

ESCRITORAS & FIGURAS FEMENINAS

(LITERATURA EN CASTELLANO)

Editoras

Mercedes Arriaga Flórez
Ángeles Cruzado Rodríguez
Estela González de Sande
Mercedes González de Sande

Coeditor@s

Isabel Rubín Vázquez de Parga
Fabio Contú

ArCiBel  Editores

Escritoras y figuras femeninas
(literatura en castellano)

Editoras

Mercedes Arriaga Flórez
Ángeles Cruzado Rodríguez
Estela González de Sande
Mercedes González de Sande

ESCRITORAS Y FIGURAS FEMENINAS
(EN LITERATURA CASTELLANA)

Editoras

Mercedes Arriaga Flórez
Ángeles Cruzado Rodríguez
Estela González de Sande
Mercedes González de Sande

Coeditor@s

Isabel Rubín Vázquez de Parga
Fabio Contú

Proyecto del grupo de investigación Escritoras y Escrituras
<http://www.escritorasyescrituras.com>

Comité científico

Judith Castañeda Mayo, Ana María Díaz Marcos, Ziyad Mohd Yousef Gogazeh,
Ahmad Hussein Issa Alafif, Verónica Pacheco Costa, Dolores Ramírez Almazán,
Katjia Torres Calzada, Eduardo Viñuela Suárez.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”®, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

© 2009, ArCiBel Editores, S. L. - Sevilla (España) <http://www.arcibel.es>

Diseño: Bane®

Ilustración Portada: Andrea Cimmino Arriaga

Imprime Publidisa

ISBN: 978-84-96980-47-1

Depósito Legal: Unión Europea

ABRAHAM LÓPEZ, José Luis, I.E.S. “Luna de la Sierra”, Adamuz (Córdoba): Universidad de “Carmen Conde tras las huellas de Rubén Darío”.	11
ARNOLDI, Federica, Universidad de Bérghamo: “Incidencias del Modernismo en las figuras femeninas de En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno”.	31
ARROYO VÁZQUEZ, Mari Luz, UNED: “España y Estados Unidos en la obra de Carmen de Zulueta”.	47
BERTOJO GONZÁLEZ, Sara, Universidad de La Coruña: “Escritoras gallegas: feminismo y compromiso común. Desde Rosalía de Castro a Pilar Pallarés”.	63
BIANCHI, Marina, Universidad de Bérghamo: “Le posizioni della crítica sulle <i>novelas cortas</i> di María de Zayas y Sotomayor”.	75
BROWNE SARTORI, Rodrigo, Universidad Austral de Chile: “Apuntes de la vida y obra de Carmen de Burgos: una historia real ficcionalizada”.	107
CASTAÑEDA MAYO, Judith, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (México): “Observatorio de medios en la construcción de la identidad sexual de género”	129
CERRATO, Daniele, Universidad de Génova: “Influenza della tragedia greca nei personaggi femminili della trilogia di Federico García Lorca”	135
CHUNG, Mi Gang, Universidad Complutense de Madrid: “La dama boba: figura femenina de Lope de Vega vs Elena Garro”.	149
COLLADO CABRERA, Bibiana, Universidad de Valencia: “Las mujeres se asoman al Malecón: Poesía escrita por mujeres en Cuba”.	169

CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, Universidad de Sevilla: “Mitos y estereotipos en la construcción de la feminidad, de las culturas primitivas a la gran pantalla”	175
DE LA TORRE LAVIANA, María, Universidad de Sevilla: “¿Cómo habla la Malinche? La voz de la mujer indígena en Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y Laura Esquivel”.	199
DE SANDE BUSTAMANTE, Mercedes, Universidad de Salamanca: “La reivindicación femenina en el Siglo de Oro”	213
DI BENNARDO, Filippo, Universidad de Sevilla: “ <i>Elegía para una insomne</i> : El exilio de María Mercedes Andrade”.	233
DÍAZ MARCOS, Ana María, Universidad de Connecticut (Estados Unidos): “Mujeres del bello espíritu: las “malas madres” en el teatro de Ramón de la Cruz. Texto íntegro del sainete <i>La viuda burlada</i> (1779)”.	243
GUTIÉRREZ GARCÍA, Laura y SAURA CONESA, M ^a Carmen, Universidad de Murcia: “El mar de Carmen Conde”.	277
LABRADOR BEN, Julia María, Universidad Complutense de Madrid: “Las novelas reportaje de Ángeles Villarta en los años 50”.	295
LOZANO DE LA POLA, Ana, Universidad de Valencia: “Temas y estructuras siniestras en las obras de Silvina Ocampo y Yoko Ogawa”.	309
MARTÍN GONZÁLEZ, M ^a Victoria, Universidad de Murcia: “Carmen Conde y el fomento de la literatura de mujer en España”.	321
MARTÍNEZ CABRERA, Erika, Universidad de Granada: “Intertextualidad, plagio y apropiación en cuatro poetas argentinas contemporáneas: Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Mercedes Roffé y Susana Villalba”.	345

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel, Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D): “La mujer como símbolo en <i>Larga carta a Francesca</i> de Antonio Colinas”.	365
MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, Universidad Complutense de Madrid: “Escritos sobre arte. El manifiesto de la mujer futurista y El manifiesto de la lujuria de Valentine de Saint-Point. Algunos textos de la pintora Maruja Mallo”.	377
NEGRONI, Cristina, Universidad de Bérghamo: “La narrativa de Carmen Martín Gaité y algunas notas sobre la traducción al italiano de <i>Cuadernos de todo</i> ”.	393
PIQUERAS FRAILE, M ^a del Rosario, Universidad Autónoma de Madrid: “Dos figuras femeninas españolas en la cultura y lengua inglesa”	409
RAMÍREZ ALMAZÁN, M ^a Dolores, Universidad de Sevilla: “Pilar Contreras de Rodríguez: una escritora andaluza del siglo XIX”.	425
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M ^a del Carmen, Universidad de Oviedo: “Elvira Coda Notari en habitación ajena”	447
RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio, Universidad de Oviedo: “La <i>Admiración Operum Dey</i> de Teresa de Cartagena: una voz de rebeldía que surge de la niebla”	455
ROSAL NADALES, María, Universidad de Córdoba: “Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación”.	465
SAGREDO SANTOS, Antonia, Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.): “Embajadoras de la cultura española en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX”.	481
SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, Instituto de Filosofía (CSIC): “Entre la aristocracia y el falangismo: Carmen de Icaza, una escritora falangista representante del fascismo español del primer franquismo y su novela Cristina Guzmán, profesora de idiomas”.	499

Escritoras y Figuras Femeninas (Literatura en Castellano)

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, Universidad de Córdoba: “Cuando los silencios hablan en los textos de autoría femenina”.	511
SEGUÍ COLLAR, Virginia, Universidad Complutense de Madrid: “Miradas, visiones, interpretaciones y tópicos. La mujer en la literatura costumbrista del siglo XIX”.	545
SOLER ARTEAGA, Ma Jesús, Universidad de Sevilla: “Una romántica: Mercedes de Velilla”.	563
TROVATO, Rosario, Universidad de Catania (Italia): “Elena Martín Vivaldi en italiano”.	581
YAYCIOGLU, Mukadder, Universidad de Ankara (Turquía): “Cid(e) Hamet(e) Benengel(i): autor(a) del Quijote disfrazado/a de mujer/hombre”.	589
ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza, I.E.S. Isabel de Hungría: “Josefa Parra, pulidora de conchas de la cultura clásica”.	617
ZOVKO, Maja, Universidad de Zadar (Croacia): “Las mujeres protagonistas en la novela femenina de posguerra”.	651



ESCRITORAS Y FIGURAS FEMENINAS
(LITERATURA EN CASTELLANO)

CARMEN CONDE TRAS LAS HUELLAS DE RUBÉN DARÍO

José Luis ABRAHAM LÓPEZ
I.E.S. "Luna de la Sierra", Adamuz (Córdoba)

En su primer albor literario Carmen Conde (Cartagena 1907-Madrid 1996) se dejó llevar por los gustos estéticos que tuvo al Modernismo y a su mejor representante como principal escaparate. Pero esta luz de Rubén Darío y, por extensión del Modernismo, le iba a durar apenas tres años (1924-1926). Justo cuando conoce a su futuro esposo, Antonio Oliver, Carmen Conde da un giro a su concepción y estilo literarios distanciándose sobremanera del poeta americano. El más sobresaliente, su abandono de la prosa para centrar sus esfuerzos, a sugerencia de Oliver, en la poesía.

Si bien, como decimos, Rubén Darío quedará como un remoto manantial en el desarrollo global de su obra, transcurridos aproximadamente treinta años desde este inicio en el mundo de las letras, y gracias a una excursión espontánea a un rincón de la Sierra de Gredos obtenemos otro perfil desde el que vincular a la cartagenera con el nicaragüense. Este segundo encuentro le marcará más a nivel personal que literario.

Nuestra intención, en síntesis, es mostrar las concomitancias literarias de Carmen Conde con Rubén Darío en trabajos fechados entre 1924 y 1926 y un curioso episodio en su vida personal en donde Rubén Darío se le mostrará a la cartagenera desde una perspectiva meramente humana. Como consecuencia resultan dos caras; primero como lectora enérgica y luego como admiradora del hombre.

1. PRESENCIA DE RUBÉN DARÍO EN LA LITERATURA MURCIANA

En las primeras décadas del siglo XX el gusto literario en Murcia coincide con una revitalización en España de la literatura latinoamericana. Nombres como Luis Bonafoux, Emilio Bobadilla, Alfonso Hernández Catá y Alberto Insúa tomarán el primer plano de la literatura en nuestro país. Un buen ejemplo lo tenemos en el guatemalteco Gómez Carrillo, en el narrador argentino Carlos María Ocantos o en el modernista colombiano José María Vargas Vila que publican casi la totalidad de sus obras en prensas españolas. No es menos acusado el número de títulos que de escritores latinoamericanos se editan en España: *Alma América* de José Santos Chocano, *La gloria de Don*

Ramiro de Enrique Larreta, las obras completas de Amado Nervo o los ensayos de José Enrique Rodó (Mainer, 1986: 77).

En Cartagena el realismo de Benito Pérez Galdós, Blasco Ibáñez o Pedro Antonio de Alarcón competía con el tono más reflexivo y ensayístico de un Miguel de Unamuno o un Ángel Ganivet. A pesar del auge de la corriente decadentista y simbolista poetas murcianos como Vicente Medina sacaban ventaja a otros muchos escritores de más renombre nacional. Por otro lado, entre los epígonos del Modernismo destacan Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío y Salvador Rueda que hacían las delicias de un lector atraído por las evasiones sensoriales y la música del verso. En esta misma órbita hay que situar a Felipe Sassone quien en una de sus numerosas visitas a Cartagena (enero de 1917) al hablar en el Casino de la poesía española deja al descubierto el perfil literario que más atraía a los lectores cartageneros. Así dice un cronista local:

Ha resultado que Sassone tiene casi las mismas predilecciones nuestras. Dioses, verdaderos dioses, Rubén Darío, Valle Inclán, la Condesa de Pardo Bazán, Unamuno, los mencionados Pérez Galdós y Benavente. Luego los Machado, J. R. Jiménez, M. Bueno, Maeztu, Gómez Carrillo, Azorín, Carrere. Sí, los mismos, los indiscutibles, eso es; ellos, los de ustedes los míos (Bautista, 1917: 1)

En el caso de Rubén Darío esta veneración la encontramos en eventos de muy distinta naturaleza: desde recitales en grandes auditorios hasta en veladas íntimas, en revistas de divulgación general como en publicaciones meramente literarias, en referencias de conferenciantes... Sobre todo cala muy hondo entre la juventud cartagenera *Cantos de vida y esperanza* y, sobre el resto de poemas que lo integran, la “Marcha triunfal” (“¡Ya viene el cortejo! / Ya viene el cortejo! / Ya se oyen los claros clarines...”).

Además del poema “Tarde del Trópico” del mismo libro el titulado “La bailarina de los pies desnudos” de *El canto errante* ve la luz en varios números del *Lunes de la Tierra* a lo largo de su primer año de vida (1907).

También el nombre del nicaragüense brilla rutilante en recitales públicos como el que Francisco Morano ofreció en el Teatro Circo de Cartagena en abril de 1921 echando mano para su repertorio de la “Marcha triunfal” (Marcial, 1921: 1) o el de Carmen Caballero con “La Sonatina” de *Prosas profanas* (“La princesa está triste.... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa, / que ha perdido la risa, que ha perdido el color...”) en una fiesta

que tuvo como marco el Conservatorio de la ciudad departamental (Anónimo, 1928: 1).

“Lo fatal” lo vemos publicado en las páginas de *Cartagena Nueva* (Darío 1926: 1), “A Roosevelt” en *Murcia Gráfica* (Darío, 1928: 14), ambos también de *Cantos de vida y esperanza*; o el cuento “El pájaro azul” de *Azul* en el diario *La Tierra* (Darío, 1929: 2).

He aquí cómo el gusto literario local oscila entre el Darío pagano y cristiano, el del amor y de la libertad, el del poeta del vitalismo consciente y fino erotismo de *Prosas profanas* al poeta que denuncia el materialismo despótico y defiende a ultranza la unidad hispánica. En definitiva, el cantor de la Raza.

Llegado a este punto y con este telón de fondo parece claro que Darío constituye uno de los nombres que permanentemente avivan los corrillos literarios de estos años; años que coinciden –no lo olvidemos– con los primeros pasos en el campo de la creación de Carmen Conde.

2. PEDRO MATA Y RUBÉN DARÍO: PRIMERAS LECTURAS

Sabemos que Carmen Conde sobre el año 1923 había tomado contacto con la obra de Alberto Insúa, Palacio Valdés, Bécquer y Rubén Darío (Ferris, 2007: 151). Pero hubo un escritor, el madrileño Pedro Mata, que debió dejar una impresión más honda que el segundo plano que se le ha supuesto por la crítica.

Por encima de aspectos estilísticos (uso abusivo del diminutivo, incluso en nombres propios) nos asalta la duda de si la cartagenera se acercó a escritores como José Zorrilla, Campoamor al leer *Corazones sin rumbo* o a Gabriel D’Annunzio, Palacio Valdés, Stendhal, Goethe, Alejandro Dumas, Juan Valera, Benavente, etc. desde las páginas de *Grito en la noche*.

Además, la caracterización de los personajes de Pedro Mata viene a coincidir con la atracción que Carmen Conde encuentra en la decoloración de los rostros, espíritus embargados de una tristeza lánguida, casi cósmica, y el ánimo pusilánime de sus protagonistas¹. Nada más comenzar *Corazones sin rumbo* leemos: “María Luisa Heredia, la niña menor de la señora viuda de Heredia, está triste y pálida como las princesas rubias de las leyendas medievales. Sus grandes ojos claros miran sin ver...” (Mata, 1973: 443).

1) En este sentido Carmen Conde continúa una extensa tradición pasando, en una infinita lista de autores, por el Valle-Inclán de las *Sonatas*.

Más adelante vemos otra coincidencia reseñable como es la palidez melancólica que sólo aspira a un amor correspondido.

María Luisa, la cabecita ingenua y soñadora, enfermita de amor, sedienta de ternura, que necesita a todas horas que la quieran y que la mimen, que se estremece como una mariposa a la mirada ardiente de unos ojos y se arroba en éxtasis ante la música ideal de una frase bonita; figurita de égloga, Cloe, que, si encontrara un Dafnis tan inocente como ella, se consumiría de amor sin sospechar cómo el amor se calma. Flor en capullo, botón de juventud y de ingenuidad (Mata, 1973: 659)

Pero, conforme a nuestro tema de exposición, aún más interesante nos resultan las alusiones a Rubén Darío que sin duda la cartagenera llegó a conocer. En *Corazones sin rumbo* leemos: “¡Si tú pudieras comprender la tristeza tan grande que ponen en mi alma estas tardes nubladas de noviembre, cuando me veo en mi cuarto de soltero sin mujer y sin sol! Y sin juventud. Juventud primavera de la vida... Juventud, divino tesoro. ¡Juventud que te vas...!” (Mata, 1973: 446), en clara alusión al famoso verso del poema “Canción de otoño en primavera” perteneciente a *Cantos de vida y esperanza* (Darío, 1967: 657-659).

Javier Ossorio, uno de los personajes de *Un grito en la noche*, de aspecto endeble y de carácter taciturno, huraño y solitario siente especial atracción por las rimas de Bécquer y por las estrofas sentimentales de Rubén Darío. Pedro Mata reproduce tres versos de la “Sonatina” del nicaragüense:

¡Oh, la pobre Princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar...! (Darío, 1967: 57)

Y en la misma obra, los rasgos físicos de la duquesa de Ansó –como luego veremos– no pueden ser más parecidos a los de los cuentos de Carmen Conde: tez morena, moreno pálido, traslúcido, ambarino (Mata, 1973: 20). Y en palabras del propio autor: “la boca sumida y las mejillas macilentas y pálidas, de una palidez de marfil, pulido y viejo” (Mat, 1973: 112).

Más adelante, así describe Pedro Mata a Joaquín Schelly: “Los ojos muy grandes, muy azules, de un azul pálido de turquesa, tenían una hermosura tan extraordinaria” (Mata, 1973: 82). Todos estos contrastes nos reafirman en

nuestra opinión de que la lectura por parte de Carmen Conde de Pedro Mata ayudó a afianzar la admiración que ésta sentía por Rubén Darío.

3. RUBÉN DARÍO EN LA OBRA LITERARIA DE CARMEN CONDE

Muy pronto Carmen Conde reconocerá en la lectura el cauce por el que dirigir su innata carrera. El carácter imaginativo y enamorado de la joven Carmen Conde se nos deja al descubierto cuando en su autobiografía así se recuerda ella con quince años:

Soy delgada, se dice, y mis senos son breves; mis ojos, oscuros sin llegar a negros; tengo la boca más grande que chica y mis labios son hermosos. En mi cabeza arde el pelo cuando el viento la solivianta. Mi estatura es mediana, y mi cuerpo proporcionado y ligero, muy ágil. Mis piernas son bonitas y mis manos pequeñas, como mis pies... Estoy enamorada. Siempre estoy enamorada. Creo que lo que amo es el amor y éste pasa a través de cada criatura que aparece en mi vida. Desde niña soy una apasionada enamorada. Lo reconozco. A veces sufro por ser así, y me consuelo cuando vuelvo a enamorarme; frecuente, sí, es eso de quedarme deslumbrada y no poder ya vivir sin «ese», o el otro amor. ¿Qué cosa es el amor y por qué lo siento con tal intensidad? (Conde, 1986 I: 32).

En aquel Marruecos hostil de su infancia Carmen Conde tendrá el primer contacto con cierto exotismo que casa bien con sus primeras prosas. Además, gracias a su profesora Miss Minnie entra en contacto con *Rafael* de Lamartine; lectura a la que le seguirá *Las mil y una noches* (Conde, 1986 I: 25-26). Sin duda alguna estos títulos fueron conformando un mundo propio; distracciones no siempre bien acogidas en el seno de la familia:

“Hay que sujetarla –resolvió la madre–. Fuera lecturas y fantasías. Tendrá que aprender otras costumbres”. Y así empezó la asombrosa persecución de toda clase de libros, que atizaban aquella imaginación desbocada a la cual era imposible dominar. (Conde, 1986 I: 39).

En ningún momento de su carrera literaria como ésta juvenil el eco de Rubén Darío está tan presente. Por este motivo, hemos optado por acercarnos

a la primera Carmen Conde con las aristas propias de una escritora primeriza, de quien sabe que la captación de la forma requiere un trabajo continuo de conocimiento y aplicación sobre la palabra para afianzar las facultades estéticas.

Llama la atención que la escritora cartagenera apenas ha insistido sobre esta deuda y sí más –por lo decisiva y por tratarse ya de una etapa de madurez– sobre la que sobre ella ejerció Gabriel Miró, Gustavo Adolfo Bécquer y, sobre todo, Juan Ramón Jiménez. Como si de alguna forma renegara de su etapa embrionaria, como decimos, apenas ha expresado Carmen Conde la notable huella que el poeta nicaragüense ha marcado en su etapa inicial, tal vez por lo primerizo que resultan muchas de estas prosas y el demasiado apego a su modelo.

Hemos analizado algunos trabajos de Carmen Conde que vieron la luz entre 1924 y 1926. En su precoz iniciación literaria la joven mostró especial debilidad por *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* gracias a los ejemplares que su amiga Josefina Mercader le había ido facilitando (Ferris, 2007: 151) así como la extensa biblioteca que su primo Antonio Abellán Amorós pone a su disposición (Conde I, 1986: 27) y en la que la joven inquieta irá saciando su voracidad lectora.

Desde sus comienzos Carmen Conde se sintió tentada por diversos y variopintos filones: la veta social, la pedagógica, la poética y la narrativa. Un poeta local de la reputación de Miguel Pelayo juzgaba así los primeros pasos de la joven escritora:

[...] Carmen Conde es un espléndido retoño del fragante y perfumado rosal femenino.

[...] La indecisión, graciosamente inquieta, que se observa en los ensayos poéticos de Carmen Conde, cuyas raras estrofas preceptistas de las clásicas formas, se convierte en seguro y fluido estilo de hábil prosista, en sus cuentos y crónicas, llenas de interés y emoción, de sutilísima concepción y honda psicología.

Conocemos páginas admirables de amena fabulación, extraídas del cotidiano vivir, humilde y melancólico, de las obreritas provincianas; certeras evocaciones del taller y de la fábrica, dramatizadas por ansias redentoras y luchas de clases; cuadros murcianos en los que ríen o llora el amor y el amorío, con banal sonrisa o amarga lágrima...

(Pelayo, 1924: 1).

De todos ellos, los trabajos que más nos interesan son los narrativos y los poéticos. La luna, el mundo de los sueños, las princesas y las hadas, los lagos irán apareciendo simultáneamente en este período juvenil. No faltará el cisne, emblema de la blancura y la belleza, “meciéndose en el lago esmaltado de sol y de paz” pero a muchas millas –bien es verdad– de su significación erótica. También resulta peculiar en estos trabajos el brillo que adquieren los aspectos estilísticos –preciosista y pictórico–, que luego pronto va a abandonar para siempre. Carmen Conde se acoge a muchas convenciones del Modernismo: extensos períodos oracionales, la desbordante adjetivación, la sensualidad, el exotismo sentimental, la tristeza lánguida y los diálogos sentimentalistas aplicados a una prosa que, en muchos momentos, empieza a adaptarse al ritmo del verso; aspecto éste que empieza a inquietar prematuramente en su orientación literaria.

Prueba del efecto del exotismo sentimental es la nostalgia que circula en cada uno de los ambientes de las narraciones de manera que abundan las palabras evocadoras de un mundo de evasión: *soñar* y sus derivados, *ilusión*, *vagó*, *angélica*, *incienso*, *misterios*, *sinfonía*, *lejanía*, *exorcizar*, *sollozó*...

Las preferencias que sigue su instinto lector las rubricó la escritora en varios trabajos publicados en la prensa local y en donde el eco de Darío es palpable. Repasemos una a una esta serie de entregas. En una de ellas, la titulada “Azucena”, encontramos muchos ejemplos de similitud:

Dilataba en su almita ingenua, su aurora santísima y olorosa
¿Qué fuego interno anima las pupilas de esmeraldas?
(Conde, 1924a: 3)².

Y, sobre todo, una imagen muy parecida a otra del Darío de *Azul*. La cartagenera describe a una joven monja, de quince años, llamada Carmina, quien durante su vida monacal se encierra ensimismada en continuas y arrobadoras ensoñaciones: “la rubia nena bonita, que tenía ojos esmeraldinos en una carita de marfil”.

Mientras que Rubén Darío en “El Palacio del Sol”: “A pesar de todo las ojeras persistieron, la tristeza continuó, y Berta, pálida como un precioso marfil, llegó un día a las puertas de la muerte” (Darío, 2000: 200).

2) José Luis Ferris desatina al fechar la publicación de este trabajo de Carmen Conde, pues señala la fecha de 30 de abril (Ferris, 2007: 187) cuando, en realidad, es la de 10 de mayo.

Esta descripción física la vuelve a aplicar Rubén Darío a su Sor María en la composición titulada “Retratos” de *Cantos de vida y esperanza*:

Al marfil monacal de esa faz misteriosa
brota una dulce luz de un resplandor interno (Darío, 1967: 653).

En este trabajo de Carmen Conde hace su aparición el mito de Ícaro, sin duda por el ansia de la protagonista de evasión y por la intuición de que todo idealismo acaba forzosamente tomando tierra.

A sus diecisiete años, la escritora daba título a otra prosa, “Canción de Primavera”, en la que las concomitancias con la “Marcha triunfal” (Darío, 1967: 646) resultan más que evidentes. Sólo basta con comenzar su lectura:

¡Ya viene el verano! Ya cantan locos de alegría, los pajarillos!...
Ya cantan los niños a la vez que los pájaros. ¿Y qué son los niños, sino lindos pajarillos? (Conde, 1924b: 2)³.

El cuento es todo un continuo ejercicio de concentración de sensaciones corporales y de esplendor de la Naturaleza de nuevo con similitudines muy llamativas, esta vez de a /o: “¡Ya viene el verano!... El campo esmaltado de verde, se adorna con la gaja sinfonía de mil florecillas silvestres”.

Más que en ningún otro aspecto, es en el contenido donde resulta palpable la sintonía entre la “Sonatina” de Darío y “La Prometida del Príncipe Ilusión”⁴ de Conde, pues en ambos casos –cambiando de género al protagonista– la princesa y el príncipe sufren mal de amores al descubrir que toda la riqueza y lujo no pueden paliar la ausencia de un amor verdadero. También Carmen Conde se sirve del verso “¡Oh, quien fuera hipsípila que dejó la crisálida!” para su protagonista, la cual se afana por salvar el cerco que le impide sentirse libre espiritualmente. La princesa –figuración favorita de su mundo fabuloso– convive aquí con gran número de personificaciones de abstracciones, tan propio de todo el Modernismo: Poder, Ilusión, Soberbia, Deber, Justicia, Genio, Esperanza así como el neologismo Quimerania.

3) De nuevo se muestra impreciso Ferris al datar esta otra prosa. En lugar de aparecer hacia el 7 de mayo (Ferris, 2007: 187) ve la luz exactamente el primer día de junio.

4) Con el mismo título de este cuento había firmado Carmen Conde otros trabajos como, por ejemplo, “A los admiradores de Miguel Pelayo” (Conde, 1924d: 1).

La atmósfera y decoraciones del cuento no dejan de tener en ningún momento el aire de la Edad Media en la recreación de un mundo ideal, fantástico y atemporal. Basta un ejemplo: “Por la ancha puerta de oro pulido, penetraron los halconeros de palacio llevando el cuerpo del galán amado... ¡atravesado por una flecha!” (Conde, 1924c: 3-4).

En cambio, en “Estampa” sobresale la abundante adjetivación, prácticamente más numerosa que la aparición de sustantivos. De nuevo la “Sonatina” de *Prosas profanas* asoma como principal referente. Así comienza Carmen Conde:

La princesa estaba triste aquella tarde de mayo...

Y triste como ella, estaban las flores de su jardín, asomadas a los búcaros maravillosos de porcelana iluminada.

El hada madrina, muy cerca de ella, hilaba con rayos de sol el traje de bodas de su gentil ahijadita (Conde, 1925a: 2).

Sin lugar a dudas el poema “Sonatina” es el que más huella dejó en Carmen Conde y es en diferentes prosas de la cartagenera donde podemos ir rastreando sus deudas. El comienzo del conocido poema de Darío lo utiliza Carmen Conde para su “Estampa” antes comentada y no se priva en ocultar el rostro del modelo cuando más adelante escribe, en clara alusión al verso 45 de “Sonatina” del nicaragüense:

De lejanas tierras, -como la bercina de Rubén-, llegaría su galán,
caballero en el alazán brioso de su ansia...

“En el ciento la espada, en la mano el azor”, y toda el alma llena del
triumfo de su amor.

Obsérvese la intención de la escritora por servirse del alejandrino de Darío –verso típico del Modernismo– para continuarlo ella con otro de creación propia. Igual de pálida y del mismo color azul de sus ojos es la Princesa de “Sonatina” y la de esta “Estampa” y ambas parecen, como Francisco López Estrada afirmó de la de Rubén, “la ilustración poética de una estampa prerrafaelista que representase una doncella ensimismada” (López, 1971: 130-131).

Precisamente para una de sus prosas, con cierto gracejo dariano Carmen Conde elige como título “Sonatina”. En ella la protagonista, Josefina –sumida en una forzada inmovilidad– vive en un mundo de fantasía y anhelos imposibles.

Otro joven, Fernando, intenta parecerse al Príncipe capaz de rescatarla de su monótona tristeza. Estando en el terreno de la prosa a la escritora le salen al paso estrategias líricas: “Josefina, la linda marquesita enferma, aquel capullo de amor que desde que tenía tres años, yacía en el sillón, sin movimiento en las débiles piernas, tembló” (Conde, 1926a: 3).

Pero además, por si había alguna duda, en este escrito se muestra a las claras la atracción que la cartagenera sentía, especialmente, por la “Sonatina”:

-¿Qué lee Ud. Josefina?...- Y Fernando alargó la mano para coger el volumen que la joven le ofrecía.- ¡Ah! Lee usted a Rubén Darío... ¿Le gusta su “Sonatina”?...- y después de sentarse frente a Josefina, dejó el tomito de poesías sobre el velador.-

-¡Con delirio! Ya sabe usted cómo yo siento, y esa “Sonatina” maravillosa, es mi encanto. Rubén Darío es el poeta de mis sueños...!.

-¡Quién supiera hacer versos, Josefina!...

[...] Seré tu caballero soñado, si como la princesita de Rubén, sueñas con el galante enamorado que tornará fragante realidad tu quimera azul!...

A lo largo del trabajo asoman destellos de Darío bien a través de tonos, ritmos y recursos de preceptiva literaria típicamente modernistas, como por medio de palabras emblemáticas que Carmen Conde utiliza en la prosa aludida: *amor, melancólico, sillón, empalideció, seda, azul, caballero, alas de rosa, nácar...* Véase la abundante adjetivación –no si cabe el recurso estético más explotado por Rubén Darío– que destaca sobremanera en estas primeras prosas y la musicalidad que luego caracterizará su *Brocal*:

La amargura, el intenso dolor que desgarraba el alma de la gentil marquesita, empalideció las mejillas morenas, como de seda, y puso un fulgor sombrío en las gemas luminosas de las pupilas de azabache...

[...] Era el encanto que había abierto sus alas de rosa y nácar, sobre la cabecita bruna de la infeliz enferma...

En este momento juvenil Carmen Conde aplica sobre la materia literaria en general su adoración por las gracias musicales y la melodía; auténtica profesión de fe del lenguaje de la poesía que le lleva a confiar en el instinto musical de las palabras:

¡Todas! Todas las palabras al herir nuestro tímpano, hacen su efecto en nuestro espíritu... Son graves, dulces o desvaídos sonidos, que unas manos de seda o de hierro arrancaron al cordaje musical del idioma, y viven permanentemente en nuestro cerebro, porque forman parte de la más bella gama armónica, aspiran a transformarse en nuevas ideas, superiores a las que las arrojaron de la caja de plata de la emoción. [...] nos hacen comprender toda la indómita gravedad a la música salvaje, de una música que sin pasar por los preceptos de la Harmonía, levanta el alma a regiones más altas y bellas porque su sonido es el eco de una música grandilocuente: “La realidad”⁵ (Conde, 1926c: 1).

y que mucho tiene de parentesco con lo que Rubén Darío enuncia en el poema “Ama tu ritmo...” de sus *Prosas profanas*:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos,
y tu alma una fuente de canciones.
La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos;
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones (Darío, 1967: 617).

Será de nuevo en una estampa titulada “Era”, esta vez publicada en *Cartagena ilustrada*, donde como epílogo a su colaboración Carmen Conde cierre con una declaración que nos trae al primer plano al autor de *Azul*. La mujer pálida, hermosa y triste, vive hipnotizada por la pérdida de su único amor. Las estructuras paralelísticas y el intenso ritmo saltan a la vista: “¡Oh, qué triste; qué dulce; qué santa! Era una estampa que había en mi cuerpo de chiquilla soñadora. La historia se leía al pie de la imagen. Era... ¡la Princesa de Rubén!...” (Conde, 1926e: 5).

Vemos cómo Darío y el Modernismo inflaman su ritmo trepidante y sonoro en el ánimo todavía dócil de la cartagenera. En el poema carmencondiano

5) En otro de los trabajos de estas fechas la cartagenera define a las palabras “como hilos dorados que tirasen del enredijo de las psicologías” (Conde, 1925b: 1).

“Pensamiento de color de luna”⁶ (Conde 1926c: 1) nos volvemos a tropezar con la bella chica rubia, de ojos esmeralda, con cara de marfil que tanto se parece a la de la “Acuarela” de Rubén Darío de su “II. Álbum santiagués” de *Azul*: “Bella con su color de marfil amapolado” (Darío, 2000: 229).

Después de esta composición conviene incluir en nuestro repertorio la titulada “Él partirá...” siquiera por aludir a vuela pluma a la presencia de nuevo de la “Princesa, / de los labios rojos / como dulce fresa” (Conde, 1926d: 1). El poema recoge el dolor y la pena de la joven ante la partida de su amante al combate. Acaso esta imagen se corresponde con aquella rubendariana de “Sonatina”:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color (Darío, 1967: 556).

No será ésta, sin embargo, la última expresión tan cercana al nicaragüense. Ocho meses después Carmen Conde, daría a la redacción del diario *El Dependiente* “Manos de princesa”. La imagen del poema “Era un aire suave...” que Rubén Darío incluye en *Prosas profanas* en donde dota a las magnolias del sentido del tacto parece haberlo retomado la cartagenera en toda su extensión en el poema mencionado.

Si en “Era un aire suave” Rubén escribe:

Sobre la terraza, junto a los ramajes,
diríase un trémolo de liras eolias
cuando acariciaban los sedosos trajes,
sobre el tallo erguidas, las blancas magnolias (Darío, 1967: 549).

No le irá a la zaga Carmen Conde en estos versos octosílabos:

Blancas manos silenciosas
que parecen dos magnolias (Conde, 1926f: 4).

La prosa “Fantasía” constituye otro ejemplo más de la presencia del vate nicaragüense, envuelta como va de cargados ropajes de fina orfebrería.

6) Ferris propone como fecha de publicación el 3 de marzo (Ferris, 2007: 188), cuando nosotros hemos cotejado el día 11 de marzo.

Como Rubén Carmen Conde utiliza la imagen de la hipsipila (“¿Quién fuera hipsipila que dejó la crisálida?”⁷) como símbolo de la psiquis y del alma del poeta⁸.

Insiste Carmen Conde en la prosopografía dominante de su personaje principal: rubia princesita de cabecita angélica, inmersa en su indescifrable mundo interior. La escenografía evocada comparte rasgos también conocidos: somnolencia del momento, el recuerdo del aroma, el vacío del olvido... Y qué mejor episodio de refinamiento interior que éste de “Fantasía”: “Sobre la mesita de laca y oro, la eurtimia orfébrica del jarrón bizantino henchido de rosas rojas y blancas, se recostaba bajo la sombra gris del Véspero”.

Como vemos estas proximidades van desde índices temáticos, repertorios léxicos como a ritmos musicales que, en cualquier caso, –en una o en otra dirección– evocan a Rubén Darío. Por ejemplo, en uno de ellos, en el plano léxico en estos trabajos de Carmen Conde que venimos comentando sobresalen por este orden los cultismos, los galicismos y los arabismos. Como en Rubén Darío, particularmente llamativo es el extenso repertorio de piedras preciosas que hemos encontrado en estos trabajos carmencondianos: esmeraldinos, perla, rubíes, oro, diamantes, zafiros, amatista, plata; y también de flores: azucena, rosal, margarita, nardo, rosa, violetas, magnolias.

Pronto Carmen Conde entendió el carácter musical de las palabras, pues además del color (tan abundantes los matices en sus primeras prosas) la armonía auditiva resulta igual de trascendente. No ya sólo alcanzando un ritmo de incuestionable efecto poético, sino igualmente buscando la tonalidad en el propio sentido de la palabra sabedora de que éste viene a ser simétrico al sentimiento. De esta forma abundan los momentos en los que un término remite a su reproducción acústica.

4. HISTORIA ABREVIADA DE UN RESCATE

Pasemos a continuación a la segunda parte de nuestro trabajo. Treinta años han pasado desde aquellas prosas juveniles. Carmen Conde ha ido forjándose como poeta con una extensa bibliografía a sus espaldas. Ahora, asentada en Madrid, y desde una perspectiva muy diferente, el nombre de Carmen Conde iba a estar unido al de Rubén Darío; un vínculo surgido, en

7) Supuestamente, según José Luis Ferris, de abril de 2004. Nosotros no hemos podido confirmar ni fuente ni fecha de publicación.

8) Concretamente en el poema “Sonatina” de *Prosas profanas*: “Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida! / (La princesa está triste. La princesa está pálida.)...”.

esta ocasión, de un lance de la vida diaria. Un 13 de mayo de 1956, la poetisa llega junto a su marido Antonio Oliver hasta un pueblecito de la Sierra de Gredos, Navalsauz. El viaje en compañía de una universitaria jamaicana y del norteamericano Carlos Lozano en el automóvil de Antonio Figares (estudiante de Derecho), no pudo ser más accidentado. Así relató Antonio Oliver el encuentro con la “musa campesina de Rubén Darío” (Fiallos, 1962), vestida de riguroso luto:

[...] Y por fin, en aquella tarde de los finales de mayo, ya en ruta, el coche que nos transportaba, sólo a unos treinta y cinco kilómetros de Navalsauz, se negaba a caminar, mientras el sol declinaba por momentos hacia Occidente. ¡Qué inquietud y desazón en mi ánimo! El fracaso rondaba en torno nuestro y se sonreía, en una hora que me pareció de las más largas de mi vida. Por fin, la avería se reparó y Antonio -este era el nombre del estudiante granadino-, Norma, Carmen Conde y yo, pudimos recuperar nuestros asientos. Coronamos pronto el puerto de Menga y todavía con alguna luz llamábamos a la puerta de la casa de Francisca. La saludé en nombre de todos y, conociendo sus recelos justificados, me adelanté a explicarle: “Somos universitarios que admiramos a Rubén. Esté usted tranquila. Nada venimos a pedirle. Queremos solamente “acompañarla”... (Oliver, 1960: 449).

A estas palabras sinceras Doña Francisca Sánchez respondió: “¿Acompañarme a mí? ¿Acompañarme a mí? Ya no tengo quién me acompañe?” no pudiendo reprimir las lágrimas. Hasta aquí se habían acercado a conocer a la última compañera de Rubén Darío para que ésta les hablara del bardo nicaragüense. Lo primero que hace el matrimonio cartagenero es tranquilizar a Doña Francisca, recelosa ésta a que hurgaran en los baúles donde celosamente conservaba documentos de Darío al que conoció en la Casa de Campo de Madrid. Celos justificados debidos a los expurgos de originales y cartas que Alberto Ghirardo hizo en 1925, usurpando además gran parte de los autógrafos poéticos. Ghirardo había vivido una temporada en el hogar de Francisca en Navalsauz y en Villarejo del Valle y había invertido unos días en revisar la documentación que Doña Francisca conservaba sobre Darío.

Sólo pocos días después el matrimonio Conde-Oliver vuelve y puede conocer de primera mano las pésimas condiciones de vida que rodean a Doña Francisca en aquel pueblo

[...] sórdido, sin calles, ni botica, ni médico, ni practicante, ni cura; la escuela es miserable y en ella se realiza la diaria y heroica labor de una maestra que atiende a los pequeños campesinos, recios cachorros de futuras generaciones luchadoras y anegadas.

Frío, yelos, brega áspera con los elementos desencadenados, eso es lo que los convecinos de la compañera del más excelso poeta nicaragüense, tienen que sufrir a diario... (Conde, 1959).

Solía quedar Carmen Conde con doña Francisca en una pequeña venta, llamada del Obispo, a unos cuatro kilómetros de Navalsauz. Por la mañana siempre, debido a la completa carencia de electricidad, Carmen Conde y Antonio Oliver invierten los primeros quince días de octubre de 1956 en clasificar los papeles de Rubén Darío. Una vez todo inventariado y registrado el señor Maroto, secretario de D. Julián Pemartín, lleva una carta del Ministro de Educación Nacional aceptando una mejora para Doña Francisca y sus herederos. En aquellos años en la casa del pueblo de la Sierra de Gredos vivía con sus padres y con Doña Francisca Rosario Villacastín, nieta de Darío. A cambio de donar al Ministerio ese gran tesoro artístico y literario Doña Francisca sólo pidió al matrimonio cartagenero una beca de estudios para la joven Villacastín.

Una vez inclinado a sus propósitos el ánimo de Francisca Sánchez, el Ministerio de Educación Nacional fundará un seminario de estudios sobre Darío. Este rescate coincide con la difusión -25 de octubre de 1956- por parte de las agencias periodísticas de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez. El 17 de noviembre junto a su yerno, Francisca Sánchez llega a Madrid para instalarse definitivamente en la Plaza de Coimbra, número diez, segundo izquierda, a la orilla derecha del Manzanares.

A partir de diciembre de 1956 Antonio Oliver comienza a catalogar y clasificar a puertas cerradas los cerca de cinco mil documentos rescatados con el auxilio de Carmen Conde y María Dolores Enríquez. También ayudará en sesiones sin descanso Teresa Valdivieso y Rosario Villacastín. Algunas de las mayores sorpresas y joyas darianas pronto tienen la resonancia que merecen en diarios de México, Nicaragua, Cuba... En esa labor archivística Carmen Conde descubrirá a un Rubén para ella por entonces desconocido:

Manejando millares de documentos, cada día encontraba un Rubén inesperado: un poeta de generosidad incalculable, y un hombre bueno,

esencialmente bueno, casi ingenuo e infantil, con quien fácilmente se jugaba para que él perdiera siempre...

Un Rubén afectivo, cordial, trabajador hasta lo exhaustivo; un poeta riguroso, consciente de su valor y de su puesto entre los que tienen derecho a hablar con voz divina; un hombre humilde, dispuesto a rectificar cualquier error circunstancial, y asequible al acceso por parte de todo el que viniera en nombre del Arte (Uhran, 1960: 108).

La propia Carmen Conde reconoció que su interés literario –por estos años– iba por otros derroteros muy diferentes.

[Antonio] trabajó profunda y profusamente en él. Yo no me sentí inclinada a colaborar en él porque no me entusiasmaba todo Rubén Darío. A mí Rubén Darío, en general, me gusta, le admiro. Sé la influencia que ha tenido en nuestra poesía española y en la de lengua española del mundo entero. Me gustan de él unos cuantos poemas, no todos. Ahora, naturalmente, yo vivía con Antonio, compartíamos la vida y ¿por qué no iba yo a colaborar con él en lo suyo? Pues es natural. Colaboraba con mucho gusto (Gutiérrez-Vega, 1992: 25-26).

El enorme trabajo de catalogación y difusión de los fondos del nuevo Archivo tendrá su culminación, en la primera visita a Hispanoamérica de Carmen Conde; aventura que comienza en el embarque en Barcelona un viernes 4 de enero de 1963.

Si bien Antonio Oliver llevó los galones de reconocido biógrafo de Rubén Darío, durante este periplo Carmen Conde, en cambio, lo hará promocionando su obra poética como ocurrió un 26 de febrero de 1963 en la Universidad de Puerto Rico (Anónimo, 1963: 2). De la Prometida del Príncipe Ilusión a la Generalísima de la Poesía española.

En varias formas, con diverso estilo, sólo después de esta primera experiencia americana Carmen Conde volverá a poner los ojos sobre Rubén Darío y, así, en *Jaguar puro, inmarchito...* (1963) da a la estampa poemas que versan sobre su rumbo atlántico: “Nicaragua y su garra”, “Escala en Puerto Rico” y “En el mar de vuelta”. En su libro elegíaco *Humanas escrituras (1945-1966)* su autora incluye un poema que lleva por título “A Rubén Darío (1867-1967)”. En él Carmen Conde rememora desde su conocimiento con doña Francisca al Rubén hombre, aunque tampoco faltan alusiones al poeta. Ella misma nos muestra sus preferencias: “Prefiero, perdona, / que no te retumbe

la lira” dice en una ocasión (Conde, 1979: 939). A requerimiento de doña Francisca la escritora cartagenera accedió a su petición de escribir su biografía con una sola condición: “Como escritora tengo mi credo: “Mi ética tiene mucho de estética”. No podría escribir sino la verdad, de usted, aunque muchas cosas dicen de su persona, yo quisiera que usted me las dijese para saber a qué tengo que atenerme” (Pesántez, 1969)

Este material fue recogido finalmente bajo el título *Acompañando a Francisca Sánchez (Resumen de una vida junto a Rubén Darío)* que en 1964 editaría la Mesa Redonda Panamericana de Managua. En España se negaban a publicarlo porque, prejuicios todavía de la época, Doña Francisca había sido la amante de Rubén Darío (Gutiérrez-Vega 1992: 26).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El tiempo juvenil de Carmen Conde es, pues, el tiempo de las evasiones románticas y las ensoñaciones sutiles teniendo a Rubén Darío como modelo a seguir. Pero sólo a partir de manejar documentos personales de Darío, más como investigadora que como escritora, Carmen Conde tendrá juicios de valor sobre el lado humano del poeta nicaragüense. Ella misma supo ver en esa labor de catalogación que comenzó en 1956:

[...] algo que vale tanto o más que la gloria literaria: la caliente palpitación de un corazón de hombre, bueno, leal, trabajador, dado hasta la médula a la Poesía. Lo demás, alcohol, amores, olvidos, no son sino pruebas de que aquel corazón de hombre era eso mismo hasta la muerte: un corazón de hombre en un cuerpo de gigantesco poeta (Urhan, 1960: 108).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÓNIMO (1928), “Una Fiesta en el Conservatorio”, *Cartagena Nueva: diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, Año 4, n. 1324, 15 de noviembre, p. [1].

ANÓNIMO, “Embajada cultural. Antonio Oliver y Carmen Conde ofrecen conferencias aquí”, *El Espectador universitario*, Puerto Rico, junio-julio, 1963, p. 2.

BAUTISTA, J., “Del ambiente literario. Felipe Sassone”, *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 17, n. 4839, 10 de enero 1917, p. [1].

CONDE, C., "Para el Concurso de "La Voz de Cartagena". "Azucena"", *La Voz de Cartagena: diario independiente de la mañana*, Año 1, n. 34, 10 de mayo 1924a, p. [3].

CONDE, C., "De ellas para ellas. Canción de primavera", *La Voz de Cartagena: diario independiente de la mañana*, Año 1, n. 53, 1 de junio 1924b, p. 2.

CONDE, C., "Cuento. La Prometida del Príncipe Ilusión", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 24, n. 7849, sábado 15 de noviembre 1924c, p. [3, 4].

CONDE, C., "A los admiradores de Miguel Pelayo", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 24, n. 7878, 13 de diciembre 1924d, p. [1].

CONDE, C., "Estampa", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 25, n. 8157, jueves 8 de octubre 1925a, p. [2].

CONDE, C., "Glosario sentimental. Una de las primeras emociones...", *El Liberal: edición de la mañana*, Año 24, n. 3276, sábado 10 de octubre 1925b, p. 1.

CONDE, C., "Sonatina", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 25, n. 8232, lunes 25 de enero 1926a, p. [3].

CONDE, C., "Pensamiento de color de luna", *Cartagena Nueva: diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, Año 3, n. 496, 11 de marzo 1926b, p. [1].

CONDE, C., "Cuartillas femeninas. El sonido de las palabras", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 25, n. 8279, viernes 12 de marzo 1926c, p. [1].

CONDE, C., "Él, partirá...", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 25, n. 8302, lunes 12 de abril 1926d, p. [1].

CONDE, C., "Estampas. Era...". *Cartagena ilustrada: revista quincenal*, Año 2, n. 34, 30 de septiembre 1926e, p. 5.

CONDE, C., "Páginas de álbum", *El Dependiente de Comercio: órgano de la Sociedad de dependientes del Comercio, Industria y Banca de Cartagena*, Año 1, n. 7, Diciembre 1926f, p. 4.

CONDE, C., "Navalsauz", *El Día*, Montevideo, 18 de enero 1959.

CONDE, C., *Obra poética (1929-1966)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

CONDE, C., *Por el camino viendo sus orillas*, I, Barcelona, Plaza-Janés, 1986.

DARÍO, R., "Líricos modernos. Lo fatal", *Cartagena Nueva: diario defensor de los intereses generales de Cartagena*, Año 3, n. 466, 3 de febrero 1926, p. [1].

DARÍO, R., "A Roosevelt", *Murcia Gráfica: revista semanal ilustrada*, Año 1, n. 4, 29 de enero 1928, p. 14.

- DARÍO, R., "Narraciones. El pájaro azul (cuento parisien)", *La Tierra: diario de la mañana*, Año 26, n. 8632, sábado 23 de noviembre 1929, p. [2].
- DARÍO, R., *Poesías completas*; edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte; aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás, 10ª ed., Madrid, Aguilar, 1967.
- DARÍO, R., *Azul...; Cantos de vida y esperanza*; edición de José María Martínez, 3ª ed. rev., Madrid, Cátedra, 2000.
- FERRIS, J. L., *Carmen Conde: vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de Hoy, 2007, pp. 151, 187-188.
- FIALLOS, M. "Una visita a Francisca Sánchez, musa campesina de Rubén Darío", *La Prensa*, 30 de septiembre 1962.
- GUTIÉRREZ-VEGA, Z. y GAZARIAN-GAUTIER, M.-L., *Carmen Conde, de viva voz*, Nueva York, Senda Nueva de Ediciones 1992, pp. 25-26.
- LÓPEZ, F., *Rubén Darío y la Edad Media: una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del escritor*, Barcelona, Planeta, 1971.
- MAINER, J. C., *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1986, p. 77.
- MARCIAL, "De Teatros", *El Porvenir: diario independiente de Cartagena*, Año 21, n. 6783, lunes 4 de abril 1921, p. [1].
- MATA, P., *Obras selectas*; introducción de Federico Carlos Sainz de Robles, 2ª ed., Barcelona, Editorial AHR, 1973, p. 20, 82, 112, 651, 659, 443.
- OLIVER, A., *Este otro Rubén Darío*, Prólogo de Francisco Maldonado de Guevara, Barcelona, Aedos, 1960, p. 449.
- PELAYO, M., "Glosario cartagenero. Carmen Conde", *El Liberal: edición de la mañana*, Año 23, n. 8017, jueves 11 de diciembre 1924, p. 1.
- PESÁNTEZ, R., "Con Carmen Conde en Madrid", *El Universo*, Guayaquil, 20 de julio 1969.
- UHRAN, E. E., "Francisca Sánchez y el Seminario-Archivo de Rubén Darío", *Universidad de San Carlos*, n. LII, 1960, p. 108.

**INCIDENCIAS DEL MODERNISMO EN LAS FIGURAS
FEMENINAS DE *EN DICIEMBRE LLEGABAN LAS BRISAS*¹
DE MARVEL MORENO**

Federica ARNOLDI
Universidad de Bérgamo (Italia)

Este estudio se ajusta a la convicción de que *En diciembre llegaban las brisas*, primera novela de la escritora colombiana Marvel Moreno, publicada en Barcelona en 1987, debe ser leída a la luz de la existencia de una mezcla o cruce con algunas manifestaciones literarias y artísticas propias del final del siglo XIX.

Este entrecruzamiento abarca tanto la representación de los personajes femeninos y la predilección, en algunos pasajes de la novela, por un “lenguaje exuberante y [un] exaltado lirismo” (Araújo, 1997: 35), como la representación de una ciudad, Barranquilla, retratada por la autora como espacio sinecdótico en que escenificar las vicisitudes de una comunidad. Se trata de la élite mercantil barranquillera de los años sesenta y setenta del siglo XX, que se parece, por sus nostalgias aristocráticas, a la burguesía francesa del siglo XIX descrita por autores como Honoré de Balzac, ambas interpretadas de una *Comédie Humaine* enteramente representada en espacios interiores (salones, comedores, alcobas, patios y jardines²).

En estas páginas se focaliza la atención sólo en los primeros dos elementos mencionados dejando, para una etapa ulterior, en el análisis de la

1) Como las únicas dos ediciones existentes [Barcelona: Plaza & Janés, 1987; Bogotá: Norma, 2005] resultan mutiladas y del todo inatendibles, para el presente trabajo se usa el tercer juego de pruebas enteramente corregido entre el 20 de diciembre 2003 y el 4 de enero de 2005 que Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya (albaceas literarios de la autora) prepararon para la “primera verdadera edición” de la novela y que debía haber realizado el Grupo Editorial Norma, de Bogotá, a comienzos de 2004 dentro del proyecto de publicación en tres volúmenes de la *Obra completa* de la escritora colombiana. Proyecto que desafortunadamente no se concluirá -por la arbitraria ingerencia de su primer marido, Plinio Apuleyo Mendoza, y de sus hijas. Dichas pruebas se encuentran publicadas en Rodríguez Amaya (ed.), 2006 (Cfr. Rodríguez Amaya, 2008).

2) Estos últimos considerados por Michelle Perrot apéndices exteriores del interior burgués (Perrot, 2002, vol. IV: 498).

obra de la escritora el estudio de la predilección por el *intérieur* que ella revela en las páginas de su novela.

En sintonía con las sugerencias expuestas por la estudiosa colombiana Helena Araújo, se quiere demostrar la preferencia de Marvel Moreno por la representación de atmósferas más o menos marcadamente decadentistas que la autora manipula creando de manera muy original un mundo femenino cuya languidez agotadora no tiene nada que ver con la huida frustrada hacia el desencanto privado “de ese fin de siglo angustioso”, como lo definió su compatriota, el poeta colombiano José Asunción Silva. En efecto, si en las páginas de *En diciembre llegaban las brisas* hay mecedoras de mimbre, patios invadidos por naranjos, jazmines, chicharras, mala hierbas y ceibas centenarias, gatos birmanos y poltronas de terciopelo azul turquí, mujeres enfermas y hombres desalmados, no es para ostentar un dispositivo intertextual de citas y alusiones tanto refinado cuanto vacío. Al contrario, el lector está frente a un sabio trabajo de rearticulación y transfiguración de la estética modernista, producto peculiar de la mirada a la vez imperiosa y complaciente de un artista que ha sido, la mayoría de las veces, hombre y burgués. Y la burguesía barranquillera, “racista, arrogante, [...] [que dormita] en un pantano de frustraciones” (Moreno 1987: 83), representada tan audazmente en sus deformaciones y embelecados, se parece mucho, por sus antojos y sus obsesiones, sus viviendas señoriales y sus sirvientas alcahuetas, a la aristocracia inglesa tan bien representada por Emily Brontë en su novela *Wuthering Heights* o, como ha señalado Araújo, a los terratenientes feudales en el *South* decimonónico del fangoso Mississippi descrito por Kate Chopin en *The Awakening*. No es por casualidad, entonces, si uno de los personajes femeninos más enigmáticos de la novela, Divina Arriaga, cuya imagen irrumpe en la segunda parte de la novela, esa mujer descaradamente bella, “desdeñosa y magnífica en su túnica de raso blanco con incrustaciones de oro y su estola de plumas arrancadas a un pájaro inverosímil” (Moreno, 1987: 77) termina sus días yaciendo en su cama-sepulcro. Las paredes de la habitación que elige para su auto-reclusión son las mismas rejas que delimitan otro cuarto: el que la heroína de *Wuthering Heights*, Catherine Earnshaw, escoge para morir de locura y hambre.

Cabe evaluar en qué medida Marvel Moreno tematiza y moldea los discursos tanto estéticos como ideológicos (si es que resulta posible separar ambos aspectos) de la época modernista con respecto a las representaciones de la belleza femenina, cuyas exploración y consiguiente descomposición a través de los escamoteos del novelar hacen posible la sustracción a anquilosados clichés decadentistas de imágenes que, en cambio, se reaniman bajo la mirada

de Lina, voz y alter ego de la autora, novicia en un olimpo de mujeres que “más que mujeres modernistas son mujeres modernas” (Araújo, 1997: 34).

Para comprobar estas correspondencias se confrontan, con el análisis de los aspectos temáticos más significativos, el cuadro del pintor inglés Dante Gabriel Rossetti *Venus Verticordia*, el poema de Charles Baudelaire “À une Madone” y el poema “Madrigal” del colombiano José Asunción Silva. La observación de elementos simbólicos, alusiones y significados velados presentes de manera reiterada en las obras, una vez analizadas, conducirá directamente al núcleo de la semántica de la feminidad elaborada por Marvel Moreno.

Se quiere demostrar, por medio de un análisis textual que haga emerger los elementos de una intertextualidad buscada por la autora, el proceso – empezado con el cuento “Oriane, Tía Oriane”, continuado en “La noche feliz de Madame Ivonne” y madurado en *En diciembre llegaban las brisas* – de una sutil y crítica puesta en día del edificio retórico propio de la representación artística modernista de la mujer, que abarca no sólo la representación de sus características físicas y mentales, sino también la invención de una naturaleza que participa activamente en la determinación de los atributos más destacados (y tan ambiguos) del personaje femenino.

Para este propósito, se toma como prototipo de estudio a uno de los personajes femeninos más fascinantes de la novela, Lucila Castro, la prostituta sobre cuya vida familiar “cayó [...] el ojo maniático de Beatriz” (Moreno, 1987: 164), la más ambigua de las tres protagonistas de *En diciembre llegaban las brisas*. Lucila, ejemplo emblemático de la labor de manipulación de los paradigmas de la feminidad *fin de siècle* que la escritora colombiana pone en día en su obra, confiriendo a estas estructuras estético-sociales significados, signos y matices originales y aún inexplorados.

A fin de una aproximación crítica preliminar a la estética del periodo en cuestión que anteceda el análisis de su apropiación por parte de Marvel Moreno, es imprescindible desplazar momentáneamente la atención hacia un brevísimo recorrido histórico y cultural alrededor del concepto de fetichismo.

Aunque existan diferentes teorías, a veces discordes e incluso incompatibles entre si, es indudable que:

el fetichismo constituye el sistema simbólico del siglo XIX, el medio mediante el cual la sociedad burguesa traduce la realidad. El medio por el cual el hombre simboliza el mundo a través de objetos. En el siglo XIX estamos, pues, hablando de la creación, de la invención moderna

de un valor nuevo: el del objeto que se alza frente a la conciencia del sujeto (Etxebarria y Núñez Puente, 2003: 75).

El sujeto ve al objeto manifestarse y adquirir consistencia ante sus ojos, que acaba hipnotizando. El mundo fantasmagórico de las Exposiciones Universales se erige en paradigma de la belleza de lo inerte.

Contemporáneamente al abandono de la visión tradicional de una economía agrícola y familiar en la que participan tanto la mujer como el hombre, sustituida por la idea de que sólo el marido tuviera que proporcionar los medios económicos para el sustento de la familia, nace, en las expresiones artísticas, una de las más poderosas fantasmagorías culturales de la época:

la creación de lo que se ha dado en llamar «la mujer objeto», mujer pasiva y estática, no productiva, que sólo sirve para ser admirada, y que otorga valor a su poseedor. [En resumidas cuentas] la mujer se ve reducida al espacio de lo decorativo, de lo ornamental (Etxebarria y Núñez Puente, 2003: 83-84).

De sujeto real, la mujer pasa a ser una realización ficticia que oscila entre dos extremos sinecdóticos: la *femme fragile* y la *femme fatale* (Cfr. Praz, 2003). Una feminidad transgresora e inquietante o bien una feminidad correcta y tranquilizadora: sea que se llamen ángeles del hogar, vampiresas, sirenas, vamps o ninfas pertenecen todas al “lugar del fetiche. El lugar que no tiene lugar, ubicado en una topografía fantasma, en una geografía de lo inalcanzable donde se encuentra lo que no tiene nombre” (Etxebarria y Núñez Puente, 2003: 76).

En esta topografía imaginaria es posible, para un artista como Dante Gabriel Rossetti, pintor prerrafaelista, superponer a la doncella victoriana en carne y hueso la imagen de un ser angelical que comparte con ella sus languores y repulsiones y que vive en un lugar fantástico en donde los colores de una Florencia medieval idealizada se mezclan a las aprensiones de una Oxford moderna e industrializada.

Los retratos femeninos de Rossetti reproducen en el arte aquel prototipo femenino que tiene su correspondiente en las musas de los poemas más célebres de Charles Baudelaire y, sucesivamente, al otro cabo del mundo, en las niñas pálidas que asedian el Yo poético de la obra de José Asunción Silva. Bajo este aspecto, la existencia de un *fil rouge* que, de la obra poética de Baudelaire, llega hasta la representación pictórica de lo femenino por parte de

Rossetti, es cosa sabida³, como son conocidas las vicisitudes biográficas que llevan al poeta colombiano a París, donde “aparte de dedicarse a una rumbosa vida de *dandy*, lee copiosamente y de todo: Baudelaire, los hermanos Grimm, Poe, los positivistas, Nietzsche, Pierre Loti, D’Annunzio, Marie Bashkirtsev, libros de arte y de medicina” (Oviedo, 1997, vol. II: 267).

Es necesario volver al texto, la novela *En diciembre llegaban las brisas*. Precisamente en Lucila Castro, en su voluptuosidad salvaje y telúrica, hace pensar el lienzo de Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, pintado entre 1864 y 1866.



En un nicho de rosas, ranúnculos y madreperlas, *Venus Verticordia*, literalmente, la Venus “who turns hearts away from illicit love” (Prettejohn, 2000: 167) y los convierte a la *Virtus*⁴, no surge de la espuma del mar, sino

3) No es por casualidad: en 1846 Dante Gabriel Rossetti realiza unos dibujos para el famoso poema de Edgar Allan Poe “The Raven” que será traducido al francés por Charles Baudelaire en 1859. Ambos autores están empapados de la estética decadente que ve en el escritor estadounidense su celeberrimo precursor.

4) Anna Ferrari explica en su *Dizionario di mitologia greca e latina*: “Oltre ad assimilare quasi interamente gli aspetti del mito relativi ad Afrodite, i Romani introdussero nuovi attributi accanto al nome di Venere. [...] All’anno 114 a. C. si data l’apertura a Roma di un tempio dedicato a Venere *Verticordia*, ossia colei che trasforma il cuore

de una naturaleza exótica que se parece mucho al Paraíso. La manzana que tiene en la mano izquierda recuerda el fruto tentador con el que Eva sedujo a Adán. Sin embargo, el dardo en su mano derecha hace pensar también en la flecha de Cupido, que podría simbolizar el inminente pecado de amor que la misma Venus estaría por cometer. La ambigüedad de la representación va acentuándose si se observa la cabeza de la mujer que lleva alrededor una aureola dorada como sólo pueden llevarla las santas o la Virgen. Por ende, la imagen femenina representada en el óleo oscila entre el retrato de una amante que, como Eva, se ofrece maliciosamente conduciendo al pecado (al contrario de lo que sugiere el título de la obra) y una Virgen cuya belleza física se convierte en espejo de su inocente pureza interior.

Este dualismo sería confirmado por la representación de la naturaleza en primer plano que lleva el espectador a leer los elementos del paisaje como partes de una isotopía metafórica de la feminidad sensual y casta a la vez: las rosas y las madreselvas, símbolos del erotismo carnal por su perfume voluptuoso (las rosas) y su néctar dulcísimo⁵ (las madreselvas) aparecen cerca de pequeñas mariposas amarillas.

No resulta inútil recordar que una de las imágenes memorables de la literatura colombiana es la “asunción” de Remedios, la bella, que, en la novela *Cien años de soledad*, sube a los cielos envuelta en sábanas que aletean como si fueran mariposas y a la vez rodeada de una nube de mariposas amarillas. Hay más: el jardín donde se ubica la escena es el mismo en que Fernanda verá por primera vez las mariposas amarillas que rodean los amores pasionales de Meme y Mauricio Babilonia⁶.

Sea que *Venus* represente lo celestial, sea que represente lo demoníaco, su imagen tentadora conduce inevitablemente a la catástrofe, como es sugerido por el doble valor simbólico de la manzana que la mujer pintada tiene en su mano pálida y que puede ser interpretada tanto como el fruto del pecado original, como la Manzana de la Discordia, cuyo corolario fue la guerra de Troya.

umano: l'esigenza di un culto del genere appariva ai contemporanei soprattutto dettata dalla generale corruzione e rilassatezza dei costumi, che aveva preso piede anche tra le sacerdotesse Vestali". (Ferrari, 1999: 531, vol. 2).

5) Tan dulce que los ingleses llaman esta flor "Honeysuckle".

6) Gabriel García Márquez, autor del que Marvel Moreno es contemporánea, además de haber sido amiga y pertenecer al mismo enclave geo-cultural: el Caribe colombiano.

La misma visión de una doble culpabilidad peculiarmente femenina (temática tan central en la obra de Marvel Moreno) se halla en el poema “À une Madone”, en que el enunciador se dirige a una Virgen cruel a la que ofrece, con desesperación y sarcasmo, sus ofrendas, objetos hechos con sus mismos sentimientos que oscilan entre la veneración y el odio:

Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,
Un autel souterrain au fond de ma détresse,
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,
Loin du désir mondain et du regard moqueur,
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.
[...]
Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose. [...]⁷

El Yo poético parece implorar la misericordia de una reina egoísta, cuyos actos despiertan una celosía incontenible. Su “cuerpo rosa y blanco”, que se parece mucho al cuerpo desnudo de la *Venus*, ya no está libre de culpabilidad, al contrario, lleva la marca de un “Anhelo que desciende y que sube”, que es el deseo concupiscente del poeta que reclama su derecho de exclusividad hacia la amante. Su blancura ya no es ilusoria y sin mancha y los dones que recibe parecen homenajes no a sus virtudes sino a su falsedad, la falsedad de un ídolo desenmascarado.

En el poema “Madrigal”, José Asunción Silva emplea conscientemente las peculiaridades físicas propias de la belleza casta del canon romántico para después transformarlas, de un golpe, en síntomas reveladoras de una inquietud de la muchacha:

7) Para ti quiero hacer, Madona, amante mía /un altar subterráneo en lo hondo de mi angustia, /y en el rincón más negro de mi pecho, muy lejos /de mundanos deseos y miradas burlonas, /cavar una hornacina de azur y de oro esmaltada, /donde tú te alzarás, maravillada Estatua. [...] /Tu Vestido será mi Anhelo estremecido /ondulante, mi Anhelo que desciende y que sube, /se columpia en las cimas y en los valles reposa /y de un beso reviste tu cuerpo rosa y blanco [...]. (Baudelaire, 2003: 255)

Tu tez rosada y pura, tus formas gráciles
de estatua de Tanagra, tu olor de lilas,
el carmín de tu boca, de labios tersos,
las miradas ardientes de tu pupilas,
el ritmo de tu paso, tu voz velada,
tus cabellos que suelen, si los despeina
tu mano blanca y fina toda hoyuelada,
cubrirte como un manto de reina,
tu voz, tus ademanes, tú... no te asombres:
todo eso está, y a gritos, pidiendo un hombre.

La enumeración culmina con la certidumbre, por parte del poeta, de la existencia del deseo de posesión explícitamente sexual de este ser femenino que, hasta el último verso del poema, parecía totalmente etéreo y sagradamente distante, y en cierto sentido continúa siéndolo, porque aún no conoce lo que está pasando a su cuerpo: “no te asombres”, le dice el poeta, que posiblemente quiere ser su amante. El enunciador modernista del discurso erótico le sucede al Yo poético romántico introduciendo “el desnudo y la descripción deleitosa y concupiscente del cuerpo humano” (Oscar Rivera-Rodas, 1989: 44).

De ahí que los autores rechacen, en su poética, “el concepto del amor-virtud al que fue sometida la relación humana por la ideología cristiano-católica, e [instituyan] conscientemente la versión profana del amor” (Oscar Rivera-Rodas, 1989: 46). De este modo los símbolos románticos del amor puro y casto (por ejemplo, la blancura y el frescor de la tez, el oro de los cabellos, las delicadas poses de la figuras, las flores) se convierten en los indicios de un erotismo que acaricia la carnalidad y que alcanza también los objetos, pasando así de la lujuria al lujo y viceversa. Este proceso conlleva implicaciones importantes en la percepción del objeto de sus anhelos por parte del poeta, que ahora, al destruir las convenciones románticas, por medio de las cuales “elud[día] toda referencia concupiscente, pues el espíritu no deb[ía] establecer diálogo o comunicación con el cuerpo” (Oscar Rivera-Rodas, 1989: 48), ve, devuelto en la blancura del cuerpo de su amante, el morado de su corrupción y consecuente muerte.⁸ Tras la presentación de unos de los núcleos temáticos de la poética del período finisecular, poética que, al atribuir a los elementos naturales un papel cardinal en la determinación de los rasgos físicos y morales de los personajes, puede ser definida “telúrica”, hay que volver a la novela.

8) Véase el poema “La carogne”, (Baudelaire, 2003: 163).

Se quiere verificar en qué medida la obra logre dialogar, expandiendo sus significados, con estos núcleos temáticos: los cinco capítulos de la tercera parte de *En diciembre llegaban las brisas* giran alrededor de Beatriz, hija de Nena Avendaño, alumna ordenada, disciplinada y devota (la más devota) del colegio “La Enseñanza”, que acaba convirtiéndose en esposa suicida. Es gracias a la curiosidad morbosa de esta niña, que parece “encarnar el personaje de una historia ejemplar” (Moreno, 1987: 144), que el lector puede conocer uno de los personajes femeninos más fascinantes de la novela y entrar a hurtadillas en su vida privada por un agujero “abierto [...] en el muro que separaba los dos patios” (Moreno, 1987: 165), el de la casa de los Avendaño y el de la suya, la casa en que vive ella, Lucila Castro, con sus hijos y su amante negro, Lorenzo. Lucila Castro es:

una de las Sierra, mujeres de temperamento fuerte, harto precoces y no menos tenaces, pues decían adiós a la adolescencia a los nueve años y eran capaces de concebir a los sesenta [...] Todo hombre casado con una Sierra y habiendo tenido hijos de ella conocía de sobra la cantidad de rigor moral y físico que era necesario desplegar para complacerlas (Moreno, 1987: 163).

Por eso y porque su marido, Evaristo del Puma, “estaba hecho de una sustancia diferente de la suya”, su matrimonio fracasa después de un año, el tiempo necesario para digerir a “Evaristo y su corbatín de contabilista” (Moreno, 1987: 163). Tras recibir una herencia inesperada, la mujer se muda a la casa vecina a la de Beatriz. Así empieza el camafeo que, al emplear también *flash back* y *anápsis*, la narración dedica a su vida. Un retrato casi sólo trazado de un personaje que, sin embargo, no se conforma con ser simplemente el esbozo ordinario y confortante de una mujer a quien le toca vivir con el dinero sacado de la venta del placer sexual que brinda al hombre blanco. A este propósito, es importante subrayar la presencia de un “torbellino de voces”, como lo ha definido Barbara Barbisotti (Barbisotti, 2008: 177), que involucra la caracterización de cada personaje en la novela *En diciembre llegaban las brisas*, es posible acercarse a Lucila Castro disfrutando de su imagen epicúrea sin olvidar que ésta es el resultado de un manejo medido de referencias intratextuales y extratextuales. Manejo realizado por medio de una compleja manipulación del discurso indirecto que multiplica las perspectivas en las que el lector se apoya para la lectura del texto.

A través del fértil sistema de las “unità stilistico-compositive” (Bachtin, 1997: 70) de las que la novela se compone, Marvel Moreno logra servirse del ideario modernista, con sus motivos, sus tintes y sus moldes estéticos, para excederlo. De esta manera, el “impresionismo modernista que refleja los íntimos repliegues de su mundo interior, su desasosiego existencial y su persecución de lo eterno en lo instantáneo” (Oviedo, 1997: 229), se renueva en una exploración de las potencialidades del lenguaje. Al heredar del modernismo (tanto europeo como hispanoamericano) “la idea de que no importan los objetos representados o descritos, sino el efecto que producen en quien los percibe” (Oviedo, 1997: 224), Marvel Moreno elabora este simbolismo trasladándolo del nivel de la palabra poética al nivel de la lengua hablada siempre, antes que nada,

enunciazione viva [che] concepisce il proprio oggetto con un atto complesso: ogni oggetto “nominato” e “discusso”, da una parte [...] illuminato e dall'altra, oscurato dall'opinione sociale pluridiscorsiva, della parola altrui su di esso, e in questo complesso gioco di chiaroscuro entra la parola, se ne satura, sfaccettando in esso i propri contorni semantici e stilistici (Bachtin, 1997: 84 y 85).

En este sentido, en la “lotta contro la ragnatela di parole che avvolge l'oggetto” (Bachtin, 1997: 85), se expresa la tendencia, en la novela, “hacia una poética más cercana al expresionismo” (Rodríguez Amaya, 1997: 175), por medio de la exasperación de la saturación ideológica de la palabra, a través del empleo de un lenguaje que puede llegar a ser incluso agresivo y grotesco, se demuele paulatinamente, desenmascarando sus estrategias, “La lingua unitaria [che] esprime le forze della concreta unificazione e centralizzazione ideologico-verbale, che si svolge in un indissolubile legame coi processi della centralizzazione politico-sociale e culturale” (Bachtin, 1997: 79).

Para argumentar estas consideraciones, es necesario volver al texto: a fin de alejar el interés morboso de Beatriz de los amores secretos de las sirvientas, Armanda, la mulata que trabaja en la casa de Doña Eulalia, “[desvía su] atención hacia lo que [ocurre] en casa de sus nuevos vecinos, los del Puma” (Moreno, 1987: 162). A partir de este momento, un complejo mecanismo polifónico de voces presenta a Lucila Castro: un juego de perspectivas simultáneas y parciales impiden la caracterización monolítica del personaje dibujando un espacio narrativo que engloba “el escepticismo hacia cualquier formulación

definitiva” (Barbisotti, 2008: 188) de juicios éticos y morales sobre la conducta de la mujer en cuestión.

Después de un catálogo de narradores intradieгéticos que delinear la caracterización de la mujer, el lector logra acceder a Lucila Castro sólo por medio de la mirada del único hombre que la ama verdaderamente, Lorenzo, cuyos ojos supuestamente impasibles ante la caravana de clientes, aguantan esta escena cotidiana huyendo “más allá de los automóviles”, donde Lucila sigue bailando, en sus recuerdos, “en ese Barrio Abajo, donde ninguna mujer blanca había puesto nunca los pies” (Moreno, 1987: 163).

Sigue la descripción física de la mujer, determinada por la visión, explícitamente parcial, de Lorenzo, único testigo presente durante aquella noche de Carnaval: “[...] Ella y su melena rojiza, sus senos pulposos, color de leche, bailando frenéticamente el mapalé como si el propio Changó habitara su cuerpo”. En seguida, la descripción se focaliza en el entorno, salvaje y dionisiaco: “[...] Lorenzo se abrió paso hacia ella, ahuyentando en el acto a los negros que empezaban a rodearla; a un gesto suyo la papayera cambió de ritmo, los tambores se volvieron pausados, como una queja sonó la flauta y el ardor de la mujer vino a pegarse a su piel para jamás abandonarlo” (Moreno, 1987: 164).

He aquí la *Venus Verticordia* bailando al ritmo de los tambores del dios afro-americano y caribe Changó⁹; “su melena rojiza” y “sus senos pulposos” no son atributos inmóviles: ellos se agitan en un frenesí que trasciende todo sentimiento de culpabilidad y recuerda, en clave exótica, los movimientos de la línea serpenteada con que Toulouse-Lautrec representa a las bailarinas del *Folie Bergère*.

Lucila no emerge de la espuma del mar o de un nicho de rosas, ranúnculos y madre selvas, sino de un baile ritual que le permite el pasaje de una feminidad mutilada a una percepción conciente de sus deseos.

Hay que tener cuidado: la sensualidad de la escena no quiere comprobar lo que emerge del sentido común, o sea la imagen de una mujer que, por su naturaleza (“una de las Sierra”), es un ser vicioso y desenfrenado:

9) “Changó, dios del trueno, del fuego y la guerra, es también bailarín, pendenciero y seductor. Es seguramente el más ‘popular’ entre los *orishas*, por ser el prototipo del macho arrabalero, siempre dispuesto a manejar el cuchillo y dedicado a una vida alegre hecha de parrandas alcoholizadas y de expeditivas conquistas amorosas.” De Jacques Gilard, “¿*Orishas* en Cartagena? A propósito de *Del amor y otros demonios*” (Gilard, 2008: 99).

esta lectura encuentra su desmentida en la complejidad del montaje de los múltiples narradores intradieгéticos que impide al lector una actitud simplista ante los acontecimientos narrados. Si el *pathos* de la situación descrita alude, por el empleo “[d]el mismo lenguaje exuberante y el mismo exaltado lirismo al conmemorar paisajes selváticos” (Araújo, 1997: 36), a obras como *María*, de Jorge Isaacs¹⁰ y *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, novelas colombianas comparables entre sí por “[...] la intensidad de su paisajismo” (Oviedo, 1997: 105), la orquestación de los enfoques existenciales implicados apunta hacia una experimentación literaria más audaz, equiparable a configuraciones ficcionales tan complejas como las que se pueden encontrar en obras de escritores como Virginia Woolf o William Faulkner.

El relato continúa, focalizándose esta vez en las percepciones, los sentimientos y los convencimientos de Lorenzo, siempre por medio del juego de superposición de perspectivas (Berenice, la cocinera de los Del Valle cuenta ahora lo que Lorenzo “le había confiado”):

Según explicaba Berenice, Lorenzo sabía que ningún hombre en el mundo podía satisfacer las ansias de una mujer que hubiera descubierto a fondo los fondos de su sexualidad y tuviera el coraje de aceptarla [...] Lorenzo amaba a las mujeres cuando a través de sus cuerpos se agitaban las fuerzas fatales de la vida: las amaba en la fascinación más absoluta, siguiendo el imprevisible de sus deseos, la fantasía vertiginosa de sus pasiones, y respetuosamente, con esa veneración que un viejo marino siente por el mar. Los otros podían quedarse en tierra si no se atrevían a afrontar el riesgo. No él: toda su infancia había nadado en las aguas verdes de la isla caribe donde nació, abandonándose a las corrientes cruzadas por tiburones, a las enormes olas que estallaban en espuma sobre la playa, sin el menor temor, le había confiado a Berenice, porque ya entonces sabía el día y la hora en que la muerte vendría a buscarlo (Moren, 1987: 164 y 165).

10) Única obra de literatura colombiana que Marvel Moreno amó. Ella misma lo afirma, entrevistada por Jacques Gilard: “Aparte de la *María* que leí a los trece años con los ojos inflamados de tanto llorar, y de algunos poetas que adoro en secreto, los escritores colombianos constituyeron durante años mi pesadilla: estaba obligada a estudiarlos en el colegio y me aburrían soberanamente” (Cfr. Gilard, 1981).

A través de la mirada de Lorenzo, Lucila se convierte en una reina (Virgen, Eva o Venus, figuras de larga vigencia en la cultura occidental) en el centro de un imperio donde los hombres, al saberse amenazados, no logran acceder. Todos menos él, que en “su infancia había nadado en las aguas verdes de la isla caribe”. Aquí la correspondencia mujer=mar es patente (no es inútil recordar a Yemayá, la diosa del mar de la mitología yoruba, tan presente en la cultura caribe, incluso de la costa colombiana).

A través de Lorenzo el mundo marino muestra su faceta benévola, generosa y clemente y facilita de nuevo el dialogo intratextual: a través de la mención *en passant* de una costumbre bastante común entre los niños isleños, la autora plantea de nuevo, al introducir el elemento del mar, la metaforización del entero pasaje transitando por continuos intercambios con los *topoi* modernistas. A partir del Romanticismo, el símbolo del Mar “[rappresenta] la condizione dell’eroe [...] in bilico tra libertà e solitudine, individualismo, ribellione e istanze sociali” (Vincentini, 1994: 9); desposeído de su nave, el hombre moderno, héroe masculino, viaja hacia fantasmagorías siempre frustradas, desde la ilusión de volver a su puerto, si es que tiene uno, hasta la quimera de acabar de una vez con a la ballena blanca. Al hijo ilegítimo echado por Abraham y su condición de exiliado, aluden tanto al nombre del narrador de *Moby Dick*, como el título del primer libro de versos publicado por José Martí, *Ismaelillo*, sugiriendo de esta forma la angustia del hombre finisecular que descubre con Freud que ya “L’Io non è padrone in casa propria” (Freud, 1916: 659) y tiene que aguantar la tercera y definitiva humillación infligida al ánimo humano, tras haber soportado la humillación cosmológica y la humillación biológica”.

Dentro de este marco la visión de lo femenino, por debajo de una aparente veneración de la mujer, se asienta sobre el rechazo de la imagen creada *ad hoc* por el mismo autor finisecular para proyectar en ella la carencia de aquella perfección moral y ética que, al ser fantasmagórica, jamás podría proceder de un ser en carne y hueso.

Mientras que el poeta modernista, degenerado en la novela en la imagen de Benito Suárez, macho burdo y violento, hijo de Giovanna Mantini, una fascista italiana, se afana por escribir “versos a la manera de Julio Florez” (Moreno, 1987: 45)... mientras que el poeta modernista grita “Odio el mar”, al ser éste metáfora del cuerpo femenino “[...] sólo hermoso cuando gime / Del barco domador bajo la hendente / Quilla, y como fantástico demonio, / De un manto negro colosal tapado, / Encórvase a los vientos de la noche / Ante el sublime vencedor que pasa [...]” (Martí, “Odio el mar” en *Versos Libres*:

1878-82), otra voz masculina (Lorenzo), privada del carácter despótico propio de toda voz “onnicomprensiva”¹¹, permite el paso final. En este sentido, al activar aquel ciclón de voces y perspectivas que como ráfagas salen de la ficción para alcanzar la conciencia del lector, la novela trasciende la “semiótica inspirada en la estilización” (Araújo, 1997: 33) de “lo felino, lo lascivo, lo emoliente, lo flamígero” (Yurkiévich, 1976: 23) para atreverse a sondear las contradicciones sociales e históricas que aparecen, a veces de forma inesperada, en la reelaboración americana de una producción estética que “[...] grazie all’immagine che [offre] di una trasformazione utopica della vita” (Jameson, 1991: 309) “acepta arrobada su papel de subproducto de lujo en una sociedad de capitalismo subdesarrollado” (Alegría, 1981: 34), cuyo “machismo burdo” (Posada, 1997: 57) impide a muchos de sus pobladores “[...] escapar de una infame patria alegres los unos; /del horror de sus cunas, otros; y algunos otros, /astrólogos ahogados en ojos femeninos, / de la Circe tiránica de aromas peligrosos [...]”¹² (Baudelaire, 2003: 483-485).

Mientras tanto, el retrato de Lucila Castro se ha ido completando: la misma voz coral que al principio parecía pronunciarse recelosa ante sus acciones, ahora la salva a través de otro punto de vista en que se inserta, él de la Nena, la madre de Beatriz:

Incluso ella [la Nena] [...] no podía comprender la obstinación de Beatriz en demostrar lo que todo el mundo veía y prefería callar por caridad cristiana, a saber, que Lucila Castro se prostituía desde que su marido la había abandonado, dejándola sola, con una niña condenada a seguir sus pasos si la maledicencia pública la acorralaba (Moreno, 1987: 165).

11) Según Michail Bachtin: “La lingua dell’opera poetica si attua come indubitabile, incontrovertibile e onnicomprensiva. Tutto ciò che il poeta vede, intende e pensa, egli lo vede, lo intende e lo pensa con gli occhi di una data lingua, nelle su forme interne, e non c’è nulla che per la sua espressione susciti il bisogno di fare appello a una lingua altra, altrui. la lingua del genere poetico è un unitario e unico mondo tolemaico, fuori dal quale non c’è nulla e di nulla c’è bisogno. L’idea della pluralità dei mondi linguistici, ugualmente significanti ed espressivi, è organicamente estranea al genere poetico” (Bachtin, 1997: 94).

12) “[...] Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme; /D’autres, l’horreur de leurs berceaux, et quelques-uns /Astrologues noyés dans les yeux d’une femme, /la Circé tyrannique aux dangereux parfums, [...]”.

He aquí el último movimiento de torsión del narrador con que la novela entrega de manera definitiva al lector no una “fantasmagoría” femenina, sino una mujer que, al estar hecha de tinta y papel, comparte las mismas desdichas de las en carne y hueso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRÍA, F., “Aporte de la Mujer al Nuevo Lenguaje Poético de Latinoamérica”, *Plural*, México, 1981.

ARAÚJO, H., “Incidencia del Modernismo en la obra de Marvel Moreno”, en F. Rodríguez Amaya y J. Gilard (eds.), *La obra de Marvel Moreno* (Actas del coloquio internacional, Toulouse, 3-5 abril 1997), Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997, pp. 33-41.

ASUNCIÓN SILVA, J., “Madrigal” en *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. Disponible en Biblioteca Digital Ayacucho, <www.bibliotecaayacucho.com>.

BACHTIN, M., “La parola nel romanzo” [1934-35], en *Estetica e romanzo*, Turín, Einaudi, 1997.

BARBISOTTI, B., “La jerarquía de las voces narrantes en *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno”, en F. Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles II*, El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro – Marvel Moreno, un epígono, Bérgamo, Bergamo University Press, 2008, pp. 177-191.

BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal* [1857], Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2003.

ETXEBARRIA, L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Ediciones Destino, 2003.

FERRARI, A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, Turín, UTET, 1999, vol. 2.

FREUD, S., “Una difficoltà della psicoanalisi” [1916], en *Opere*, Turín, Boringhieri, 1967-1979, vol. VII, pp. 657-664.

GILARD, J., “*Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Entrevista con Marvel Moreno”, *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 8 de noviembre de 1981, pp. 4 y 5. Entrevista publicada en la página web <www.marvelmoreno.net>.

GILARD, J., “¿Orishas en Caragena? A propósito de *Del amor y otros demonios*”, en F. Rodríguez Amaya (ed.), *Plumas y Pinceles II*, El grupo de Barranquilla:

Gabriel García Márquez, un maestro – Marvel Moreno, un epígono, Bérghamo, Bergamo University Press, 2008, pp. 89-114.

JAMESON, F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 1991.

MARTÍ, J., “Odio el mar”, en *Versos Libres* [1878-82], <www.josemarti.cu>.

MORENO, M., “Oriane, Tía Oriane” [1975], en *Cuentos Completos*, Bogotá, Editorial Norma, 2001, pp. 11-24.

MORENO, M., *En diciembre llegaban las brisas*, versión digital en F. Rodríguez Amaya (ed.), *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono*, Edición encriptada en soporte digital CD de carácter científico limitada a 50 ejemplares, Partes I e III, Universidad de Bérghamo, 2006.

OVIEDO, J. M., *Historia de la literatura hispanoamericana* [1997], vol. II (*Del Romanticismo al Modernismo*), Madrid, Alianza Editorial, 2005.

POSADA, C., “Barranquilla en la obra de Marvel Moreno”, en *La obra de Marvel Moreno*, (Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997), pp. 53-59.

PRAZ, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1948], Florencia, Sansoni, 2003.

PRETTEJOHN, E., *The Art of Pre-raphaelites*, Princeton University Press, 2000.

RODRÍGUEZ AMAYA, F., “Una obra maestra de relojería literaria”, en *La obra de Marvel Moreno* (Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997), pp. 167- 179.

RODRÍGUEZ AMAYA, F. (ed.), *Expresiones literarias del Caribe colombiano – El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro; Marvel Moreno, un epígono*, Edición encriptada en soporte digital CD de carácter científico limitada a 50 ejemplares, Partes I e III, Universidad de Bérghamo, 2006.

RODRÍGUEZ AMAYA, F., “El grupo de Barranquilla: de la tradición a la renovación” en *Plumas y pinceles II –El grupo de Barranquilla: Gabriel García Márquez, un maestro – Marvel Moreno, un epígono*, Bérghamo, Bergamo University Press-Sestante, 2008, pp. IX-XXXIV.

VINCENTINI, M. I., *Varianti di un naufragio*, Milán, Mursia, 1994.

YURKIÉVICH, S., *Consagración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.

ESPAÑA Y ESTADOS UNIDOS EN LA OBRA DE CARMEN DE ZULUETA

María Luz ARROYO VÁZQUEZ
UNED

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo recupera la figura de Carmen de Zulueta Cebrián (1916), una escritora e intelectual española que ha vivido gran parte de su vida en el exilio y cuya obra merece ser recordada, pues en ella aparecen reflexiones sobre la historia y la cultura de distintos países, entre ellos, España y Estados Unidos.

Carmen fue hija del político, catedrático y periodista Luis de Zulueta y sobrina del político Julián Besteiro. Partió hacia el exilio cuando estalló la Guerra Civil y ha residido la mayor parte de su vida en los Estados Unidos, fijando su residencia desde el año 1959 en la ciudad de Nueva York. Realizó estudios en Harvard y, entre otras instituciones, desarrolló la profesión de profesora de Lengua y Literatura española en Universidad de Harvard y, durante más de dos décadas, en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). En 1989, en reconocimiento a su labor cultural en Nueva York recibió el lazo de dama de Isabel la Católica.

La memoria histórica de la institucionista de Carmen Zulueta, reflejada en sus artículos y sus libros, nos permite analizar y profundizar en figuras protagonistas de la historia española y estadounidense, acercándonos a su contexto político, social y cultural. El hecho de haber vivido en España y fuera de España, principalmente, en países anglosajones tales como Inglaterra y los Estados Unidos, le ha proporcionado una gran visión internacional. No obstante, en su obra autobiográfica *La España que pudo ser. Memorias de una institucionista* la autora admitía que le costaría escribir el ensayo que un profesor suyo, Fernández y Ramírez le pidió en 1934 ¿quién soy yo? porque, según revelaba, ha vivido tantos años fuera de España, especialmente en los Estados Unidos, que se siente que es dos personas diferentes, la española y la norteamericana y que “según las circunstancias domina una u otra” (Zulueta, 2000: 250). Además declaraba:

Cuando voy a España, mi país ya no es mi país, sobre todo Madrid, que ya no es mi ciudad...Soy en el fondo española, pero de una España

honda...que ha desaparecido en mi Madrid...Mi lengua profunda es el español. Es la lengua en la que escribo, en la que pienso en serio... en la vida diaria me domina el inglés, y mi ciudad es Nueva York. (Zulueta, 2000: 250).

2. LA VIDA

2.1. La etapa educativa en España

Carmen de Zulueta Cebrián (1916) nació en Madrid, en la calle general Martínez Campos número 1, en la glorieta de Iglesia, ubicada en la misma calle que la Institución Libre de Enseñanza, que estaba casi enfrente de su casa y que para representaba “una extensión del hogar familiar” (Zulueta, 2000: 17).

Su familia estaba vinculada a la institución. Así, por ejemplo, padre Luis de Zulueta, político, escritor y pedagogo, era un institucionista, su madre ejerció de maestra en la Institución y su tía Dolores, influida por la Institución estudió en la Escuela Superior de Magisterio. En su obra, Carmen se ha mostrado orgullosa de haber estudiado allí aludiendo, entre los aspectos, al hecho de que la institución siguiera los principios del krausismo y que fuera anti-libro de texto, siendo los alumnos los que elaboraban los cuadernos de las distintas materias.

La Institución Libre de Enseñanza repercutió, enormemente, en la formación de Carmen de Zulueta así como en una gran parte de los intelectuales españoles del primer tercio del siglo XX. Entre uno de los méritos de la Institución Libre de Enseñanza se podría destacar la creación en 1907 de la Junta para la Ampliación de Estudios que, inspirada por Giner de los Ríos, buscó una reforma del sistema educativo español y la apertura de España a Europa.

Después de su paso por la Institución Libre de Enseñanza, Carmen continuó sus estudios de bachillerato en el Instituto-Escuela que seguía un método similar al de la Institución, pero que al final de secundaria concedía un título oficial de bachiller. La Institución, al ser libre, no daba un título oficial.

En 1934 Carmen fue a estudiar a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. En su obra ha manifestado, en varias ocasiones, su orgullo de haber estudiado allí, destacando el programa de estudios y el profesorado selecto, como se pone de relieve en las siguientes líneas:

He viajado por muchos países y he estudiado en muchas universidades, incluso en Harvard, pero nunca he encontrado un nivel tan alto como

el de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. El conjunto de sus profesores, el método de enseñanza, todo ello era tan bueno o mejor que lo que he conocido en los muchos años de mi vida (Zulueta, 2004a: 35).

2.2. El exilio

El estallido de la guerra civil sorprendió a Carmen en Roma, donde se hallaba de vacaciones, cuando su padre, Luis de Zulueta, ocupaba el cargo de embajador de España ante la Santa Sede. Desde Roma comenzó un exilio que le llevaría a Francia, Inglaterra, Colombia, Brasil y Estados Unidos. Carmen lo ha rememorado en estos términos: “Lo que pensamos que iba a ser un viaje de vacaciones fue un exilio permanente” (Zulueta, 2004: 60).

La familia se fue a París, pero no tardó en separarse: su padre se fue a Bogotá, Colombia, con sus hermanos, al conseguir un trabajo como profesor en la Universidad Nacional y en el diario *El Tiempo* gracias a Eduardo Santos, Presidente electo de Colombia, su madre se quedó en París con sus hermanas y Carmen se fue a Norwich, Inglaterra para trabajar como ayudante de la maestra de español en la *Blythe Secondary School*.

Cuando falleció su abuela en París, la madre de Carmen decidió que debían reunirse con su padre y sus hermanos en Colombia y partieron hacia allí en el vapor *Le Colombie*. En Bogotá, Carmen realizó el doctorado en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Desde Colombia se marchó hacia los Estados Unidos tras ganar una beca para ampliar sus estudios. En Estados Unidos fue acogida y allí se ha centrado su vida e instalado de forma definitiva, exceptuando un paréntesis de ocho años en el que vivió con su marido y sus hijos en Brasil.

2.3. Estados Unidos

Desde que en 1940 Carmen de Zulueta emprendiera un viaje con su hermano Luis hacia los Estados Unidos para ampliar sus estudios en Cambridge, Massachussets, su vida se ha orientado hacia Estados Unidos.

Tras haber conseguido una beca para estudiar en Radcliffe College, en aquella época la parte femenina de Harvard, llegó con su hermano a Nueva York, donde les estaba esperando Laura de los Ríos, hija de Don Fernando de los Ríos, último embajador de la República en Washington, cuya casa fue un lugar de acogida para todos los exiliados que fueron a Estados Unidos. Comieron en la casa de Don Fernando y se alojaron en La Casa Internacional,

un albergue para extranjeros cercano a su hogar. De Nueva York se dirigieron en tren hacia Boston. La primera impresión que tuvieron de los Estados Unidos fue que se trataba de un país que: “Tenía unas proporciones sobrehumanas; todo era enorme, desde los coches hasta los rascacielos, o los almacenes” (Zulueta, 2004: 96).

Cuando llegaron a Cambridge, Massachusetts, Carmen se instaló en un colegio mayor y contó con la gran ayuda de Mary Sweeny, una americana que dedicó su vida al estudio del español y a ayudar a los intelectuales españoles en el exilio. Nada más llegar, Mary Sweeny le llevó al Betram Hall, la residencia donde se alojó durante su estancia en Radcliffe.

En sus memorias, Carmen ha declarado que lo que más positivo de esa experiencia de esa etapa y lo que más la impresionó fue la magnífica biblioteca de Harvard y que “las bibliotecas son las mejores instituciones de Estados Unidos” (Zulueta, 2004: 125-126). De hecho, ha destacado que aprendió mucho de la biblioteca de Harvard y de las herramientas de investigación, familiarizándose en la parte material de un *research paper* (Zulueta, 2004: 127). Como negativo, ha criticado que el sistema era de “lo más sexista”, siendo las clases de teatro y de francés sólo para mujeres: “... El título de master, aunque de Harvard, lo recibí de la decana de Radcliffe, en una ceremonia exclusivamente nuestra. La clase de 1968... fue la primera de Radcliffe que recibió un título de Harvard, y que tuvo las clases mixtas” (Zulueta, 2004a: 126).

Un aspecto importante para Carmen fue que Radcliffe le sirvió para entrar en contacto con la sociedad intelectual norteamericana. No obstante, ha resumido su experiencia allí de la siguiente manera:

Cuando considero mis estudios de Radcliffe desde mi perspectiva actual, pienso que de mi especialización en Lenguas Romances aprendía muy poco... la famosa universidad, vista desde el departamento de español no resultó tan buena. Puedo decir que la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, antes de Franco, era, tal vez, más al día en la enseñanza universitaria. Aunque los institucionistas y los profesores del Instituto-Escuela me habían inculcado la idea de que España era un país atrasado..., después de andar por Inglaterra y los Estados Unidos me di cuenta de que nuestra educación institucionista era de una calidad única; que nuestros profesores habían sido extraordinarios y que podíamos competir con los estudiantes de otros países, sin tener ninguna vergüenza de nuestra formación (Zulueta, 2004a: 133).

Al acabar el curso y pasadas las vacaciones, regresó a Massachussets para trabajar como profesora de español en *Wheaton College*, sólo para mujeres, en Norton, un pequeño pueblo cerca de Boston. Más tarde, cuando Miss Sweeney sugirió a Carmen que enseñase portugués en Wheaton, le consiguió una beca para hacer un curso de portugués en Burlington, Vermont.

Poco después, en verano, Carmen aceptó la invitación de dar clases de conversación a los estudiantes en la escuela de verano de Middlebury College que se instaló en Bread Loaf. Allí, entró en contacto con algunas figuras de la España republicana como las hijas de Navarro Tomás, Isabel García Lorca, Emilio Prados y Pilar de Madariaga, hermana de Salvador. Ésta última le ofreció un puesto como *Instructor* en Vasar College, en Poughkeepsie, en el estado de Nueva York. Carmen de Zulueta ha explicado que, como todos los refugiados españoles en Estados Unidos, Pilar se había dedicado a la enseñanza del español, a pesar de tener la especialidad de Física. (Zulueta, 2000: 230)

Carmen se casó con un americano, Richard Grenebaum, y cuando le destinaron a Brasil toda la familia se fue a vivir allí por un período de ocho años. En 1959, volvió con su familia a los Estados Unidos, asentándose en Nueva York. Entonces, Carmen se fue a Ginebra a buscar a su padre Luis de Zulueta para que se fuera a vivir con ellos. Sobre el tema de la adaptación de su padre a la ciudad de Nueva York Carmen comentaba que no le había supuesto un problema por su carácter y formación internacional:

En el caso de mi padre, de casi ochenta años, la adaptación de Europa a América del Norte, con una lengua que no conocía, una ciudad enorme también desconocida, era un verdadero reto. Pero mi padre... como institucionista fue siempre un hombre internacional. Las fronteras no existía para la inteligencia... interesado en el arte y en la política internacional, Nueva York le proporcionaba una visión mucho más amplia que la de Ginebra (Zulueta, 2000: 245).

Carmen consiguió un trabajo en la City College, parte del sistema de CUNY (City University of New York). Después dio clase en Herbert Lehman College durante catorce años y se jubiló en 1984 a los sesenta y cinco años. Desde entonces, se ha dedicado a escribir libros y artículos con una mirada con la que ha buscado recuperar, transmitir, y trata de comprender el pasado histórico. Carmen ha manifestado que se ha dedicado a: “Escribir artículos y libros sobre el pasado que recordaba, de antes de la guerra, y que la dictadura franquista había borrado completamente” (Zulueta, 2004a: 183).

2.4. Recuerdos de “viejos amigos del destierro” y protagonistas de la historia y cultura de los Estados Unidos

En este breve espacio sólo haremos referencia a algunas de las figuras que Carmen de Zulueta ha rememorado en su obra. En el caso de “viejos amigos del destierro”, son aquellas personas a las trató en las estancias del exilio en los Estados Unidos, que o bien las había conocido antes de dejar España y las reencontró en América o bien de algunas personas con las cultivó su amistad ya en Estados Unidos. También haremos referencia a algunas figuras estadounidenses que han dejado huella en su memoria.

Al rescatar para el lector algunas de las figuras que debieran ser recordadas en la historia, Carmen ha aludido al hecho de que si bien las grandes figuras han sido poco a poco recuperadas como ha ocurrido como, por ejemplo, con su tío Julián Besteiro o Don Fernando de los Ríos, no así las figuras menores, de gente liberal de la Institución Libre de Enseñanza. Entre las figuras intelectuales que le han dejado su impronta y a los que ha dedicado un espacio en su obra cabe citar las siguientes: su padre, Luis de Zulueta, su tía Dolores Cebrián, su tío Julián Besteiro, Don Fernando de los Ríos, el historiador Don Américo Castro, su tío Antonio de Zulueta, Antonio Jiménez-Landi, el diplomático Luis Villalba, Jorge Guillén, Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Salvador de Madariaga, Jimena Menéndez Pidal, Angeles Gasset, Isabel García Lorca, Laura de los Ríos o Soledad Ortega.

En su primer viaje a Nueva York, Carmen de Zulueta recibió la calurosa acogida de la familia de Don Fernando de los Ríos. A su llegada, les estaba esperando Laura Ríos, “su intérprete de la vida americana” que les llevó al lugar donde se alojarían unas noches, La Casa Internacional, que estaba ubicada cerca del piso donde ella y su familia vivían que era, según Carmen, “un pedazo de España enclavado en las orillas del Hudson en Nueva York” (Zulueta, 2000: 200). De esa primera visita a Nueva York recuerda que fue con Laura Ríos a la Feria Mundial de Nueva York y la impresión que le causó la enorme exposición, que recorrieron a pie y en coche y cómo “fue una buena introducción a la vida en los Estados Unidos, donde todo tiene unas proporciones inmensas, no del todo humanas” (Zulueta, 2000: 201).

Desde Nueva York, se dirigió con su hermano Luis a Cambridge, Massachussets donde conoció a la que se convertiría en su mentora, Miss Sweeney, una americana vinculada al Instituto internacional. Mary Sweeney, al igual que sus hermanas, se había dedicado estudio del español, inspirada doña Susana Huntington y por las misioneras protestantes de Boston que habían fundado la Residencia de Señoritas en Madrid. Miss Sweeney trató de ayudar a

los españoles desplazados por la guerra civil, por ejemplo, consiguiendo becas para los estudiantes. Tenía contacto con España, con el Instituto Internacional de Miguel Ángel 8, y había conocido a los intelectuales institucionistas, la Residencia de Estudiantes y la de Señoritas. Asimismo, Miss Sweeney la puso en contacto con otras estudiantes de otros *colleges* como Solita Salinas, hija de Pedro Salinas y Teresa Guillén, hija de Jorge Guillén, que estudiaban en Wellesley.

En esa etapa, Carmen entabló amistad con Jorge Guillén, que dio clase en Wellesley, lo cual ha dejado en ella unos recuerdos imborrables. La casa de Guillén en Cambridge fue “un refugio” en ese año académico y los domingos acudía a su casa donde se le acogía con cariño. De él recordaba lo siguiente: “Me gustaba mucho la poesía de Jorge Guillén, pero él, la persona viva, era mucho mejor que su poesía” (Zulueta, 2000: 211).

Otra persona clave en la vida de Carmen fue Soledad Ortega, hija de José Ortega y Gasset y hermana de su amigo de la infancia José Ortega Spottorno. Como dato anecdótico, Carmen ha mencionado en su obra la temprana afición por la prensa de José y su creación de un periódico: “Cuando éramos compañeros de clase, aquel curso de 1925, José publicó un periódico que nos vendía a veintiocho céntimos de peseta. Lo imprimía en su casa con un sistema de una pasta que tenía tres colores: rojo, negro y blanco...” (Zulueta, 2004 a: 162).

José, muchos años más tarde, una vez muerto Franco, llevó a cabo del proyecto de fundar el diario El País. Soledad, fue a Nueva York para promover la *Revista de Occidente* y se alojó en casa de Carmen de Zulueta pues la casa de Laura de los Ríos estaba repleta, lo cual dio pie a una gran amistad. En 1982, Soledad consiguió crear la Fundación Ortega y Gasset en 1982.

Cuando formó parte de un comité para comentar la situación del departamento de español en Princeton, Carmen coincidió con Juan Negrín hijo y su esposa Rosita que vivían cerca de su casa en Nueva York. Carmen ha recordado en sus memorias que dos amigos suyos españoles estaban especialmente interesados en ese matrimonio: los historiadores Juan Marichal y Ángel Viñas. Entre las interesantes reflexiones que ha recogido Carmen sobre Negrín y la historia de España al hilo de comentar las desastrosas negociaciones entre Stalin y Negrín encontramos una en la que aparece criticada la política de neutralidad hacia el caso español:

Europa Estados Unidos se habían unido en la postura de la “no intervención” en la guerra civil española, así que la República no podía

comprar armas a nadie, excepto a Rusia. Según su hijo Juan, el doctor se daba cuenta de que la guerra civil era el ensayo para otra guerra: la II Guerra Mundial. Nadie le escuchó, pero la historia confirmó su hipótesis” (Zulueta, 2004a: 185).

Un conocido artista que Carmen conoció en Estados Unidos y con el que trabó una gran amistad fue el artista catalán Fernando Teixidor, cuya carrera interrumpió la guerra civil y que fue a vivir a Nueva York, donde vivió durante cuarenta años. Teixidor se integró en el grupo de artistas y arquitectos exiliados que llegaron a Nueva York desde Europa tales como Fernard Léger, Lipchitz, Mondrian, Gropius, Jose´Lusi Sert, Molí-Nagy y Marcel Duchamp.

Carmen también ha incluido en sus memorias el reencuentro con Jimena Menéndez Pidal y Miguel Catalán. Reanudó la amistad con Jimena Menéndez Pidal durante su estancia en Cambridge, Massachussets, pues su marido, el eminente físico Miguel Catalán, que había sido profesor de Carmen, había sido invitado a trabajar en el *Massachussets Institute of Technology (MIT)*. De Jimena, nos relataba su afán por crear el colegio Estudio en Madrid, y que el Instituto Internacional cuya Junta directiva se había reunido en Nueva York concedió un donativo de mil dólares para el colegio. En palabras de Carmen, “Estudio fue un oasis en el desierto educativo de la España franquista” (Zulueta, 2004 a: 144).

También en Estados Unidos se cimentó la amistad de Carmen con Isabel García Lorca, hermana de Federico y presidenta de la Fundación García Lorca. Según ha recordado Carmen, la familia Lorca se instaló en Nueva York:

En un piso grande de Riverside Drive, como una familia más en el vecindario de la Universidad de Columbia y Barnard College, en lo que ya era *Spain on the Hudson*. Allí vivían, además de don Fernando de los Ríos, Margarita Ucelay y su marido Ernesto Dacal; Teresa Castroviejo, Casada con Pedro Escobal, que fue un famoso futbolista, y el profesor de la Universidad de Columbia Ángel del Río, con su esposa Amelia Agostini del Río, jefa del departamento de español de *Barnard College*” (Zulueta, 2004a: 100).

En su obra ha recordado, de manera especial, un verano en el que se encontraron en Vermont, en el *Middlebury College*, como ya he mencionado anteriormente. En otro veraneo español también coincidieron. Una vez que

hubo terminado el semestre en Vassar se reunió con su marido en Kansas y en verano alquilaron una casa en Provincetown, en la punta de Cape Cod. En la playa se encontraron con un grupo de españoles conocidos, entre los que cabe citar a: las familias García Lorca y de los Ríos, los Texidor, Don Américo Castro y su mujer, Carmen Castro y Xavier Zubiri. Con afecto, Carmen evocaba que:

Después de vivir en Kansas con sargentos y tenientes y sus respectivas familias, el grupo de amigos nos dio un nuevo impulso. Podíamos hablar de otras cosas; recibir noticias de gentes amigas que habían emigrado de España y que estaban en Méjico o en Estados Unidos. Yo me volví a conectar con mis raíces culturales y afectivas de mi España peregrina” (Zulueta, 2000: 234).

Resulta de mucho interés el retrato del doctor Don Jaime Pi Sunyer a quien conoció en Nueva York cuando ya se había jubilado y asentado allí. Exiliado, se fue desde Francia a Méjico, que, según describe Carmen, “fue el único país generoso con los refugiados españoles: los aceptó a todos, sin visados ni pasaportes” (Zulueta, 2000: 236). Desde allí fue a Estados Unidos, pues le habían ofrecido un contrato para trabajar con la compañía Roche en New Jersey.

Entre las semblanzas de “los olvidados” de la Institución Libre de Enseñanza que Carmen reencontró en Estados Unidos merece la pena hacer alusión a Luis Villalba al que defiende, reivindicando su labor como diplomático en Estados Unidos como cónsul en Filadelfia a las órdenes de Franco, pues, según Carmen, trabajaba “para España y los españoles”:

Luis demostró su carácter de verdadero institucionista. Él creía más en la labor individual que en la del Estados. Odiaba a Franco, igual que todos los exiliados. Cumplía con sus obligaciones de cónsul y al mismo tiempo con sus obligaciones humanas de ayudar a los que necesitaba ayuda, que en ese momento eran los republicanos exiliados en Filadelfia (Zulueta, 2004 a: 218).

En cuanto a las personalidades estadounidenses, destaca el artículo que Carmen ha dedicado al que fuera elegido Presidente de Estados Unidos en cuatro elecciones (1932, 1936, 1940 y 1944), Franklin Delano Roosevelt. En el mencionado artículo, Carmen de Zulueta destacaba el poder de oratoria

de Franklin Delano Roosevelt, quien, durante muchos años fue su presidente, pues ella llegó a los Estados Unidos en 1940. Carmen evocaba y recordaba la voz humana del presidente comunicando la entrada de Estados Unidos en la Segunda guerra Mundial: “la voz sonora y cálida del propio presidente tenía una fuerza emotiva insustituible” (Zulueta, 2004b: 117). Comentaba como había escuchado la noticia en el comedor del colegio Wheaton College, donde trabajaba como profesora de español hace alusión a la fuerza de la radio y a cómo “la radio daba las palabras de los oradores sin ningún adorno, simplemente se trataba de ideas” (Zulueta, 2004b: 118) y más tarde añadía:

En muchas cosas que acontecen hoy en los Estados Unidos echo de menos esa voz humana. La voz, que sin imagen en la televisión, nos habla, nos convence y nos hace parte de sus ideas y sus decisiones. No nos hizo falta la imagen de Roosevelt durante su largo mandato, nos bastaba sus palabras” (Zulueta, 2004b: 119).

Carmen daba un breve repaso a la etapa presidencial de Roosevelt y afirmaba que “el país salió de una de sus peores crisis gracias a la visión y la esperanza de su presidente” (Zulueta, 2004b: 119). Entre las personas del mundo intelectual americano a las que se hace mención en su obra, cabe subrayar que Carmen tuvo la ocasión de conocer y reflejar en su obra su amistad con el matrimonio formado por Inge Morath y Arthur Miller, poniendo de manifiesto el gran interés y amor de Inge Morath por España. La esposa de Arthur Miller, fotógrafa de origen austriaco, en los años cincuenta realizó varios reportajes fotográficos de gentes y pueblos de España. De ella, Miller ha mencionado “el cariño que Inge tenía por España. Sus viajes en diferentes momentos, algunos muy tristes, como cuando fue a Barcelona poco después del final de la guerra civil, y encontró una ciudad deshecha, con las mujeres vestidas de lutos y las colas para conseguir una barra de pan”. (Zulueta, 2004 a: 231). Por su parte, Arthur Miller también compartió ese interés por España que había nacido ya en 1936, “con la lucha de la nueva República atacada por el golpe de estados del general Franco, viendo “la gran injusticia y defendió a la República”, como declaró en su discurso al aceptar el premio Príncipe de Asturias de Literatura (Zulueta, 2004a: 232).

3. LA OBRA

La obra de Carmen de Zulueta incluye libros y artículos escritos con un estilo preciso, contundente y claro, en los que no sólo recoge recuerdos de

historia de España, de esa España previa a la República en la que nació, de sus años de niña, de sus veranos, de su vida de estudiante y de su exilio, sino también de figuras protagonistas de la historia de España y Estados Unidos pues tuvo el privilegio de ser familia de institucionistas ilustres, de la talla de Luis de Zulueta, Julián Besteiro, Antonio de Zulueta o Dolores Cebrián, de conocer a personas como Victoria Kent, Jorge Guillén o don Fernando de los Ríos o de vivir en una etapa de protagonistas destacados de la historia estadounidense como en el caso de Franklin Delano Roosevelt y reflejar su experiencia.

Entre sus obras cabe destacar, a título de ejemplo, las siguientes; la edición y anotación de *Cartas desde la prisión de Julián Besteiro* (Madrid, Alianza, 1988), *Cien años de educación de la mujer española* (Madrid, Castalia, 1992), *Ni convento ni college: La Residencia de Señoritas* (Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1993), *Compañeros de Paseo* (Sevilla, Renacimiento, 2001), *Luis de Zulueta. Artículos (1904-1964)*, el volumen autobiográfico *La España que pudo ser: memorias de una institucionista republicana* (Murcia, Universidad de Murcia, 2000) y *Caminos de España y de América* (Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004).

El libro *Cartas desde prisión de Julián Besteiro* tiene un gran interés pues junto a las cartas, Carmen de Zulueta hizo una extraordinaria semblanza de sus tíos Dolores y Julián, al mismo tiempo que recogía las notas que, a modo de diario, Dolores Cebrián había escrito en los últimos días de la vida de Besteiro relatando los sufrimientos de su esposo en la cárcel de Carmona.

El libro recopilatorio de los artículos de prensa de su padre, *Luis de Zulueta. Artículos (1904-1964)*, constituye, sin duda, un compendio interesante para el lector que desee acercarse a la historia del primer tercio de siglo. En ella, Carmen ha reunido artículos que su padre escribió en la prensa española y de América Latina, desde 1903 hasta 1964, pocos días antes de morir. La autora realizó una selección temática que resulta sumamente útil y, aunque en el volumen predominan los artículos de política interior, también son muy atrayentes los de política internacional. Así, por ejemplo, sobre Estados Unidos, Carmen ha incluido dos artículos sobre J. F. Kennedy en los que Luis de Zulueta comentaba, respectivamente, la gran expectación que despertó la elección de Kennedy y su asesinato (Zulueta, 1996: 71-76). En este libro, encontramos no sólo los artículos sino también palabras de afecto y de admiración hacia su padre por su capacidad diplomática y conciliadora: “A lo largo de su vida, como político, como educador, como diplomático, su comprensión supero la lucha. Un acuerdo amistoso entre seres humanos, lo

mismo que entre países fue siempre la solución de Zulueta” (Zulueta: 1996: 29).

En *Cien años de educación de la mujer española*, la autora reconstruyó la historia del Instituto Internacional ubicado en la calle Miguel Ángel 8 y su obra educativa en España. Carmen confesaba en la introducción como motivos de índole personal, entre otros, le llevaron a escribirla ya que su vida ha estado ligada al grupo de fundadores que colaboraron con el Instituto y al propio Instituto Internacional. (Zulueta, 1992: 10)

En el libro *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas*, Carmen de Zulueta y Alicia Moreno hicieron un recorrido por una institución que fundada en 1915 trató de fomentar el acceso de la mujer española a los estudios universitarios. Las autoras han sacado del olvido la labor de quien fue su directora desde 1915 hasta 1936, María de Maeztu, llegando a afirmar que: “Formó toda una generación que, dentro España o en el exilio, hizo posible la “liberación” de la mujer española” (Zulueta y Moreno, 1993: 254).

La España que pudo ser. Memorias de una institucionista republicana es una autobiografía de Carmen que recorrió su vida intensa. La autora la quiso describir como una colección de recuerdos de su vida y de las gentes que fueron parte importante de ella. (Zulueta, 2000: 13). Según ha escrito Pasqual Maragall, sólo personas como Carmen de Zulueta pueden ser capaces de escribir una obra así:

...personas con un currículum muy especial, personas dotadas de una memoria histórica compleja, poderosísima; de una probidad intelectual absoluta; de un linaje que combinara diversidad cultural-la del país-, liberalismo a ultranza y un cierto aristocratismo moral e intelectual. Y hacen falta, para contarlos, personas de ese mismo talante que hayan sobrevivido, saltando fronteras y hasta continentes, sin ruptura de la cadena del frío de la memoria (Maragall, 2004: 9).

Y añadía:

La lectura de sus “Memorias de una institucionista republicana (republicana de una república que en efecto no pudo ser), se convierte un distraído meandro literario, perfectamente sincronizado, por los entresijos de una biografía familiar, social y

política que roza todos los aspectos importantes de nuestra historia contemporánea.
(Maragall, 2004: 9).

En *Compañeros de Paseo* la autora realizó una compilación de figuras del pasado intelectual español tales como Don Américo Castro, Antonio de Zulueta, Antonio Jiménez Landi, Don Fernando de los Ríos, Dolores Cebrián, Jorge Guillén, Salvador de Madariaga, Victoria Kent y Zenobia Camprubí. Entre las personas que se cruzaron en la vida de Carmen de Zulueta, se debe insistir en la semblanza que realiza de Don Fernando de los Ríos por su vínculo con Estados Unidos y su capítulo “Los Domingos de Don Fernando” pues, como comentaba Carmen, ejerció de diplomático haciendo que los exiliados se relacionaran entre ellos:

Todos los domingos, el piso de Don Fernando se abría a todos los amigos que andaban por la zona neoyorkina. No había que recibir invitación, era una *open house*, como se dice en inglés, una casa abierta a todos los amigos españoles desterrados y a los hispanoamericanos simpatizantes con la derrotada República. Don Fernando seguía siendo el embajador de la República, no en su palacete de Washington, sino en su piso en Riverside Drive (Zulueta, 2000: 119-120).

Entre las personas que frecuentó o con las que reanudó la amistad Carmen de Zulueta en aquellas veladas cabe mencionar las siguientes: la familia de García Lorca, Margarita Ucelay-que había sido coapañera suya en el Instituto-escuela-, Soledad Carrasco Urgoiti y su madre, Graziella Urgoiti, Lola Azaña, Ángel del Río, Amelia Agostini del Río, Eduardo Santos-ex Presidente de Colombia, y Victoria Kent

En su obra *Caminos de España y América*, Carmen de Zulueta ha narrado sus experiencias formativas e incluido semblanzas de personas que había conocido a lo largo de toda una vida, prestando especial atención a figuras que han marcado su vida como su padre Luis de Zulueta y su tío Julián Besteiro, al que llamaban Bugán, que fue Presidente de las Cortes Constituyentes hasta el 16 de mayo de 1933. De ambos dice que tuvieron una gran influencia en su vida y grandes compañeros de paseo. Además, a través de ellos, conoció lo que era “el espíritu de la II República”:

Quería educar a todos los españoles en escuelas laicas; quería restar poder a los oficiales de un ejército en el que había casi tantos como soldados, y también quería que los pobres campesinos tuvieran parte en la ganancia de las tierras. Con mala voluntad se tergiversaron esas nobles ideas... (Zulueta, 2004 a: 51)

Algunos de los protagonistas de las semblanzas reunidas en ese libro son: Inge Morath y su esposo, el dramaturgo Arthur Miller; el profesor José Castillejo Duarte; el diplomático Luis Villalba; la fundadora del Colegio Estudio Jimena Menéndez Pidal; el doctor Juan Negrín Mijailov o Isabel García Lorca.

Por último, cabe destacar la gran cantidad de artículos que ha escrito, muchos de ellos publicados en *Historia 16*, en los que Carmen de Zulueta ha dado a conocer la efervescencia cultural transatlántica. Así, por citar un ejemplo, en su artículo “el museo del barrio” informaba sobre “la milla de los museos” de Nueva York y se detenía en el Museo del Barrio que, creado en 1969 con el fin de presentar el arte y la cultura de los puertorriqueños, amplió su misión para ofrecer el arte de todos los latinoamericanos en Estados Unidos. (Zulueta, 2005: 99-109)

4. CONCLUSIÓN

Carmen de Zulueta es una de las escritoras con mayor altura intelectual de la generación de la posguerra. Su obra ha recuperado la historia de España desde principios del siglo XX hasta la España de la Segunda República y el destierro de los republicanos, muchos de los cuales conoció en los caminos del exilio. Cabe destacar de esta institucionista española que de forma prodigiosa haya rescatado la memoria histórica, transmitiéndonos la efervescencia cultural que se vivió en España durante la Segunda República y la huella indeleble que dejó.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARAGALL, P., “Prólogo”, en *La España que pudo ser. Memorias de una institucionista republicana*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 9-11.
- ZULUETA, C. de, *Misioneras feministas, educadoras: historia del instituto internacional*, Madrid, Castalia, 1984.

- ZULUETA, C. de, *Cien años de educación de la mujer española*, Madrid, Castalia, 1992.
- ZULUETA, C. de y A. MORENO, *Ni convento ni college. La residencia de señoritas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- ZULUETA, C. de, *Luis de Zulueta. Artículos (1904-1914)*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1996.
- ZULUETA C. de, "Mi Institución. Recuerdo e historia", en Juan López Álvarez (ed.), *La Institución Libre de Enseñanza: su influencia en la cultura española*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 259-280.
- ZULUETA, C. de, *La España que pudo ser. Memorias de una institucionista republicana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- ZULUETA, C. de, *Compañeros de paseo*. Sevilla, Renacimiento, 2001.
- ZULUETA, C. de, *Caminos de España y de América*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004a.
- ZULUETA, C. de, La voz humana: una visita a Washington. *Historia 16*, Nº 336, 2004b, pp. 110-119.
- ZULUETA, C. de, "El Museo del Barrio", *Historia 16*, 348, 2005, pp. 99-109.

ESCRITORAS GALLEGAS: FEMINISMO Y COMPROMISO COMÚN. DESDE ROSALÍA DE CASTRO A PILAR PALLARÉS

Sara L. BERTOJO GONZÁLEZ
Universidad de A Coruña

Para empezar a hablar de escritoras gallegas debo hacer una primera observación y es que por ser gallegas tienen un sentimiento que las une, que nos une a todos los gallegos. A lo largo de la historia el pueblo gallego estuvo marginado y despreciado, quizá por la costumbre de despreciar lo diferente. Porque esto es cierto, somos diferentes, tenemos una lengua y una cultura distinta que en lugar de ser concebida como una más, en vez de ser compartida, ha sido siempre rechazada.

El hecho de tener otra lengua influye a mi manera de ver, en nuestra forma de ser al igual que nuestras costumbres y nuestras raíces nos definen y del mismo modo somos influidos por el trato que recibimos debido a nuestra identidad. El pueblo gallego se caracteriza por una melancolía innata, debida en parte a este desprecio, y este sentimiento de soledad es definido por Ramón Piñeiro como *saudade* que vendría a ser “una vivencia sentimental radical del pueblo gallego”.

De este modo la “*saudade*” está eternamente presente en la literatura gallega, probablemente desde la época medieval, en algunas cantigas de amigo y, desde luego en toda la poesía del XIX tanto en Rosalía de Castro como en Eduardo Pondal o en Curros Enríquez cuyos versos: “Doce melancolía/ do meu espírito novo feiteira...” son una buena prueba. De ello nos habla Ramón Piñeiro:

[...] Pues bién, en la comunidad espiritual gallego-portuguesa la dimensión predominante es el sentimiento.

Por eso su creación cultural más alta fue la lírica, y por eso su nota espiritual más genuina es la *saudade*, o sea la “sentimentalidad pura”. El estado sentimental puro no se puede expresar conceptualmente; solo podría “comunicarse” musicalmente o líricamente. Música y poesía lírica deben ser notas distintivas de la espiritualidad galaica...

(Piñeiro, 1961: 27-28)

Como vemos, para Piñeiro la única forma artística de expresar tal sentimiento es la poesía, medio de conexión entre las emociones de las personas, reflejo de una identidad y de lo sublime, que va mucho más allá de las palabras.

La poesía, que sirve también de instrumento crítico y que es capaz de escaparse mucho más fácilmente de la censura, de las críticas o de las tópicas opiniones, es la forma más elegante de dejar atrás a los “imbéciles e oscuros” como diría Pöndal en su himno:

Os bos e xenerosos
a nosa voz entenden
e con arroubo atenden
o noso ronco son,
mais sóo os iñorantes
e férridos e duros,
imbéciles e oscuros
non nos entenden, non.

64

Pero además de gallegas, nuestras escritoras son mujeres, que entienden y defienden su identidad de forma diferente. Hoy en día el término feminismo es definido por la RAE como: 1. Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres. 2. Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres.

Aunque el concepto y el movimiento feminista es relativamente reciente, el problema de discriminación de la mujer es tan antiguo como la Biblia, (un best-seller que diríamos hoy en día), la madre, o mejor dicho el padre de una tradición machista, donde aparecen personajes como Eva, relacionada con el origen del pecado y María Magdalena, tratada como una prostituta. La única que se salva es la “Virgen” María, porque se somete al hombre de tal forma que se salta las leyes naturales e incluso biológicas con tal de no estar en pecado.

La pionera por excelencia de este movimiento de dignificación de la cultura gallega, así como la denuncia social y reivindicación feminista es, desde luego Rosalía de Castro, precursora de este sentimiento feminista, aún no entendido con la palabra feminismo, puesto que aquí todavía no existía tal término.

Nacida en un momento difícil y en unas circunstancias más difíciles todavía para llevar a cabo su carrera literaria, Rosalía es una escritora y poeta “con una experiencia vital demasiado humana como para denominarlas

felices”, como dice Matilde Albert. Aquí Albert hace referencia a un matrimonio problemático, a la pérdida de hijos por circunstancias trágicas, a una constante precariedad económica, a la exigencia incomprensida de un espacio propio como escritora (todavía faltaban unas décadas para la reivindicación de un cuarto propio por la rosaliana Virginia Wolf) y finalmente el padecimiento de un cáncer terminal.

Aun así ella permanece arraigada al pueblo, a su pueblo, a la gente humilde y trabajadora. Ramón Piñeiro la describe así:

Por ser muller e por ser de aboenza fidalga, a identificación moral co seu pobo afincou sobre todo no mundo anónimo dos que sofren e traballan e padecen inxusticia en silencio... Rosalía fundiuse moralmente co seu pobo e fundiuse sentimentalmente coa súa terra (Albert, 1995: 8)¹.

Su poema más conocido, “Cando penso que te fuches” o “Negra Sombra”, refleja en su esencia la “saudade” definida por Ramón Piñeiro, la angustia existencial del pueblo gallego y de ella misma.

Este sentimiento de soledad o “saudade” es especialmente sufrido por las mujeres que están “solas en la soledad”. Solo sirven, al juicio de la sociedad patriarcal del siglo XIX, como madres, como amas de casa o “elementos de decoración” debido a que son “objetos” de belleza.

Rosalía quiere desarrollar su actividad literaria con libertad, no quiere estar encasillada ni identificada con una forma de escribir prototípica por el hecho de pertenecer a una época o ser mujer. En el primer poema de su obra *Follas Novas* denuncia esta situación con cierta ironía:

Daquelas que cantan as pombas i as frores,
Todos dín que teñen alma de muller
Pois eu que n’as canto, virxe da Paloma,
¡Ai!, ¿de que a terei?

Rosalía de Castro inunda de denuncia social toda su obra y enfoca el feminismo dentro de esta denuncia. Pues no se puede reivindicar una igualdad de género si la desigualdad radica en primer lugar en las clases sociales. Para hablar de educación y de vida intelectual igualitaria hay que hacerlo vivos, en

1) Cita de Ramón Piñeiro incluida en el prólogo de *Rosalía y Emilia Pardo Bazán: Afinidades y contrastes* de Matilde Albert.

buen estado de salud y con el estómago lleno. Y tampoco se puede defender a la mujer y olvidar al pobre, ya sea del género que sea y esto es lo que nos transmite Rosalía, el sentimiento de un pueblo olvidado y que sufre:

Que si non pode, senón ca morte despirse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive, e da natureza que o rodea; ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laiada queixa que hoxe eisalan tódolos labios [...] ¡Sófrese tanto nesta querida terra gallega! Libros enteiros poideran escribirse falando do eterno infortunio que afrixo os nosos aldeáns e mariñeiros, soia e verdadeira xente do traballo do noso país. Vin e sentín as súas penas como si fosen miñas [...]
(De Castro, 1990: 111).

Rosalía de Castro refleja el feminismo de forma correcta, en su esencia, en un clima de justicia e igualdad no solo entre géneros sino entre personas. Destaca más a la mujer porque dentro de esa desigualdad es, sin lugar a dudas la más perjudicada:

[...] mais o que me conmoveu sempre, e polo tanto non podía deixar de ter un eco na miña poesía, foron as innumerables coitas das nosas mulleres: criaturas amantes para os seus i os estraños, cheas de sentimento, tan esforzadas de corpo como brandas de corazón e tamén tan desdichadas que se dixeran nadas solasmente para rexer cantas fatigas poidan afrixir, a parte máis froxa e inxel da humanidade. No campo compartindo metade por metade cos seus homes as rudas faenas, na casa soportando valerosamente as ansias da maternidade, os traballos domésticos e as arideces da probeza. Soias o máis do tempo, tendo que traballar de sol a sol e sin axuda para mal manterse, para manter os seus fillos, e quisais o pai valetudinario, parecen condenadas a non atoparen nunca reposo se non na tomba [...] (De Castro, 1990:111-112.)

Rosalía hace sentir su “feminismo social” desde los comienzos de su vida literaria con *La hija el mar*, apoyándose en la ficción para dibujar un retrato realista de la sociedad donde los personajes están formados por dos bandos: Los opresores y los oprimidos:

[...] mujeres hermosas y desdichadas que no conocéis más vida que la servidumbre, abandonad vuestras costumbres queridas, en donde se conservan perennes los usos del feudalismo; huid de esos groseros tiranos y venid aquí, en donde la mujer no es menos esclava, pero en donde se le concede siquiera el derecho del pudor y de las lágrimas. (De Castro, 1990: 68)².

En otra de sus obras, *Lieders*, dice algo tan directo pero tan real como lo siguiente:

[...] Sólo cantos de independencia y libertad han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido, desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre, porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud (De Castro, 2006: 501).

De la misma forma la autora muestra su rebelión o disconformidad ante esto: “Yo soy libre. Nada puede contener la marcha de mis pensamientos, y ellos son la ley que rige mi destino” (Albert, 1981)³.

En el artículo titulado “Las literatas” que lleva el subtítulo de “Carta a Eduarda”, Rosalía describe los obstáculos que se encuentra una mujer que decide dedicarse a la literatura, la dificultad de la conciliación entre vida social, literaria y vida familiar y el sometimiento al juicio de los demás que siempre critican cualquier actuación, en un fragmento lleno de fina ironía:

[...] Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes; si te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua!, ¡qué orgullosa!, te desdénas de hablar como no sea con literatos. Si te haces modesta y por no entrar en vanas disputas dejas pasar inadvertidas las cuestiones con que te provocan, ¿en dónde está tu talento?, ni siquiera sabes entretener a la gente con una amena conversación. Si te agrada la sociedad, pretendes lucirte, quieres que se hable de ti, no hay función sin tara. Si vives apartada del trato de

2) Cita incluida en la introducción de Follas Novas perteneciente a la obra *La hija del mar* de Rosalía de Castro.

3) Cita de Rosalía de Castro incluida en *Rosalía de Castro y la condición femenina* de Matilde Albert.

gentes, es que te haces la interesante, estás loca, tu carácter es atrabiliario e insoportable [...] (De Castro, 2006: 511).

Otra escritora representante del feminismo es Emilia Pardo Bazán. Ella sí que tenía conocimiento del movimiento feminista que había sido emprendido en Europa y que no había llegado a España, debido a sus viajes y su facilidad para acceder a toda cultura y mantener relaciones con el exterior.

Emilia Pardo Bazán manifiesta sus ideas feministas de una forma muy distinta a Rosalía, pero hay que tener en cuenta que la situación de ambas es muy diferente.

Rosalía es una mujer de procedencia humilde y problemática debido a ser hija de un cura, con los conflictos y secretismo traumático que puede suponer eso. Sufre por lo tanto no solo del desprecio de género sino que vive muy de cerca los males de la época y el “rango” al que pertenece.

En cambio la condesa de Pardo Bazán lleva una vida completamente distinta. Proviene de una familia acomodada y se encuentra en el ambiente propicio para desarrollar su labor como escritora debido al apoyo incondicional de su padre, José Pardo Bazán, que se preocupa por su educación e inculca a su hija la afición por la lectura desde muy pequeña.

Tenemos testimonio de este carácter liberal de José Pardo Bazán cuando le dice a su hija cosas como la siguiente: “Mira, hija mía, los hombres somos unos egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para los dos sexos” (Albert, 1995: 133).

Emilia Pardo Bazán cultiva todos los géneros literarios y en todos observamos esa denuncia contra la falta de derechos de la mujer. La escritora refleja un feminismo en el que culpa del hecho de la desigualdad entre géneros a la falta de educación de las mujeres. En un trabajo de la autora titulado *La educación del hombre y de la mujer* dice cosas como: “Desgraciadamente en España, la disposición que autoriza a la mujer para recibir igual enseñanza que el varón... es letra muerta en las costumbres... Las que permiten a la mujer estudiar una carrera y no ejercerla son leyes inicuas” (Wilson, 2008)⁴. Y además, añade:

4) Citas de Emilia Pardo Bazán rescatadas de la página web de Michelle Wilson de la Michigan State University.

Y si en un lema pretendiese encarnar mi ideal, sería en el lema a que se debió en tanta parte el descubrimiento de América; el lema que señaló la mayor época de prosperidad y florecimiento para España; el lema que recuerda la intervención gloriosísima de la mujer en los más altos destinos de la humanidad y en los más arduos problemas de la ciencia y de la política: el lema de la gran Isabel: Tanto monta (Wilson, 2008).

Emilia Pardo Bazán expresa su feminismo tanto en su obra de ficción como en sus ensayos y artículos periodísticos, así lo hace en su revista *El Nuevo teatro Crítico* y también en la revista dirigida por Lázaro Galdiano *La España Moderna* colabora con sus artículos titulados “La Mujer española” donde recogemos citas como:

Este sistema educativo, donde predominan las medias tintas, y donde se evita como un sacrilegio el ahondar y el consolidar, da el resultado inevitable; limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia. Tiene un carácter puramente externo; es, citando más, una educación de cascarilla; y si puede infundir pretensiones y conatos de conocimientos, no alcanza a estimular debidamente la actividad cerebral (Wilson, 2008).

Y también: “Hemos convenido en que las señoritas no sirven para cosa alguna. Quédense en la casa paterna, criando moho, y erigidas en convento de monjas sin vocación” (Wilson, 2008). Aunque como ya he dicho antes sí es cierto que Emilia Pardo Bazán debido a su procedencia tuvo más facilidades que Rosalía para conocer y llevar a cabo sus ideas feministas, su vida como mujer independiente, que elige su vida y se autoafirma en su condición de ser escritora y mujer.

Pero no por tener más facilidades se libró de los problemas y el rechazo que acarrea lo que para en esa época era una osadía por parte de la “feminista precoz” como es definida la escritora. Se encontró, por supuesto con el rechazo de sus contemporáneos:

Marcelino Menéndez y Pelayo: A doña Emilia no hay que tomarla por lo serio en este punto ni en muchos otros. Tiene ingenio, cultura y sobre todo singulares condiciones de estilo, pero, como toda mujer, tiene una naturaleza receptiva y se enamora de todo lo que hace ruido,

sin ton ni son y contradiciéndose cincuenta veces. Un día se encapricha por San Francisco y otro por Zola (Wilson, 2008).

Clarín: He visto a Emilia Pardo Bazán ayer en su casa y me invitó a asistir a una especie de cenáculo que forma los jueves por la noche en su casa... Estas mujeres que se meten a hombres no logran pasar de los veinte años (Wilson, 2008).

Y a pesar de su preparación se le negó varias veces formar parte de la RAE por su condición de mujer. El feminismo de hoy en día es diferente al del siglo XIX, es diferente porque el mundo ha evolucionado, la sociedad ha evolucionado, la vida ha cambiado pero, lo que sí es cierto es que aunque ha habido todos esos avances, el machismo sigue vigente y la igualdad de la mujer es una meta a la que estamos caminando muy despacio.

Una de las representantes del feminismo tal y como hoy lo entendemos es María Xosé Queizán, ha publicado diversos ensayos, entre los que destacan *A muller en Galicia* (1977) y *Recuperemos as mans* (1980). Es directora de la revista cultural *Festa da palabra silenciada*, publicación que sirve como plataforma de la escritura feminista desde la década de los 80. En su labor como escritora ha recorrido diferentes géneros literarios desde novela, relatos, ensayos, teatro e, incluso poesía, destacando obras como *Metáfora da metáfora*, *Amantia*, *Ten o seu punto a fresa rosa* o *O segredo de pedra figueira*.

Veamos las palabras que le dedica a Rosalía en la revista *Festa da palabra silenciada*:

Na obra rosaliana aparece a censura máis forte da opresión e da escravitude das mulleres do noso país. Non podemos afirmar que Rosalía fose feminista porque na súa época aínda non existía a ciencia que explica as causas da explotación feminina nen se abran os camiños da liberación. Rosalía non podía ser feminista do mesmo modo que non podía haber marxistas antes de Marx. Pero si podemos asegurar que o pensamento da muller Rosalía era dunha extrema radicalidade. Moitos dos seus alegatos non foron superados totalmente polo feminismo de hoxe (Pociña, 2000: 354)⁵.

5) Cita de María Xosé Queizán recogida en la obra de Andrés Pociña y Aurora López *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*.

Escribe un ensayo titulado *Escrita da Certeza. Por un feminismo optimista* donde podemos extraer muchas conclusiones acerca de los objetivos de la escritora con solo observar el título. María Xosé Queizán tiene una concepción optimista del feminismo, dice que hay que llevarlo a cabo sin rencores. Del mismo modo concibe la escritura femenina como una transgresión, algo insólito que se opone a la concepción de la mujer solo como figura reproductiva. Defiende por lo tanto una escritura de la certeza, es decir, fuerte, segura, sin complejos, una escritura basada en la capacidad de la mujer como fuerte poder del cambio social:

A escrita feminista supón asimesmo unha transgresión. Mulleres escriben, mulleres pensan. O feito cabe dentro do que se considera insólito. O oficio de escribir representa a antítese dos valores femininos. Trátase dunha creación oposta á maternidade (Queizán, 1995: 35).

María Xosé Queizán denuncia la concepción de la mujer como objeto biológico, maternal y reivindica “O dereito ao propio corpo”:

Pero xa non somos únicamente nais, corpos que enxendran e dan a luz seres humanos. Agora concebimos palabras. Xa non servimos de úteros ás palabras dos outros. Creamos de outra maneira. Parimos ideas, creamos o simbólico, ordenamos o mundo na súa totalidade, incluídas nós. Decidimos a nosa creación. Somos creadoras activas. (Queizán, 1995: 54).

La autora apuesta por un futuro mejor para las mujeres, ya que para nosotras ningún tiempo pasado fue mejor: “[...] a conciencia de que mañá estaremos máis cerca de alcanzar a identidade plena, de liberarnos de ataduras (físicas e psíquicas) e de que o pensamento feminista etá servíndonos xa para conseguilo [...]” (Queizán, 1995).

Por último en este recorrido de escritoras gallegas relacionadas con el feminismo citaremos a Pilar Pallarés, poeta, ensayista y crítica literaria que colaboró en publicaciones relacionadas con el feminismo como en la *Revista Festa de la palabra silenciada* citada anteriormente o en el volumen *Daquelas que cantan. Rosalía na palabra de once escritoras galegas*.

La escritora nos revela en el prólogo de su poemario *Livro Das devoracións* el motivo que quizá la lleva a hacer poesía:

Talvez faga poemas para ordenar un pouco o caos e así comprenderme a mim mesma e comprender o que me rodea. Talvez só procure dar-lle unha pequena marxe de eternidade às cousas. En palabras fican fixados para sempre (“un ‘sempre’ tan provisório nos nosos tempos”) a luz especial dunha tarde de agosto, os perfumes doces e violentos dunha primavera no sul, algun rostro mui amado, o noxo perante certas imaxes do xornal (Pallarés, 2002).

A continuación incluyo un poema que nos sugiere silencio, negación, impotencia, sentimentos o enfermidades heredadas en la historia por las mujeres:

Non coñezo, non sinto, non comprendo
Non coñezo, non sinto, non comprendo,
e é outra voz antiga
a que está a falar coa miña voz,
unha boca solar a que te nega
mentres alguén en min me despooa,
me desfraga na noite,
me siléncia.
Foi preciso para isto nacer e regresar?
-Un pé calcando aínda o chan macio da cova,
meia ollada aferrando-se ao non-ser,
sen ensaiar o xesto con que se engole a vida
como un corpo para sempre meu.
E ese eco repetindo
“Non te ergas, non andes,
apaga toda chama, e sexa a cinza”.
 (“Femme Lazare”)⁶

El feminismo es un concepto muy presente en nuestros días y también muy criticado, quizá porque se entiende de una forma equivocada. El feminismo debe ser un movimiento que reivindique los derechos, la igualdad de la mujer frente al hombre, no la rivalidad, no el ataque al hombre, debe acabarse el dicho de “todos los hombres son iguales” y de “todas las mujeres son iguales”, si estamos hartas de que nos encasillen no debemos encasillar a los demás,

6) Poema extraído de la edición digital en la Biblioteca Virtual Galega.

pues los hombres deben de ser involucrados en los actos feministas, ya que es una iniciativa en beneficio de todos puesto que no somos exclusivamente víctimas del género masculino, sino que somos víctimas hombres y mujeres de la herencia de una educación machista, fundamentada en ciertas creencias que quizá en los tiempos en los que vivimos debe dejar de ser de una vez por todas el opio del pueblo y de tener algún poder en la educación. Puesto que toda educación debe ser “limpia” y fundamentada en la igualdad y la libertad como individuos, pues tenemos que llegar a tener el poder de ser nosotros mismos rompiendo con toda regla o convencionalidad de sexos. Rosalía de Castro no tenía etiqueta ni pertenecía a un grupo, quería reclamar su identidad y poder llegar a ser ella misma, Rosalía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, M., *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Madrid, Partenón, 1981.

ALBERT, M., *Rosalía y Emilia Pardo Bazán: Afinidades y contrastes*, A Coruña, Edicións do Castro, 1995.

DE CASTRO, R., *Follas Novas*, Vigo, Xerais, 1990.

DE CASTRO, R., *El Caballero de las botas azules. Lieders. Las literatas*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2006.

PALLARÉS, P., *Livro das devoracións. Lletra de dona*, Sergi Viciano Fernández, 10- 11- 2008.

<http://www.ub.edu/cdona/lletra_de_dona/fitxautora/pallares.htm>

PALLARÉS, P., “Non coñezo, non sinto, non comprendo”, *Biblioteca virtual galega*. 10- 11- 2008.

<http://bvg.udc.es/indice_paxinas.jsp?id_obra=Noconosi1&id_edicion=Noc onosi1001&cabecera=%3Ca+href%3D%22ficha_obra.jsp%3Fid%3DNoco nosi1%26alias%3DPilar%2BPallar%25E9s%22+class%3D%22nombreObr aPaxina%22%3ENon+co%F1ezo%2C+non+sinto%2C+non+comprendo% 3C%2Fa%3E&alias=Pilar+Pallar%25E9s&formato=texto>

PIÑEIRO, R., *Dos ensayos sobre la saudade*, Buenos Aires, Alén-Mar, 1961.

POCIÑA, A. y LÓPEZ, A., *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*, Santiago de compostela, Laiovento, 2000.

QUEIZÁN, M. X., *Escrita de certeza. Por un feminismo optimista*, A Coruña, Espiral Mayor, 1995.

<<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/kleinalcott.htm>>

WILSON, M., "Emilia Pardo Bazán: Citas de la autora", Michigan State University. 10-11-2008.

<<https://www.msu.edu/~wilso122/bazan/citas.htm>>

LE POSIZIONI DELLA CRITICA SULLE *NOVELAS CORTAS* DI MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

Marina BIANCHI
Università degli Studi di Bergamo

María de Zayas y Sotomayor, autrice di *novelas cortas* e opere teatrali, molte purtroppo andate perdute, è stata anacronisticamente definita femminista per la sua denuncia dell'esclusione delle donne dall'istruzione nel XVII secolo, ma anche accusata di convenzionalismo e tradizionalismo per non essere stata in grado di proporre valide alternative alla sottomissione agli uomini. Avrebbe potuto formulare proposte più audaci? Aveva gli strumenti per segnalare una soluzione efficace al controllo maschile? Quanto ha influito sulla produzione della scrittrice la cultura dell'epoca, che definiva il linguaggio, i ruoli sociali e le norme comportamentali nella Spagna barocca?

Le *Novelas amorosas y ejemplares* e i *Desengaños amorosos* di María de Zayas¹ sono stati oggetto di controversie, soprattutto per quanto riguarda le tendenze e i movimenti ai quali sono stati assimilati: le sue novelle sono state definite *cortesanias*, *picarescas*, realiste o romantiche, e le protagoniste giudicate positivamente come esempio di ribellione, o in modo negativo per il destino cui sono sottoposte e per la loro incapacità di reagire. Le accuse rivolte a Zayas nel corso dei secoli appaiono a volte improprie, poiché non sempre scaturiscono da un'adeguata analisi del contesto sociale e storico. La situazione delle donne dell'epoca, l'educazione che ricevevano e le restrizioni che la società patriarcale imponeva loro, tra cui il mancato accesso alla scrittura e il divieto del libero uso della parola (cfr. García Mouton, 2000: 9-23; Cacho, 1995: 177-13; Profeti, 1995: 235-84.), hanno sicuramente marcato lo stile dell'autrice.

Ciononostante, a differenza di molte sue contemporanee, María de Zayas aveva a disposizione una biblioteca familiare di opere spagnole e latine ed

1) Le edizioni di riferimento sono le seguenti: María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), introduzione di Juan Olivares, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 2004 (1ª ed. 2000) [d'ora in avanti la sigla NA si riferirà a questo volume]; María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos* (1647), prologo di Alicia Yllera, Madrid. Cátedra, 5ª ed. 2004 (1ª ed. 1983) [d'ora in avanti la sigla DA si riferirà a questo volume].

era accettata nei circoli letterari e nelle Accademie della Corte (cfr. Ruiz-Gálvez Priego, 2001: XI-XIII); aveva inoltre la possibilità di scrivere, di intraprendere un'attività a lei teoricamente preclusa, osando denunciare la situazione femminile e lottare per i diritti delle donne alla cultura e alla libera scelta del marito. Tutto questo in un periodo storico segnato da guerre, crisi e decadenza della Spagna, oltre che da una fase di profonda trasformazione sociale, come reazione ai disordini provocati dalla Riforma protestante. Le scuole umaniste sorte nella prima metà del Cinquecento erano aperte anche alla popolazione femminile (cfr. Foa, 1979: 13-54), ma in seguito il Concilio di Trento aveva sancito l'importanza della religione in ambito educativo e iniziato un'ulteriore riforma dell'insegnamento: l'egemonia gesuitica proponeva un ferreo modello di formazione, un ritorno ai vecchi ideali della donna rinchiusa nell'ambiente domestico, lontano dalle illusioni e dal sapere che le letture fantastiche avevano generato in lei. Nonostante il tentativo di un ritorno al passato, il dibattito secolare² circa la situazione femminile in ambito matrimoniale riguardava ormai donne consapevoli di avere ottenuto un miglioramento e di esserne state di nuovo private. In questo contesto, Zayas ricordava con nostalgia il rivoluzionario tempo di Carlo V e Filippo II,³ considerando la propria epoca come una regressione alla condizione femminile degli anni precedenti la Riforma protestante.

1. IL PROBLEMA DEL GENERE

Il *Sarao* si inserisce all'interno del genere letterario delle *novelas cortas* e ne assume le caratteristiche fondamentali: la brevità, la centralità delle avventure amorose, i temi dell'*honor* e della *honra*,⁴ la poesia intercalata

2) Ne sono testimoni le opere di Juan Luis Vives, *Libro llamado Instrucción de la mujer cristiana, el cual contiene cómo se ha de criar una virgen hasta casarla y después de casada cómo ha de regir su casa y vivir prósperamente con su marido, y si fuere viuda, lo que es tenida a hacer* (1528), Francisco de Osuna, *Norte de todos los estados* (1531), Andrés Mexía, *Institución del Estado del Matrimonio* (1566) e Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583).

3) Zayas avrebbe voluto un ritorno al tempo dei Re Cattolici, quando l'erasmismo concedeva alle donne almeno la parità spirituale (cfr. Cotoner e Riera, 1997: 290).

4) Nella vita e nella letteratura dei Secoli d'Oro, i valori legati all'onore e alla reputazione erano fondamentali. L'*honor* si riferiva alla discendenza nobile, alla purezza di sangue, alla virtù ereditata per nascita; la *honra* era la buona reputazione che si acquisiva con gesti eroici e virtuosi, per meriti personali. Ma non tutti gli scrittori condividevano

nella prosa, il comportamento sovversivo, a volte addirittura picaresco delle protagoniste, i castelli e gli incantesimi ereditati dal romanzo cavalleresco e la dichiarata intenzione moralizzante, *ejemplar*, dell'opera. Le novelle, però, sono caratterizzate da due elementi innovativi: l'eroticismo dei personaggi e le conclusioni tragiche, pessimistiche, lontane dall'abituale finale felice della narrativa del XVII secolo. Nonostante le numerose analogie con gli altri scritti per i quali si accetta la definizione di *novelas cortas* o *cortesanas*, le intuizioni e i tratti distintivi di Zayas hanno suscitato pareri discordanti in merito all'appartenenza a questo e ad altri genere testuali.

La scrittrice Emilia Pardo Bazán (1892: *passim*) utilizza ripetutamente l'aggettivo picaresco riferito alla prosa di María de Zayas, così come il critico Ángel Valbuena y Prat (1966: 1620-35) include la novella *El castigo de la miseria* nella sua raccolta di *novelas picarescas* del 1943; Eduardo Rincón (1998: 10) ammette che il *Sarao* contiene elementi picareschi, ma precisa che la loro presenza non è rilevante a tal punto da costituire l'essenza dell'opera. Effettivamente, la *novela corta* condivide con il genere inaugurato dal *Lazarillo de Tormes* caratteristiche quali la propensione alle avventure bizzarre, la satira sociale, l'astuzia di certi personaggi,⁵ ma non si tratta di romanzo propriamente *picaresco*, inteso come la narrazione del viaggio di un furfante affamato, incapace di provare sentimenti nobili, artefice di truffe e cattive azioni, con l'unico scopo di trarne vantaggio personale. In questo senso, sarebbe più corretto parlare della *picardía* di cui sono dotate alcune eroine delle *Novelas* e soprattutto dei *Desengaños*, sicuramente maliziose e astute nel loro modo di difendersi dagli abusi maschili: probabilmente, la generalizzazione delle caratteristiche di queste protagoniste femminili alla totalità dei personaggi ha indotto i critici a includere l'opera all'interno del genere letterario.

Estrella Ruiz-Gálvez Priego (2001: pp. XVIII-XXI) rivendica invece l'appartenenza del *Sarao* alla *novela cortesana*, mettendo in rilievo l'adesione a tendenze barocche quali il linguaggio polisemico, le situazioni ambigue ed

questo punto di vista: Lope de Vega, infatti, riteneva che il vero *honor* non dipendesse dalle origini, ma dalla nobiltà d'animo e dalla purezza dello spirito.

5) María de Zayas crea personaggi femminili capaci di difendersi, di vendicarsi per le offese subite, come nella novella *Al fin se paga todo* (NA: 413-46), o di perseguire gli uomini con lo scopo di sedurli, come la protagonista di *La esclava de su amante* (DA: 127-69). Tra le eroine più picare, ricordo *doña* Isidora di *El castigo de la miseria* (NA: 253-91), che organizza il suo matrimonio con un uomo benestante, fingendosi ricca e bella, con il fine di ingannare il marito, derubarlo e scomparire con il suo denaro.

equivocche, l'artificio della cornice narrativa che conferisce unità ai racconti indipendenti e l'accumulazione di simboli che moltiplicano i livelli di lettura. Smentisce, inoltre, il possibile realismo dell'opera di Zayas, osservando che già Salvador Montesa aveva riconosciuto l'inadeguatezza dell'espressione in riferimento al contesto culturale della scrittrice (Ruiz-Gálvez Priego, 2001: p. XXXI). Anche Alicia Yllera (DA: 30) ritiene si tratti di un anacronismo, poiché la volontà dell'autrice non è di descrivere fedelmente la realtà, ma di ricostruirla attraverso l'impiego di elementi straordinari e sorprendenti. L'aggettivo realista riferito alla narrativa di Zayas appare per la prima volta nel 1948, nel prologo di Agustín González de Amezúa (1948: XIII-XV). Quest'ultimo, oltre a riaffermare la devozione della scrittrice al genere novellistico cortigiano, segnala la natura realistica del *Sarao*, specificando però che l'attività di romanziere implica sempre l'osservazione della realtà, necessaria all'interno di ogni "obra de ficción, llámese comedia o novela" (González de Amezúa, 1950: XII), e sottolineando che la presenza del mondo reale è pur sempre accompagnata dalla grazia dell'invenzione, dote necessaria alla creazione di buone novelle (González de Amezúa, 1948: XVI e XIX). Il realismo di Zayas, perciò, consisterebbe nell'adesione ai due grandi valori morali dominanti nella sua epoca, l'onore e l'amore: questi ideali guidano la trama delle novelle verso i loro finali tragici, in un contesto sociale nel quale il mancato rispetto della morale non può che concludersi con l'uccisione o la cruenta punizione di chi, per amore, ha infangato il nome della famiglia. L'opera appare quindi realistica nel fatale sviluppo dei conflitti vitali proposti dall'autrice, che difende apertamente la veridicità dei suoi racconti.⁶ Anche Irma Vasileski (1973: 65 e 113) e José Roca Franquesa (1965-1967: 401) ribadiscono che la vita reale costituisce la principale fonte del *Sarao*, come della maggior parte dei testi del XVII secolo. L'opera presenta sicuramente situazioni più verosimili di quanto

6) Nel *Desengaño tercero* Zayas afferma che "Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue, ni pudo ser, y ése no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no sólo sirva de entretener, sino de avisar" (DA: 199-200). Nella settima *novela* della prima parte dell'opera leggiamo: "Lo que de esta que os quiero decir habéis de estimar es que no os diré más que la verdad, porque en ella no se quita ni se pone cosa ninguna de cómo sucedió" (NA: 445). Un altro dei numerosi esempi è quello del *Desengaño quinto*, in cui la narratrice conclude il suo racconto con le seguenti parole: "Todo este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me le contó quien se halló presente" (DA: 288).

non lo fossero i romanzi cavallereschi a cui il pubblico era ancora abituato,⁷ ma le descrizioni dei luoghi e dei personaggi hanno un valore simbolico, funzionale allo sviluppo della novella; sembra invece mancare l'intenzione di ritrarre la realtà, concetto che apparirà nello scenario letterario spagnolo solo due secoli più tardi. Per questa ragione, alcuni studiosi hanno espresso il loro disaccordo verso il possibile realismo delle *novelas*.⁸

Amezúa (1948: XIX), oltre a soffermarsi sulla questione del realismo di María de Zayas, ne segnala la propensione al mistero e la sua tendenza a sublimare la meschinità e la corruzione della vita, caratteristiche che farebbero di lei la prima scrittrice romantica.⁹ In seguito, anche Rincón (1998: 11) afferma di riscontrare nella sua opera un romanticismo *ante litteram*, dovuto alla propensione per la stregoneria e gli incantesimi, ma soprattutto alla presenza della fantasia come elemento che accompagna l'ascesa verso la tragedia; il critico ricorda che lo stesso aveva già asserito Pardo Bazán. Bisogna però osservare che gli incantesimi e il mistero si ritrovano nella maggior parte dei testi letterari spagnoli, ma la critica ha ormai superato la tendenza a considerare per questo romantiche le opere di diverse epoche; non è quindi possibile utilizzare l'aggettivo in riferimento agli elementi magici e fantastici, senza incorrere in un anacronismo.

Rincón (1998: 12-13) fa successivamente notare la capacità di María de Zayas di realizzare un'analisi psicologica e sociologica dei personaggi, anticipando di più di un secolo questa tendenza letteraria:¹⁰ il critico concorda con la teoria di Valbuena y Prat (1940: 11-12), che rileva la presenza di

7) Zayas situa le *novelas* in luoghi reali, di solito in grandi città conosciute, spagnole o europee, e definisce il periodo in cui si svolgono le azioni. Molte sono le allusioni a personaggi o eventi storici e non mancano i riferimenti ad abitudini dell'epoca. L'autrice insiste spesso sulla presunta veridicità dei racconti, ascoltati e ripetuti dai narratori in occasione del *Sarao*. Anche la magia, l'apparizione del demonio o di morti, l'intervento della Vergine e gli elementi mistici risultavano credibili in un'epoca che aveva ereditato la superstizione medievale.

8) In particolare: Alessandra Melloni (1976: 90), María Martínez del Portal (1973: 24) e Juan Goytisolo (1977: 63-115).

9) Studi successivi hanno confermato questa posizione (cfr. Valbuena y Prat, 1940: 72; Polo, 1967- 1968: 557-66; Martínez del Portal, 1973: 20-21; Montesa Peydró, 1981: 231-36; Welles, 1978: 304-05; Goytisolo, 1977: 105-06).

10) Bisogna però notare che i personaggi descritti non sono individui dotati di una loro personalità e che i dettagli sono funzionali all'azione, non all'analisi psicologica. Per questo Yllera (DA: 43) prende le distanze da questa teoria, sottolineando che,

un'intuizione freudiana nelle novelle, a causa della presenza del sogno e del suo stretto legame con la realtà. Tale tesi è accettata da José Hesse (1965: 28-29), Irma Vasileski (1973: 74), María Martínez del Portal (1973: 20), Salvador Montesa Peydró (1981: 204-5) e Juan Goytisolo (1977: 97), ma è contestata da Yllera (DA: 43), che chiarisce come il sogno sia uno dei temi barocchi costantemente presenti nel Secolo d'Oro, un artificio per attirare l'attenzione del pubblico, come pure lo sono il mistero e la presenza di elementi strani o sgradevoli. Va de sé che il ricorso all'universo onirico non rappresenti un'anticipazione delle teorie di Freud, bensì riveli l'adesione del *Sarao* ai canoni estetici in vigore nel secolo XVII, riconfermando lo stretto legame esistente tra Zayas e il contesto sociale in cui è immersa.

Ci troviamo di fronte a una realtà decisamente sconcertante di assimilazioni alle tendenze letterarie più disparate, come se l'originalità e lo stile personale della scrittrice trovassero una giustificazione nelle problematiche che sarebbero state al centro del dibattito teorico solo nei secoli successivi. La novità riguarda invece l'adozione di una prospettiva femminile, il modo singolare di stravolgere il tradizionale concetto di matrimonio: Zayas ha dotato le sue eroine di una passione e di una carica erotica estranee alla narrativa dell'epoca, o, come spiega Juan Olivares (NA: 36), ha creato personaggi femminili capaci di proporre e affermare una loro autonomia.

2. IL PROBLEMA DELLE EDIZIONI¹¹

Naturalmente, queste innovazioni hanno suscitato polemiche tra i contemporanei e nel corso dei secoli successivi.

La repressione del XVII secolo, le convinzioni riguardo all'istruzione delle donne e i pregiudizi nei confronti dell'influenza negativa esercitata dal romanzo portarono al divieto di pubblicazione per commedie e *novelas* nel Regno di Castiglia, tra il 1625 e il 1634. Il provvedimento potrebbe costituire la causa del ritardo editoriale delle novelle di María de Zayas, redatte diversi anni prima della pubblicazione. *L'editio princeps* della prima parte dell'opera

nonostante l'abilità dell'autrice nel dipingere alcuni stati d'animo femminili, non esiste un interesse per l'individualizzazione dei personaggi.

11) La problematica circa le date delle edizioni, le differenze riscontrabili nelle pubblicazioni e i possibili errori commessi negli studi critici meriterebbe uno studio settoriale, interamente dedicato all'argomento. Il paragrafo ha l'unico scopo di far riflettere il lettore sulla questione ancora aperta della confusione circa le date e soprattutto le modifiche, ben poche volte attribuibili all'autrice.

risale al 1937,¹² ma sono stati rintracciati anche testi anteriori a tale data: Isabel Colón Calderón dà notizia di un esemplare delle *Novelas* del 1930, conservato nella Biblioteca Nacional de Madrid, il cui frontespizio manoscritto riporta il titolo di *Honesto y entretenido sarao*;¹³ Olivares (NA: 116-18) sostiene invece che ci fosse una versione dell'opera già pronta negli anni 1625-1626, intitolata appunto *Honesto y entretenido sarao*, e ritiene che sia stato l'editore Pedro Esquer ad adottare l'attuale denominazione, con lo scopo di sfruttare la popolarità delle *Novelas ejemplares* di Cervantes. Oltre alla denominazione, le successive ristampe presentano modifiche, errori tipografici o di impaginazione commessi dagli editori del secolo XVII, alterazioni e soppressioni dovute a deliberate scelte dei curatori, oppure a successive correzioni dell'autrice.¹⁴

Le *Novelas amorosas* presentano numerosi cambiamenti, non tutti dovuti alla volontà di Zayas. Lo stesso anno dell' *editio princeps* (1637) ne uscì un'altra con rilevanti modifiche, anche nel titolo e nell'epilogo della novella

12) I critici hanno proposto diverse date tra il 1634 e il 1638 e luoghi differenti, Madrid, Zaragoza, o Barcellona, ma molti tendono ad accettare come *princeps* l'edizione di Zaragoza del 1637. La prima a segnalarlo fu Caroline Brown Bourland (1973: 37 e 126), seguita da Salvador Montesa Peydró (1981: 37-39) e da Jaime Moll (1982: 177-79).

13) María de Zayas y Sotomayor, *Honesto y entretenido sarao*, copia con frontespizio manoscritto, conservata presso la Biblioteca Nacional de Madrid, R/4.264. Isabel Colón Calderón riferisce di questa copia in *La novela corta en el siglo XVII* (2001: 31). Ritroviamo la stessa denominazione anche in altre occasioni; la stessa Zayas scrive: "dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao" (NA: 534). L'*editio princeps* dei *Desengaños* s'intitola appunto *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Il volume del 1937 riporta tre autorizzazioni, di Joseph de Valdivieso, Juan de Mendieta e Pedro Aguilón. La *Aprobación* di Valdivieso è datata 2 giugno del 1936 nella prima edizione, indicazione che sparisce nella seconda dello stesso anno (cfr. Ruiz-Gálvez Priego, 2001: p. XLIII e DA: 68), e inizia con le seguenti parole: "Este honesto y entretenido Sarao" (NA: 151). La *Licencia* de Mendieta, del 4 giugno 1926 secondo la prima pubblicazione, e del 4 giugno 1936 nella seconda, recita: "damos licencia para que se pueda imprimir e imprima este libro, Tratado honesto y entretenido sarao" (NA: 151). Moll (1982: 177-79) spiega i motivi per cui i documenti di Valdivieso e Mendieta devono considerarsi redatti nel 1626 e le ragioni del ritardo nella pubblicazione.

14) Circa le diverse edizioni delle *Novelas* e relative modifiche si vedano: Colón Calderón, 2001: 34; Foa, 1977: 835-49; NA: 121-27; Ruiz-Gálvez Priego, 2001: pp. XXXIX-XLV. Per le edizioni dei *Desengaños* e il disordine del susseguirsi dei racconti nelle edizioni dal 1647 si vedano: Colón Calderón, 2001: 33; Montesa Peydró, 1981: 44-47; DA: 60-63; Ruiz-Gálvez Priego, 2001: XLI e XLIV-XLVI.

El castigo de la miseria:¹⁵ nel testo del 1637 il protagonista, impazzito, si impicca in preda agli inganni del demonio; nella seconda pubblicazione dello stesso anno, il personaggio muore di malattia. La novità potrebbe trovare una giustificazione nella difficoltà di accettazione del primo sviluppo da parte della censura, come asserisce Colón Calderón (2001: 34), ma questo indurrebbe a un ulteriore interrogativo: come mai la prima edizione, che conteneva la versione originale in disaccordo con la morale cristiana, ha ottenuto le autorizzazioni proprio negli anni in cui le *novelas* erano oggetto di proibizione, accusate di immoralità e di antireligiosità? Si potrebbe attribuire il fatto a una lettura disattenta da parte dei censori, ma non ci sono prove certe. Sembra comunque probabile che il cambiamento si debba alla stessa Zayas: il secondo esemplare del 1637 e tutti gli altri a seguire riporteranno la frase “de nuevo corretas y enmendadas por la misma autora”, affermazione attendibile solo in riferimento alla ristampa del 1637. Per quanto riguarda le seguenti, invece, Julián Olivares (NA: 122) accusa di contraffazione le edizioni del 1638 e dubita, come pure Estrella Ruiz-Gálvez (2001: XIV), che la correzione del testo del 1659 sia stata portata a termine dall'autrice. Olivares (NA: 126-27) osserva inoltre che le edizioni posteriori al 1938 utilizzano l'edizione contraffatta di tale anno come base di partenza, finché Amezúa, nel 1948, basa la sua edizione sul secondo testo del 1937. Ruiz-Gálvez (2001: XLI) ricorda che l'edizione del 1659 non ha invece inflitto rilevanti modifiche al testo dei *Desengaños amoroso*, pur non mancando errori e leggere varianti. Quella del 1959 è la prima edizione completa, curata da Melchor Sánchez,¹⁶ in seguito scelta da Rincón come base per il suo testo.

Per quanto riguarda la *Segunda parte del sarao*, bisogna ricordare la possibile morte dell'autrice negli anni della pubblicazione (cfr. Colón Calderón, 2001: 33; DA: 63; Montesa Peydró, 1981: 44-47). Supponendo che Zayas sia venuta a mancare prima che l'opera fosse ultimata per la pubblicazione, si spiegherebbe il disordine nelle pagine delle edizioni del 1647 e posteriori, in cui la sequenza dei racconti che occupano la terza, la quarta e la quinta

15) Cfr. Colón Calderón, 2001: 34. Riguardo al significato del suicidio in questa novella, si veda: Foa, 1977: 835-49.

16) *Primera y segunda parte de las Novelas amorosas y ejemplares de Doña María de Zayas y Sotomayor*, corregidas y enmendadas en esta última impresión, Dedicadas al Señor Don Vicente Bañuelos y Suazo del Consejo de su Majestad, con Licencia en Madrid por Melchor Sánchez, año de 1659, a consta de Mateo de la Bastida Mercader de libros enfrente de San Felipe.

posizione non coincide con quella enunciata da Lisis nell'introduzione. Alicia Yllera (DA: 63) ritiene che sia intervenuto un correttore che abbia modificato l'organizzazione originale dell'opera, mentre Ruiz-Gálvez (2001: XLIV) ipotizza si tratti di un errore involontario dell'editore.

Pur sempre considerando la possibilità di inesattezze e ricordando che sono sicuramente esistite edizioni di cui non ci sono pervenute prove, così come abbiamo creduto ad affermazioni riguardo a pubblicazioni mai apparse, è probabile che tra il 1637 e il 1646 abbiano visto la luce ben cinque edizioni delle *Novelas*, mentre i *Desengaños* siano stati pubblicati due volte tra il 1647 e il 1649 (cfr. NA: 113-135; Ruiz Gálvez Priego, 2001: XXXIX-XL; DA: 64-82). A partire dalla prima opera completa del 1659 e fino al 1847 le due parti dell'opera sono state pubblicate congiuntamente, con il titolo di *Primera y segunda parte de las novelas amorosas y exeplares*. Sembrerebbe che l'edizione del 1659 sia stata seguita da tre ristampe nel XVII secolo e da ben undici in quello successivo. Bisogna però considerare le opinioni di esperti riguardo a possibili equivoci nelle date: alcune edizioni incluse tra quelle del secolo XVII sarebbero state pubblicate nel 1700 (cfr. Colón Calderón, 2001: 27-28; NA: 122-127; Ripoll e Rodríguez de la Flor 1991: 87; DA: 69). Risalgono sicuramente al XVIII secolo i titoli delle novelle di *Desengaños amorosos* a noi pervenuti, a eccezione di quello del primo racconto, già presente nelle edizioni del 1600.¹⁷

Grazie alla maggiore precisione concessa dalla relativa vicinanza temporale, i critici concordano sulle ristampe del XIX secolo (cfr. Ruiz Gálvez Priego, 2001: XXXIX; DA: 75-79, NA: 134; Montesa Peydró, 1981: 386-95), periodo meno favorevole per l'opera: le edizioni complete del *Sarao* sembrano essere solo due, nel 1814 e nel 1847, e almeno sette le pubblicazioni parziali, tra cui quella già citata di Pardo Bazán del 1892. Anche nel XX secolo sono due le edizioni complete: quella di Agustín González de Amezúa (1948 e 1950) e quella di María Martínez del Portal (1973) seguite, nel ventunesimo, dal volume curato da Estrella Ruiz-Gálvez Priego (2001). Sono invece numerose

17) Nelle edizioni precedenti a quella di Barcellona del 1734, appare solo il titolo del primo *desengaño*: *La esclava de su amante*, mentre gli altri racconti sono preceduti esclusivamente dall'indicazione *Noche segunda, tercera* e così via (cfr. Colón Calderón, 2001: 28 e DA: 61).

le edizioni parziali.¹⁸ Infine, l'opera di María de Zayas è stata spesso tradotta in altre lingue nel corso dei secoli.¹⁹

Se da una parte le innumerevoli edizioni, con continui cambiamenti, hanno provocato equivoci a tutt'oggi non completamente risolti e le opere che conosciamo non coincidono ancora del tutto con l'originale, dall'altra le ristampe ci aiutano a ricostruire la storia della ricezione da parte del pubblico. Le due collezioni di racconti godono di grande popolarità nel XVII secolo e in quello successivo; l'interesse per i due volumi è invece minimo durante tutto l'Ottocento, epoca in cui l'atteggiamento più puritano preferisce evitare testi con riferimenti sessuali troppo espliciti. Dovremo attendere il Novecento per assistere alla rivalorizzazione delle *novelas* di Zayas: la rivendicazione giungerà al suo pieno compimento negli anni Ottanta, anche grazie al contributo della critica femminista.

3. LA RICEZIONE DEL *SARAO* NEI SECOLI XVII, XVIII E XIX

La stessa autrice fornisce informazioni riguardo al successo della sua opera: della prima parte del *Sarao* scrive nei *Desengaños amorosos* che “si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones” (DA: 258).

María de Zayas frequentava le accademie letterarie e conosceva molti scrittori dell'epoca che ne elogiavano le opere: tra i contemporanei che esprimono giudizi favorevoli troviamo scrittori di rilievo quali Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán y Alonso de Castillo Solórzano. Nei preliminari delle *Novelas amorosas y ejemplares* ci sono poesie laudatorie di Ana Caro Mallén, Pérez de Montalbán e Castillo Solórzano. Lope (1630: 76-77) le dedica invece la *Silva VIII* del *Laurel de Apolo*: la definisce immortale e ne decanta l'ingegno, “único y raro”. Pérez de Montalbán (1633: 13) esalta l'opera teatrale di Zayas *Traición en la amistad* in *Para todos*, includendola nell'*Índice de los ingenios de Madrid*. Infine, secondo quanto afferma Olivares, Alonso del Castillo Solórzano sarebbe l'autore del *Prólogo de un desapasionado* (NA: 159-61), incluso in

18) Tra le edizioni parziali di maggior rilievo, ricordo quelle di: Alicia Redondo Goicoechea (1989), Eduardo Rincón (1968) e José Hesse (1965).

19) Yllera (DA: 82-93) elenca le traduzioni dell'opera, a partire dal secolo XVII. Ritengo interessante aggiungere alla lista l'edizione italiana di Sonia Piloto de Castri, *Novelle amorose ed esemplari*, del 1995 (Torino, Einaudi).

Novelas amorosas y ejemplares;²⁰ il testo rivolge un encomio appassionato alla Zayas, elogio espresso da Castillo Solórzano (1950: 184) anche nei preliminari della sua opera *La garduña de Sevilla*.

Ciononostante, è di nuovo María de Zayas ad avvertire che tra i contemporanei non mancano neppure le critiche:

Toda la gente, despidiéndose de Laura, [...] se fueron a sus casas, llevando unos que admirar, todos qué contar y muchos qué murmurar del sarao: que hay en la Corte gran número de sabandijas legas, que su mayor gusto es decir mal de las obras ajenas, y es lo mejor que no las saben entender (DA: 510).

Al loro esordio, la reputazione delle *novelas cortas* non è delle migliori: l'anno dell'*editio princeps* della prima parte del *Sarao* è di poco successiva all'abolizione della già citata *Prohibición* nel Regno di Castiglia. Il genere letterario al quale Zayas aderisce è accusato di essere pericoloso, menzognero, mal scritto e di basso livello; i moralisti temono che le novelle possano indurre le donne al vizio, poiché mescolano elementi religiosi e pagani. Le invettive rivolte agli autori per l'abuso di fantasia e invenzione si alternano alle accuse mosse verso coloro che scelgono di narrare avvenimenti autobiografici. Si criticano pure la lunghezza delle opere, la loro struttura e lo stile (cfr. Colón Calderón, 2001: 17-18). Probabilmente a causa di questa connotazione negativa attribuita al termine *novelas*, María de Zayas sceglie di evitarne l'utilizzo nel titolo della seconda parte del *Sarao*, preferendo la parola *maravillas* anche all'interno della prima (NA: 168).²¹

Nonostante la cattiva reputazione del genere, entrambi i volumi riscuotono grande successo tra i contemporanei di Zayas, come si deduce dalle numerose edizioni precedentemente citate. L'autrice non è la sola che, informata riguardo alle argomentazioni della misoginia, decide di scrivere in difesa del suo sesso: nel secolo XVII esiste già un gruppo di donne che si esprimono contro il maschilismo della letteratura ufficiale (cfr. Langle de

20) Julián Olivares (NA: 44-45), che chiarisce la ragione che lo induce a tale affermazione nell'introduzione alle *Novelas*, non concorda in questo con Ruth El Saffar (1993: 14), la quale attribuisce il secondo prologo alla stessa María de Zayas. La tesi di Olivares è invece condivisa da Isabel Colón Calderón (2001: 42).

21) Ricordiamo a proposito che, come osservato, la denominazione delle *Novelas amorosas y ejemplares* può essere dipesa da una scelta dell'editore e non dell'autrice.

Paz, 2004: 13-16; Luna, 1996: 105), tanto che Nicolás Antonio include ben cinquantadue nomi femminili nell'appendice *Gynaeceio Hispanae Minervae* alla sua *Bibliotheca sive Gentius Hispaniorum* del 1677²² (apud Luna, 1996: 102-106). María de Zayas figura tra questi ed è apprezzata più di ogni altra dal pubblico femminile del *Siglo de Oro*, che non può o non ha il coraggio di esprimere il disaccordo con l'egemonia maschile.²³ Gli uomini, invece, apprezzano il *Sarao* per il proposito moralizzante di una lettura che propone un'alternativa ai libri inutili a cui erano solite le donne (cfr. Rich Greer, 2000: 40-42).

Un successo insolito, sicuramente al di sopra delle aspettative dell'autrice, che si protrae anche nel secolo successivo: Amezúa ricorda che nel Settecento le *novelas* scarseggiano, ma la prosa di María de Zayas gode di popolarità e la stampa continua a proporre riedizioni (cfr. González de Amezúa, 1948: XXXI). Probabilmente piacciono le abili descrizioni che denunciano una situazione reale, ma presentano al contempo avvenimenti curiosi, insoliti e straordinari (cfr. Yllera 1998: 221). È ancora presto per parlare di critica letteraria in senso stretto, ma è doveroso segnalare che, verso la fine del secolo, Joseph A. Álvarez de Baena (1791: 48-49) dedica una sezione del suo studio *Hijos de Madrid* a María de Zayas, apportando utili notizie biografiche.

Purtroppo, nel XIX secolo assistiamo a un'inversione di rotta: i dettagli delle relazioni amorose del *Sarao* risultano troppo scabrosi, in un'epoca in cui sorge un vero e proprio mercato letterario e culturale, utilizzato dalla borghesia per la propria affermazione di fronte alla corrotta classe aristocratica, e la stampa diventa il campo prediletto in cui si stabiliscono i criteri estetici e i canoni letterari, tra questi la preferenza per il romanzo e la scarsa considerazione per

22) L'opera, pubblicata nel 1677 con il titolo di *Bibliotheca sive Gentius Hispaniorum*, include nell'appendice *Gynaeceio Hispanae Minervae* i nomi delle scrittrici e giustifica la scelta ricordando che molte donne colte del XVII secolo scrivono per lamentarsi della loro condizione: "(Habían leído por tanto) que les había tocado esta suerte más inicua de la ignorancia y de la exclusión de todo estudio por parte de los hombres, sólo por la usurpación de los hombres, quienes siempre alejaron a las mujeres de los instrumentos del dominio para no tener menos poder." (Testo tradotto e citato da Luna, 1996: 37-38). La presenza di scrittrici contemporanee e anteriori a Zayas è inoltre analizzata da Teresa Langle de Paz (2004: 13-16), che segnala i numerosi testi inseribili nella lunga tradizione femminista, conosciuta come la *querelle des femmes*.

23) Riguardo alle lettrici nel *Siglo de Oro*, si veda l'articolo di Lola Luna "Las lectoras y la historia literaria" (1996: 102-128).

le novelle soprattutto nella seconda metà del secolo (cfr. Rich Greer, 2000: 45-47). Assistiamo dunque a pesanti critiche, come quella di Ticknor, secondo il quale l'opera "es de lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejante libros" (*apud* González de Amezúa, 1948: XXXVII). Nonostante alcuni giudizi positivi di studiosi quali Fernández de Navarrete (1950: XCVII), che considera Zayas una "ingeniosa defensora de su sexo", bisognerà attendere il Novecento per assistere alla riscoperta dell'opera e delle sue peculiarità.

4. LE POSIZIONI DELLA CRITICA NEL XX SECOLO

Nel Novecento il *Sarao* ritrova lo splendore perso nel secolo precedente, soprattutto grazie alle già citate edizioni a cura di Amezúa e alla critica recente, che rivaluta l'opera, ne analizza i temi, studia il contesto storico e chiarisce la presa di posizione di María de Zayas nei confronti dell'ideologia dominante. Come abbiamo detto, alcuni ritengono che la scrittrice intraprenda una decisa lotta contro il sistema, ribellandosi alla misoginia e ai valori imposti dalla Chiesa; altri rilevano il suo legame con la tradizione e l'appartenenza alla propria epoca. Walter Pabst (1972: *passim*) sostiene a riguardo che le contraddizioni tra il proposito moralizzante del prologo di alcune novelle e il loro cattivo esempio siano una forma di ribellione al sistema e alle pressioni della pretesa utilità morale della letteratura: Zayas si oppone all'autorità, scegliendo e salvando le protagoniste che si prendono gioco del sesso forte e che, soprattutto nei *Desengaños*, sfidano gli uomini con le loro stesse armi e con gli inganni da questi appresi. Rincón (1998: 9-11 e 19-20) va oltre, mettendo in rilievo che non si tratta solo di ribellione, ma addirittura di desiderio di vendetta, dichiarandosi quindi scettico rispetto alla fede religiosa dell'autrice e contrario alla tesi di un possibile ritiro in convento negli ultimi anni della sua vita. Cristina Enríquez de Salamanca (1995: 250) conferma che Zayas mette in discussione le sacre leggi che regolano il ruolo sociale delle donne del tempo, mentre Colón Calderón (2001: 103) sottolinea che, proprio per questo, la scrittrice dipinge scenari poco edificanti della vita nei conventi, come accade nei commenti di Estefanía nella *Noche tercera* (DA: 408-09). Al contrario, Yllera (DA: 48, 49 e 52) la definisce "feminista conservadora", poiché difende la *honra* delle donne e insiste sulla loro fedeltà nell'amore, cui vengono meno solo quando sono vittime di raggiri e inganni. La stessa studiosa sostiene però che il principio dell'onore, riflesso dell'appartenenza alla nobiltà, contraddice la difesa femminile soltanto se analizzato secondo una prospettiva moderna, ricordando che qualunque tipo di studio del *Sarao* non deve e non può

prescindere, oltre che dalle intenzioni dell'autrice, dalla tradizione letteraria che la precede. María de Zayas ricorre spesso a motivi folklorici o tradizionali, e molti dei racconti, nonostante le dichiarazioni di veridicità, sembrano essere la rielaborazione personale di novelle che già circolavano negli anni precedenti. Diversi studiosi hanno affrontato la questione delle fonti e rimarcato il legame delle *novelas* con la tradizione letteraria spagnola e straniera;²⁴ Roca Franquesa (1976: 294) ribadisce che gli ideali in esso contenuti non sono del tutto nuovi, ma segnala che lo sono invece l'implicazione personale dell'autrice e le manifestazioni di violenza, argomenti, questi ultimi, che hanno animato il dibattito femminista intorno al *Sarao*.

Già all'inizio del Novecento Lena Sylvania afferma che il femminismo è ciò che rende interessante l'opera, mentre Lara descrive Zayas come la "primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España" (Sylvania, 1966: VII; Lara, 1932: 31). Sulla stessa linea, Amezúa (1948: XXI-XXII) conferma che la scrittrice esprime un "arraigado e intransigente feminismo", dovuto al fatto che "este menosprecio de su sexo causa a doña María una irritación vivísima, un deseo vehemente de salir a su defensa": si tratta di una delle prime donne che hanno osato chiedere gli stessi diritti di cui godeva l'uomo e aggiunge che "Si hubiera vivido en nuestros tiempos, habría sido con popularidad notoria la más valerosas e intransigente de las sufragistas" (Amezúa, 1948: XXII). Nel suo articolo "La fuente de una novela de doña María de Zayas", anche Ricardo Senabre (1963: 170) accenna alla ferma attitudine femminista dell'autrice, ma prima ancora delle affermazioni di Amezúa e Senabre, nel 1926, Edwin Place sostiene già che il valore dell'opera risiede nella "propaganda feminista", e aggiunge che l'importanza si deve anche all'inclusione di novelle "de las más escabrosas que hay" (Place, 1926: 74). Questa affermazione anticipa la lettura critica degli ultimi decenni del XX secolo, che riscopre nell'erotismo e nell'indipendenza sessuale delle protagoniste i principali argomenti per la rivalorizzazione della prosa di Zayas. Si inserisce in questa tendenza Juan Goytisolo (1977: 63-115), che attribuisce quasi esclusivamente all'erotismo il valore e l'originalità del

24) Questa teoria è contrastata da Amezúa (1948: XIII-XVIII e 1950: XII-XV), ma sostenuta da Edwin B. Place (1923: 1-56), che analizza dettagliatamente le fonti e riscontra coincidenze con testi precedenti, spagnoli e italiani. Condivido la posizione di Place: Sandra Foa (1979) Juan Goytisolo (1977: 63-87) e Ricardo Senabre Sampere (1963: 163-72).

Sarao,²⁵ ritenendo che, a eccezione dell'autonomia sessuale dei personaggi femminili che provano desiderio e agiscono attivamente in ambito amoroso (Goytisolo, 1977: 87 e 96-104), la scrittrice si attenga ai canoni letterari del tempo; proprio per questo “los temas de sus relatos son convencionales, como convencional es el modo de narrar y el arsenal de recursos que emplea” (Goytisolo, 1977: 85). Goytisolo non concorda quindi con il pensiero di Margaret Rich Greer (2000: *passim*), che utilizza la presenza di elementi erotici come argomentazione per affermare con decisione il femminismo dell'autrice.

La maggior parte degli studi usciti negli ultimi due decenni appare particolarmente interessata alla difesa delle donne attuata da Zayas, alle sfide rivolte agli uomini e soprattutto alla sua avversione al matrimonio: da questi motivi prendono spunto i diversi orientamenti critici riguardo al possibile femminismo dell'opera. Jean-Michel Laspéras (1979: 380-82) riscontra contraddizioni nell'espressione della lotta per l'affermazione femminile, aggiungendo che la scrittrice assume elementi dell'ideologia sfavorevoli al suo sesso; allo stesso modo Susan Griswold (1980: 109) ribadisce che nelle novelle le argomentazioni femministe convivono accanto ad altre 'antifemministe' e denuncia una contraddizione di fondo tra la posizione dell'autrice e quella dei narratori del *Sarao*. Mireya Pérez-Erdelyi (1979: 69) sostiene invece che Zayas risvegli anzitempo la coscienza delle donne, mentre Alessandra Melloni (1976: 96-103) ritiene che la posizione troppo conservatrice sia il maggiore difetto dell'opera, poiché la scrittrice non si propone di modificare le abitudini o il punto di vista dei suoi contemporanei sul problema femminile. Anche Montesa (1981: 120 e 125) si dimostra contrario al teorizzato femminismo delle *novelas*: il critico, pur riconoscendo che l'autrice esprime “una profunda animadversión hacia el matrimonio y el sexo masculino”, sostiene che Zayas non proponga nulla di nuovo e che non descriva figure femminili degne d'imitazione, accettandone invece la sottomissione (Montesa Peydró, 1981: 136). Forse proprio Montesa è colui che meglio descrive la posizione della scrittrice (1981: 317-18):

Zayas es fruto de su tiempo; que por las condiciones sociales en que se desenvuelve su vida no llega a tener capacidad o la posibilidad de actuar como agente innovador. Y que sus novelas no tienen de nuevo

25) Grazie all'articolo di Goytisolo, il pubblico diresse la sua attenzione verso il teorizzato erotismo femminista del *Sarao* (cfr. Bosse, 1999: 242-43).

más que el deseo vehementemente expresado de participar en plenitud en el sistema. No aspira a cambiarlo, quiere integrarse en él pero con un mayor protagonismo. [...] Su solución es una vuelta al pasado [...]. Pero, eso sí, con todo el pesimismo y la amargura que le confiere su presumible frustración personal, su marginación como grupo social y su fracaso como miembro de una colectividad nacional en declive histórico.

Le contraddizioni rilevate nella prosa di María de Zayas dipendono dalla concomitanza di due diversi impulsi che la spingono in due direzioni opposte: la tradizione e l'accettazione della mentalità aristocratica dell'epoca da una parte, la modernità e la voglia di cambiamento dall'altra, in un conflitto che genera pessimismo e amarezza, costantemente presenti nelle novelle.

I recenti studi del *Sarao* apportano interpretazioni nuove riguardo a questa dualità, concentrandosi sulle dinamiche testuali e le tecniche narrative che definiscono il discorso dell'autrice come luogo della creazione di una soggettività femminile simile a quella contemporanea (Schwartz, 1999: 306-07). È l'esegesi che caratterizza il volume curato da Amy Williamsen e Judith Whitenack (1995), nel quale le studiose mettono in rilievo i fattori parodistici e le contraddizioni delle *Novelas* e dei *Desengaños*, rielaborando le teorie e le interpretazioni formulate nei quindici anni precedenti. Ulteriori studi sulla tecnica narrativa di Zayas sono quelli di Sandra Foa (1979: 101-31), che insiste sul contemporaneo interesse per la morale e l'estetica, sul doppio proposito moralizzante e ludico delle novelle, che si fonde in un unico obiettivo finale: l'affermazione della capacità intellettuale delle donne. Foa sottolinea l'importanza del principio estetico dei contrasti come strumento per guidare le reazioni del lettore in funzione del proposito didattico e rimarca l'abilità della scrittrice nell'uso della cornice, per ricreare una pluralità di voci che le permetta di esprimere la sua opinione attraverso i personaggi. Foa (1979:11) si riferisce continuamente al femminismo di María de Zayas, ma utilizza il sostantivo "en un sentido muy reducido": allude alla petizione dell'autrice per il diritto delle donne allo studio e al rispetto da parte degli uomini.

Ruiz-Gálvez (2001: XV-XVI) affronta il problema delle tecniche narrative nel prologo alla prosa completa di Zayas, sostenendo che si tratti di una scrittura impegnata, in cui l'implicazione personale è strettamente vincolata al compromesso femminista, alla volontà di sovversione sociale, riscontrabile in ognuna delle protagoniste del *Sarao*. Si tratterebbe quindi di una scrittura al femminile, che risponde a dinamiche precise di rovesciamento del mondo:

una tecnica che utilizza idee e contesti preesistenti, cambiandone l'obiettivo primario attraverso l'assegnazione alle donne di ruoli che la letteratura riserva normalmente agli uomini. Maria Grazia Profeti (1995: 250 e 284) conferma questa ipotesi, aggiungendo che l'uso della terza persona proviene da un'ottica maschile, mentre la scelta della narrazione in prima persona, anche grazie all'artificio dei diversi livelli di narrazione, indicherebbe una scrittura femminile, meno oggettiva e di maggiore implicazione personale. Quando un rappresentante della cultura dominata, una donna, si esprime in prima persona, si appropria del codice del dominatore e lo adegua al proprio punto di vista: crea un suo linguaggio, invadendo il territorio maschile della scrittura e suscitando nell'uomo il presentimento di una minaccia incombente. Anche Teresa Langle (1997: 2-13) conferma tale lettura: secondo lei, Zayas propone una nozione di soggetto femminile totalmente nuovo, inesistente nei discorsi dominanti dell'epoca, che rientra nei canoni di una scrittura femminista e contrasta la misoginia attraverso una decostruzione verbale dell'immagine tradizionale dell'angelo del focolare. Ne consegue che: "tanto por su sofisticada reelaboración de convenciones literarias y su carácter simbólico y universalizante, como por su contenido altamente subversivo, las novelas de Zayas son una contribución valiosísima a la labor feminista" (Langle, 1997: 13). Ma anche in questo caso ci sono pareri discordanti, come quello di Marina Brownlee (1995: 125): la studiosa ritiene che le molteplici prospettive dovute alla presenza di numerosi narratori e ricettori generino inevitabilmente delle contraddizioni.

Paul Julian Smith ha un'opinione totalmente opposta alle teorie che vedono nella prosa del *Sarao* una creazione di tecniche femminili volte a proporre un discorso nuovo, che rovesci o decostruisca il discorso dominante: il critico sostiene che i cambiamenti apportati al codice maschile provochino una perdita di coerenza e di nessi grammaticali. In questo modo, osserva il critico, la scrittrice incorre in una sintassi che conferma gli stessi valori che vorrebbe invalidare, poiché "la experiencia femenina no puede expresarse mediante un discurso masculino, sin que haya en él brechas y discontinuidades" (Smith, 1987: 239).

3. CONCLUSIONI

Ritorniamo dunque all'interrogativo posto al principio: perché la scrittrice, donna nobile del secolo XVII, educata alla religione e ai lavori domestici non ha saputo proporre alternative possibili alla realtà sociale in cui viveva?

María de Zayas apparteneva a una società patriarcale dalla quale voleva ottenere il diritto allo studio,²⁶ il riconoscimento delle capacità intellettive femminili e, di conseguenza, della sua attività di scrittrice. Sapeva che ciò era possibile, poiché conosceva la modernità e la tolleranza dell'Umanesimo, ed era ormai consapevole del pericolo di un ritorno alle passate gerarchie da parte della Controriforma.

Alcuni studiosi hanno ritenuto che Zayas desiderasse per le donne gli stessi diritti di cui godevano gli uomini, ma questo è vero solo in parte: occorre infatti specificare che si tratta di una parità intellettuale, non sociale. La scrittrice ha intrapreso una dura lotta, utilizzando come arma la scrittura, il suo linguaggio semplice,²⁷ divenuto il mezzo e lo scopo della sua battaglia: nonostante il rischio di essere giudicata in modo negativo, ha scelto di sfidare la censura, denunciare la questione femminile, descrivere situazioni realistiche con una crudezza difficilmente accettata dai contemporanei, salvando le sue eroine più astute e condannando coloro che non erano in grado di reagire agli inganni maschili (Cotner e Riera, 1997: 292-98; Krabbenhoft, 2000: 60-62). Giunti a questo punto ci potremmo domandare quale sia la ragione delle punizioni esemplari che chiudono molte delle novelle.²⁸ La causa è da attribuirsi alla censura che sapeva di dover eludere, o piuttosto a un disegno voluto dalla stessa autrice, nel tentativo di avvisare le donne dell'orribile destino che attende coloro che non si sanno difendere? La tragicità degli epiloghi di molte *Novelas* peggiora nei *Desengaños*, lasciando intuire che ciò si debba alla delusione dell'autrice, ormai consapevole dell'impossibilità di realizzazione dei finali felici della prima parte dell'opera. Da qui la proposta del convento come unica

26) Pochi anni dopo, anche la nota poetessa messicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) difenderà il diritto femminile all'istruzione, rappresentando un modello ideale per molte donne; la scrittrice rifiuterà il tradizionale ruolo a lei destinato e sceglierà la vita religiosa, con lo scopo di dedicarsi allo studio e alla conoscenza (cfr. Paz, 1982: specialmente pp. 534 e seguenti).

27) Zayas difende la semplicità del linguaggio (DA: 470) e confessa di optare per un codice comprensibile a tutti, prendendo le distanze dall'esagerato ornamento linguistico del culteranesimo: "huyendo la exageración, dejándola a los que quieren granjear con ella la opinión de cultos" (NA: 445).

28) Un esempio di crudeltà subita da una donna che ha peccato d'ingenuità è la novella *La inocencia castigada* (DA: 265-92): il fratello, il marito e la cognata di *doña* Inés la rinchiodano nell'antro del camino, costruendo una parete di gesso. La donna rimarrà rinchiusa al buio per ben sei anni, ricevendo una minima porzione di cibo e acqua.

vera fuga dalla prigione maschile, ma senza l'obbligo di consegnarsi a Cristo:²⁹ uno scioglimento che implica il doppio rifiuto di sottomissione all'uomo e a Dio, permettendo al personaggio di Lisis di sfuggire alle regole imposte dal patriarcato. Tanto più, nota Yllera (DA: 56-57), che il convento è il luogo più consono alle donne dell'epoca intenzionate a occuparsi di letteratura, passione poco compatibile con la vita domestica. La limitatezza delle soluzioni proposte sembra quindi non derivare dalla carenza di argomenti, ma dal desiderio di offrire alternative possibili, attuabili all'interno del contesto sociale in cui l'autrice viveva.

Alla luce di quanto detto e senza dimenticare che la parità pretesa da Zayas riguarda solo alcuni ambiti concreti della realtà quotidiana, si potrebbe considerare la posizione della scrittrice secondo un'ottica femminista. Mi attengo in questo senso alle affermazioni di Gerda Lerner (1993: 14), la quale stabilisce cinque tappe dell'evoluzione della coscienza femminista: 1) le donne devono innanzitutto riconoscere la loro appartenenza a un gruppo sottomesso a un altro egemone; 2) in quanto tali, devono essere coscienti delle ingiustizie subite; 3) in seguito è necessario che comprendano che la subordinazione non dipende da uno stato naturale, ma dalla società di appartenenza; 4) devono quindi cercare l'unione con altre donne, per trovare una soluzione comune; 5) devono fornire, infine, un'organizzazione sociale alternativa, caratterizzata dall'autonomia e dall'indipendenza dei sessi. María de Zayas, come abbiamo visto, non ha gli strumenti idonei a portare a termine quest'evoluzione, ma è consapevole di appartenere a un gruppo, quello femminile, sottomesso a quello maschile a causa dell'ingiusto ordine sociale stabilito. Alla fine della seconda parte del *Sarao*, inoltre, l'autrice invita le donne a unirsi nella lotta contro gli uomini:

Y a los caballeros, por despedida suplico muden de intención y lenguaje con las mujeres, porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos de sus malas intenciones y defendernos de los enemigos, aunque no sé qué mayores enemigos que ellos, que nos ocasionan a mayores ruinas que los enemigos.
(DA: 509)

29) María rimarca che questa è la migliore condizione possibile: "No es trágico fin, sino el más feliz que se pudo dar, pues codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno" (DA: 510-11).

La scrittrice è dunque giunta alla quarta fase dell'evoluzione della coscienza femminista teorizzata da Lerner, non alla terza come ipotizzato da Juan Olivares (NA: 32) e Lisa Vollendorf (1995: 21). Ritengo perciò opportuno affermare che María de Zayas sia dotata di una forte volontà emancipatrice, elemento sorprendente in una donna della sua epoca. Ciononostante, l'obiettivo che si prefigge è limitato e la sua denuncia si costruisce sui discorsi dominanti del tempo (Schwartz, 1999: 320-21): la tecnica adottata dall'autrice si propone di stravolgere i ruoli della letteratura tradizionale, ma proprio questa rappresentazione ufficiale degli uomini come esseri forti, onesti e saggi, la stessa che si vuole smentire, costituisce l'imprescindibile punto di partenza dell'opera.

Considero indispensabile un'ulteriore precisazione: Neus Carbonell e Meri Torras (1999: 8) scrivono che il femminismo è una teoria riguardante la differenza sessuale, o meglio, attiene alla differenza di genere, poiché il primo termine si riferisce a una categoria biologica, mentre il secondo implica una costruzione sociale e storica. La necessità di teorizzare 'il genere' risiede nella volontà di dimostrare che esso è un elemento costitutivo delle relazioni sociali, poiché si tratta di un concetto basato sulla percezione della distinzione tra i sessi; il discorso femminista è quindi l'espressione di una differenza in funzione di un'identità (Carbonell e Torras, 1999: 10-12). La categoria del genere è legata al registro della scrittura e ne definisce le caratteristiche, ma è pure una categoria costantemente implicata nella ricezione: le strategie della teoria femminista sorgono dalla lettura, convertendo tale attività in azione e affermazione politica. Il femminismo non è solo una caratteristica del linguaggio letterario, ma anche una modalità di lettura che si concentra sulla conseguenze discorsive della nozione di genere; la mia impressione è che ci troviamo di fronte a interpretazioni 'femministe' della scrittura 'femminile' dell'autrice. Sarebbe forse opportuno tralasciare per un momento il dibattito riguardante il femminismo di Zayas e considerare invece che il messaggio di un testo dipende sì dalle intenzioni implicite dell'autore, ma è anche il risultato dell'attività di ricezione, responsabile dell'insorgere di questioni e punti di vista che la scrittrice non aveva previsto: le posizioni della critica dipendono perciò dalla prospettiva di lettura e dalle costruzioni di senso e significato che questa genera.

In ogni caso, bisogna riconoscere un merito alla teoria femminista: l'apertura di un dibattito che ha portato a un interesse crescente per il *Sarao*, valorizzando l'originalità con cui tratta l'eroticismo e la violenza. È questo l'epilogo ideale per la storia di Zayas e della ricezione delle sue *novelas*,

evoluzione che il grande scrittore Azorín riassume poeticamente in *Los clásicos revividos* (1945: 68-69):

Poco a poco el público distinguido, selecto, que tenía doña María se fue apartando de ella; era peligroso, sí, el leer sus novelas.³⁰ *El prevenido engaño*, por ejemplo, era un escándalo; no se podían recomendar esas novelas. Como doña María se vio desamparada de este público, agudizó en sus novelas la nota de lo novelesco; quiso cazar el público popular, que busca interés, drama, aventura, en la novela.³¹ [...] ¿Vive doña María de Zayas y Sotomayor? Un día un escritor escribe un artículo en un periódico; otros periódicos lo comentan; se hace un poco de interés en torno al nombre de doña María. Alguien intenta buscarla; debe, sí, de vivir.³² ¿Por qué no hablar con ella, escuchar lo que dice, evocar sus tiempos de escritora?

Se il testo di Azorín proseguisse nel racconto fino ai nostri, leggeremmo probabilmente di una lunga diatriba tra gli studiosi, schierati alcuni a favore della modernità e attualità dell'opera, altri in sostegno del tradizionalismo e il conservatorismo della scrittrice, ma con il riconoscimento, da parte di entrambe le posizioni, dell'originalità delle sue eroine seduttrici. Voglio pertanto credere che l'autore dell'articolo che ha riportato il *Sarao* al centro dell'attenzione, testo cui accenna Azorín, fosse proprio Place, colui che per primo ha attribuito il valore e l'importanza delle novelle amorose di María de Zayas all'audacia del loro contenuto erotico, giudicandole "de las más escabrosas que hay" (Place, 1926: 74).

30) Azorín sembra riferirsi alla perdita di popolarità che l'opera di Zayas subisce nel XIX secolo, dopo quasi duecento anni di successo, almeno tra il "público distinguido, selecto" che includeva sicuramente le donne.

31) Abbandonata dal pubblico, María incomincia ad essere presa in considerazione dalla critica, la cui analisi dell'opera attribuisce maggiore o minore importanza ad alcune caratteristiche specifiche, più che alla trama delle novelle.

32) Grazie all'intervento di un critico, l'autrice torna ad attirare l'attenzione su se stessa e l'interesse per le sue *novelas* la riportano a dominare la scena, al centro del dibattito teorico. María, quindi, vive. E allora perché non leggere le sue parole, interrogandoci sul senso di queste?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. Edizioni delle *novelas cortas* di María de Zayas y Sotomayor

- *Editio princeps* delle opere:

NOVELAS / AMOROSAS, Y / EXEMPLARES. / *COMPVESTAS POR DOÑA / María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. / CON LICENCIA, / En Zaragoza, En el Hospital Real, y Gñl de N. Señora / de Gracia, Año 1637. / A costa de Pedro Esquer, Mercader de libros (BNM, tre esemplari: R/2315, R/8123, R/16950).*

PARTE /SEGVNDA / DEL SARAO, Y / ENTRETENIMIENTO / HONESTO, DE DOÑA / MARIA DE ZAYAS / SOTOMAYOR. / AL / EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON IAIME FERNANDEZ DE YXAR, / Silva, Pinós, Fenollet, y Cabrera, Duque, y Señor de / las Baronias de la Portella, Peramola, Grions, / Alcaliz, y Estacho, y Gentilhombre de la / Camara de su Magestad, etc. / CON LICENCIA, / En Çaragoça: En el Hospital Real, y General de nuestra / Señora de GRACIA, Año 1647. / *A costa de Matias de Lizao* (Biblioteca del Vaticano: R. G. Est. IV. 288).

- Altre edizioni seicentesche:

NOVELAS / AMOROSAS, / Y / EXEMPLARES. / Compuestas por D. María / de Zayas, y Sotomayor, natural / de Madrid. / De nuevo corretas, y enmendadas por / su misma Autora. / Con licencia, / En Zaragoza, en el Hospital Real de N. Se- / ñora / de Gracia, Año 1637. / A costa de Pedro Esquer, mercader de libros (BNM, R/4264).

NOVELAS / AMOROSAS, / Y / EXEMPLARES. / Compuestas por D. María / de Zayas, y Sotomayor, natural de / Madrid. / De nuevo corretas, / y enmendadas por su misma / Autora. / Con licencia, / En Zaragoza, en el Hospital Real de nuestra Señora / ra / de Gracia. Año de 1638. / A costa de Pedro Esquer, mercader de libros (Biblioteca Nazionale di Parigi, Y²7496; HSA³).

NOVELAS / AMOROSAS, / Y / EXEMPLARES. / Compuestas por Doña María / de Zayas y Sotomayor, natural de / Madrid. / De nuevo corretas, / y enmendadas por su misma / Autora. / Con licencia / En Zaragoza, en el Hospital Real de nuestra Señora de / Gracia. Año de 1638. / A costa de Pedro Esquer, mercader de libros (BNM, R/1542).

NOVELAS / AMOROSAS, / Y / EXEMPLARES. / Compuestas por doña María de Zayas y Soto- / mayor, natural de Madrid. / Con licencia, en Barcelona: Por Gabriel Nogués, en la / Calle de Santo Domingo, Año 1646 / Vendense en la Librería, por Ioan Sapere, librero. 2.^a emisión: A costa de Sebastián de Cormellas, Mercader (BNM, R/13233).

PARTE /SEGVNDA / DEL SARAO, / Y ENTRETENI- / MIENTO HONESTO, / de doña María de Zayas / Sotomayor. / 33 / Año / 1649. / Con licencia / En Barcelona en la Empronta administrada por Seba- / stian de Cormellas Mercader. Y a su costa (BNM, R/11584).

PRIMERA, / Y / SEGVNDA / PARTE DE LAS NO- / VELAS AMOROSAS, Y EXEMPLA- / RES de Doña María de Zayas y Sotoma- / yor, natural de Madrid. / Corregidas, y enmendadas / en esta ultima impression. / Dedícanse al Señor D. Vicen- / te Bañuelos y Suaço del Consejo de su Ma- / gestad, Alcalde de su Casa, y / Corte, etc. / Con licencia en Madrid./ Por Melchor Sánchez. Año / de 1659. / A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de / Libros, enfrente de San Felipe.

4.º. 5 + 247 ff. 2 columnas (mancano due fogli dei preliminari e il foglio 121)

(BNM, R/16681)

PRIMERA / Y / SEGUNDA / PARTE DE LAS NO- / VELAS AMOROSAS, Y EXEMPLA- / RES de Doña Maria de Zayas y Sotoma- / yor, natural de Madrid. / Corregidas, y enmendadas / en esta ultima impression. / Dedícanse al Señor D. Vicen- / te Bañuelos y Suaço del Consejo de su Ma- / gestad, Alcalde de su Casa, y / Corte, etc. / Con licencia en Madrid./ Por Melchor Sanchez. Año / de 1659. / A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de / Libros, enfrente de San Felipe (Biblioteca di Vienna e H.S.A.).³³

PRIMERA, / Y / SEGVNDA / PARTE DE LAS NOVELAS / AMOROSAS, Y EXEMPLARES DE / Dona Maria de Zayas y Sotomayor, / natural de Madrid. / Corregidas, y enmendadas / en esta ultima impression / Dedícanse al Señor D. Vicente / Bañuelos y Suazo del Consejo de su Magestad, / Alcalde de su casa, y / Corte, etc. / Con licencia en Madrid: Por Joseph / Fernandez de Buendía. Año de 1664 / A costa de Manuel Menéndez, Mercader de Libros, / en la Puerta del Sol, en la esquina de la calle / de los Cofreros (BNM, R/3061).

- Edizioni settecentesche:

Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares, de Doña Maria de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Barcelona, en la Imprenta de Joseph Texidò, a su costa, 1705 (BNM: R/17893).

33) Secondo Alicia Yllera (DA: 71-72) le edizioni del 1659 sarebbero due, una di 5+247 fogli e l'altra di 4+258, conservata presso la Biblioteca di Vienna e nell'H.S.A. Salvador Montesa Peydró avverte dell'esemplare di Vienna (1981: 385) e Caroline Bourland (1973: 145-46) segnala il testo dell'H.S.A.

Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares, de Doña Maria de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Valencia, por Antonio Bordazar, a costa de Joseph Cardona, Mercader de Libros, 1712 (Citato da: Palau, op. cit., t. 28. p. 376; Montesa, op. cit., p. 386; Yllera, op. cit., p. 73).

Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares, de Doña Maria de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Madrid, por Manuel Román, Impresor del Ayuntamiento, y Notario Apostólico, 1724 (BNM: 3/50854).

Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares, de Doña Maria de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Madrid, a Costa de Don Pedro Joseph Alonso y Padilla, 1729 (BNM: R/17329-17330, in due volumi).

Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares, de Doña Maria de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Madrid, a costa de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla, 1734 (BNM: 2/4181).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Barcelona, por Pablo Campins, 1734 (H.S.A., si tratta della prima edizione comprensiva di titoli per i *desengaños*).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Barcelona, por Joseph Giralt, (S.A.), tasa fechada en 1736 (B.N.P. Y² 5766).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Barcelona, por J. Jolis, 1572 (Citato da Yllera, op. cit., p.74).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Barcelona, en la Imprenta de María Ángela Martí, 1764 (B.N.P. Y² 5958).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Madrid, en la Imprenta de D. Pedro Marín, 1786 (B.N.M. 2/44.396).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Madrid, por D. Plácido López, 1795 (B.N.M. R/17.315).

- Edizioni ottocentesche:³⁴

34) Per quanto riguarda le edizioni parziali, includo solo quelle che contengono esclusivamente *novelas e/o desengaños* di María de Zayas; tralascio invece le pubblicazioni inserite in raccolte che comprendono opere di vari autori. Per una bibliografia completa delle edizioni parziali, si veda: DA: 76-82.

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Madrid, por la viuda de Barco López, 1814 (B.N.M. 1/15.059).

Novelas ejemplares y amorosas, de Doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid. Primera y segunda parte. Paris, Baudry, Librería Europea, n. 3, Quai Malaquais, cerca del Puente des Arts, 1847 (con una bibliografía y noticia de don Eugenio de Ochoa) (BNM: 1/11098 e F/905).

Novelas de Doña María de Zayas y Sotomayor, Madrid, Imprenta de G. Juste, Biblioteca Universal Económica, t. II, 1877.

María de Zayas y Sotomayor, La fuerza del amor (novela corta), Madrid, Patronato Social de Buenas Lecturas, Biblioteca de Cultura Popular, t. L, 1882? (s.a.)

Novelas de D. María de Zayas y Sotomayor. La fuerza del amor. El juez de su causa. Tarde llega el desengaño. El castigo de la miseria. No hay desdicha que no acabe, por un ingenio de esta corte, Madrid, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, t. CIV, 1885.

Novelas escogidas de María de Zayas, ed. Emilia Pardo Bazán, Madrid, Imprenta de Agustín Avrial, La Biblioteca de la Mujer, t. III, 1892.

- Edizioni novecentescche:

Desengaño. Novela, Madrid, Imprenta Poveda, Biblioteca Estrella, 1919.

Novelas de D. María de Zayas y Sotomayor. La fuerza del amor. El juez de su causa. Tarde llega el desengaño. El castigo de la miseria. No hay desdicha que no acabe, por un ingenio de esta corte, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, t. 104, 1925.

María de Zayas. El juez de su causa, Madrid, Novelas y Cuentos, 1932? (s.a.).

María de Zayas, Aventurarse perdiendo. Estragos que causa el vicio, prólogo y selección de Ángel Valbuena y Prat, Barcelona, Apolo, 1940.

Novelas amorosas y ejemplares de Doña María de Zayas y Sotomayor, edición y prólogo de Agustín González de Amezúa, Madrid, R.A.E., Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1948, serie II, vol. VII.

Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto de Doña María de Zayas y Sotomayor, edición y prólogo de Agustín González de Amezúa y Mayo, Madrid, R.A.E., Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1950, serie II, vol. VII.

Novelas. La burlada Aminta y Venganza del honor. El prevenido engaño, ed. José Hesse, Madrid, Taurus, 1965.

Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español (1968), ed. Eduardo Rincón, Madrid, Alianza, 4ª ed. 1998.

Novelas completas de María de Zayas, con un estudio preliminar y bibliografía seleccionada por María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973.

Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto de Doña María de Zayas y Sotomayor, edición Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

Tres Novelas amorosas y tres Desengaños amorosos, ed. Alicia Redondo Goicoechea, Castalia, 1989.

-Edizioni nel XXI secolo:

Obra narrativa completa, ed. Estrella Ruiz-Gálvez Priego, Madrid, Fundación Antonio de Castro ed., 2001.

- Edizioni da cui cito:

Novelas amorosas y ejemplares (2000), ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 2004. Nel corpus del testo il volume è contraddistinto dalla sigla NA.

Desengaños amorosos (ristampa dell'edizione del 1983), ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 5ª ed. 2004. Nel corpus del testo il volume è contraddistinto dalla sigla DA.

2. Bibliografía crítica citata

ÁLVAREZ DE BAENA, J. A., "Doña María de Zayas y Sotomayor", *Hijos de Madrid; ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por orden alfabético de sus nombres*, IV, Madrid, Benito Cano, 1791, pp. 48-49.

AZORÍN (J. Martínez Ruiz), "Doña María de Zayas", *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Buenos Aires, Colección Austral, 1945, pp. 66-69.

BOSSE, M., "El Sarao de María de Zayas y Sotomayor: una razón (femenina) de contar el amor", in Monika BOSSE, Barbara POTTHAST e André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas – Isabel Rebeca Correa – Sor Juana Inés de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 239-300.

BOSSE M., POTTHAST B., STOLL A., *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, 1999, vol. I, II.

BROWN BOURLAND, C., *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of the "Novelas" from 1576 to 1700*, University of Illinois, 1927, ristampa: New York, B. Franklin, 1973.

BROWNLEE, M. S., "Postmodernism and the Baroque in María de Zayas", *Cultural Authority in Golden Age Spain*, in Marina S. Brownlee e Hans Ulrich

- Gumbrecht (eds.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 107-130.
- CACHO, M. T., “Los moldes de Pygmalión. (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, in I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II: La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 177-213.
- CARBONELL, N. e TORRAS, M. (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arcos Libros, 1999.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *La garduña de Sevilla y azuelo de las bolsas*, in *Novelistas posteriores a Cervantes*, II, BAE, t. 33; Madrid, Atlas, 2ª ed. 1950.
- COLÓN CALDERÓN, I., *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto - Arcadia de Letras, 2001.
- COTONER CERDÓ, L. e RIERA, C., “Zayas o la ficción al servicio de la educación femenina”, in I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV: La literatura escrita por mujer. (Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII)*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 281-303.
- EL SAFFAR, R., “Ana/Lysis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María de Zayas’s *Enchantments of Love* [*Novelas amorosas y ejemplares*]”, *Indiana Journal of Hispanic Literature* 2,1, 1993, pp. 7-28; ristampa: in A. R. Williamsen e J. A. Whitenack (eds.), *María de Zayas, The Dynamics of Discourse*, Cranbury, New Jersey, Associated University Presses, 1995, pp. 192-218.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C., “Irony, Parody and the Grotesque in a Baroque Novella: *Tarde llega el desengaño*”, in A. R. Williamsen e J. A. Whitenack (eds.), *María de Zayas, The Dynamics of Discourse*, Cranbury, New Jersey, Associated University Presses, 1995, pp. 234-254.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, E., “Bosquejo histórico sobre la novela española” (1854), in *Novelistas posteriores a Cervantes*, II, BAE, t. 33, Madrid, Atlas, 2ª ed. 1950. pp. v-c.
- FOA, S. M., *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1979.
- FOA, S. M., “Humor and Suicide in Zayas and Cervantes”, *Anales Cervantinos* 16, 1977, pp. 835-849.
- GARCÍA MOUTON, P., *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arcos Libros, 2000.

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, A., “Prólogo” a *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Madrid, R.A.E., 1948, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. VIII, pp. VII-L.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, A., “Prólogo” a *Desengaños amorosos parte segunda del sarao y entretenimiento honesto de doña María de Zayas y Sotomayor*, Madrid, R.A.E., 1950, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. IX, pp. VII-XXIV.
- GOYTISOLO, J., “El mundo erótico de María de Zayas”, in *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 63-115.
- GRISWOLD, S. C., “Topoi and Rhetorical Distance: the Feminism of María de Zayas”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 14.2, 1980, pp. 97-116.
- HESSE, J., (ed.), “Presentación” de María de Zayas y Sotomayor, *Novelas. La burlada Aminta y Venganza del honor. El prevenido engaño*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 7-31.
- KRABBENHOFT, K., “Mujeres sabias (ideales neostoicos de María de Zayas)”, in P. Pérez Cantó ed E. Postigo Castellanos (eds.), *Autoras y protagonistas*, Madrid, Universidad Autónoma, 2000, pp. 60-62.
- LANGLE DE PAZ, T., *Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas*, tesi di Dottorato, Brown University, 1997.
- LANGLE DE PAZ, T., *¿Cuerpo o intelecto?: una respuesta femenina al debate sobre la mujer en la España del siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- LARA, M. V. de, “De escritoras españolas. II. María de Zayas y Sotomayor” *Bulletin of Spanish Studies*, 9, 1932, pp. 31-37.
- LASPÉRAS, J.-M., “Personnage et récit denas les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor », *Mélanges de la casa de Velázquez*, 15, 1979, pp. 365-384.
- LERNER, G., *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, “Silva octava”, *Laurel de Apolo, con otras Rimas* (1630), en Madrid, por Juan González, 1630.
- LUNA, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, prologo di Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1996.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, M., (ed.), “Estudio preliminar”, in M. de Zayas, *Novelas completas*, Barcelona, Bruguera, 1973, pp. 9-34.
- MELLONI, A., *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quaderni Ibero-Americani, 1976.

MOLL, J., “La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 1, 1982, pp. 177-179.

MONTESA PEYDRÓ, S., *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.

PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas* (1967), Madrid, Gredos, 1972.

PARDO BAZÁN, E., (ed.), “Breve noticia sobre doña María de Zayas y Sotomayor”, “Prólogo” a *Novelas escogidas de María de Zayas*, Madrid, Agustín Avrial, La Biblioteca de la Mujer, III, 1892.

PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

PÉREZ DE ERDÉLYI, M., *La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1979.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J., *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*, a consta de Pedro Esquer, Mercader de libros, en Huesca, por Pedro Blusón, 1633, fol. 13, n. 246 del *Índice de los ingenios de Madrid*.

PILOTO DE CASTRI, S. (ed.), *María de Zayas y Sotomayor. Nouvelle amoureuse ed esemplari*, Torino, Einaudi, 1995.

PLACE, E. B., *María de Zayas, an outstanding Woman Short Story Writer of Seventeenth-Century Spain*, Boulder, Colorado, University of Colorado Studies, 13, 1923.

PLACE, E. B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez Editor, 1926.

POLO, V., “El romanticismo literario de doña María de Zayas y Sotomayor”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 26, 1967- 1968, pp. 557-566.

PROFETI, M. G., “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, in ZAVALA, Iris María (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II: La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 235-284.

RICH GREER, M., *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park - Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

- RINCÓN, E., "Prólogo" a María de Zayas y Sotomayor, *Novelas ejemplares y amorosas* (1968), Madrid, Alianza, 4ª ed. 1998, pp. 7-21.
- RIPOLL, B., RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., "Los cien libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos de P. J. Alonso y Padilla", *Criticón*, 51, 1991.
- ROCA FRANQUESA, J. M.ª, "*Aventurarse perdiendo* (novela de doña María de Zayas y Sotomayor)", *Homenaje al Profesor Alarcos García*, II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965-1967, pp. 401-410.
- ROCA FRANQUESA, J. M.ª, "La ideología feminista de Doña María de Zayas", *Archivum*, 26, 1976, pp. 293-311.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E., "Introducción" a María de Zayas y Sotomayor, *Obra narrativa completa*, Madrid, Fundación Antonio de Castro ed., 2001, pp. IV-XLIX.
- SCHWARTZ, L., "Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas", in M. Bosse, B. Potthast e A. Stoll (eds.), vol. I, pp. 306-307.
- SENBRE SEMPERE, R., "La fuente de una novela de doña María de Zayas", *Revista de Filología Española* 46, 1963, pp. 163- 172 [novela 9ª].
- SMITH, P. J., "Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas", *Modern Language Notes*, 102.2, 1987, pp. 220-240.
- SYLVANIA, L. E. V., *Doña María de Zayas y Sotomayor. A Contribution to the Study of her Works*, New York, Columbia University Press, 1922; ristampa: New York, Ams Press, 1966.
- VALBUENA PRAT, Á., *La novela picaresca española* (1943), Madrid, Aguilar, 5º ed. 1966.
- VALBUENA PRAT, Á., "Introducción" a *Aventurarse perdiendo. Estragos que causa el vicio*, Barcelona, Apolo, 1940.
- VASILESKI, I. V., *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid, Plaza Mayor, 1973.
- VOLLENDORF, L. M., *The Body Imperiled: Violence Against Women in María de Zayas's Novellas*, tesi di Dottorato, University of Pennsylvania, 1995.
- WELLES, M. L., "María de Zayas y Sotomayor and her *novela cortesana*: A Re-evaluation", *Bulletin of Hispanic Studies* 55, 1978, pp. 301-310.
- WILLIAMSEN, A. R. e WHITENACK, J. A. (eds.), *María de Zayas, The Dynamics of Discourse*, Cranbury, New Jersey, Associated University Presses, 1995.

YLLERA, A., “Las dos versiones del *Castigo de la miseria* de María de Zayas”, Ponencia presentada en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 1998.

APUNTES DE LA VIDA Y OBRA DE CARMEN DE BURGOS: UNA HISTORIA REAL FICCIONALIZADA

Rodrigo BROWNE SARTORI
Universidad Austral de Chile (Valdivia)

1. INTRODUCCIÓN: FICCIONES DE LA VIDA REAL

La otra tarde tocó la puerta de mi casa un joven extranjero solicitándome información sobre Carmen de Burgos. Curioso que haya llegado de esta manera ya que, por lo general, este tipo de personajes tiene su primer acercamiento por teléfono y desde allí -y a pesar de su insistencia- les mando a decir, muy amablemente con mi enfermera, que tengo más de un par de años en el cuerpo y que no estoy en condiciones de recibir a nadie y menos de recordar aquellos momentos junto a *Colombine*.

Lo de esa tarde fue especial. Primero por la inesperada llegada del muchacho y segundo porque aquel día era 25 de noviembre y yo, coincidencias aparte, cumplía 98 años. Pensé que podía ser el último cumpleaños de mi vida. A pesar de ello y a estas alturas, ninguna gran enfermedad me anda rondando y hay días en que me siento como de 25; otros como que ya dieron la orden desde el cielo y que esa misma noche me toca despegar “al más allá”...

Era una tarde de jovencita de 25. La moral estaba más alta de lo que acostumbraba y, ante tantas negaciones previas a estudiosos e investigadores sobre el tema, no estaba mal perder un par de minutos con un muchacho que, en la puerta de mi casa, esperaba ansioso conversar conmigo.

-Buenas tardes -me dijo- mi nombre es Edmundo Escobar, vengo desde Sudamérica, y estoy comenzando a realizar un estudio, aquí en España, sobre la vida y obra de Carmen de Burgos. En la universidad, me enteré que usted la conoció y, si no es mucha molestia, me gustaría que conversásemos un poco sobre el tema.

-Hombre, no es ninguna molestia. Mi nombre es Violeta Nieto, soy gallega pero durante muchísimo tiempo y hasta el día de hoy vivo en Madrid. Llegué aquí junto a mis padres, cuando sólo tenía tres años. Ellos venían a trabajar -mi padre como chófer y mi madre como criada- en el caserón de Don Carlos Ortiz Pinto y de Doña Dorita Hernández Corvella; personajes de mucha reputación en la España de fines del XIX y comienzos del XX.

-Señora Nieto, este trabajo me ha sido encargado por una profesora estadounidense interesada en bio-bibliografías de mujeres españolas de este

periodo y debo reconocer que de Carmen de Burgos sé muy poco. Además, he inspeccionado un par de bibliotecas de su Almería natal y son contados los textos que allí he encontrado. Me da la impresión que, a pesar de su trascendencia, es un personaje un tanto desconocido en el ambiente histórico-literario de la España contemporánea.

-¿Qué quiere saber sobre Carmen de Burgos?

-Señora Nieto: todo. Lo que más se pueda, sin abusar, por supuesto, de su paciencia y buena voluntad.

-Bien señor. Carmen de Burgos Seguí -como usted acaba de mencionarnació en Almería, en el sur de España, el 10 de diciembre de 1867, bajo el seno de una familia burguesa terrateniente. Recuerdo tan exactamente su fecha de nacimiento porque esta inteligente mujer en un momento comenzó a jugar con sus años de vida. Se presume -y las malas lenguas así lo confirman- que se quitaba un poquitín de abriles, primero, para recuperar tiempo que, según ella, le había sido arrebatado y, segundo, para no tener tanta distancia de edad con Ramón Gómez de la Serna; escritor mucho menor que ella que tuve la posibilidad de conocer a mediados de siglo. Es más, algunas personas, al morir Carmen, pensaron que había nacido en 1879; fecha que incluso fue publicada, si no me equivoco, en ciertos periódicos de la época. Recuerdo -ahora lo cuento como anécdota y en su momento fue una situación muy incómoda- que desde “El Liberal” me llamaron pocas horas después de su muerte para confirmar su fecha de nacimiento y yo, por supuesto, no tenía la menor idea y, por lo demás, encontré aquella pregunta muy inoportuna para el difícil momento que pasaba el círculo de conocidos y familiares de Carmen.

Almería y su particular entorno fue un lugar que marcó rotundamente la vida de esta mujer. El estado de salud de Carmencita en su infancia se vio muy afectado por lo que sus padres (José de Burgos Cañizares y Nicasia Seguí Nieto) decidieron llevarla permanentemente al valle de Rodalquilar, lugar ubicado en los alrededores de su puerto natal y donde poseían, como buena familia acomodada de la época, un cortijo. Siempre Carmen decía que este valle era su patria chica: “Me crié en un lindo valle Andaluz, oculto en las últimas estribaciones de la cordillera de la Sierra Nevada a la orilla del mar frente a la costa africana” (de Burgos, 1986: 24).

Generalmente, cuando Carmen hablaba de su valle querido se le llenaban los ojos de lágrimas pero, lo que no le gustaba para nada era el viaje hasta allí. El lugar se encontraba sólo a ocho leguas de Almería pero su trayecto se alargaba más de la cuenta por los graves problemas geográficos del camino (Castañeda, 1994).

Luego de mejorar su estado de salud, se instaló con mayor permanencia en Almería. Lugar que para ella era mucho menos atractivo que el pueblo de Rodalquilar. En su adolescencia y en esta ciudad es donde Carmen comete uno de los mayores errores de su vida. Error que mirado desde una perspectiva optimista fue, a la postre, una apertura de ojos que le sirvió para encausar su vocación como mujer luchadora y perseverante. Bien, pero el error del cual hablo es el haber contraído matrimonio sólo a los dieciséis años de edad con un señor más de diez años mayor que ella. Si mal no recuerdo, el apellido de él era Álvarez y su labor profesional giraba en torno a las letras o algo por el estilo. De hecho, el padre de este caballero tenía una publicación en la cual Carmen dio sus primeros pasos en el mundo del periodismo.

En muchas ocasiones, cuando nos reuníamos a contarnos etapas de nuestro pasado, ella hablaba de su ex esposo como un señorito juerguista, calificación que a mí, por lo menos, me causaba mucha risa. Por lo demás, el señorito éste era efectivamente un pelafustán.

En fin, que me casé y entonces empezó mi calvario... Aquel hombre se pasaba la vida en las tabernas y garitos, volvía a casa de madrugada, borracho... Yo lo soportaba todo, porque lo quería..., lo creía un genio. Tuvimos una hija... y se nos murió por efecto de su abandono y de mi ignorancia... Tuvimos luego otra, esta Maruja, que sale a su padre. (Cansinos-Ássens, 1996: 259).

Otros aspectos positivos de esta etapa matrimonial que duró entre los dieciséis y los treinta y algo de años fueron sus primeras experiencias, no sólo maternas, sino también en el mensuario de su suegro. Se supone que el director de esta publicación era su esposo pero como éste pasaba revoloteando por ahí, Carmen tuvo que hacerse cargo de la edición que se llamó “Almería Bufa” o “Almería Alegre”, o algo por el estilo. Inicialmente fue cajista y luego comenzó a componer, tijeras y pegamento en mano, las páginas con el propósito de completarlas y sacar el diario a tiempo. Hasta que, por supuesto, se puso a escribir y, curiosamente, sus estrenos literarios tuvieron muy buena aceptación en los círculos de lectores de la época.

Ante este nuevo despertar vocacional y ya aburridísima de la agobiante relación con su marido optó por el camino más sano. En un acto inusual de los matrimonios de la época se separó de su esposo o, más bien, agarró a la pequeña Maruja y se escapó de esta autoritaria relación.

La idea de poner fin a su matrimonio ya no la abandona. Hay algo dentro suyo que le dice que es una mujer joven, de apenas veinticinco años y que no está obligada a soportar semejante yugo, que tiene el derecho de llevar una vida digna, de conocer otros horizontes, otros estilos de vida (Castañeda, 1994: 19).

2. DISCURSOS DE LA DOMESTICIDAD

Perdonando mi ignorancia en el tema señora -me interrumpió nuevamente el muchacho- tengo una duda que me gustaría aclarar. La primera -continuó- es saber cuál era el rol de la mujer a fines de siglo, ya que supongo que desligarse de su esposo, de buenas a primeras, era algo más que inusual. No era pan de todos los días... como ahora.

Exacto, así es. Por esos años el patriarcado era más feroz que actualmente. Y si hacemos un poco de historia le puedo comentar que la misión de la mujer era contener el intelecto, la sexualidad y su proyección social y legal como ciudadana (Blanco, 1998). La mujer era considerada como un “ángel del hogar”, donde su labor era estar a cargo de la casa y de los niños, lo que se llamó el *discurso de la domesticidad*. Su objetivo era ser: hija, esposa, madre y nada más. Verdaderamente era una visión lapidaria.

En la sociedad burguesa se produjo un claro reparto de papeles entre el hombre (dedicado al ámbito público, al trabajo, a la economía, a lo oficial y a lo cuantificable) y la mujer (limitada al ámbito privado, la casa, los hijos, el marido, el “saber estar”), papeles que se complementan reforzando a la familia (Frax y Matilla, 1998: 47).

La mujer de esa época tuvo que luchar mucho para tener un espacio en la sociedad y éste fue en el ámbito de la educación. En una primera instancia, tenían excluido el acceso a las escuelas y colegios y luego bajo la excusa de transmitir conocimientos a sus hijos, es decir, a las futuras generaciones, se le incorpora al sistema pero con enseñanzas muy básicas y sólo con el propósito, como ya dije, de preparar a los hijos y sobretodo a los hijos varones...

-Entonces, ¿cómo lograron finalmente obtener el acceso definitivo a la educación?

Mira, a mí recordar estas cosas me provocan sensaciones muy especiales. En estos asuntos de mujeres emancipadoras, y gozando de la literatura del momento, andaba yo dando vueltas cuando me acerqué majaderamente a Carmen de Burgos y nos hicimos buenas amigas. Yendo a tu pregunta. El

proceso fue largo. En un principio, antes que yo naciera, las mujeres tenían acceso sólo a la educación primaria y, por lo demás, existía una diferencia entre niños y niñas, por ejemplo los varones recibían instrucción dirigida al cerebro: gramática castellana, ortografía, aritmética y las mujeres destinada al corazón: sólo clases de labores (Frax y Matilla, 1998). Luego la educación fue obligatoria para las mujeres entre los 6 y los 9 años.

Un movimiento que surgió a fines del siglo XIX y que, con el tiempo, se bautizó como la revolución de 1868 -que buscaba implantar un sistema liberal democrático, conseguir la modernización de las estructuras económicas reforzando a la burguesía y consolidar y extender los derechos del individuo (Frax y Matilla, 1998)- produjo junto a los krausistas -grupo empeñado en darle educación al sexo femenino, entre otras cosas- un eco de las necesidades de la mujer en la opinión pública: "...a partir de 1868 el discurso sobre el derecho a la educación va a cambiar sutil, pero decididamente, abriendo el camino a un debate más inteligente sobre el papel de la mujer en la sociedad" (Frax y Matilla, 1998: 60).

Se crean escuelas normales de maestras. La mujer tiene derecho a recibir preparación y, además, tiene la opción de ejercer lo recientemente aprendido, es decir, da un gran salto incorporándose al mundo laboral, recibiendo una remuneración que, por supuesto, era más baja que la del hombre. La consolidación definitiva fue cuando la mujer tuvo espacio en la educación superior con idénticos derechos que los hombres.

Y así, la historia es larga, muy larga pero en líneas generales esto fue lo que sucedió con el acceso de la mujer a la educación en España. Luego fue la batalla para tener mayor presencia en el campo laboral y ese, como le dije antes, es otro cuento similar al de la educación, donde a principios del siglo XX se manifestó un cambio fundamental que permitió que tuviéramos acceso al trabajo.

El cambio fundamental se produce en el siglo XX, a través de dos leyes que permitieron el acceso de la mujer de clase media a las profesiones cualificadas. La primera es la [...] **Real Orden del 2 de septiembre de 1910** por la que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes declara el libre acceso de la mujer a cuantas profesiones tuvieran relación con dicho ministerio (siempre y cuando poseyera el título exigido). La segunda es el **Estatuto de Funcionarios Públicos de 1918** que en septiembre admite a la mujer en la Administración en la categoría auxiliar (Frax y Matilla, 1998: 77).

Es en este ambiente donde se consolida el verdadero compromiso de Carmen de Burgos con las mujeres, no sólo de España, sino de todo el mundo. Luego de zarpar de Almería comienza a buscarse la vida y a fines del XIX inicia estudios de magisterio en Granada, institución donde primaban los principios krausistas con los que se identificó de inmediato. Posteriormente, participa en oposiciones para trabajar como profesora en una escuela normal de maestras, quedando seleccionada para dar clases un poco más al norte, en la ciudad de Guadalajara.

El momento es trascendental: ha alcanzado, aunque con modestia, la independencia económica (mil quinientas pesetas anuales) y un destino que la aleja del ambiente que la asfixia. En medio del escándalo provinciano, sale de Almería, con su hija en brazos [...] Pero le acompaña un bagaje de las dos vidas que ya ha vivido: de la primera, bondad natural y romántica nostalgia del bien; de la segunda, conciencia del dolor y de la injusticia, pero también de su propia resistencia para salvar los obstáculos y de la verdad de su propósito. Todo ello apoyado por una amplia formación autodidacta; en adelante, nadie la atrapará, nada la callará y en ella encontrará un valedor toda causa justa (Núñez Rey, 1992: 11).

Aburrida del sistema educativo en Guadalajara, Carmen tiene la intención de trasladarse a Madrid. Para esto toma contacto con un pariente que era parlamentario quien trató de ayudarle pero sin resultados muy positivos. Como las cosas no estaban funcionando bien, optó por pasearse por las redacciones de los más populares periódicos de la capital. En algunos de estos publicó un par de cosas. Al respecto hay una anécdota que ella siempre contaba: por lo general, al presentarse en cualquier diario, el periodista de turno que la atendía le preguntaba: “¿De parte de quién trae usted este artículo?” Y ella respondía: es mío y provengo del mensual de un ex marido en Almería. Al escuchar el hombre lo de ex marido le brotaban los carnívoros dientes de la masculinidad y, en la mayoría de las ocasiones, le ofrecían las más diversas propuestas, asumiendo que por su carácter de separada era una mujer liviana de cascos.

En este momento de su vida da el gran salto a Madrid -sin olvidar que aún dependía económicamente de Guadalajara- y es aquí donde realiza un acto de mucha importancia para consolidar su calidad de escritora. Al llegar a

esta gran ciudad se aproxima al cementerio -suerte de ceremonial que meses antes habían hecho los *noventayochistas*- para visitar la tumba del poeta Larra.

Aquel mismo año, pocos meses después, en la tarde del 2 de Noviembre, una pobre muchacha que acababa de llegar de una remota provincia andaluza y que no conocía aún el acto realizado por los más prestigiosos representantes de la generación del '98, iba sola y enlutada al cementerio de San Nicolás en busca de la tumba del Maestro.

De aquel acto realizado por mí queda como recuerdo un ingenuo y apasionado artículo inserto en "El Globo" aquellos días. ¿Qué emociones agitaron mi alma juvenil, en la que todo eran gérmenes y confusión ante aquella tumba? [...] En aquel mismo patio húmedo, ruinoso y frío, dormía también otro poeta desdichado, Esponceda, y sin embargo, el que culminaba, el que lo cubría todo, el que parecía un árbol gigantesco cobijando con su ramaje al cementerio, era Larra (Utrera, 1998: 20)¹.

Casi en la miseria por el inevitable machismo en el ámbito literario de principios de siglo y con permiso para ampliar sus estudios en una escuela para sordos, mudos y ciegos en la capital, se entera que se fundará en Madrid un nuevo periódico: "El Universal". El nombre de este diario nunca lo voy a olvidar porque desde esta tribuna, Carmen realizó una de sus obras más destacadas, como fue la encuesta para conocer la opinión de la población con respecto al divorcio. Bueno, pero no nos escapemos del camino regular por el que nos ha llevado Carmen al sacar del baúl de los recuerdos su historia. Ella prácticamente sin ninguna peseta -y sin pensarlo dos veces- decide presentarse ante el director de este medio de comunicación.

Con estos trabajos se abrieron a la autora las puertas del periodismo, porque en enero de 1903 se convirtió en la primera mujer redactora de un periódico, del naciente "Diario Universal". Su director, Augusto Suárez de Figueroa, concedió a Carmen esa oportunidad histórica confiándole la columna diaria "Lecturas para la Mujer". (Núñez Rey, 1992: 14).

1) Federico Utrera publicó esta biografía en primera persona, escribiendo él como Carmen de Burgos. Por lo que todas las citas que de este autor aparezcan en dicho trabajo no son directamente palabras de la escritora.

Carmen fue aceptada por el director de “El Universal”, entregándole además, una columna específica para mujeres de la que ahora no recuerdo el nombre; pero lo que sí recuerdo es que a partir de este momento pasó a ser la primera periodista de nuestro país. Es más, este noble caballero fue quien la bautizó como *Colombine*, inspirado en el personaje de la comedia del arte italiana que acompaña a Pierrot.

¡Colombine! Acepté el seudónimo porque me lo dio un periodista insigne, un maestro, y quise revestirme al escribir de alegre carcajadas, de ligera frivolidad, de loco cascabeleo y relumbrón de lentejuelas de metal y collares de vidrio, de todo el aturridor torbellino en que aparece envuelta la romántica, graciosa y picaresca hija de Casandra, esa creación de la Comedia del Arte que conquistó el mundo con sus risas (...) Como redactora del “Diario Universal” se ha encargado de la sección de “Lecturas para las Mujeres” la ilustrada conocida escritora doña Carmen de Burgos, que firmará con el pseudónimo de “Colombine”. Diario El Universal (Utrera, 1998: 28-29).

Desde esta columna, *Colombine* comenzó sus primeras campañas. En primer lugar, estuvo en contra de la pena de muerte y, posteriormente, creó toda una polémica a favor del divorcio:

Me aseguraron que muy en breve se fundará en Madrid un “Club de Matrimonios mal Avenidos”, con objeto de exponer sus quejas y estudiar el problema en todos sus aspectos, redactando las bases de una ley de divorcio que se proponen presentar en las cámaras.
Diario El Universal (Núñez Rey, 1999: 30).

Tal fue el éxito de esta iniciativa que Carmen -luego de recibir varias cartas por un artículo anterior publicado sobre el tema- se percató que con este intento estaba provocando una gran tempestad y había que hacer algo con urgencia para apaciguarla. Finalmente, bajo el nombre de “El Pleito del Divorcio” creó una columna especial para los resultados de la encuesta. Muy pocas fueron las opiniones publicadas en esta sección y Carmen anunció la edición de un libro donde se reuniría todo el material acumulado al respecto. Por el momento decidió invitar a los intelectuales y a las figuras públicas de la época para que dieran su opinión en relación al tema.

Destacan tres figuras noventayochistas: Unamuno, Baroja y Azorín. Los dos primeros, además, se encuentran entre los pocos cuyas respuestas aparecieron en el “Diario Universal”. La de Unamuno se publicó el 4 de enero de 1904; curiosamente la expresó con tanto pormenor como ambigüedad:

- Me pasa con eso del divorcio lo mismo que con las novelas de adulterio: muy rara vez logran interesarme. Todo lo referente a las relaciones entre uno y otro sexo lo he visto siempre como subordinado a problemas de otra índole. De aquí que el feminismo me llama muy poco la atención [...] La mayor parte de los males de que las mujeres se aquejan son males que padecemos también los hombres [...] Como verá, mis opiniones a este respecto son de las más tímidas, de las más atrasadas, de las más aburguesadas y de las menos innovadoras que cabe. Lo reconozco; pero no he conseguido hacerme otras.
(Unamuno en Núñez Rey, 1999: 30).

La claridad misma es, en el otro extremo, la opinión de Baroja, aparecida en el periódico poco después de la de Unamuno, el día 26. Responde también con pasión, con entusiasmo y con gozo por hacerlo, incluso se disculpa al final para no “hacer interminable la carta”.

- Soy partidario de él (divorcio) porque todo lo que sirva para resquebrajar esta costra de leyes, de preceptos, de costumbres, de dogmas intangibles e inmutables que no nos dejan vivir, me parece bueno [...] porque creo que hay que afirmar que todo es revocable, que nada es definitivo, que todo puede transformarse y mejorar.
(Baroja en Núñez Rey, 1999: 30).

Azorín respondió desde la revista *España*:

- ‘Colombine’, del ‘Diario Universal’ solicita mi opinión sobre el divorcio: ¿me permitirá la distinguida escritora que la esponga desde esta nueva tribuna? (...) Ahora estoy libre en mi cuarto de soltero, ante mi mesa, con mis cuartillas, mis plumas y mis libros, feliz bajo mi capa y mi sombrero de bohemio, escribiendo lo que yo quiero, saltando de uno a otro periódico, sin que me contenga ‘el pan de los hijos’ ni fuerce el pago del alquiler a tales o cuales humillaciones, sin hacer

nada cuando me place no hacer nada. He aquí, señora, como yo me he divorciado sin divorciarme (Azorín en Núñez Rey, 1999: 31).

Y doña Emilia esquivó la polémica con el siguiente argumento:

Muy señora mía y de mi aprecio: No contesté a usted porque no tengo opinión alguna sobre el divorcio, y por lo tanto no me es posible emitirla. Necesitaría dedicarme a estudiar esa cuestión, y no dispongo de tiempo. Para que no parezca descortesía el insistir en mi silencio respondo a usted, y celebro esta ocasión de saludarla, quedando de usted afectísima (Pardo Bazán en Utrera, 1998: 41).

En esa época y apoyada en la reciente reforma del Papa Pío X, que permite que las monjas puedan dejar sus votos y abandonar su estado marital con Dios, publicó Carmen una pequeña columnita indicando que si las devotas ya tenían permiso para separarse del marido ideal, del esposo perfecto, como no pueden divorciarse las mujeres que están casadas con maridos mucho menos perfectos que nuestro creador.

Al finalizar el episodio, Carmen publicó, como lo había anunciado, el resultado de este sondeo bajo el nombre de “El Divorcio en España”, el cual arrojó como resultado que la población española, por una considerable mayoría, estaba a favor de la existencia de una ley de divorcio².

3. UNA RECONOCIDA CARMEN DE BURGOS

- Pero, señora Nieto, me falta una pregunta que tengo pendiente y creo que es muy importante para mi trabajo. ¿Cómo conoció usted a Carmen de Burgos?

Es una de las cosas más bonitas de mi vida. Debo reconocer que tuve la suerte de ser amiga de ella. Todo comenzó cuando mis padres trabajaban en la casa de los Ortiz Hernández. Esta familia no podía tener hijos y de un momento a otro me transformé, siendo muy pequeña, en la alegría del hogar. Don Carlos y la señora Dorita me comenzaron a invitar a sus paseos matutinos, comencé a formar parte de sus vidas y al poco tiempo ya tenía cuatro padres: los empleadores y los empleados. Poco después del auge de la educación primaria y secundaria mis padres putativos ofrecieron a mis

2) Los resultados finales fueron: universo de votantes 1.782, en contra 320, a favor 1.462 (Núñez Rey, 1999: 30-31).

padres oficiales incorporarme en la escuela... y así fue. Accedí a la educación como una niña bien. Desde allí comencé a crecer bajo el alero de una buena enseñanza patrocinada por la nueva familia que tan bien, a diferencias de otros casos, me había acogido. Con los años, comencé a descubrirme y me enteré de mi afición por la literatura, la cual, en un momento, fue devoradora. Leía todo lo que se me cruzaba por delante y, por supuesto, entre esas cosas aparecían publicaciones o libros de Carmen de Burgos.

Tanta fue mi dependencia que comencé a interesarme por los círculos literarios de Madrid y quise entrar un poco en ellos. Así fue como una vez más, gracias a las gestiones de alta sociedad de mis padres putativos, me ponen en contacto con un conocido hombre de literatura muy amigo de ellos. Su nombre era Emilio Carrere, distinguida persona y fundador de la colección “Novela Semanal” y quien -luego de publicar en esa revista los cuentos feministas de Carmen: “El Artículo 438” y “El Extranjero”- mantuvo una excelente relación con ella. Fue en una de esas invitaciones que el señor Carrere me hacía para conocer un poco más el ambiente literario que, en 1922 con sólo 20 años, me presentó a *Colombine*. En el momento, y tratando de retenerla junto a mí un par de minutos, la acosé contándole que había leído muchos escritos suyos y que estaba absolutamente de acuerdo con su postura ante el feminismo y la defensa de la mujer. Le comenté sobre sus últimos trabajos y la impresión que me causó, especialmente, el relato “El Artículo 438”.

El fallo de los Tribunales fue condenatorio para Jaime y absolutorio para el marido. Alfredo estaba incluido, por entero, en el artículo 438. Había matado para lavar su honor mancillado, en el paroxismo de la pasión y de los celos, exasperado al descubrir la traición de su mujer y amigo. Era un gesto gallardo y simpático en un país que conservaba el espíritu calderoniano [...] Ningún artículo del Código les daba a ellas aquella facilidad de asesinar a los infieles; ni siquiera el funesto artículo 438 decía: “cualquiera de los dos esposos que sorprendiera en adulterio al otro”, sino: “El marido que sorprendiese en adulterio a su mujer”. Era sólo un privilegio masculino [...] Alfredo no tuvo que entrar en la cárcel: puso fianza con el dinero de la muerta.
(de Burgos, 1986: 64-65).

Carmen era ya una señora madura, pero le caí en gracia. Ella, por esos años, estaba radicada en Lisboa o en Nápoles junto a Ramón Gómez de la Serna pero, apenas yo me enteraba por la prensa o por otra vía que estaba en

Madrid, la buscaba para ver si podíamos conversar sobre todas las dudas que me surgían en mi adolescencia literaria y, lo principal, para enterarme en qué estaba ella ahora. Todo lo que hacía era extraordinario y me encantaba saberlo íntegramente.

Poco a poco esta mujer comenzó a agarrar mucha popularidad no sólo en Madrid, sino que en otros países de Europa y América, incluso en Portugal le dieron una condecoración muy importante de manos del Primer Mandatario de ese país. Mucha gente la quería y mucha la odiaba, no había término medio. Tenía su ambiente muy claro y al cabo de su tercer o cuarto viaje a la capital española se acostumbró a encontrarse conmigo. Como tenía problemas de tiempo me invitaba a todo tipo de foros, reuniones o tertulias y me presentaba como una de sus sucesoras.

Entre otras cosas, siempre contaba una historia muy sabrosa relacionada con la publicación de la encuesta del divorcio. Cuando se habían publicado las primeras opiniones, incluyendo las de Pío Baroja y Miguel de Unamuno, recibió muchos ataques contra su campaña. Un día, un cura de desconocida reputación la acusó públicamente, a través de un periódico, de “divorciadora”. Ella se molestó tanto que fue donde el redactor de este diario y lo abofeteó, obligándole a retractarse en el próximo número del mismo.

Recordemos también el incidente que se provocó con “El Siglo Futuro”, evocado por la autora en numerosos lugares con durísimo tono satírico: “Cuando mi campaña a favor del divorcio me atraje el anatema de Nocedal y sus ridículos fariseos, un cura, no tonto, con pretensiones de poeta y escritor, ansioso de notoriedad y descreído, fingiendo el fervor que no poseía [...] bastante cínico por añadidura, fue uno de los que se mostraron más indignados de mi pecaminoso atrevimiento. Se firmaba ‘Conde’, ‘Duque’ o ‘Marqués’ de no sé cuantos picos”. Por las acusaciones vertidas contra ella, Carmen abofeteó al redactor jefe de “El Siglo Futuro” obligándole a rectificar públicamente. (Núñez Rey, 1999: 34).

Luego de terminar todo lo que significó el sondeo del divorcio, tanto para la escritora, como para España, Carmen solicitó a la máxima autoridad educativa una ampliación de estudios en el extranjero. Esta postulación fue aceptada y tras la penosa muerte del director de “El Universal” decide emprender, junto a Maruja, un viaje por Europa. A raíz de esta nueva aventura

es contratada como colaboradora del “Heraldo de Madrid”. Colaboración que durará hasta su muerte.

En un principio este viaje iba a ser por varios países de Europa, pero se transformó en una larga travesía por Francia, Italia y Suiza. Aquí conoció los movimientos feministas de estos estados y realizó muchos contactos en beneficio de la emancipación de la mujer española.

El recorrido es Alemania, Inglaterra, Bélgica, Suiza, Francia e Italia. Le conceden la beca. Este viaje pedagógico es largo, comienza el 1 de octubre de 1905 y finaliza el 30 de septiembre de 1906; sin embargo el viaje se reduce en extensión porque no puede realizarse en el tiempo establecido. Visita tres países: Francia, Italia y Suiza. Trae ideas nuevas. (Castañeda, 1994: 28).

En conclusión, el viaje le ayudó para actualizar enseñanzas, para realizar entrevistas y para replicar lo mejor de los sistemas educativos vecinos. Además de tomar diversas notas de viaje para publicar un libro. Con este objetivo le propuso, antes de partir, a uno de sus pocos amigos sacerdotes escribirle semanalmente pero sin remitirle las cartas, para que las leyera todas al retornar y seleccionaran en conjunto lo que verdaderamente era publicable. Con esto ella se vería obligada a coger la pluma. Es así como edita uno de sus libros más populares -uno de los que a mí más me agrada- como es *Por Europa* (Utrera, 1998).

4. “EL CUENTO SEMANAL”

Al finalizar el viaje, vuelve a España por Almería y se entera que su (ex-) esposo ha muerto. Además, logra un cupo en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid, cesando definitivamente sus labores en Guadalajara.

Poco le duró la alegría en la capital porque al cabo de un tiempo recibe una notificación del ministerio donde se le obliga a cambiar de lugar de trabajo. Debía partir, en esta oportunidad, a Toledo. Allí permaneció un buen tiempo que le permitió escribir su primera novela: *Los Inadaptados*. Después de varios pleitos sobre su permanencia en Toledo retornaría a la capital.

Lo denuncié todo, y es que los advenedizos y los burócratas jamás pudieron conmigo. Si era voluntad del ministro desterrarme a Toledo eso no lograría mantenerme alejada de Madrid. Seguiría escribiendo en el periódico, publicaría mis cuentos, realizaría traducciones y si fuera

necesario, fundaría mi propia revista. Todo menos cruzarme de brazos en la ciudad de los Cristos, que era lo que la alimaña de Sampedro³ deseaba (Utrera, 1998: 86).

Influenciada por su reciente viaje por Europa y asimilando las tertulias literarias parisinas, Carmen establece en su hogar “Los Miércoles de Colombine”. Reunión semanal cuyo objetivo era reunir a intelectuales del momento para conversar de literatura, conocer escritores y crear nuevos proyectos que puedan surgir sobre la marcha.

La segunda vez que voy a ver a “Colombine”, un miércoles, ya ésta no vive en la misma casa, sino en otra de la misma calle Eguilaz, dos puertas más arriba, donde ocupa un piso principal. Este cambio de domicilio -me digo- da idea de la inestabilidad de su vida. [...] “Colombine”, más acicalada que la primera vez, aunque con descuido bohemio, parece orgullosa de verse rodeada de tantos amigos, que, no hay que decir, son sus admiradores. Jovial y efusiva, nos presenta. Nombres que se pierden en el aturdimiento del primer instante, apretones de manos, inclinaciones de la cabeza de las señoras. (Cansinos-Asséns, 1996: 197).

Carmen, en esta oportunidad desde el “Heraldo de Madrid”, realiza su segundo sondeo. En permanente contacto con los movimientos sufragistas europeos emitió una encuesta sobre el voto de la mujer y su posibilidad de ser candidata a cargos públicos de elección democrática. El resultado de esta nueva incursión no fue muy positivo, incluso Carmen lo consideró como una derrota.

Si hago un repaso de mi vida en esos años, tengo necesariamente que hablar de mi labor al tratar de la historia del sufragio en España ya que tuve que ser precursora de este movimiento. En 1906 abrí en “Heraldo de Madrid” una encuesta para conocer la opinión pública. Es preciso confesar que el resultado no fue muy lisonjero. La mayor parte de los

3) El ministro entrante (del gabinete de Maura) era Faustino Rodríguez Sampedro; el saliente y amigo de Carmen de Burgos: Segismundo Moret.

hombres públicos y de las damas evitaron comprometerse(Utrera, 1998: 73 - 74)⁴.

Luego de agotar las posibilidades para popularizar el sufragio femenino desde la tribuna del “Heraldo de Madrid”, Carmen es invitada a participar del proyecto, creado por Eduardo Zamacois denominado “El Cuento Semanal”. Esta era una revista literaria que publicaba a escritores nuevos y consagrados que revolucionó el panorama literario de principios de siglo.

Eduardo Zamacois es un hombre afortunado. A sus treinta y cuatro años lo tiene casi todo: es guapo, inteligente, audaz y tiene éxito en el periodismo y la literatura. Tiene también la excelente idea de aproximar la literatura al pueblo y para ello idea una revista donde publica obras literarias y cuyo precio es notablemente inferior a un libro. Se asocia con su amigo Antonio Galiano, se instala en la calle San Andrés y allí da forma definitiva a su proyecto que resultará ser “El Cuento Semanal” que aparece por primera vez el 1 de enero de 1907 (Castañeda, 1994: 55).

Esta colección agarró en Madrid un revuelo increíble. Carmen impaciente esperó su turno para ser citada por Zamacois y poder editar uno de sus trabajos. Coincidentemente en este periodo la escritora comenzaba a dar los primeros pasos en lo que posteriormente se denominaría la “novela corta” (Starcevic, 1976: 49). En esta colección publicó “El Tesoro del Castillo”, obra que es uno de los escritos más característicos del periodo en que a Carmen le dio por recordar, en sus textos, el valle de Rodalquilar.

En cuanto a mí, 25 semanas tardó el maldito Zamacois en llamarme para su colección, 25 semanas que yo iba contando una por una. Finalmente le envié mi novela “El Tesoro del Castillo”, una particular reconstrucción del mundo de Rodalquilar, un poblacho minero situado en el Cabo de Gata donde pasé mi infancia (Utrera, 1998: 79).

4) “Lo cierto es que contestaron 4.962 personas. A las preguntas de sí debe concederse el voto a la mujer, hubo exactamente 3.640 noes y 922 síes, mientras que al cuestionar si debía ser extensible a todas las mujeres, 815 votantes dijeron que no y sólo 107 que sí. Menos aún manifestaron a favor de que fuéramos elegibles, idea que respaldaron 39 lectores frente a 68 que la rechazaron” (Utrera, 1998: 75).

En una de las tantas tertulias en su casa y preocupada por los descendientes judíos españoles, Carmen solicitó al joven escritor Rafael Cansino-Asséns que invite a un representante de esta rama para conocer algo nuevo sobre ellos. Con la visita de este caballero y luego de una breve explicación de las diferencias y semejanzas entre los asquenazitas y sefardistas deciden fundar una revista que, entre otras cosas, tratará de gestar una alianza hispano-israelita. La revista se llamó “Revista Crítica” y la dirigió la propia *Colombine*.

En el primer número incluyó Carmen una presentación de “Cuentos de Colombine” [...] Entre todo aquel esfuerzo fugaz, encontramos los claros indicios del naciente amor entre Carmen y Ramón; este había llegado a la tertulia en 1908, cuando se iniciaba el proyecto de la “Revista Crítica”. Junto a los artículos de tendencia social, la autora deja transparentar la transición afectiva que está sufriendo ella misma; en el número de noviembre evoca “Tristán e Isolda” y el amor imposible entre Wagner y Matilde Wasendok, combinándolo con sus propias ansias de amor insatisfechas. [...]

En ese mismo mes de noviembre funda Ramón su revista “Prometeo” en la que firma con el seudónimo de “Tristán”...

(Núñez Rey, 1992: 41).

El amor estalló a primera vista y Carmen escapó de la escena literaria para dedicarse a su relación con este joven escritor. Muere la “Revista Crítica” por razones económicas y Carmen continúa su labor justiciera pro sefardí en “Prometeo”, junto a Ramón, quien era alrededor de veinte años menor que ella.

Lamentablemente, la desigualdad de edades entre ambos ha conducido siempre a considerar su vínculo como una desviación amorosa: inmadurez de Ramón, que buscaría protección maternal en la mujer, y desordenada bohemia de Carmen de Burgos. [...] Ramón y Carmen se amaron apasionadamente, al margen de todos los modelos, corriendo el riesgo de construir uno nuevo. [...] Escribieron durante años, frente a frente, más que diez juntos, con una fe que se alimentaba de dos voluntades y de un gran amor a la vida y a la literatura; años después tuvieron una tórtola que se posaba en el hombro de uno o de otro mientras escribían. (Núñez Rey, 1992: 43 - 44).

La escritora había publicado un libro denominado “Fígaro” basado en unos documentos sobre Larra entregados por la familia del poeta, además, en esa oportunidad, le obsequiaron una cerillera que pertenecía al literato y que Carmen cuidaba con recelo. La autora en este tipo de cosas era muy juguetona. Le encantaba hacer homenajes y crear situaciones, junto a Ramón, para celebrar cumpleaños o aniversarios de célebres que ya habían partido. Bajo estas reglas y basados en la emisión de “Fígaro” publicado por *Colombine* en “Prometeo” se armó un controvertido encuentro.

Alrededor de una larga mesa se sentaron más de cien comensales. En la presidencia había un cubierto preparado para “Fígaro”, y sólo algún necio hubiese dicho que estaba vacío el sitio. A la derecha estaba sentada “Colombine”, vestida de seda negra, pálida por la emoción de estar al lado del muerto ilustre; Ramón Gómez de la Serna estaba a la izquierda del homenajeado, y trazaba a “Fígaro” en voz baja la silueta de los dos que estaban sentados a su alrededor, no olvidándose de hacer honores de la mesa a “Colombine” y cuidando al alargarle los entremeses de no pasar el brazo descortésmente por delante de “Fígaro” [...] En ese momento se levantó a hablar “Colombine”. El momento fue serio y sorprendente, porque aquel que se había matado por una mujer, y al que abandonó la opinión de las mujeres, que lo creían -y lo siguen creyendo- un condenado y excomulgado suicida.... (Gómez de la Serna, 1986: 396).

Por estos años también el diario “Heraldo de Madrid” le ofrece ser corresponsal en la guerra con Marruecos. Al aceptar le aumentan el sueldo y le prometen publicar un libro con sus crónicas al retornar de África. Sin pesarlo dos veces parte con su hermana Catalina (Katty), su hermano Lorenzo y su hija Maruja. Se convierte en la primera mujer corresponsal de guerra: “Marruecos supone un reto, siempre le ha gustado viajar, ver otros horizontes, jamás a pisado África, y, como periodista, es una oportunidad única, ninguna mujer lo ha hecho aún. Y le apasiona la idea de ver la guerra en primera fila” (Castañeda, 1994: 42).

Lo peculiar de este viaje es que, desde Melilla, comenzó a dar noticias a los familiares de los soldados de la guerra. Por lo mismo, el periódico empezó a recibir cartas solicitando información específica sobre posibles desaparecidos o heridos. Y ella cumplió con esta labor desde su punto de vista de mujer y, sobre

todo, como la buena madre que fue toda la vida. Sabía lo que era el dolor y la angustia de una mujer que no tenía noticias sobre su hijo.

Al retornar viajó a los países nórdicos. Cuando volvía de Suecia y Noruega había comenzado la Primera Guerra Mundial. Tenía la intención de llegar a Rusia pero, de inmediato, este proyecto fue abortado. Luego de un par de incidentes en Alemania ya que la creían con contactos en Moscú, debido a los papeles de carácter turístico y datos que traía con el propósito de arribar a dicha ciudad, rápidamente y asustada se embarcó con destino a España.

Ya finalizada la guerra se trasladó a vivir junto a Ramón a Portugal. Desde este país, de carácter republicano, Carmen envía artículos al “Heraldo de Madrid”. Entrevista a las principales figuras de la política, incluyendo al presidente de la época. Aquí recibió una importante condecoración y fue nombrada miembro de la Academia de Ciencias de Lisboa.

Posteriormente se fueron a Nápoles. Por estos años es que conoció a Carmen. Me parece que mientras viajaba entre Portugal, España e Italia me la presentó, como ya le conté, el destacado escritor Don Emilio Carrere. En Nápoles estuvieron poco tiempo y por razones económicas retornaron a España.

Un par de años luego de conocerla, sucede a *Colombine* una de las desgracias más grandes de su vida. En un montaje que Ramón Gómez de la Serna estaba preparando en Madrid y donde María o, más bien Maruja, estaba actuando se produce un encuentro amoroso entre la ya no tan niña y el escritor. Esto es un golpe bajo para la escritora, quien corta la relación con Gómez de la Serna para siempre. No era la primera vez que María la ponía en problemas por razones amorosas⁵.

Por si fuera poco, arrastrado por la ruidosa y complicada peripecia del estreno se produjo en la vida amorosa de Ramón una especie de carambola, mediante la cual quedó desplazada la madurez de cincuenta años de “Colombine” por el choque, violento y sorpresivo para Ramón, de una pasión juvenil largo tiempo contenida y oculta y desatada de pronto en la misma hija de la escritora: aquella María de Burgos que hacía veinte años Ramón

5) En un viaje a Argentina, donde Carmen dictó una conferencia, Maruja tuvo, al parecer, un idilio con un importante personaje de la capital de este país. El eco de dicho acto llegó a España (Núñez Rey, 1992: 59).

iba a recoger algunos días, en compañía de Carmen, al colegio de las Ursulinas.

(Gaspar Gómez de la Serna, 1963: 157).

Desde este momento con Gómez de la Serna sólo la uniría una cariñosa amistad. Incluso, él luego se casó en Argentina.

Todo lo que te he contado, más de alguna vez, ella me lo dijo. Cuando le ocurrió este problema amoroso yo fui uno de sus paños de lágrimas y desde allí aprendí a dialogar, a conversar y a oír a las personas que lo necesitan y, además, tuve la suerte de enriquecerme y acercarme, por medio de la mejor escritora de la época, a la literatura española de principios del siglo XX. Tal vez, antes de pasar a mejor vida, me dedicaré a escribir su biografía para que el mundo entero conozca con lujo de detalles -y ahora veo que son más detalles de los que pensaba recordar- la vida y obra de Carmen de Burgos.

-Pero, ¿cómo murió *Colombine*?

Buena pregunta. Lo que más me duele es su partida. Carmen de Burgos murió el 9 de octubre de 1932, mientras tomaba la palabra en un encuentro sobre educación: "Hoy sábado continuará discutiéndose la ponencia presentada por Don Aurelio Vázquez denominada 'Política Escolar' [...] Hará uso de la palabra, además del ponente, Carmen de Burgos, José Estellés, Nogués y otros varios correligionarios" (Starcevic, 1976: 63).

Aquella noche -yo estaba allí para escuchar su ponencia- llegó Carmen al lugar del evento y cuando le tocó hacer uso de la palabra la sobrecogió un ataque repentino y se desplomó. Luego del ataque, convaleciente, pidió que la viera el Doctor Marañón, amigo personal de ella, pero continuó empeorando.

A su entierro fue un gran número de amigos y sus restos descansan en el cementerio civil de la capital de España. Fue un momento muy doloroso.

-Y si Carmen, aunque sea una utopía, estuviera viva. ¿Qué pensaría de la mujer y su posición en esta sociedad hoy en día?

En primer lugar, si estuviera viva no sería una escritora tan desconocida como lo fue. Tú puedes corroborar, luego de esta conversación, que fue una mujer pionera en muchos ámbitos. Hizo cosas que en su momento eran extrañas y extravagantes pero que, en definitiva, fueron fundamentales para el desarrollo y la emancipación de la mujer en España. Ahora estaría feliz, contenta pero no satisfecha. La mujer ha avanzado enormemente pero aún le falta otro tanto. Hoy, observaría los periódicos y se encontraría en Alemania, en Chile y en Argentina, por ejemplo, con mujeres como presidentas. Instituciones que

velan por el desarrollo de la mujer y voluntades políticas para dar cabida a la mujer en la sociedad y eso ya es un gran avance.

Y para que quede claro, de muestra un botón: “Tarja Halonen tiene una hija sin estar casada, un novio con quien no comparte piso y le gusta ocuparse de la huerta de su casa. Durante los próximos seis años será Presidenta de Finlandia” (2000: 5).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, A., ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C. y JAGOE, C., *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998.
- BURGOS, C. de, *Mis Mejores Cuentos*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- CASINOS-ASSÉNS, R., *La novela de un literato, 1*, Madrid, Alianza, 1996.
- CASTAÑEDA, P., *Carmen de Burgos, “Colombine”*, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1994.
- FRAX, E. y MATILLA, M. J., “La búsqueda de nuevos horizontes. Las mujeres de las clases medias entre el XIX y el XX”, *En Las Mujeres y el '98*, Madrid, Dirección General de la Mujer, nº 10, 1999, pp. 45–77.
- FRAX, E. y MATILLA, M. J., “La doble opresión. Las mujeres de las clases populares entre el XIX y el XX”, *En Las Mujeres y el '98*, Madrid, Dirección General de la Mujer, nº 10, 1999, pp. 87–126.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Ramón*, Madrid, Taurus, 1963.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, Trieste, 1986.
- NÚÑEZ REY, C., *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). Biografía y obra literaria*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- NÚÑEZ REY, C., “Carmen de Burgos y su obra literaria”, en *Carmen de Burgos: Aproximación a la obra de una escritora comprometida*, Almería, Diputación de Almería, 1996, pp. 95-108.
- NÚÑEZ REY, C., “Carmen de Burgos en la generación del ‘98”, en *1898-1998: Un siglo avanzando hacia la igualdad de las mujeres*, Madrid, Comunidad de Madrid, nº 11, 1999a, pp. 77-89.
- NÚÑEZ REY, C., “El divorcio en España (1904), de Carmen de Burgos, Colombine”, en *8 de marzo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999b.
- PALO, J., “Una madre para Finlandia”, *El Mundo*, domingo 13 de febrero de 2000, nº 226, p. 5.

STARCEVIC, E., *Carmen de Burgos, Defensora de la Mujer*, Almería, Librería-Editorial Cajal, 1976.

UTRERA, F., *Memorias de Colombine. La primera periodista*, Madrid, Hijos de Muley-Rubio, 1998.

OBSERVATORIO DE MEDIOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL DE GÉNERO

Judith CASTAÑEDA MAYO¹
Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (México)

1. INTRODUCCIÓN

Hablar de la construcción de la identidad desde una perspectiva de género en general en la realidad social, neoliberal y globalizada inscrita en la postmodernidad nos remite a un enfoque donde subyace una perspectiva postestructuralista la cual define a la subjetividad, es decir esos pensamientos conscientes e inconscientes y las emociones de la persona y sus formas de entender el mundo y sus relaciones a diferencia del humanismo que la concibe como monolítica y unificada, cuando más bien es contradictoria, inconsistente y cambiante a partir de los discursos y formas del lenguaje cada vez que se habla o se piensa. Por lo tanto no somos dueños de las construcciones que se hace del entorno y del mundo en relación al sistema de valores que se hereda de una realidad histórica y simbólica donde la subjetividad emerge en una zona de verdadero conflicto y contradicción.

Weedon señala que

no somos autores de la formas de entender nuestras vidas ni tampoco somos seres racionales unificados... [más aun] es el lenguaje a través de los diferentes formas de discursos contradictorios o en conflicto lo que nos constituye en sujetos pensantes y conscientes capaces de darle significado al mundo y actuar para transformarlo (Weedon, 1991: 31).

Así que la identidad siempre se ubica en un plano de construcción y redefinición social un tanto mediatizada a través de símbolos, lenguajes e imágenes maniqueas que la interpelan, marginan y alienan.

Es desde ese enfoque donde la violencia simbólica de género se resiste a cambiar en México un tanto porque se carece de una ley que controle el poder de los medios y al respecto señala Fátima Fernández (2005) “Todo poder necesita un contrapeso, de lo contrario ese poder se convierte en autoritario” aún cuando en la Cuarta Conferencia sobre la Mujer (Beijing 1995) y otro

1)Profesora Investigadora Titular “A” de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México. Doctora en filosofía de la educación, estudios de género.
Judith.castaneda@ujat.daea.mx

porque los países participantes, entre ellos México, acordaron impulsar una Plataforma de Acción que sirviera de marco a las acciones en favor de las mujeres. Falta que se cumpla esta asignatura.

2. METODOLOGÍA

Uno de los puntos de esta Plataforma –contenido en la Sección J del documento– describe los problemas que frecuentemente aparecen en la relación de las mujeres con los medios de comunicación y el desarrollo.

Ahí se explicitan las estrategias y acciones que se consideran primordiales para encarar las preocupaciones de las mujeres en esta área. Si bien la Plataforma de Acción reconoce los avances realizados en el campo de las tecnologías de la comunicación, señala la permanencia de imágenes estereotipadas que sobre las mujeres difunden los medios. En particular se destaca el aumento significativo de aquellas que perpetúan la violencia contra las mujeres, y la falta de acceso femenino a la expresión y la toma de decisiones en y a través de los medios. Este documento también hace un llamado a la acción en áreas de políticas de los medios sobre temas de género, la imagen de las mujeres que por ellos se difunde, así como la posición relativamente baja que ocupan las mujeres en las organizaciones de los diversos medios de comunicación. También subraya la importancia de incluir la perspectiva de género en tales políticas y programas, enfatizando la importancia de sensibilizar y trabajar por el cambio mediante el monitoreo sostenido de los contenidos que degradan o disminuyen la posición de las mujeres.

3. OBJETIVO ESTRATÉGICO

Aumentar el acceso de la mujer y su participación en la expresión de sus ideas y la adopción de decisiones en los medios de difusión y por conducto de ellos, así como en las nuevas tecnologías de comunicación. Para ello se recomienda: a) estimular la creación de grupos de control que puedan vigilar a los medios de difusión y celebrar consultas con ellos a fin de velar por que las necesidades y los problemas de la mujer se reflejen en forma apropiada b) capacitar a la mujer para que pueda utilizar mejor la tecnología de la información aplicada a la comunicación y a los medios de difusión, incluso en el plano internacional; c) Crear redes entre las organizaciones no gubernamentales, las organizaciones femeninas y las organizaciones de difusión profesionales y elaborar programas de información para esas organizaciones, a fin de que se reconozcan las necesidades concretas de la mujer en los medios de difusión, y facilitar una mayor participación de la mujer en la comunicación, en particular

en el plano internacional, en apoyo del diálogo Sur-Sur y Norte-Norte entre esas organizaciones con miras, entre otras cosas, a promover los derechos humanos de la mujer y la igualdad entre la mujer y el hombre; d) Alentar al sector de los medios de difusión y a las instituciones de enseñanza y de capacitación en materia de medios de difusión a que elaboren, en los idiomas apropiados, formas de difusión destinadas a los grupos tradicionales autóctonos y a otros grupos étnicos, tales como la narración, el teatro, la poesía y el canto, que reflejen sus culturas y a que utilicen esas formas de comunicación para difundir información sobre cuestiones sociales y de desarrollo.

4. OBJETIVO ESTRATÉGICO 2: FOMENTAR UNA IMAGEN EQUILIBRADA Y NO ESTEREOTIPADA DE LA MUJER EN LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN

Para ello se recomienda: a) Fomentar la investigación y la aplicación de una estrategia de información, educación y comunicación orientada a estimular la presentación de una imagen equilibrada de las mujeres y las jóvenes y de las múltiples funciones que ellas desempeñan; b) Alentar a los medios de difusión y a los organismos de publicidad a que elaboren programas especiales para fomentar el interés en la Plataforma de Acción; d) Alentar a los medios de difusión a que se abstengan de presentar a la mujer como un ser inferior y de explotarla como objeto sexual y bien de consumo, en lugar de presentarla como un ser humano creativo, agente principal, contribuyente y beneficiaria del proceso de desarrollo; e) Fomentar la idea de que los estereotipos sexistas que se presentan en los medios de difusión son discriminatorios para la mujer, degradantes y ofensivos; f) Adoptar medidas efectivas, que incluyan normas legislativas pertinentes, contra la pornografía y la proyección de programas en los que se muestren escenas de violencia contra mujeres y niños en los medios de difusión. c) Introducir una perspectiva de género en todas las cuestiones de interés para las comunidades, los consumidores y la sociedad civil.

5. RESULTADOS. LA IDENTIDAD VISUAL DE LA MUJER Y LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN

En el último decenio, los avances en la tecnología de la información han facilitado el desarrollo de una red mundial de comunicaciones que trasciende las fronteras nacionales y que influye en las políticas estatales, las actitudes privadas y el comportamiento, en especial de los niños y adultos jóvenes. Existe en todas partes la posibilidad de que los medios de comunicación contribuyan en mucha mayor medida al adelanto de la mujer. Aunque

ha aumentado el número de mujeres que hacen carrera en el sector de las comunicaciones, pocas son las que han llegado a ocupar puestos directivos o que forman parte de juntas directivas y órganos que influyen en la política de los medios de difusión. Se nota la desatención a la cuestión del género en los medios de información por la persistencia de los estereotipos basados en el género que divulgan las organizaciones de difusión públicas y privadas locales, nacionales e internacionales. Además, los productos violentos y degradantes o pornográficos de los medios de difusión también perjudican a la mujer y su participación en la sociedad. Los programas que insisten en presentar a la mujer en sus papeles tradicionales pueden ser igualmente restrictivos. La tendencia mundial al consumismo ha creado un clima en el que los anuncios y mensajes comerciales a menudo presentan a la mujer como consumidora y se dirigen a las muchachas y a las mujeres de todas las edades en forma inapropiada.

6. DISCUSIÓN

Construir la ciudadanía visual congruente con las tradiciones que subyacen en el perfil del ciudadano que debería ser el protagonista de la vida pública de las resaltan cinco de ellas: liberal, republicana, comunitarismo, socialdemócrata, multiculturalismo y cosmopolitalismo (Conill, 2004).

La construcción de la ciudadanía en México es una tarea que el estado le encargó al IFE, Instituto Federal Electoral, a partir del 2005. En la actualidad existe en el portal del IFE la Capacitación Electoral y Educación Cívica donde se ofrece un Programa Estratégico de Educación Cívica 2005-2010. Es un programa reciente que seguramente en Tabasco se ha tomado nota para su ejecución.

El observatorio de medios como bien lo define la plataforma de los derechos de la mujer se convierte en un instrumento donde no solo se toma nota de cuánto y hasta donde la identidad ciudadana se está desarrollando en este país, porque la ciudadanía consiste en conformar un ciudadano capaz de conocer y ejercer sus derechos democráticos, donde se instalan los derechos de la mujer. También el observatorio investiga y monitorea la ejecución de la normatividad que certifican que ningún tipo de violencia sobre la mujer sea perpetuada y tolerada a través de los medios masivos en México.

7. CONCLUSIÓN

Desarrollar una identidad visual de género desde las políticas subscritas en la Cuarta Conferencia sobre la Mujer (Beijing 1995) es una asignatura

pendiente que el estado mexicano acomete con mínimas acciones desde el portal del Instituto Nacional de las Mujeres en el micrositio Observatorio de los Medios de Comunicación. En el informe de diciembre de 2006 a enero del 2007 se observan algunas denuncias sobre el sexismo y los anuncios que que promueven la equidad de género en los medios.

También la construcción de la ciudadanía visual es una apuesta que los países desarrollados como España han devenido en la emisión de la Ley de Radiodifusión y representación de las Mujeres en los Medios de Comunicación y su difusión a partir de seminarios desde las municipalidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANTÚ, M. E., “Medios y Poder”, México, Grupo Editorial Norma, 2005.
- CONILL, J. y GONZÁLVEZ, V., *Ética de los medios. Una apuesta por la ciudadanía audiovisual*, España, Gedisa Editorial, 2004.
- IFE, México, 2008. <<http://www.ife.org.mx/portal/site/ifev2>>.
- INMUJER, Instituto Nacional de la Mujer, México, 2008. <<http://www.inmujeres.gob.mx/>>
- ONU, Naciones Unidas, CEDAW, 2008. <<http://www.un.org/esa/gopher-data/conf/fwcw/off/a--20.en>> y <<http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/>>
- WEEDON, C., “Feminist Practica & Poststructuralist Theory”, 2ª ed., Londres, Blackwell Publishing, 1997.

INFLUENZA DELLA TRAGEDIA GRECA NEI PERSONAGGI FEMMINILI DELLA TRILOGIA DI FEDERICO GARCIA LORCA

Daniele CERRATO
Università degli Studi di Génova

“Le donne sono più passione, più spontanee,
più umane, più selvatiche.”

Nella antica Grecia lo spazio pubblico riservato alle donne era molto limitato, e così la loro influenza da un punto di vista sociale. La subordinazione femminile iniziava infatti fin dall'ambito domestico. All'interno del nucleo familiare alla donna era affidata la funzione di procreare e quella di custodire e proteggere l'*oikos* (la casa). Le si richiedevano castità e clausura, e l'accesso alle posizioni di potere e ricchezza le era precluso totalmente (Cfr. Di Benedetto, 1992). Alcuni testi letterari antichi ben riflettono la struttura gerarchica greca, ma in alcune opere, il ruolo ricoperto dai personaggi femminili è tutt'altro che marginale. La tragedia greca, e in particolar modo quella di Euripide, come sottolinea anche Aristofane, accusando il tragediografo ateniese di dedicare troppo spazio a protagoniste femminili, ha lasciato in eredità storie e personaggi che ancora oggi, a distanza di secoli, sono in grado di far discutere e generare dibattiti. Il palcoscenico degli agoni tragici diventa spesso uno spazio per rappresentare e dare una voce a chi, solitamente, rimane ai margini dei dibattiti politici e culturali. Si tratta pur sempre di una voce filtrata attraverso la scrittura di uomini e la recitazione di soli attori, ma che, in alcuni casi, può ben rappresentare le inquietudini e i tormenti dell'universo maschile e femminile greco. La passione e il dolore delle donne diventano spesso lo strumento per raccontare anche la sensibilità, l'emotività e le debolezze maschili, illuminando e indagando angoli della personalità normalmente tralasciati, perchè non in linea con il modello di virilità imposto dalla società.

A distanza di quasi 2500 anni anche Federico Garcia Lorca, attraverso la sua trilogia, composta da *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, compie un'operazione analoga, concedendo alla donna un ruolo di primissimo piano nella tragedia. I suoi personaggi femminili, protagonisti sulla scena, si fanno portavoce, oltre che dell'emarginazione della donna andalusa, anche delle ansie, delle paure e dello stato di solitudine culturale e sociale in cui il poeta di Granada si sente immerso. Le donne di Lorca, come le donne dei tragici greci,

si ergono a protagoniste sulla scena. Sono donne sole, senza uomini. Donne che sono forti, come e più degli uomini, e a loro si sostituiscono.

Molti critici letterari, tra cui De la Gandara (1998), Villazón (2006), Zdenek (2003) e Lineros Tello (1988) hanno definito Lorca come uno degli autori che meglio ha saputo rappresentare “l’anima della donna”, specialmente nel teatro. La donna in Lorca non è intesa come essere femminile contrapposto all’uomo, ma è una figura che raccoglie in sé tutti i difetti e le virtù dell’umano. Si tratta della donna simbolo, della donna mito, della donna referente universale. La donna in Lorca è il contenitore della sacralità e l’agente tellurico attraverso cui si manifestano le forze della vita. Mariana Pineda rappresenta la lotta per la libertà assoluta e il sacrificio. La Zapatera prodigiosa incarna la radicale insoddisfazione davanti alla realtà e, la ricerca della fuga attraverso il sogno. Yerma si fa portavoce del grande dilemma sterilità-frustrazione erotica, che la porterà ad uccidere il marito, e indirettamente il figlio che non potrà avere da lui. La Novia di *Bodas de sangre* sarà travolta dalla forza della passione, che porterà alla morte del Novio; *Doña Rosita la soltera* riproporrà nuovamente il tema della frustrazione della donna senza marito. Le figlie de *La casa de Bernarda Alba* sceglieranno il suicidio (reale o del cuore) nell’impossibilità di sfidare la norma sociale.

Certamente si trova un parallelismo con i personaggi femminili delle tragedie classiche: Clitemnestra che uccide il marito, Medea che compie l’assassinio dei propri figli, Antigone che disobbedisce le leggi della *polis*, Fedra che fantastica l’adulterio e, alla fine, sceglie di suicidarsi. Creusa che ha un figlio illegittimo prima del matrimonio, la sterile Ermione che, come Yerma, soffre terribilmente la sua situazione di moglie che non può avere figli. Molte tragedie greche rappresentano donne che si ribellano contro le norme stabilite dalla società. Come mostra Eschilo nella Orestide, una città-stato come Atene fiorì attraverso lo scioglimento dei legami familiari e di sangue e la subordinazione della famiglia allo stato.

Le donne potevano rappresentare bene questo conflitto, poiché i loro interessi e il loro mondo giravano attorno ai rapporti familiari e privati. Il punto in comune fra la tragedia greca e quella lorchiana è quindi una esplorazione degli angoli bui del patriarcato, che si trovano all’interno dello spazio privato, nel quale le donne sono vittime in molti modi. Il tema del matrimonio grottesco o delle unioni illegittime era un tema classico: Andromaca è costretta a condividere il letto con l’assassino di suo marito, Cassandra è la concubina di Agamennone, che aveva distrutto la sua città e la sua famiglia. Ermione si sposa con Oreste, che aveva minacciato di ucciderla. Clitemnestra sposa

Agamenone, che aveva ucciso suo figlio e il suo primo marito. Fedra è sposata con l'eroe che ha sedotto sua sorella e invaso il suo paese. Alceste torna dalla morte per risposarsi con il marito Admeto che l'aveva fatta morire al suo posto. Medea sposa Giasone che aveva ucciso il fratello e conquistato la sua terra (Cfr. Pomeroy, 1987).

Parallelamente, molti dei personaggi lorchiani seguono questa linea, che ambienta la tragedia nel circolo degli affetti familiari: Yerma è colpevolizzata da tutti per il fatto di non avere figli, le sorelle de la *Casa de Bernarda Alba* saranno condannate a non sposarsi, e restare nubile per una donna è ancora peggio di un matrimonio terribile, come dimostra anche il personaggio di Rosita la soltera.

Alcuni critici si sono, perciò, domandati se oltre ad incarnare dei miti e dei simboli, i personaggi femminili della tragedia greca rappresentassero donne reali. Lo stesso interrogativo si presenta anche per le protagoniste delle opere di Lorca, ed è naturale chiedersi se si tratti di donne in carne e ossa, appartenenti all'Andalusia contadina della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, o di libere creazioni, frutto dell'immaginazione e della fantasia poetica del drammaturgo spagnolo. La prospettiva psicoanalitica ha analizzato retrospettivamente la vita delle donne nell'Atene classica per spiegare la caratterizzazione delle eroine tragiche. Alcuni sociologi come Philip Slater (1968) forniscono un'analisi dell'immaginazione creativa degli autori di teatro, e offrono una spiegazione che trova riscontro nella vita quotidiana: i maschi vivevano gli anni della loro infanzia in un ambiente femminile, dal quale i padri erano assenti, mentre le madri esercitavano una gran influenza sui figli. Questo potrebbe spiegare una così folta presenza di donne nel teatro greco, nonostante a calcare il palcoscenico e ad assistere agli spettacoli fossero solo uomini. La stessa spiegazione forniscono alcuni autori, che spiegano la predilezione di Lorca per i personaggi femminili, attribuendola ad un fatto biografico del poeta granadino, cresciuto in una famiglia circondato da donne. La madre dominante è infatti uno dei temi ricorrenti, sia nella tragedia classica, sia nelle tragedie di Lorca. Il ritratto della donna mascolina fu sviluppato in Sofocle (*Antigone*), Euripide (*Medea*, *Ecuba*, *Elettra*) e parallelamente lo riscontriamo soprattutto in *Bernarda Alba* e nel personaggio della Madre di *Bodas de sangre*.

Come nelle tragedie greche, anche nella trilogia di Lorca, la tragedia delle protagoniste scaturisce spesso dal fatto di andare contro quanto è stabilito dalla norma sociale della Spagna di inizio Novecento, che è quella di essere soltanto madri-mogli (Gentili, 1983).

Le donne di Lorca, come quelle di Euripide, sono eroine in continuo movimento e trasformazione e l'amore è spesso il motore di questo cambiamento. La Novia di *Bodas de sangre* e Adela de *La casa de Bernarda Alba* fanno pensare immediatamente alla Fedra dell'*Ippolito* di Euripide. La Novia, ad esempio, si trova di fronte a un matrimonio che potrebbe salvarla e ad una passione che la tormenta e la consuma. Sceglie l'amore e, senza temere il peso dei giudizi di chi le sta intorno, imbocca una strada al di sopra dei legami sociali che l'attira verso la perdizione. Così parla quando incontra Leonardo il giorno delle sue nozze: "Se me calienta el alma... No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás".

La Novia sfida la norma sociale, la guarda dritta negli occhi senza abbassare lo sguardo, così come aveva fatto Antigone, e sceglie, rifiutando le regole imposte dalla società, una legge personale, contrapponendo, alla legge del Terrore una legge più grande, "quella dell'Amore" (Zambrano M., 2001). La Novia è consapevole della sua scelta e del prezzo che questa scelta comporta, così come lo erano Antigone, Fedra e Medea. Sarà lei stessa a definirsi "mujer perdida y donzella". Il suo linguaggio riflette la fierezza della sua decisione. Lorca la fa parlare come mai una donna della Spagna degli anni '30 avrebbe osato. È una forte sfida al perbenismo e alla retorica sociale che si riproporrà anche nei personaggi di Yerma e Adela. Così parlerà la Novia nel finale della tragedia rivolgendosi alla madre:

Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!

I personaggi femminili di Lorca vivono un amore fatto di sangue, che brucia dentro, fa svenire e soffocare, che diventa pazzia. I sintomi di questa passione ricordano molto quelli di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide, travolta dalla passione per il figlio di Teseo: "Sostenetemi un poco...sollevatemi il capo: mi si scioglie il nodo delle mie povere membra... Dove errando fuggì l'anima

mia? Vaneggiavi folle e un demone m'acceca...Doloroso assai è il tornar della mente, e triste cosa smarrirla" (Diano, 1975: 1067).

Fedra e la Novia sono consapevoli degli effetti dell'amore, e confidano entrambe la passione che le contorce. La Nutrice e la Poncha le guidano in questa confessione, che invece di alleggerire il loro tormento, lo acuisce, perchè le rende ancor più consapevoli della colpa verso cui le spinge Amore. Con la sua confessione Fedra si avvia verso la morte, non può sopportare oltre, e il suicidio le appare l'unica soluzione: "Quando Eros mi ferì, mi domandai come avrei potuto sopportare meglio la piaga... Quando in ultimo vidi che non riuscivo con le mie armi a vincere Cipride decisi di morire. Era l'unica salvezza" (Diano, 1975 : 464).

Un altro aspetto in comune che unisce Lorca ai Greci è il fatto che l'amore venga spesso associato all'onore femminile, concetto strettamente legato alla fedeltà coniugale e alla castità. Fedra rivendica l'onore prima di uccidersi e così fa la Novia nel finale *Bodas de sangre* quando proclama la sua purezza rivolgendosi alla Madre: "Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos".

In qualche maniera la Novia si rifà anche ad Ippolito, che si difende di fronte al padre Teseo che lo aveva accusato di aver violato il letto di sua moglie Fedra: "Solo in una cosa mi trovi senza macchia, quella in cui credi di avermi preso. No il mio corpo è intatto fino ad oggi: non conosce letto di donna... La mia anima è pura come quella di una vergine non toccata ed ignara" (Diano, 1975 : 482).

L'onore inteso come purezza, si ritrova anche in Yerma. Per l'onore Yerma rinuncia al proprio corpo e alla propria sessualità. Nulla pare scalfirla e smuoverla. Anche quando si tratta di difendersi dalle accuse non ha paura di affrontare e sfidare il marito:

Acércate a mí y huele mis vestidos, ¡acércate!, a ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.

Le protagoniste femminili si rifanno a tratti di alcune figure femminili classiche, ma non è raro trovare riferimenti, come in questo caso, a modelli maschili, dei quali vengono assimilati tratti e caratteri isolati, come ad esempio

la castità di Ippolito o l'impossibilità dell'amore di Narciso, che si ritrova in Yerma.

Per quanto riguarda *Yerma*, spesso si sono cercate le affinità con alcuni personaggi femminili presenti nelle opere dei tragici greci, ma analizzando le tragedie pervenuteci, non si trova una eroina in particolare a cui Lorca possa aver guardato per delinearne il profilo. Si possono però riscontrare importanti affinità e coincidenze soprattutto con alcuni personaggi delle tragedie euripidee.

Antonia Carmona Vázquez (1981: 47), definisce le eroine lorchiane, così come quelle euripidee, "donne frustrate nell'amore", pronte a tutto per raggiungere i loro obiettivi. Osserva innanzitutto come in Yerma si possano ritrovare punti in comune con la Fedra dell'*Ippolito* di Euripide. Entrambe non si sentono integrate nel contesto in cui vivono, e non accettano il ruolo che ricoprono. Questo le porta, prima ad una sorta di "adulterio mentale", e poi, a provocare la morte del marito e del figlio. L'uomo ha sempre un ruolo secondario, è solo un mezzo per raggiungere un obiettivo. Ippolito dovrebbe servire a placare e a spegnere la fiamma di desiderio che Afrodite ha acceso in Fedra, mentre Juan, in *Yerma*, dovrebbe dare un figlio alla protagonista. Entrambi sono visti come una salvezza e una soluzione da Fedra e Yerma e, dal momento che non riescono ad esserlo, il loro diventa un destino di morte. Anche Francisco Rodríguez Adrados (1989) si sofferma sulle affinità tra Fedra e Yerma. Secondo Adrados, Yerma è "una Fedra sposata con un uomo che non la desidera, e ne sogna un altro". Yerma racchiude in sé tutte le caratteristiche dell'eroina greca perché domina la scena, con il suo corpo e le sue parole. Yerma, come sostenne Lorca, non ha argomento, tutto ruota intorno alla protagonista. I personaggi che la circondano sono comparse, figure sfumate che non possono interferire con la sua azione. Anche quando parlano è come se stessero in silenzio. Juan il marito, non può che vivere alla sua ombra come spiega anche Lorca:

Se avessi inserito un uomo con maggiore carattere il dramma di Yerma sarebbe affondato. Il marito è un uomo debole e senza volontà. Non ho voluto rappresentarlo in un altro modo perché avrebbe significato spostare l'attenzione sul dramma della protagonista, e ne sarebbe risultata un'opera differente da quella che io avevo concepito. Quello che volevo rappresentare era solo il dramma della moglie sterile (Hernández, 1981: 196).

La presenza di Yerma è talmente totalizzante che Juan ne diventa uno specchio, un riflesso. Tutti i suoi movimenti e le sue azioni sono legate a quelle di Yerma, tanto che Lorca insinua più volte che sia lui “lo sterile”, lanciando ancora una volta una sfida al machismo della società spagnola, che non avrebbe potuto concepire una cosa del genere. Yerma con le sue parole non esita a sottolineare più volte la freddezza del marito, collegando la sterilità alla mancanza di desiderio. Quando parla di Juan e dei loro rapporti sessuali si esprime così: “Cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego”.

Yerma è diretta, esplicita nel linguaggio, alle volte oscena e violenta, però al tempo stesso crede fortemente in Dio, si richiama ai valori della famiglia tradizionale, per questo, quando le sue parole cadono sulla scena, fanno ancora più rumore. Non c'è quindi da stupirsi, se fin dalla sua prima messa in scena, *Yerma* colpì il pubblico e la critica per il tema trattato e per il linguaggio della protagonista. Uno shock simile sul pubblico ateniese provocarono certamente alcune protagoniste euripidee, come emerge anche dalla analisi di alcune commedie di Aristofane (Cfr. *Tesmoforiazuse* vv. 383-413 e 497-519).

Nonostante la caratterizzazione terribile che Euripide e Lorca conferiscono ad alcuni dei loro personaggi, spesso questi incontrano la compassione dei loro autori e del pubblico. Accade per Medea e per Fedra e così per Yerma, che fin dall'inizio si presenta come una donna dimezzata, alla continua ricerca di un completamento, di quel figlio che potrebbe dare un senso alla sua esistenza. Yerma non è una donna criminale, così come non lo è Medea. Sono piuttosto donne provocate, quasi costrette alla violenza e che si ritrovano immerse nel crimine. Le due protagoniste per vendicarsi dei loro uomini, si puniscono e il dolore maggiore lo recano a sé stesse, la prima, privandosi dei figli, la seconda, negandosi definitivamente la possibilità di averne. La caratterizzazione di Yerma trova fin dall'inizio il favore del pubblico dal momento che fa leva sul sentimento materno. Così la protagonista parla di sé e delle donne (“La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos y hasta mala!”).

Un altro parallelismo tra Yerma e la tragedia greca è quello proposto da Ibáñez Chacón, che confronta Yerma con il personaggio di Ermione nell'*Andromaca* di Euripide. Nella tragedia di Euripide, Ermione soffre oltremodo per la sua situazione di moglie sterile, e cercherà di uccidere la concubina

Andromaca, che ha dato un figlio al marito Neottolema. In Yerma però, non si ritrovano l'odio e l'invidia che serpeggiano in Ermione.

La tragedia di Lorca si conclude con l'uccisione di Juan da parte di Yerma, e secondo l'interpretazione di Feal, (1986) Juan è vittima di un sacrificio come lo era stato Penteo, ucciso dalla madre Agave. Juan diventa per Yerma una sorta di "sposo-figlio" da immolare. Se Agave aveva compiuto il sacrificio in onore di Dioniso, Yerma sacrifica Juan a sè stessa, in quanto Dea Madre, proclamando così la sua supremazia (Neumann, 1981). Anche la Vecchia è una delle tipiche raffigurazioni della Dea Madre, portatrice di una legge matriarcale sovversiva, in contrapposizione alle tradizionali norme sociali (Pinkola Estes, 2001).

Il finale di Yerma, secondo Ruiz Sola (1995), va ancora oltre il mito eroico greco, dal momento che non si intravede nè speranza nè via di uscita, ma solo dolore e morte. Per tutta la tragedia, Yerma insegue la possibilità di avere un figlio, rispettando l'onore e rifiutando il sesso come piacere e, solo nel finale, assume la consapevolezza di poter fare a meno del marito. Invece Juan, per la prima volta, si mostra virile, intraprendente, però cerca solo l'unione carnale fine a sè stessa. Questo Yerma non può accettarlo, e tra le sue braccia Juan trova la morte. Parafrasando una celebre frase di Simone De Beauvoir, si potrebbe dire che Yerma non nasce donna, ma sacrificando Juan, lo diventa. Yerma sceglie l'autarchia, la libertà e l'indipendenza. Finirà per essere "figlia di sè stessa". Juan mai avrebbe potuto aiutarla.

La Casa de Bernarda Alba aggiunge nuovi caratteri all'universo femminile lorchiano. Alla Madre e alla Novia di *Bodas de sangre* e a Yerma, si affiancano Bernarda, le sue cinque figlie Adela, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio e sua madre María Josefa. Anche nella scelta dei nomi dei personaggi, si può leggere un voler proseguire sulla linea intrapresa con *Yerma*. Nel nome spesso, come accadeva nella tragedia greca, è già scritto il destino tragico dei personaggi. Nell'opera, come osserva R. Domenech (2006), e in particolare attraverso la raffigurazione di Bernarda, vi è una testimonianza e una critica alla società patriarcale e all'infelicità e alla sofferenza che questa comporta.

Il confrontarsi con problemi e situazioni reali è quello che anche la tragedia classica spesso si propone, metaforicamente o attraverso l'agone che mette a confronto i personaggi e i loro punti di vista. Il personaggio di Bernarda si oppone a quello della figlia Adela e anche a quello della madre María Josefa. Come sovente avviene nella tragedia greca, la protagonista non appare subito in scena. Sono le parole della Poncia a presentarla e a offrire le prime indicazioni sul carattere del personaggio: "Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de

sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara”.

Bernarda è da subito descritta con contorni terribili, e appare fin dall'inizio come un personaggio mostruoso. Il destino della sua tragedia si può già intravedere nella parole della Poncia che suonano come un presagio (“¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos!”).

Quella che la Poncha, al suo servizio da trenta anni, lancia contro Bernarda è una maledizione destinata a colpirla inesorabilmente. Le maledizioni lanciate contro le donne sono una costante di tutta la tragedia greca e a scagliarle sono indifferentemente sia personaggi maschili sia personaggi femminili. Ne la Casa de Bernarda Alba la maledizione contro le donne arriverà attraverso le parole di Magdalena. (“Malditas sean las mujeres”).

Bernarda è incapace di concepire e riconoscere una legge differente da quella che impone a sè stessa e alle proprie figlie. Lorca fa di lei il prototipo della donna mascolina, e in questa figura, oltre ai parallelismi con personaggi come Ecuba o Medea, si possono ritrovare tratti in comune con alcuni personaggi tragici maschili. Penteo e Creonte su tutti. Come sostiene Torrente Ballester (1968) la debolezza più grande di Bernarda, così come era quella di Penteo, è quella di non riuscire ad accettare tutto ciò che va contro la moralità di un piccolo paese. Bernarda si fa portatrice, attraverso il suo autoritarismo, di un ordine sociale che prevede la repressione e la punizione per chi non rispetta le regole. La colpa maggiore di Bernarda non è quella di esercitare un'autorità, ma il modo e i mezzi con cui la esercita. Ed è proprio questa l'accusa che Antigone muove a Creonte: abusare del potere che la gerarchia e il codice sociale gli hanno conferito, scavalcando le leggi non scritte, quelle dettate dall'etica personale. Dopo la morte del marito, Bernarda ne ha ereditato il ruolo di comando, ma da madre si trasforma in una carceriera crudele e dispotica: “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles”.

È lo stesso autoritarismo che applicano Creonte nell'*Antigone* e Penteo nelle *Baccanti*. La violenza si presenta come l'unico mezzo per soffocare l'ansia di libertà e la legge naturale. Adela, come Antigone, si oppone a questo autoritarismo e cerca di imporre la sua legge individuale. Adela rappresenta l'istintività, l'unica luce che lascia intravedere una possibilità di amore:

Per Adela l'amore è fuoco, è amore carnale che divora. È voglia di spazi aperti, è necessità di liberare corpo e anima dalle catene materne. Quando si scontra verbalmente con Martirio, che cerca di provare ad allontanarla da

Pepe, in Adela si ritrovano ancora una volta i sintomi di amore che consumano e spossano la Novia e Fedra:

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

L'amore è ancora una volta interpretato da Lorca come un abbandonarsi completamente, senza farsi condizionare dalle regole che la società e la morale impongono e, pertanto, è sempre associato al dolore e alla sofferenza. Il linguaggio di Adela colpisce perché non si nasconde, non ha paura di essere diretto, di sconvolgere e scuotere gli spettatori. E forse così saranno suonate agli spettatori greci anche le parole di Fedra e di Medea. Adela segue la sua strada senza dubbi e indecisioni, i consigli e le parole di chi le sta intorno non possono ostacolarla. E, quando la Poncia prova ad allontanarla da Pepe il Romano, la apostrofa con durezza: "Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca...Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente".

Come in *Bodas de sangre* e in *Yerma*, anche in questo caso, c'è una morte nel finale. *La Casa de Bernarda Alba* si apre e si chiude con un lutto. La morte di Adela, come quelle di Leonardo e del Novio e quella di Juan, è un sacrificio. Adela non si uccide perché si arrende e non vuole più lottare, si suicida solo perché crede che Pepe Romano sia morto e, non vede altri motivi per continuare a resistere. Come Antigone e come Fedra, anche Adela si impiccherà, non prima di aver lanciato, per l'ultima volta, il suo urlo di libertà e aver spezzato il bastone, simbolo del potere materno: "¡Aquí se acabaron las voces de presidio! *Adela arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos*. Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!".

Anche Maria Josefa, come Adela, si fa portatrice di un sentimento di libertà e evasione. L'opposizione al tradizionalismo, ancora una volta, viene portata avanti dalle vecchie generazioni. Accadeva con la Vecchia di *Yerma* e con i personaggi di Tiresia e Agave nelle *Baccanti* di Euripide. La Madre di Bernarda prende, in un certo qual modo, il posto del coro che, se si esclude la scena iniziale del funerale e il canto dei mietitori del secondo atto, è assente

nell'opera. La voce di Maria Josefa, che chiama Bernarda dalla stanza in cui vive segregata, squarcia il silenzio ed è come un richiamo e un monito per la figlia. Maria Josefa è la coscienza delle figlie di Bernarda. Maria Josefa sogna la fuga, e in una sorta di delirio, afferma la sua volontà di volersi sposare. È una specie di corega, che guida il silenzioso coro delle figlie di Bernarda:

Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres...No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría!

Ritorna il tema della fuga verso spazi aperti. Liberi spazi che sognava anche Fedra, quando immaginava di poter essere al fianco di Ippolito, e a cui aspiravano le Baccanti per celebrare il culto di Dioniso. Liberi spazi che evoca nuovamente Adela, poco prima dell'arrivo dei mietitori. La casa è sempre prigione per le donne di Euripide e per quelle di Lorca. In casa si può vivere, però la casa non deve essere una tomba, aveva detto Yerma. Una tomba e una prigione come è la casa di Bernarda.

Queste le donne della trilogia di Lorca. In loro le tracce della tragedia greca sono evidenti, a caratterizzarle e ad ispirarle, come si è visto, sono i personaggi femminili ma anche quelli maschili. Donne che non hanno colpa, come aveva detto la Poncia, riferendosi a Bernarda e alle sue figlie. Donne che usano le parole come coltelli, per difendersi e per attaccare. “Donne di passione, donne selvatiche”, come le definiva Lorca, così come erano le donne della tragedia greca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBARDIAZ GIMÉNEZ, B., *El teatro clásico en la tragedia de Lorca*, tesis doctoral inédita, Granada 2000, sotto la direzione di Dr. J. González Vázquez.

ARRIAGA FLOREZ, M., “Dalla parte di lei: letture al femminile di Medea”, in *Medea: teatro e comunicazione*, Francesco De Martino (ed.), Bari, Levante, 2007, pp. 11-23.

BALLESTER GONZALO, T., *Teatro Español Contemporaneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.

- CARMONA VÁZQUEZ, A., *Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores*. Gades, 1981.
- DE LA GÁNDARA, C., *El teatro de Lorca*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978
- DI BENEDETTO, *Euripide, Teatro e società*, Torino, Einaudi, 1992.
- DIANO, C., *Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni editore, 1975.
- DOMENECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- FEAL, C., “Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de Yerma”, in A. D. KOSSOFF, J. AMOR y VÁZQUEZ & G. W. RIBBANS (a c. di), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto de 1983, Brown University, Providence, Rhode Island)*, I, Madrid, Ediciones Istmo, 1986).
- GARCÍA LUENGO, R., “Conversación con F. G. L.”, in F. García Lorca, *Yerma* (Hernández Mario, ed.), 1981.
- GENTILI, V. (ed.), *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempjari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, Roma, Ed. di Storia e letteratura, 1983.
- HERNÁNDEZ, M., “Conversación con Federico García Lorca”, en *Yerma* (Hernández Mario, ed.), 1981.
- IBÁÑEZ CHACON A., “Maternidad, sexualidad y muerte: Yerma y sus paralelos clásicos”, in R. SÁNCHEZ y MARTÍNEZ (eds.), *Lorca y el desencuentro. Variaciones sobre el universo lorquiano*, Granada, Diputación de Granada-Fundación Federico García Lorca (en prensa).
- LINEROS TELLO, M., “La mujer en el teatro de Lorca”, in *Empiurema. Revista de creación literaria*, Alcalá de Henares, n. 2, 1988.
- NEUMANN, E., *La gran madre*, Roma, Astrolabio, 1981.
- PINKOLA ESTÉS, C., *Mujeres que corren con lobos*, Madrid, Sopa de letras, 2001.
- POMEROY, S., *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica* (Lezcano Escudero, trad.), Madrid, Akal, 1987.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Las tragedias de García Lorca y los griegos*, Estudios Clásicos XXXI (nº 96), 1989.
- RUIZ SOLA, A., “El mito antiguo y su proyección dramática” in Nieto Ibáñez (coord.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León, Universidad de León, 1995, pp. 273-282.
- SLATER, P., *The glory of Hera*, Boston, Beacon Press, 1968.

VILLAZÓN, N., “Lorca y la mujer”, in *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, N° 18, 2006.

ZAMBRANO, M., *La tomba di Antigone*, Milano, La Tartaruga, 2001.

ZDENEK, J., “La mujer y la frustración en las comedias de Garcia Lorca”, in *Arbor. Revista del consejo superior de investigaciones científicas*, Madrid, n. 5, 2003.

**LA DAMA BOBA:
FIGURA FEMENINA DE LOPE DE VEGA VS ELENA GARRO**

*Mi Gang CHUNG
Universidad Complutense de Madrid*

Esta pieza de Elena Garro de 3 actos adopta el mismo título de *La dama boba* de Lope de Vega. Fue publicado por primera vez en 1963 en la revista de la *Escuela de Arte Teatral* que luego fue incluido en la colección de *Un hogar sólido*.

La trama comienza con la escena de teatro en el que se representa *La dama boba* de Lope de Vega. Una compañía mexicana que está haciendo una gira con la obra de Lope de Vega, llega al pueblo de Coapa. Montan el escenario en la plaza. Francisco es un actor que hace el papel del tutor de Finea, Rufino, quien desaparece de repente en mitad de la representación. El alcalde de Coapa Salvador lo busca pero no encuentran ni una huella. El Acto II, se desarrolla en el pueblo de Tepan, un pueblo cercano a Coapa, cuyo alcalde es Avelino Juárez, que ha raptado a Francisco en la representación de Coapa, creyendo que podría enseñar a su pueblo el abecedario. Lupe, la hija del alcalde hace el papel de Finea para aprender a leer y escribir. Toda la gente del pueblo también participa en la enseñanza. En este momento hay dos acciones, por una parte el público, el pueblo Tepan que se encuentre en la representación de *La dama boba* de Lope de Vega, y la segunda parte, la gente de un pueblo mexicano que reciben las enseñanzas del tutor del drama y también a la vez como actor imitando en la realidad como tutor del pueblo. El Acto III, mientras Lupe intenta enseñarle al tutor, Francisco, la manera de ver y nombrar las cosas del pueblo, Francisco quiere volver a la Ciudad D.F. A su vez él intenta convencer a Lupe para marcharse pero, ella se queda con su familia en Tepan.

1. EL MITO DE LA FIGURA FEMENINA: LOPE DE VEGA VS ELENA GARRO

La figura femenina en este drama, Finea, representa una mujer analfabeta y este defecto le provoca el rechazo social. Según su tutor, Rufino, para quien ella es muy simple, la más boba, y el tutor intenta enseñarle el abecedario. Finea aprovecha para indicar que una mujer ilustrada es más deseada que una mujer inculta. Tanto Lope de Vega como Elena Garro tratan de romper

el estereotipo de la belleza como un retrato que pasa a un papel secundario dentro de la representación. Para Lope de Vega la belleza es importante:

It must also be considered that Lope was essentially a man of the Baroque, preoccupied with woman as a creature of flesh and blood. For all his apparent indulgence toward women, Lope nonetheless presented them in his theater as individuals, with all their virtues and defects. They are thus by turns courageous, vengeful, constant, impulsive, self-sacrificing ambitious, virtuous, and vai... We are also confronted with the alterdant issues of her power over men and the threat get beauty constitutes, not only to her own virtue, but to the very order of seventeenth-century Spain's moralistic, patriarchal society as reflected in Lope de Vega's popular drama (Smith, 1998: 68).

Y la mitología de la época de Lope de Vega, siglo XVII, la imagen de la mujer ideal era española: "Lope considered gallantry toward the ladies a native and exemplary trait of the noble Spaniard as he proclaims in *El guante de Doña Blanca*, porque es blasón español saber honrar las mujeres" (Smith, 1998: 92). Además, para los dramaturgos del siglo XVII la belleza era una versión idealizada:

The poetic language and literary devices employed by Lope and other seventeenth-century dramatists to describe beautiful female characters indeed reflect an idealized version of feminine beauty. Woman is not merely attractive but rather a milagro de hermosura or even more fancifully a décima musa or an octava maravilla (Smith, 1998: 92).

Hasta el siglo XIX, en España, la mujer tradicional a través de la obra – ensayo y novela – de algunas escritoras españolas de gran éxito en su época, en las que se produce una fuerte contradicción entre su vida privada y el contenido de sus obras. Por ejemplo, crean asociaciones como el "Ateneo de Señoras", fundado en 1868 por Faustina Sáez de Melgar para difundir la cultura entre las mujeres, etc. Sin embargo, y a pesar de mostrarse defensoras de la igualdad entre hombre y mujer en muchos aspectos, cuando se enfrentan a la tarea de escribir y, sobre todo, de crear una ficción, esas escritoras demuestran que todavía no están preparadas para romper moldes y siguen el modelo ideológico y estético fijado por la tradición. Otro ejemplo, María Pilar Sinués Navarro tuvo una vida social muy activa, pero coinciden en el talante conservador mostrado al tratar de la mujer, escribe sobre la mujer "La instrucción de la mujer debe estar

reducida únicamente a sentir, a amar a su esposo é hijos y a saber educar a sus hijas para que sean lo que ellas deben ser: buenas esposas y buenas madres” (Sinués, 1959: 184). Cuando se trata del retrato de la mujer desde una óptica femenina, una mayoría de escritoras, al construir sus personajes femeninos, evitan el idealizador canon de belleza de la mujer, impuesto en la literatura desde una perspectiva fundamentalmente masculina, pero que, durante mucho tiempo, ha pasado también a la literatura femenina, pues era el único modelo existente (Cfr. Porro Herrera, 1999; 2001).

Para diferenciar la mujer real y la ficticia, Lope de Vega ha creado una figura femenina aparentemente moldeada y exigida según el canon social de la época, mientras Garro recrea una figura femenina diferente, una joven indígena, Lupe, no sumisa y tonta sino valiente e intelectual con su apariencia típica de una indígena sumisa y antagonica. Rosario Castellanos lo describe:

A lo largo de la historia **la mujer ha sido**, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, **un mito...** El creador y el espectador del mito ya no ven en la mujer a alguien de carne y hueso, con ciertas características biológicas, fisiológicas y psicológicas; que advierten sólo la encarnación de algún principio, generalmente maléfico, fundamentalmente antagonico (Castellanos, 1995: 9).

Garro ha intentado subvertir y transgredir para demostrar **su deseo de romper el tópico de la belleza idealizada:**

From the Middle Ages onwards a relationship was implicitly made between beauty and cruelty as well as between beauty and foolishness and even dull-wittedness... Lope presents us with a woman of beauty so extreme that she transcends poetic convention and in so doing plays a catalytic and ultimately pivotal role in the dramatic action. (Stoll, 1990: 59).

Y DiPuccio lo confirma:

If the dominant male, white, or Spaniard were to impose a traditional value system, the subordinate female, Indian, or Mexican would lose her/his identity. Garro views cultural consolidation as detrimental

to both dominant and subordinate elements. Her play subverts the dominant ideology and proposes exchanges rather than mergers.

(Di Puccio, 1990: 53).

Como lo ha calificado Anita K. Stoll, este drama es un conflicto entre españoles e indígenas, entre Europa y el Mundo Nuevo, el estereotipo de la belleza en la época de Lope de Vega y de Elena Garro. En la historia mexicana, la figura de la Malinche nos convoca un mito negativo. Ella es un símbolo negativo mientras la Virgen de Guadalupe representa una mujer pura y positiva, "She is a negative symbol with regard to women, in Mexican Eve, while the positive side is represented by the Virgin of Guadalupe" (Paz, 1973: 76). Según Luis Leal, Guadalupe está asociada con Tonantzin, la diosa-madre de los aztecas, por eso unen dos mitos, uno europeo y el otro nativo,

She (the Virgin of Guadalupe) is associated with Tonantzin, the Aztec goddess-mother, thus uniting two myths, one European, the other native. The Virgin of Guadalupe is an Indian symbol, represented as dark-complexioned and as having manifested herself to the Indian Juan Diego. She is identified with what is truly Mexican as opposed to what is foreign (Paz, 1973: 76).

Garro necesitaba sustituir este símbolo negativo por un símbolo positivo vinculado con los mitos de los indígenas mexicanos. Aunque la presencia de la figura de la Malinche aparece en varias obras de Elena Garro, sin embargo, concretamente en esta obra la hija del alcalde Tepan, Guadalupe Juárez, connota una imagen indígena de Guadalupe. Messinger Cypess nos indica la doble función de la figura femenina en las dramaturgas mexicanas,

The Mexican Women exists in a double bind as a female in a patriarchal society formed as part of the European colonialist enterprise. She becomes further colonized within the gender hierarchy of her own culture: as economic and political subjugation to men.

(Paz, 1973; 76).

Tanto *Finea* como *Lupe* no reciben una reputación merecida, puesto que su apariencia cuenta todo no por su forma de ser ni por su inteligencia integrada a las normas masculinas de la sociedad. Garro en vez de integrarse a las normas de la sociedad reclama la libertad a través de las figuras femeninas,

Lupe: ¡No! No es cierto. Cuando dicen Lupe es dormilona, no saben que no duermo; nada más cierro los ojos para irme a los lugares que me gustan, y así, llego a los parajes en donde los animales de la tierra viven en el agua, y los animales del agua en las copas de los árboles.

.....

Francisco: ¿Y qué le gusta al varón?

Lupe: ¿Al varón? Al varón le gusta que a Lupe no le guste nada.

Francisco: Esta muchacha no es nada boba (Garro, 2000: 164).

2. FINEA Y LUPE, UN NUEVO ESTEREOTIPO DE LA FIGURA FEMENINA

Los temas del amor y del matrimonio aparecen como motivo temático único y central en sus relatos, temas que se han considerado siempre como característicos de la literatura femenina. La voluntad ejercida por la mujer, que puede tomar sus propias decisiones sin tener que contar con el consejo o la licencia masculina. En este drama de Lope, aparecen dos hermanas Nise-la dama y Finea-su hermana. Su padre es quien tiene derecho a elegir marido para sus hijas. La dama boba, Finea, la protagonista y Lupe necesitan la aprobación de su padre para casarse. La definición y la comparación con las dos mujeres de Lope de Vega es:

Leandro.-Ya sé quién; pero dijérades bien que de una palma y de un roble.

Liceo.-¿Cómo?

Leandro.- Que entamblas lo son;

Pues Nise bella es la palma,

Finea, un roble sin alma

y discurso de razón.

Nise, es mujer tan discreta,

Sabia, gallarda, entendida,

Cuanto Finea encogida,

Boba, indigna e imperfecta.

Y aun pienso que oí tratar

Que la casaban.....

Leandro.-Verdad es que no habrá muchas

Que la pueden igualar

En el riquísima dote;

Mas ¡ay de aquel desdichado

Que espera una bestia al lado!,
Pues más de algún marquesote,
A codicia del dinero,
Pretende la bobería.
Desta dama, y a porfía
Hacen su calle terreno (De Vega, 1994: 121).

La mujer que tiene dinero (la dote) pero es fea e ignorante. Dinero e ignorancia compensan la fealdad. Finea representa la figura femenina como una boba y fea pero, al final, defiende con tal sabiduría y con tal agudeza, que ella propone a la erudita e inteligentísima Nise. Hace tonterías tan encantadoras ante el novio de su hermana, que consigue inspirarle simpatía y afecto. Ya la dama boba, ni en apariencia puede seguir siéndolo, y logra casarse con el hombre que quiere. En esta descripción de lo físico de la figura femenina en las obras literarias podemos observar el uso de frases como: “Era hermosa”, sin embargo, Lope lo revela con la ironía la verdadera figura femenina a través de un nuevo mito de la mujer, convirtiéndose en uno de los pioneros en romper el molde del mito tradicional de “el ángel del hogar”. Según R. Schevill, Lope de Vega defiende a los pobres y a los marginados,

154

Very frequently we find a defence of the lowly, the poor, the unprivileged and disinherited members of a very imperfect form of society. This does not necessary imply any incisive criticism directed against contemporary conditions..... He also championed a saner and if we may call it so, a freer position for women, he emphasized again and again the necessary of granting them greater liberty of choice in determining their own happiness in marriage or any other state (Schevill, 1918: 66).

Esta transgresión no aparece hasta el primer tercio de siglo en que las escritoras innovadoras rechazan el tipo de mujer perfecta o casi perfecta, convertida en objeto sensual y erótico creado y deseado por el hombre. Por el contrario, construye un personaje femenino próximo a la normalidad, en el que caben las imperfecciones estéticas, sin que por ello el personaje pierda atractivo e interés narrativo (Porro Herrera, 1999; 2001: 100). Por ejemplo, Avelino de 60 años, el alcalde de un pueblo mexicano, Tepan, define a las mujeres:

Francisco: Pero no es el caso, estoy seguro de que Lupe es muy trabajadora.

Avelino: Tiene días.

Lupe: Los días cambian hoy uno cambia con los días.

Avelino: Ya sabe maestro, cómo son las mujeres: la mejor, es peor. Nunca se puede decir de ninguna que sirva para algo, pues a la mera hora, sirve para otra cosa, o para nada. Al hombre se le ve venir desde chiquito. En cambio la mujer, ni viene, ni va, ni se queda quieta.

Francisco: Sí, son muy complicadas.

Avelino: Yo digo que la mujer cuando sale mujer, es como el agua clara y el hombre se ahoga en su corriente. Yo todavía no sé cómo es esta muchacha (Garro, 2000: 163-164).

Partiendo de la iconografía de la mujer bella pero atontada y callada, termina creando una nueva imagen cuyo tipo de belleza hallaba sus raíces en una nueva cualidad de ser y estar en la era industrial, una belleza como producto de civilización y cultura. Según Díaz Enciso, Elena Garro puede encontrar una nítida conciencia del ser femenino, pero la inteligencia que retrata estas almas de mujeres no es femenina. Es andrógina. Así de esta manera Elena Garro se rebela contra los límites impuestos sobre la mujer en la sociedad mexicana. Aparentar lo que la sociedad indígena según el concepto establecido en una sociedad machista quiere que sea ella, no coincide con una figura femenina transgresora, como Lupe. Así era Lupe que aparenta una típica figura femenina indígena que no tiene su propia inteligencia, sin embargo, nos revela que no es una mujer boba como dicen los hombres del pueblo incluyendo a su padre Avelino Juárez. Por otra parte, Francisco, raptado por Avelino y que no es un maestro como lo cree Avelino, sino un simple actor de teatro que hacía el papel de maestro de La dama boba. Estos dos personajes, Lupe y Francisco, aparentemente representan tal y como el pueblo quiere que sean, pero realmente no lo son. Lupe, al principio, es una mujer indígena que no sabe leer ni escribir como la Finea de Lope de Vega,

Octavio: Dí Finea. ¿No eres siempre?

Finea: Cuando quiero.

Octavio: ¿Y cuando no?

Finea: No.

.....

Laurencio: Pues, ¿sabías fingirte boba?
Finea: Sí, que lo fui mucho tiempo,
Y el lugar donde se nace
Sabían andarle los ciegos (Acto III de Lope de Vega).

Este comentario del tercer acto aparece en *La dama boba* de Lope de Vega y reaparece el mismo comentario en el segundo acto de *La dama boba* de E. Garro,

Avelino: Eso sí que es nuevo, que no te gustan los mangos.
Lupe: ¡No, no me gustan!
Avelino: ¿No se lo decía yo? A cualquier varón le gusta el mango.
Lupe: ¡Pero yo soy hembra!
Antonio: ¡Esta mocosa ya no sabe qué inventar! ¡Que no duerme, que no le gusta la fruta! ¿Y cuando te metes a mi corral a comerte los mangos? ¡A ver! ¿Quién te obligan?
Lupe: ¡Los decires!
Avelino: ¿Cómo que los decires?
Lupe: Sí, como los varones hacen eso yo lo hago, para que no digan.
.....
Antonio: ¿Usted cree, maestro? Si a boba nadie le gana en Tepan... ni a mañosa.
Lupe: ¿Ya ve papá? Cada vez que digo lo que no me gusta, me llaman mañosa, por eso mejor no digo nada (Acto II de Elena Garro).

Sin embargo, al final de este drama Francisco descubre una nueva figura femenina que está escondida en una apariencia física, una boba. Es una versión intertextualizada de la pieza de Lope de Vega, además, este drama de Elena Garro se atreve a desmitificar la historia y vaciar los significados del drama de Lope de Vega para volver la mirada a la quietud en el centro del tiempo, donde la conciencia humana piensa en sí misma. La autora denuncia que sólo por la educación a la emancipación podría salvar el pueblo y a Lupe. La inteligencia de las mujeres no siempre coincide con la lógica de los hombres ni con el parámetro de la educación occidental. En este pueblo, Tepan, la diferencia entre nombrar y decir es esencial. Nombrar es un acto creador. Lupe revela a sí misma diciendo las palabras, nombrándolas.

Aspira a fijar una interpretación del mundo indígena, una experiencia de su infancia cuyo alcance se vuelve universal. Así Tepan representa y

simboliza el mundo de los indígenas en donde la magia y la realidad se unen y, las palabras no dicen sino nombran, es decir, se convierten en algo real. Esta actitud coincide con la idea de Avelino que cree en Francisco como un maestro no como un actor. A pesar de su creencia, Francisco, actor de teatro, intenta apartarse y distanciarse de la cultura indígena en donde se le convierte en un maestro, pero no es capaz de realizarlo. En este contexto, Francisco interpreta dos papeles en dos mundos, uno es hacer papel de un maestro durante la representación teatral de *La dama boba* de Lope de Vega, y el otro es asumir el papel como maestro nombrado por los indígenas del pueblo Tepan en cuyo mundo nombrar significa lo real. Francisco Aguilar es una víctima de las apariencias pronunciadas y es incapaz de escapar del ámbito rural del pueblo,

Francisco: ¡Don Avelino, usted está equivocado, yo no soy maestro, soy actor!

Avelino: Mire maestro, estamos entre hombres y es muy feo negar lo que uno es. Además va a estar contento. Y lo principal en la vida es estar contento. Con gusto, lo verde es verde y lo bonito, bonito.

Francisco: ¡Don Avelino, le juro que yo no soy...

Avelino: (Interrumpiéndolo con voz torva) ¡No me jure, maestro! ¿Qué no lo vi con mis propios ojos, trepado en su escuelita, enseñando las letras a aquellas tal Finea? ¡Y por cierto que tenía usted razón, era muy bestia!

Francisco: ¡Créame, don Avelino, no soy maestro, soy actor! Justamente me vio usted en una represen...

Avelino: (Más torvo) ¿Quiere que la llevemos bien, o que la llevemos mal? ¡Ahí usted escoja!

Francisco: ¡Quiero que la llevemos bien! Por eso hay que deshacer el equívoco y le digo que yo no soy...

Avelino: (Amenazante) ¡Mejor no diga nada que no le valga! La palabra es plata y el silencio es oro (Acto II de Elena Garro).

Mientras Lope de Vega ha intentado romper el mito de la mujer en *La dama boba*, Elena Garro ha subvertido la ideología de las mujeres indígenas y desmitifica la interpretación de la forma de ser de los indígenas. Así Elena Garro impondría este nuevo tipo de ideal de belleza femenina convirtiéndola en una nueva figura femenina identificada a través de su lenguaje no a través de su apariencia, ni de su belleza física. Según Adriana Díaz Enciso, Elena Garro desmitifica la historia y vacía sus significados,

La prosa de Garro no teme a la violencia, se atreve a desmitificar la historia y vaciar sus significados para volver la mirada a la quietud en su centro del tiempo, donde la conciencia humana se piensa a sí misma. En su pluma, el término realismo cobra otras connotaciones y sume la mirada interior como un elemento tan cargado de significados como el simple recuentote los hechos (Díaz Enciso, 1998: 14).

Para Avelino, actuar como maestro significa ser maestro y el pueblo confunde el parecer un maestro con el ser un maestro. De todas formas, el lenguaje de Tepan funcionaba de otra manera:

Lupe: ¡No conoce las palabras! Las dice como un perro mira a los patos, como si nunca las hubiera dicho.

Francisco: ¿Qué?... ¿Pues cómo debo decirlas, Lupe?

Lupe: Aquí en Tepan, cuando decimos las palabras, las nombramos y usted nada más las dice.

Francisco: No veo la diferencia.

Avelino: Ya nos habíamos fijado en que el maestro no sabe las diferencias (Rosas Lopátegui, 2000: 170).

3. MITO NUEVO DE LA MUJER MEXICANA DE ELENA GARRO

Sería imprescindible hablar de la identidad entre el actor y el espectador, puesto que en esta pieza es uno de los temas fundamentales. Nunca ha existido identidad entre el actor y el público en la práctica teatral Occidental, lo que sí ha existido es, o bien identificación o distancia con respecto a un personaje: *Einfühlung* (empatía) o *Verfremgung* (distanciamiento). El actor siempre quedaba en segundo plano, suplantado por el personaje como productor de signos *in situ* o bien con una carga histórica ya pre-codificada. El problema central que vemos con esta noción no es tanto a lo que ella quiere apuntar, sino más bien la noción de “interpretación”. Interpretar es siempre un acto mediatizado por el contexto social, y toda la captación signica no se opera directamente desde la materialidad del signifiante al significado, sino que se interpreta siempre a partir de una cultura, de una serie de valores individuales

y colectivos, desde una carga cultural y desde un conocimiento dado, es decir, el trabajo interpretativo obedece a una competencia¹.

La soledad y el alejamiento psicológico de las figuras femeninas, Finea de Lope y Lupe de Garro, se produce por los comentarios de sus padres y la gente de su entorno. Para analizar esta pieza, la metodología de la “caja china” ha sido clave para distanciar y revelar la verdadera identidad de las figuras femeninas. Winkler insiste en que Francisco es marginado del centro hegemónico, sin embargo, disfruta acercándose como un imán a través del juego de rol dentro de la intertextualidad,

In both plays, Garro provides intertexts: in *La dama boba*, the intertext is literary (Lope de Vega's drama of the same name), and in Felipe Ángeles, it is historical. While the two plays are very different, in both cases the author utilizes the intertexts and metadramatic devices to show the role-playing occurs not just in fiction, but in real life as well (Winkler, 2001: 92).

El concepto o el signo concluyente lo tenemos que ver desde el punto de vista socio-cultural en este siglo XX como público. DiPuccio ha analizado en dos grupos, dominante y subordinados:

The primary tool with which Garro restructures hierarchies is language. Garro highlights the role played by language in forming the ideologies of the characters and in separating the dominant and subordinate groups...Garro simultaneously establishes the dependence and interdependence of her play. Part of the meaning of her play depends on departing from the aesthetic, linguistic, and cultural norms of Lope's classic. Furthermore, a more complete reading of the Golden Age piece depends on the contemporary play (Di Puccio, 1990: 53-54).

En este contexto, tanto Gabriela de la Mora como Winkler afirman que es un intertexto y metateatro como *Felipe Ángeles*,

1) “En el teatro competencia debe entenderse como la capacidad del espectador para decodificar (interpretar) un espectáculo dado: sus conocimientos culturales generales, su conocimiento del teatro, el conocimiento de la obra o del dramaturgo en cuestión, etc.” (De Toro, 1999: 118).

El recurso del teatro dentro del teatro –la forma más usada del metateatro –se ha venido utilizando por mucho tiempo como espejo para poner en evidencia algún mal social. La pieza interna en la mayoría de los casos ha reflejado irónicamente la situación que desarrolla la escena externa, sirviendo como instrumento para el establecimiento del “orden” social al final de la obra... La dramaturga usó el teatro dentro del teatro para indagar en el fenómeno del ser y parecer, a la vez que iluminar las profundas diferencias que separan a diversos segmentos la sociedad mexicana (Mora, 1983: 15).

Mediante esta técnica de la intertextualidad, la autora presenta la desintegración social marcada por las razas y los sexos en la que vive un pueblo mexicano. En este entorno, la comunicación resulta imposible en las relaciones interpersonales y el silencio se convierte en el principal elemento de la convivencia. Las mujeres indígenas demuestran una incapacidad para expresar y para desarrollar sentimientos hacia los hombres. La actitud desenvuelta de Lupe revela la verdadera identidad de una figura femenina.

Elena Garro utiliza la intertextualidad para denunciar la apreciación que Lope de Vega y el clericalismo español realiza sobre la mujer. Pero de tal forma que contrasta este mismo factor con la actitud de los indios. Toro explica que la intertextualidad tiene tres funciones, “una función estética, otra crítica/reflexiva y la política” (de Toro, 1999: 159). Y gracias al juego de los papeles de las protagonistas femeninas y la técnica de la intertextualidad en *La dama boba* permiten calificarla como un metadrama según Orenstein en *The theater of the Marvelous* (1997) y Winkler en *Light into shadow* (2001). En la representación de *La dama boba* de Lope de Vega, el significado es una obra teatral española del siglo XVII. El signo es una representación teatral en un pueblo mexicano, Tepán, esta lengua se convierte en un segundo significante que es la historia de *La dama boba* de Elena Garro, es decir, produce un metalenguaje. El significado es una obra teatral mexicana del siglo XX. De esta manera, el segundo signo de *La dama boba* de E. Garro se convierte en otro significante para los lectores del siglo XX. Sobre este tema Schmidhuber explica en “Homenaje barroco a Elena Garro, o la reinención del teatro”:

Inevitable es citar aquí *La dama boba*, no ya de Lope de Vega, sino de la dama inteligente. Esta pieza es una de las mejores reelaboraciones del teatro de los siglos de oro que posee el teatro hispano... Marlowe, Jonson y Shakespeare crearon dramas históricos, comedias de equívocos

y tragedias de amor y venganza. A través de la vida, la pasión y la muerte de reyes, príncipes, vasallos, cómicos y bufones, forman un gran espejo, donde la naturaleza humana mira su verdadera imagen, donde el espectador se reconoce con alegría y estupor. (Schmidhuber de la Mora, 2003: 133-134).

Hay tres funciones en esta obra. La primera trata de desmitificar el acto creativo. Esta ya operaba en dramaturgos de la modernidad tales como Bertolt Brecht. La segunda se trata de la manipulación de un texto, situación, personaje, tema dado generando una nueva textualidad que funciona rizomáticamente, es decir, la nueva textualización tiene poco o nada que ver con el intertexto inicial. Esta función está vinculada a la doble codificación, donde una competente recepción permite la apertura del texto. Y la tercera centrada en la des-doxificación (opinión pública) de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciamiento. Por ejemplo, “Estas tres funciones operan de esta forma en muchas puestas, sólo basta pensar en Antígona furiosa de Gambaro y constatar que no se trata de una reactualización de Antígona, sino de una mirada diferente, donde Antígona asume su propio destino (Schmidhuber de la Mora, 2003: 159).

Gabriela de la Mora también divide el drama en tres niveles,

- 1) La representación de *La dama boba* de Lope por actores capitalinos ante el públicos de Coapa (público A);
- 2) la representación de algunas escenas de *La dama boba* de Lope en Tepán, no como teatro sino como lección de primeras letras para el pueblo/alumnado (público B);
- 3) la totalidad de la obra de Garro con su teatro dentro del teatro, contemplada por nosotros (público C) (Mora, 1983: 15-16).

Como ha indicado Barthes, el mito – este habla es un mensaje, concretamente en este caso está formada de la representación de *La dama boba* de Lope de Vega. A través de la imagen de esta representación del siglo XVII, Elena Garro se presta a la significación mucho más que una descripción de la naturaleza de la mujer, un original más que una imitación, una caricatura más que un retrato. Es decir, el texto original es solamente un pretexto, un lugar de inserción y reflexión palimpséstica, de puesta en signo de los silencios o de intervalos,

Prometeo se nos presenta rugiendo, mejor, lamentándose, en un quejido ancestral, encadenado a un automóvil. Desde allí profiere su rebeldía, pero a la vez ese vehículo es lo que vincula el pasado y el presente, la relación del mito de ayer con el hombre de hoy, es decir, el vehículo como los monitores y proyecciones, proveen el eje diegético entre ayer/hoy (Mora, 1983: 159).

Entre *La dama boba* de Lope de Vega y *La dama boba* de Elena Garro la relación que los vincula es la voz del público de Coapa, los habitantes de Tepan como espectadores. Ellos son los vehículos vinculantes entre ayer/hoy. Representar como simulación no se trata de “imitar” lo real o lo exterior, sino producir objetos culturales autosuficientes y autocontenidos. Es decir, a través de simulaciones esta pieza nos confirma que es un teatro postmoderno del siglo XX en la dramaturgia mexicana:

Así, el teatro postmoderno consiste fundamentalmente de simulaciones. De hecho, la mayoría de los textos tratados producen una realidad desde un falsificado, de un signo, esto es, de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos modalizantes de la realidad. En este sentido la cultura postmoderna, el teatro incluso, son signos que desean ser lo real por medio de la neutralización del signo (de Toro, 1999: 151).

Fernando de Toro, la descentralización, la pluralidad, la fracticidad, la indecidibilidad, el cuestionamiento de lo pre-existente ha llevado a concentrar la práctica teatral de performance en una dirección en particular: eliminar o cuestionar una marca precisa de lo que ha sido el teatro hasta ahora: la palabra. Una simple combinación de un significante y un significado podría producir un segundo signo. Cuando hablamos del mito como sistema semiológico, Barthes representa la salvedad de que la espacialización del esquema sólo constituye una simple metáfora:

1. significante	2. significado	
3.signo I. SIGNIFICANTE		II. SIGNIFICADO
III. SIGNO		

Lengua

MITO

El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Ese habla es un mensaje y no necesariamente debe ser oral, sino que puede estar formado por escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica (Barthes: 200-201).

1. significante: la representación de <i>La dama boba</i> de Lope de Vega	2. significado: una obra teatral español del siglo XVII	
3.signo = La representación de la obra de <i>La dama boba</i> de Lope de Vega en México I. SIGNIFICANTE		II. SIGNIFICADO = <i>La dama boba</i> representada en el siglo XX
III. SIGNO = <i>La dama boba</i> de Elena Garro		

Lengua

Mito

Como se ve, existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desenchajado respecto al otro; un sistema lingüístico, la lengua, que llama lenguaje-objeto, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo, que llama metalenguaje porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera. Al reflexionar sobre un metalenguaje, el semiólogo ya no tiene que preguntarse sobre la composición del lenguaje objeto, ya no necesita tener en cuenta el detalle del esquema lingüístico, sino que tiene que conocer sólo el término total o signo global y únicamente en la medida en que este término se preste al mito. Por esta razón el semiólogo trata de la misma manera la escritura y la imagen: lo que retiene de ellas es que ambos son signos que llegan al umbral del mito dotadas de la misma función significante, una y otra constituyen un lenguaje objeto. El actor que hizo el papel de maestro en *La dama boba* sólo estaba adiestrado para representar, no para ser maestro en realidad de este pueblo, "Tepan". Debe enseñar como si fuera un verdadero maestro para el pueblo y para la indígena Lupe. Para los mexicanos del pueblo Tepan, este signo produce un segundo signo abarcando el primer signo de un significante y un significado. Antes como ha mencionado Mora, de los tres niveles del público también podemos deducir otra forma como un signo concluyente. Por eso surge la confusión de los campesinos de Tepan entre la realidad y la ficción valiéndose de la participación del público,

Francisco: Este es la K: los españoles

No la solemos poner

En nuestra lengua jamás.

Úsanla mucho alemanes y Flamencos.

Lupe: Los mexicanos, sí.

Avellino: ¡Muy cierto, Maestro! Cuando menos acá por Tepan la usamos muy seguido (Rosas Lopátegui, 2000: 168).

Woolf habla del mito de las mujeres del siglo XVII:

La hija que rehusaba casarse con el caballero elegido por sus padres se hacían acreedora a que la encerraran, la golpearan y la tiraran por el suelo, sin que la opinión pública se conmoviera. El casamiento no era asunto de afecto personal, sino de avaricia familiar, especialmente en las caballerescas clases altas... (Woolf, 1991: 66).

Los espectadores y lectores podemos interpretar este contexto como un conjunto del signo y significante para alcanzar otro mito. Es decir, un signo total o en otras palabras, el signo connotativo que es la mujer víctima de la sociedad patriarcal, aspecto que la diferencia del teatro en la época de Lope de Vega. En este drama de Elena Garro, Lupe, la protagonista indígena, es símbolo de la mujer callada y tonta y no expresa su amor al maestro. El mito de una mujer indígena sumisa, callada y boba, nos impide ver lo real,

La función del mito es eliminar lo real. A esta altura resulta posible completar la definición semiológica del mito en la sociedad burguesa: el mito es un habla despolitizada... El mito es siempre metalenguaje; la despolitización que opera interviene a menudo sobre un fondo ya naturalizado, despolitizado, por un metalenguaje general, adiestrado para cantar las cosas y no para actuarlas (Barthes: 238-239).

A pesar del mito de una mujer boba que elimina lo real de la identidad de la mujer, Garro lo ha transformado en un mito de una mujer real basándose en el mito de la mujer española del siglo XVII para crear otro signo de un nuevo arquetipo de la mujer indígena. El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. En este caso, concretamente la representación de una obra teatral de un dramaturgo español del siglo XVII, *La dama boba* se ha convertido en un mensaje para el pueblo mexicano, Tepan. A través de este espectáculo la gente de Tepan asume el mensaje. Esa habla ya se convierte en una realidad y no pueden distinguir entre la representación y la realidad. Todo puede servir de soporte para el habla mítica (Barthes: 200-201). En este drama la intertextualidad es un factor que ha convertido el drama de Lope de Vega en un drama postmoderno de Elena Garro para vaciar el significado de la figura femenina española de la época de Lope:

El teatro postmoderno retomará algunos de los elementos del teatro moderno, pero al mismo tiempo se lanzará en un profundo cuestionamiento que sólo podemos llamar deconstructivista, centrado en la simulación y diversas formas de intertextualidad. Es de suma importancia dejar en claro desde un comienzo que, desde nuestra posición, la condición postmoderna, como la ha llamado Lyotard (1979), está íntimamente vinculada tanto a la deconstrucción derridiana como al movimiento feminista contestario y reflexivo. (Barthes, 200-201).

Para los espectadores, el mito de la mujer española del siglo XVII y el otro del siglo XX interpretado en la obra teatral de Garro que comparte el mismo título de Lope de Vega, se han convertido en un segundo significante para Elena Garro – la obligación al matrimonio. Desde la perspectiva de una óptica femenina, es decir de Elena Garro, el retrato de la mujer rompe el molde tradicional y el canon social. Al construir a sus personajes femeninos Garro evita el idealizador canon de belleza de la mujer indígena. El mensaje o la significación de este segundo significante a través del metalenguaje desmitifica el mito tradicional de la figura femenina creando un mito nuevo de la mujer que no obedece a la orden de su padre, sino que es una transgresora para rebelar su propia identidad de una mujer más independiente y liberadora. Así la búsqueda de la figura femenina intelectual se concluye en Lupe en el teatro de Elena Garro y en Finea en el teatro de Lope de Vega. Ambos escritores han creado en Lupe y Finea, las protagonistas en dos teatros de un tipo de mujer moderna, no bella sin embargo inteligentes, apartándose del canon establecido buscando por ellas mismas su amor y su propia identidad. Aunque Francisco González Pineda (1961: 163) afirma que está desapareciendo la reclusión de la mujer en la sociedad mexicana, Garro mediante la técnica postmodernista, la del metateatro, demuestra y recrea la imagen de la Virgen de Guadalupe como un símbolo de una mestiza encarnada en la figura femenina, Lupe, que sabe ironizar el deseo de los hombres sobre ella y su reclusión en la sociedad. Finea llevaba decepción ante el ideal masculino y rechazo del hombre, y eso significa una transgresión por parte de los dos autores, frente la tradición a la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLANOS, R., *Mujer que sabe latín...*, México, FCE, 1995.
- DE TORO, F., *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Frankfurt, Vervuert, 1999.
- DE VEGA. L., *La dama boba*, Introducción y notas de Santiago Pérez Minnoci, Madrid, Fraile, 1994.
- DI PUCCIO, D. M., “The mercing of La(s) Dama(s) Boba(s)”, *Gestos*, Vº 5 (9), abril, 1990.
- DÍAZ ENCISO, A., “Un falso misterio: mujer y escritura”, en *Cuadernos de literatura*, Nº 21, Bolivia, Universidad Mayor de San Andrés, 1998.

- GARRO, E., *El teatro de Elena Garro* (P. Rosas Lopátegui, ed. y prólogo), Nuevo México, Rosas Lopátegui Publishing, 2000.
- GONZÁLEZ PINEDA, F., “El mexicano: Psicología de su destructividad”, México, Editorial Pax-México, 1961.
- MORA, G., “*La dama boba* de Elena Garro: Verdad y ficción, teatro y metateatro”, *Latin American Theatre Review*, primavera, 16/2, 1983.
- PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1973.
- PORRO HERRERA, M. J. (ed.), *La Mujer y la Transgresión de Códigos en la Literatura Española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2001)*, III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001.
- ROSAS LOPÁTEGUI, P., *Teatro de Elena Garro*, Albuquerque (Nuevo México), Rosas Lopátegui Publishing Press, 2000.
- SINUÉS NAVARRO, M. P., *El ángel del hogar*, Madrid, 1859.
- SMITH, M. K., “The Beautiful Woman in the Theater of Lope de Vega”, en *Ideology and Mythology of Female Beauty in Seventeenth Century Spain*, Nueva York, Peter Lang, 1998.
- SCHEVILL, R., *The Dramatic art of Lope de Vega, together with La dama boba*, Berkeley, University of California Press, 1918.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, G., *Cátedra de damas: Sor Juana y Elena Garro*, Guadalajara (Jalisco), Universidad de Guadalajara, 2003.
- STOLL, A. K. (ed.), *A different Reality: Studies on the Works of Elena Garro*, Lewisburg, Associated University Presses Inc., 1990.
- WINKLER, J. A., *Light into shadow: marginality and Alienation in the Work of Elena Garro*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2001.
- WOOLF, V., *Un cuarto propio* (J. L. Borges, trad.), Madrid, Júcar, 1991.

**LAS MUJERES SE ASOMAN AL MALECÓN:
POESÍA ESCRITA POR MUJERES EN CUBA**

Bibiana COLLADO CABRERA
Universidad de Valencia

“Yo pienso que mi condición de mujer se refleja en mi poesía. Por completo. Las mujeres escriben como mujeres y los hombres escriben como hombres. Existen poemas escritos por mujeres que los hombres no podrían escribir, y poemas escritos por hombres que las mujeres no podrían escribir”
Dulce María Loynaz

El primero de enero de 1959 las cubanas ingresaron en un régimen nuevo, ansioso de llevar a cabo una reubicación política y social cuyas repercusiones resultaron inimaginables, afectando hasta el último resquicio de la vida diaria de las mujeres y transformando, consecuentemente, sus modos de producción literaria.

Castro desafió al mundo occidental a igualar su modelo de mujer socialista, la cual combinaba el nacionalismo militante con la feminidad tradicional (resulta imposible obviar que la responsabilidad doméstica continuaba recayendo en ellas). La mujer socialista optó a puestos políticos y cargos profesionales pero continuó siendo retratada como compañera de su esposo revolucionario y madre ejemplar.

El poder revolucionario le concedió unas primitivas alas con las que comenzar a “emerger”, se trataba de una cuenta pendiente con el movimiento feminista internacional y con la propia ideología del Movimiento guerrillero. Poco después del triunfo revolucionario de Sierra Maestra, se llevaron a cabo un conjunto de cambios que las convirtieron en agentes sociales y políticos con voz propia y que constituyeron lo que el Che Guevara llamó “una revolución dentro de la revolución”. Parecía haber llegado el momento: la mujer irrumpía en el ámbito público y su literatura también lo haría. La construcción de la figura de la “heroína” permitió abrir agujeros a las diversas manifestaciones culturales femeninas: la intrahistoria de las mujeres comenzaba a ser, no sólo pertinente, sino relevante.

No obstante, el tiempo hizo aflorar las múltiples contradicciones del régimen, la inestabilidad se volvió cotidiana y las estrategias empleadas por la

Revolución fracasaron... ¿qué ocurrió entonces con el proyecto de las mujeres? Analizar el papel de “ellas” ante, bajo, con, contra, frente a la Revolución no supone solamente un recorrido histórico o político sino que constituye la trayectoria de la mujer hacia los nuevos lugares de enunciación surgidos a partir de mediados del siglo XX.

La revolución les permitió salir a la calle, hablar, participar y, por supuesto, escribir. Sus poéticas sufrieron transformaciones que marcaron decisivamente la práctica poética de fin de siglo, a pesar de que un importante sector de la crítica no haya reparado en ello. Con el paso de los años, los continuas incoherencias del gobierno castrista minan la fe en su proyecto pero la brecha ha quedado abierta; los derechos personalísimos, tan inherentes a la figura femenina, han sido sacados a la luz y versificados, independientemente de que hayan sido resueltos o no... **el régimen fracasa pero ellas no.**

Es realmente abrumadora la cantidad de mujeres que han protagonizado el cambio poético del siglo XX, no sólo en Cuba sino en toda Hispanoamérica, resulta un hecho evidentemente reseñable y digno de un análisis profundo pero la crítica parece haber mirado de soslayo a estas mujeres. Es cierto que autoras como Dulce María Loynaz o Fina García Marruz han protagonizado estudios serios sobre la cuestión (aunque probablemente todavía no resulten suficientes) pero otras autoras carecen todavía de una interpretación justa, como es el caso de Carilda Oliver Labra (Matanzas, 1924), todo un mito de la literatura cubana que, sin embargo, no cuenta prácticamente con estudios críticos que hagan una valoración rigurosa de sus textos. Carilda ha ejemplificado la asunción de un papel activo dentro del universo poético aunque su conversión en personaje popular ha sido un instrumento en contra de su adecuada interpretación; ella ha convertido a la mujer en el sujeto no sólo protagonista, sino principal, de la lírica cubana. Las mujeres y la poesía han dejado de ser etéreas en el siglo pasado, las nuevas líneas trazadas por la autora cubana hacia el coloquialismo hacen descender a lo femenino de su pedestal de musa a pesar de que, contradictoriamente, ella misma haya acabado representando una especie de musa. Ellas se convierten en el bisturí sexuado de una cotidianidad que palpita con fuerza a la espera de ser dada a luz. La autoría femenina, tradicionalmente clandestina o encubierta, se coloca en primer plano, de esta manera, Carilda se permite emplear el título de “Una mujer escribe este poema” para una de sus creaciones:

[...]
ninfa del trauma
novia de los cuchillos
jugando a no perder la luz en el último tute
una mujer escribe este poema (Bobes, 1997: 14-15).

La realización de un estudio profundo de la introducción de la mujer en la producción cultural cubana es también una tarea pendiente de la crítica, el estudio del salto de uno a otro estadio podría proporcionarnos auténticas claves para comprender el desarrollo de las poéticas de fin de siglo. Resulta necesario ahondar en cada una de las esferas que se van conquistando: en primer lugar, la mujer como lectora, esto es, reflexionar sobre los fenómenos de bovarismo en la Cuba del siglo XX como causa o como efecto de la Revolución; en segundo lugar, la mujer como creadora, es decir, trabajar sobre los diversos lugares de escritura de las mujeres dependiendo de su localización con respecto al régimen castrista; y, por último, la mujer como autora, entendiendo la legitimación de textos compuestos por mujeres mediante su publicación y el estudio del marco social y legal que envuelve al concepto de autoría femenina. Dando todavía un paso más, sería recomendable una reflexión en torno a la edición de la voz poética femenina: la proliferación de antologías y sitios web que recogen textos compuestos por mujeres, el trabajo sobre los modos de compilación de la poesía de mujeres y el estudio de la *red* como un nuevo espacio de género. En la obra de Carilda Oliver, tal y como muestra el poema antes referido, se encuentra latente esta triple condición de mujer como lectora, creadora y autora, de ahí que sea una autora digna de una revisión coherente. Una vez instalada en la tan difícil de alcanzar autoría femenina puede permitirse experimentar un cambio fundamental: dejar de ser objeto del eros ajeno para tomar consciencia de su propia y plena vivencia del erotismo, rasgo unido por excelencia a la producción cubana; de esta manera se permitirá entonar el magnífico poema *Hombres que me servisteis de verano* o el archiconocido *Me desordeno, amor, me desordeno*:

Me desordeno, amor, me desordeno
cuando voy en tu boca, demorada;
y casi sin por qué, casi por nada,
te toco con la punta de mi seno.
Te toco con la punta de mi seno
y con mi soledad desamparada;

y acaso sin estar enamorada;
me desordeno, amor, me desordeno.
[...] (Bobes, 1997: 82)

Carilda supuso dar un paso más en el tratamiento de lo erótico, afrontándolo desde la acción además de la insinuación, constituyó una avanzadilla innegable de la nueva poesía que tanto éxito tendrá a partir de los años 70, fue la primera de las “desordenadas” que cultivarán la poesía erótica a finales del siglo XX y, no sólo eso, sino que lo hará desde una reestrenada condición de mujer.

La mujer emergente no es frágil sino que puede ser brutal (“hoy te saludo brutalmente / con un golpe de tos / o una patada”), se ríe de su tradicional concepción angelical (“de verdad que no te quiero / pero inocentemente / como el ángel embaucado que soy”), es impúdica y directa (“¿cuándo vas a llamarme pajarito / y puta”), ha desmitificado el amor (“este es un amor / de nadie / lo encontramos perdido / naufrago / en la calle”), tiene una concepción violenta y rotunda del sexo (vuelve, vuelve / atraviésame a rayos / hazme otra vez una llave turca / Pondremos el tocadiscos para siempre / Ven con tu nuca de infiel / con tu pedrada). Todos estos versos pertenecen a “Discurso de Eva”, composición que puede considerarse como un verdadero hito y cuyas reminiscencias aparecen todavía en textos de las más actualísimas escritoras. La libre autogestión de la vida erótica, más que el propio sensualismo, es lo que marca la diferencia con respecto a otros autores, ella se atreve a realizar la gran confesión: sexo sin amor, y además lo hace desde la serenidad y espontaneidad, sin la más leve turbación en sentido moral o religioso.

A pesar de su huracanada innovación, Carilda Oliver se caracteriza por la utilización de estrofas poéticas tradicionales como la lira y la décima pero, especialmente, hace uso del soneto. El efecto causado por sus versos se duplica al leerlo en un vaso tan esperable como un soneto, eso sí, maravillosamente reverdecido. Poemas como “Busco una enfermedad que no me acabe” o “Te borraré” o el propio “Me desordeno, amor, me desordeno” utilizan el soneto no para encerrarse sino como pista de despegue hacia un nuevo campo de sentidos y realizaciones. Cuartetos y tercetos que ya guardaban visos de sutil (o no tan sutil) erotismo en nuestro añejos pero siempre espléndidos Siglos de Oros, acogen con la poeta cubana un nuevo léxico (ya no sólo el del erotismo sino también el del sexo), un perspectiva distinta, en definitiva, conllevan un cambio de lugar de enunciación, lugar desde el que producirán las poetas de fin de siglo.

Los versos de Carilda, lejos de sentirse encadenados entre los endecasílabos, cobran una frescura maravillosamente característica de la poeta, la cual le permite crear composiciones tan vibrantes como “Te mando ahora a que lo olvides todo”:

Te mando ahora a que lo olvides todo:
aquel seno de nata y de ternura,
aquel seno empinándose de un modo
que te pudo servir de tierra dura;
aquel muslo obediente pero fiero
que venía de sierpes milenarias,
aquel muslo de carne y de me muero
convocado en las tardes solitarias;
aquel gesto al echarme en la locura.
Aquel viaje al amor, de mi cintura;
aquel gusto en la piel a lirio extraño,
aquel nombre pequeño bajo el nombre,
aquel pecado de volverte un hombre
en el vicio feliz de hacerme daño (Bobes, 1997: 85).

La contundencia expresiva desborda el poema, los versos despiertan al hilo de una fuerza indudable conseguida a través de imágenes como “aquel seno empinándose de un modo / que te pudo servir de tierra dura” o “aquel muslo obediente pero fiero” o “aquel muslo de carne y de me muero”. Lo sensorial (tierra dura) y lo actitudinal (obediente pero fiero) se entrelazan configurando un eros no fundamentado en lo visual, es decir, supera esta primera traba tradicional que ha tenido la escritura de lo erótico y se sirve de coloquialismos (y de me muero) para cargar los versos de sentido. Las quejas amorosas, las pasiones desdichadas y las reflexiones religiosas y devotas, es decir, aquello que se había considerado “temas clásicos femeninos” hasta el momento, desaparecen o se transforman para adquirir un cariz completamente nuevo, he ahí la “revolución dentro de la revolución”.

Resumiendo, la actualidad poética exige una revisión de los referentes culturales del siglo XIX que atraviesan la contemporaneidad incentivando la eclosión de la poesía de mujeres que tiene lugar en Cuba en el siglo XX; una reflexión en las transformaciones llevadas a cabo en el tratamiento del lenguaje y de las formas poéticas, esto es, la adaptación del lenguaje de la mujer al periodo revolucionario y postrevolucionario y la re-creación de las categorías

poéticas; además del cuestionamiento de los agujeros de la crítica en torno al tratamiento de determinadas autoras, partiendo de sus motivaciones para ello en el pasado y en el presente.

A modo de conclusión, Cuba se llenó de poetisas exquisitas que renovaron el panorama literario del Caribe y establecieron entre ellas, de una manera más o menos inconsciente, vínculos de “sororidad”, de autoapoyo y mutua promoción que trascendieron la difícil coyuntura histórica. Acorraladas en una sociedad que fue absorbiendo el inmovilismo como característica propia y que parecía irrevocablemente condenada a permanecer anclada en el pasado, estas poetisas llevaron a cabo un papel absolutamente crucial en la evolución de la literatura hispanoamericana: ellas han supuesto la puerta a la poesía actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMANY BAY, C., *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, 2006.

BARQUET, J. y CODINA, N. (eds), *Poesía cubana del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

BOBES, M. (ed.), *Carilda Oliver Labra. Antología poética*, Madrid, Visor libros, 1997.

CABEZAS MIRANDA, J. (ed.), *Novísima poesía cubana. Antología (1980-1998)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1999.

ESTEBAN, A. y SALVADOR, A., *Antología de la poesía cubana*, Tomo IV, Madrid, Editorial Verbum, 2002.

MATTALÍA, S. y GIRONA, N., *Aun y más allá: mujeres y discursos*, Valencia-Caracas, Ex cultura, 2001.

REGAZZONI, S. (ed.), *Cuba: una literatura sin fronteras*, Madrid, Vervuert-iberoamericana, 2001.

MITOS Y ESTEREOTIPOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD, DE LAS CULTURAS PRIMITIVAS A LA GRAN PANTALLA

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla

En las sociedades primitivas el mito era considerado como una “realidad vivida” y viviente, cuyo efecto perdura al cabo de los años (Cfr. Malinowski, 1926). Mircea Eliade también se refiere al relato mítico como a una “historia verdadera” y “de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa”. Sin embargo, el *mythos* griego vio cambiar progresivamente su significado hasta denominar solamente “aquello que no puede existir en la realidad” (Eliade, 1992: 7), esto es, una ficción o falseamiento de la verdad.

Actualmente el término ‘mito’ conserva ambos significados, el de verdad y el de ficción. Para Northrop Frye (1989), designa un contenido, no siempre consciente, presente en la memoria colectiva, “una imagen recurrente que encierra una verdad absoluta” (González Arias, 1998: 29). En cambio, Roland Barthes (1957) considera el mito, más que un contenido, una forma, producto de un momento histórico concreto. La mitología es un sistema de signos motivados, empleados para naturalizar la Historia y la Cultura, al hacer pasar por natural la relación entre el significante y su significado, sin tener en cuenta la ideología que existe detrás. De este modo, los mitos, creados y promovidos desde la esfera de la ‘alta cultura’, contribuyen a perpetuar las estructuras de poder, sobre todo cuando son entendidos como formas inmutables del inconsciente humano.

La mitología comunica a través de símbolos, esto es, de imágenes aparentemente muy comunes pero que adquieren connotaciones especiales cuando son usadas en el contexto del mito. Dichos símbolos escapan a la comprensión y apelan más a la esfera de las emociones que a la de la racionalidad, describen algo oculto e indescriptible. El lenguaje del mito es ideal para poner de manifiesto los contenidos del inconsciente colectivo (Moreda López, 2002).

En la mitología los fenómenos naturales adquieren un significado especial, se ven amplificadas. Al sol se lo relaciona con todo lo masculino; hace crecer las cosechas y regula los ritmos de alimentación, sueño, apareamiento, migración, hibernación, etc., de todos los animales. Es símbolo de sabiduría,

pasión, agresividad, y objeto de culto en todas las mitologías. La luna, con su luz suave y tierna, simboliza el misterio, lo oculto y lo femenino. Sus fases se vinculan con las tres edades de la mujer: la luna nueva sería la virgen; la luna llena, la mujer plena; y la luna menguante, la hechicera. Siempre ha sido venerada por las mujeres, que creían obtener de ella su fertilidad. Incluso una leyenda sánscrita relaciona las curvas del cuerpo femenino con la redondez de la luna. La mitología recoge una serie de arquetipos o modelos de conducta, presentes en el inconsciente colectivo, que valen para definir los principales tipos de mujeres. Éstos tienen su base en los relatos mitológicos y en la veneración de la diosa (Cfr. Bachofen, 1988).

Desde el punto de vista de la socio-psicología, el estereotipo –término acuñado por Walter Lippman en 1922 para referirse a un fenómeno tan antiguo como la sociedad– designa “un conjunto estructurado de creencias acerca de un grupo social determinado, o la atribución de características psicológicas de carácter general a un grupo humano extenso” (AAVV, 2003a: 32). La estereotipia se caracteriza por establecer categorías o conjuntos sociales estables, compararlos entre sí y atribuirles rasgos específicos.

Los estereotipos tienen un origen colectivo y anónimo y, a pesar de su antigüedad, han permanecido constantes a lo largo de la Historia y han llegado hasta nosotros por medio de instituciones como la familia, la educación, y los medios de comunicación de masas. Se caracterizan por simplificar enormemente la realidad, así como por su permanencia, esto es, por resistirse a cualquier modificación, aunque existan evidencias racionales que la avalen. A pesar de su carácter negativo, como falseadores de la realidad, a los estereotipos se les reconoce hoy una importante “función adaptativa. [...] Su papel consistiría en ‘ayudar a comprender’, en ‘dar sentido’ a conductas que en ausencia del principio heurístico que el estereotipo supone resultarían incomprensibles, irracionales y, por tanto, impredecibles para los agentes sociales” (AAVV, 2003a: 32); esto es, nos ayudan a comprender la realidad. Sin embargo, no hay que olvidar que los estereotipos también limitan nuestra percepción y contribuyen a crear falsas expectativas.

En el caso del género, los prejuicios a los que conducen los estereotipos resultan altamente peligrosos, pues éstos implican un juicio de valor que se asume como una creencia cierta. Dichos prejuicios limitan el modo de actuación de hombres y mujeres, por su simple pertenencia a un determinado grupo genérico.

Existen pruebas que avalan un intenso culto a la Diosa Madre desde el Paleolítico superior, en los albores de la humanidad. Es el caso de las culturas

establecidas en la zona de Mesopotamia, eminentemente agrícolas, que veían a la tierra como madre de todas las plantas, animales y hombres. “El misterio de la sexualidad femenina, de la partenogénesis, de la asociación del ciclo femenino con el ritmo de la luna, de la tierra entendida como vientre, de la muerte de la semilla para la creación, son motivos fundamentales de la mitología de la Diosa Madre” (Dunn Mascetti, 1998: 34). El lugar de culto se constituía en el centro del poblado. En la Diosa se concentraban las fuerzas de la vida y la muerte y todas las mujeres actuaban como sacerdotisas.

En la cultura griega esta situación cambió notablemente, ante la influencia de la estructura patriarcal. La Diosa tuvo que compartir su lugar privilegiado con el resto de los dioses masculinos del panteón. La gran Diosa se diversificó en varias figuras que encarnaban cada una un aspecto de la misma. Las diosas helénicas representan los arquetipos femeninos fundamentales que, todavía hoy, están muy presentes en la cultura occidental (Cfr. De Diego y Vázquez, 2002). Siguiendo a Manuela Dunn Mascetti (1998), pueden distinguirse seis arquetipos femeninos principales, que tienen su correlato, en la actualidad, en las imágenes de mujer construidas por el cine.

1. LA VIRGEN

La virgen como arquetipo surge cuando la niña se convierte en mujer, y es retratada por la mitología con un cuerpo adolescente, de pechos turgentes y curvas aún poco delineadas (Harding, 1973). Seduce con la inocencia de su mirada, como la Brooke Shields de *El lago azul* (Randal Kleiser, 1980). “La joven virgen vive en el límite entre la santidad y el pecado; su cuerpo es puro e inmaculado y, no obstante, expresa la fuerza de una indómita ola de pasión sexual, del anhelo por unirse a un hombre y a la vida vista a través del nuevo velo del amor” (Dunn Mascetti, 1998: 38).

En este arquetipo se encuadra el personaje de Bella (*La bella y la bestia*, Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), hermosa joven que, por su bondad y pureza de espíritu, libera al príncipe del hechizo que lo había convertido en una Bestia repugnante. El filme *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jenson, 2001) se presenta como una inversión de la historia anterior, pues su protagonista, la princesa Fiona, en lugar de transformar al horrible ogro en un apuesto galán, acaba convirtiéndose en una *ogresa* feliz a su lado. La heroína de este cuento, a diferencia de las dulces y sumisas princesas tradicionales, es activa, valiente y adopta los malos modales de su compañero. Sin embargo, la protagonista de *Shrek* encajaría perfectamente en el arquetipo de la virgen, por su carácter

fuerte, activo e independiente que la sitúa más cerca de Lara Croft que del sumiso ángel del hogar (Cfr. Ostria, 1997).

La virgen se caracteriza por la pureza y la integridad, pero no es necesario que sea virginal en el sentido literal del término. Se trata de una mujer libre de espíritu, inteligente e intuitiva, que se sale del camino marcado para ella por la tradición. Como el personaje de Julia Roberts en *Novia a la fuga* (Garry Marshall, 1999), no se somete al compromiso con un hombre a cambio de una vida fácil. En ocasiones prefiere quedarse sola. Puede que se dedique a buscarse a sí misma o que sea una aventurera. Es apasionada, pone empeño en todo lo que hace, sabe aconsejar y concede gran importancia al mantenimiento de su individualidad. No busca necesariamente la fusión con los otros, por lo que concede libertad a su pareja. Las creadoras (escritoras, artistas...) entrarían dentro de esta categoría. Son mujeres que logran sentirse plenas y realizadas sin tener a un hombre a su lado. Un buen ejemplo sería la protagonista de *Persiguiendo a Betty* (Neil LaBute, 2000), quien, tras un proceso de búsqueda interior propiciado por la locura transitoria que padece, llega a la conclusión de que no necesita a un hombre para nada, porque “ya no estamos en los años cuarenta”¹.

Entre las diosas de la mitología cabe destacar fundamentalmente a dos, que se consideran vírgenes en el sentido que acabamos de describir: la primera es Artemisa (Diana para los romanos), hija de Zeus, fruto su relación adúltera con Latona. Es la diosa de los partos, de la caza y de la muerte. Por su carácter guerrero e independiente, era venerada por las Amazonas. Simboliza la energía mutable de lo femenino, representa a la virgen consagrada a la promiscuidad sexual; era la cazadora que protegía a los animales; era un árbol, una osa, la luna. Artemisa representa la imagen de la mujer, que, a lo largo de su vida, va asumiendo roles distintos; es un auténtico compendio de las potencialidades femeninas (Monaghan, 1987: 57).

1) La dulce Betty, tras el asesinato de su marido –un hombre grosero y sin sentimientos, que la trata como si ella fuera su sirvienta mientras la engaña con su vulgar empleada-, emprende un largo camino en busca de su príncipe azul, que no es otro que el protagonista de su culebrón favorito: no el actor que le da vida, sino el personaje de ficción. Tras un sinfín de peripecias y una vez superada su enajenación mental transitoria, la joven por fin es capaz de tomar las riendas de su vida y se da cuenta de que no necesita a ningún hombre para ser feliz, porque “ya no estamos en los años cuarenta”. Así se lo hace saber al engreído ‘príncipe’: “Mi mejor amiga dijo una vez que si fueras más guapo sería un crimen... es una lástima que seas tan gilipollas”.

Su espíritu independiente y libre personifica la ley natural, mucho más antigua que la humana. Desde pequeña, su sabiduría la llevó a tomar las decisiones acertadas. Entre otras cosas, pidió a su padre que le concediera ser virgen eternamente, un arco con flechas y el oficio de traer la luz. Sus sacerdotisas debían realizar un baño ritual para mantenerse siempre limpias y castas. La eterna virginidad de Artemisa simboliza el apego a su propia naturaleza, pura, de la que ningún hombre puede apartarla. Su arco es plateado como la luna llena, que representa la virginidad. El traer la luz implica lucidez e intuición para iluminar los caminos de los demás, así como distinguir los asuntos importantes de los triviales.

La segunda virgen es Atenea, diosa de la sabiduría, conocida como Minerva por los romanos, que la representaban con forma de búho, pájaro nocturno a la vez cazador y doméstico. Tomó su primer nombre, Palas, de su compañero de juegos infantiles, al que mató accidentalmente mientras jugaban a enfrentarse con la lanza y el escudo.

A su ingenio se debe la invención de numerosos artilugios que sirven para poner la naturaleza al servicio del ser humano, como son el carro, la nave o el arado. Atenea emplea siempre sus conocimientos y su intuición con fines prácticos. En la guerra, lo mismo que un búho, mantiene un ojo abierto para observar los movimientos de ambos bandos y otro cerrado para planear, de forma inteligente e intuitiva, la mejor estrategia. Es buena consejera para los negocios, por lo que muchos hombres poderosos acuden a ella en busca de su asesoramiento. Posee cualidades masculinas, lo que puede valerle la incomprensión de las otras mujeres, pero ese primer escollo se supera gracias a su carácter comprensivo. La protagonista de *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) se ajusta a este prototipo en el sentido de saber utilizar su intuición y todos los recursos a su alcance para crecer en la esfera profesional, hasta el punto de convertirse en una asesora importantísima para su jefe.

Atenea también inventó la flauta y la trompeta, y enseñó a las mujeres todas las artes consideradas femeninas (el tejido, el hilado, la cocina...), así como la ciencia de los números. Éste es uno de los tres arquetipos femeninos fundamentales que distingue Gil Calvo (2000) (Cfr. también Borrello y Fiorillo, 1983). Diosa virginal del arte, representa la elegancia y la corrección en las formas: es ligera, esbelta, joven y andrógina en cuanto carente aún de la voluptuosidad propia de las mujeres que ya han pasado por la experiencia de la maternidad. Atenea es la virgen, no en el sentido literal de la palabra, sino en el de no haber tenido todavía contacto con muchos hombres, por lo que su pureza, al menos aparentemente, está todavía intacta. El predominio de este

tipo de mujer, según Elaine Showalter (1992), se remonta al siglo XVIII, con el nacimiento del amor romántico; cuando la mujer pasa de desempeñar una mera función reproductora a convertirse también en compañera del hombre. Además, se impone un modelo de matrimonio europeo tardío, que sigue a un largo noviazgo, por lo que el prototipo de mujer soltera y andrógina –en el sentido de estéril aún– adquiere mayor vigencia. Surge una necesidad de neutralizar el paso del tiempo y envejecer al ritmo lento de los varones. Si el cuerpo sexista de la mujer tiene una vigencia corta (desde los 20 hasta los 40 años aproximadamente, esto es, durante su etapa reproductora), el cuerpo andrógino puede mantenerse durante mucho más tiempo (desde los 15 hasta los 60, por ejemplo).

El prototipo andrógino se impone especialmente en la segunda mitad del siglo XX, por imperativos económicos. Cuando la mujer sale del hogar para enfrentarse al hombre en el ámbito público, empieza a usar las mismas armas que él, por ejemplo en lo que se refiere a la forma de vestir, e incluso abusa a veces de ciertos rasgos masculinos, como el fumar, beber, etc. (De Diego Otero, 1992).

En el filme *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), que muestra una amplia tipología femenina, sin duda el personaje de Julia Roberts encarna a este prototipo de mujer eternamente joven, a pesar de que algunas alumnas consideren que ya se le ha pasado el arroz. Como la Atenea griega y la Minerva romana, Katherine posee atributos viriles, por ejemplo la sabiduría, que los griegos consideraban una cualidad masculina. Se trata de diosas guerreras, y esta mujer lucha por abrir un hueco a sus ideales en un mundo tan retrógrado. Además, la profesora se ajusta al perfil de virgen definido por las diosas, que nunca contraen un matrimonio monogámico, pero sí tienen numerosos compañeros.

Sin embargo, los estereotipos no son estructuras férreas e inamovibles y una misma mujer a lo largo de su vida puede ir pasando de uno a otro. En ese sentido, quizás sea éste el más flexible de los arquetipos, como afirma Gil Calvo: “Sólo Palas es libre de elegir si su antifaz es puro maquillaje, que la predestina a comprometerse como Hera, o una transgresora toma de libertades que la mueve a compartir destino con la independiente Afrodita. Y esto es lo que hace de Atenea la única imagen abierta, capaz de autodeterminarse a sí misma” (Gil Calvo, 2000: 117). Por ello, al autor no le resulta extraño que éste sea el modelo al que a la mayoría de las mujeres les gustaría acercarse.

2. LA CREADORA Y DESTRUCTORA

La creadora y destructora es una sola mujer que aúna dos polos contrarios, muy en relación con su ciclo menstrual. Según Manuela Dunn Mascetti (1998) las diosas de la antigüedad reunían en un mismo arquetipo el bien y el mal, la creación y la destrucción, la santidad y la sexualidad, la vida y la muerte. Durante determinados periodos de cada mes, el cuerpo femenino experimenta cambios importantes, debido a su composición hormonal. Los días de la ovulación son los más fértiles de la mujer, que ve aumentar su deseo sexual –es un amor tierno y cariñoso–, su capacidad intuitiva y su receptividad. Antes de la menstruación, se le hinchan los pechos y el vientre, siente dolores y náuseas. Desde entonces y hasta después de la expulsión del flujo, la mujer es multiorgásmica, pero infértil. Además, se vuelve irascible e incluso nociva (Voss, 1996). Así surgen las imágenes de una feminidad a la vez altamente seductora y destructiva, que alcanzan su máxima expresión en el cine negro de los años cuarenta y cincuenta, poblado de mujeres fatales, que representan la culminación de los deseos sexuales masculinos y, a la vez, el temor ante la amenaza que éstas plantean para su integridad física y psicológica (Brill, 1990). Tenemos un buen ejemplo en la Cora de *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) o en la Phyllis de *Perdición* (Billy Wilder, 1944).

La mujer creadora y destructora reúne en su cuerpo esas dos energías, y está perfectamente representada por la figura de Kali, la diosa hindú que es a su vez madre creadora y guerrera ataviada con un collar de cabezas cortadas, “la diosa que perpetuamente transforma la vida en una fascinante danza de muerte” (Monaghan, 1987: 240). Kali posee una energía incontrolable y destructiva, y simboliza lo peor del género humano, así como nuestros temores más profundos. En el cine podemos encontrarla en la figura de féminas monstruosas, como la protagonista de *The Hunger* (Tony Scott, 1983), una vampira que chupa la sangre de sus amantes y a cambio les concede la eterna juventud, hasta que se harta de ellos.

En la mitología griega encontramos a Circe, hija del Sol, que se casó con el príncipe de la Cólquide para luego matarlo y reinar en solitario. Tras ser descubierta por sus súbditos, huye a la isla de Ea, donde se dedica a preparar pócimas con las que transforma en animales a los naufragos que llegan al lugar. Se la puede considerar una ancestral precursora de la *femme fatale*, que adopta una forma humana y se vale de sus encantos para seducir a sus víctimas y transformarlas en animales. También teje –actividad típicamente femenina–, pero ello no es sino una metáfora del control que ejerce sobre las vidas y el destino de los hombres. Podemos ver a Circe en la Gilda (*Gilda*, Charles Vidor,

1946) que se quita un guante y levanta pasiones entre la población masculina, o en la Lola Lola que convierte al profesor Rath en un payaso sin dignidad totalmente esclavo de sus deseos (*El ángel azul*, Josef von Sternberg, 1930).

El de Circe es un prototipo de mujer que domina la magia y sabe emplear sus encantos femeninos sobre los hombres, por lo que supone una amenaza para ellos. Representa el instinto femenino que hay en todo hombre pero que está reprimido por la cultura y la educación. Despierta en él una pasión ardiente y a la vez terrible, que le hace rechazar a la mujer por miedo a ser cautivado por ella. Circe es dominadora e instintiva, disfruta plenamente de la vida y del contacto con los demás. Es acogedora e inspira confianza, hasta el punto de hacer que los otros se sientan cómodos a su lado.

Es muy femenina y buena ama de su hogar; con sus dotes culinarias logra hechizar a los demás y hacer que éstos saquen lo mejor que llevan dentro, como la protagonista de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), que tiene una receta para cada ocasión y utiliza sus platos para obtener el efecto deseado; lo mismo hace llorar a los comensales que enciende en ellos sus pasiones más ardientes.

También Medea puede incluirse dentro de la categoría de mujer creadora y destructora. Según el relato de Homero, tras conseguir para su marido Jasón el trono de Corinto y darle catorce descendientes, fue abandonada por éste, que pretendía casarse con Glauca, una mujer más joven que ella. Al no conseguir que su esposo entrara en razón, Medea envió a su nueva novia como regalo de bodas una corona y un manto blanco. Cuando Glauca se los puso, empezaron a arder irremediablemente, provocando la muerte de todos cuantos se encontraban en el palacio real, con excepción de Jasón, que logró escapar (AAVV, 2003b).

Medea se perfila como una hechicera que emplea la magia para conseguir cuanto se propone: había envenenado a Corinto para hacer que Jasón ocupara su trono, eliminó a Glauca e incluso sacrificó a sus propios hijos a petición de Hera, para hacerles alcanzar la inmortalidad (Whitmont, 1999). Sin embargo, la protagonista del mito ve esfumarse su poder cuando su marido establece una relación con la heredera de un reino cercano y, al ver crecer considerablemente su poder, deja de necesitarla a su lado. Es entonces cuando esta mujer creadora desarrolla su faceta de destrucción y, ante la imposibilidad de seguir siendo una mujer familiar, opta por eliminar todo lo que constituye la familia: a su marido, a la futura esposa de éste, a sus hijos (AAVV, 1983).

En el mito de Medea se mezclan la venganza de una mujer desechada tras el rechazo de su marido y la frustración por haber sido despojada de su

poder. Un filme paradigmático en ese sentido es *El club de las primeras esposas* (Hugh Wilson, 1996), cuyas protagonistas son tres mujeres maduras que, tras haber dedicado los mejores años de sus vidas a sus hombres para que éstos alcanzaran el éxito profesional, son abandonadas y sustituidas por atractivas jóvenes. Es entonces cuando se unen y tramán una sofisticada venganza contra sus ex maridos. Otro ejemplo de mujer despechada lo tenemos en el filme *Mi súper ex novia* (Ivan Reitman, 2006). En él Uma Thurman da vida a una súper heroína que, tras ser abandonada por su novio, desata su ira contra él y, ayudada de sus poderes extraordinarios, hace todo lo posible para arruinarle su nueva relación.

En otros tiempos, Medea hubiese sido el prototipo de la mujer perfecta, el ama de casa sacrificada, como las protagonistas de *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995): Sophie, la nadadora que anula sus deseos para consagrar su vida al cuidado de sus hijos y de un marido que termina abandonándola, o Emma, que se conforma con vivir a la sombra de un pintor que no conoce la palabra fidelidad.

Por último, hay toda una serie de monstruos devoradores femeninos, normalmente nacidos del mar –símbolo del inconsciente, que se relaciona con la maldad femenina, encarnada en las curvas de la *femme fatale*–, como es el caso de las Gorgonas o la Equidna. Las primeras, llamadas Esteno, Euríale y Medusa, perdieron su extraordinaria belleza para convertirse en criaturas monstruosas que, tras seducir con sus cantos a los marineros, los dejaban petrificados, lo mismo que las protagonistas del cine negro cuando entonan sus voces graves y despliegan su espectáculo de seducción para atrapar al hombre en sus redes (Cfr. Cixous, 1995; Pezzella, 2004).

3. LA AMANTE-SEDUCTORA Y LA ESPOSA

El arquetipo de la amante está fielmente representado por la figura de Afrodita, la diosa griega del amor (Venus en la mitología romana) (Pirenne-Delforge, 1994). La primera mujer del relato mitológico fue engendrada cuando el semen de Urano cayó al mar y se unió a la brisa en forma de serpiente. Así, de entre las olas, nació Afrodita e inmediatamente se convirtió en uno más de los dioses. Según Patricia Monaghan, este relato del nacimiento divino no es sino una alegoría construida para describir el viaje de Afrodita, la antigua Diosa Madre del Mediterráneo oriental (Monaghan, 1987: 26; Rangoni, 2003), desde Oriente Medio hasta Grecia.

La tradición helena refiere que la bella diosa eligió libremente a Hefesto como marido, pero aprovechaba cualquier momento para enamorar a cuantos

se acercaban a ella, tanto dioses como humanos, y hacerlos caer en su lecho, lo que le valió la envidia y la enemistad de las otras deidades femeninas. Mandaba a sus cupidos a la tierra para sembrar el amor entre hombres y mujeres. Su carácter promiscuo fue difícil de asimilar por la cultura griega, por lo que Platón le dio dos denominaciones distintas: Urania, diosa del amor espiritual o platónico, y Afrodita Pandemos, diosa del amor común, que no era sino una degradación de la original, y que también fue llamada Porno o seductora.

Afrodita era la Diosa de la belleza y del amor libre. Tenía el poder de sanar los corazones humanos y de elevarlos a la eternidad del amor. Unía las fuerzas masculina y femenina hasta construir una unidad. Estamos ante una diosa libre y dueña de su vida, sabia en el amor y protectora de los suyos. Es el prototipo de mujer enamorada que siente la llamada de la sensualidad personificada en un hombre que la hace perder la cabeza y alcanzar su máximo esplendor.

Es una mujer hermosa, sensual, dulce, elegante, coqueta, preocupada por su aspecto y por agradar a los demás. Derrocha energía, con la que atrae a multitud de hombres, que pueden sentirse incluso burlados al descubrir que no lo hace por estar enamorada, sino porque, simplemente, ella es así. Tenemos un ejemplo de este arquetipo en el filme *Objeto del deseo* (Guy Ferland, 1995), en el que el personaje interpretado por Alicia Silverstone acude a casa de un matrimonio como niñera y se convierte en objeto del deseo de cuantos la rodean: del padre, del hijo, del novio, etc. (Cfr. Pérez Jiménez y Cruz Andreotti, 1996).

Cuando se enamora, Afrodita se entrega por completo, pero tiene facilidad para volverse a enamorar y encadena una relación tras otra. Va dejando tras de sí una larga lista de amantes abandonados y deprimidos. Su sentido de la moral se sale de lo convencional; no tiene reparos a la hora de poner los ojos en un hombre casado, lo que le supondrá la enemistad de otras mujeres. Michelle Pfeiffer en *La edad de la inocencia* (Martin Scorsese, 1993) interpreta a la condesa Olenska, una bella y fascinante mujer que, tras abandonar a su marido, hace perder la cabeza al caballero Newland Archer, prometido de su prima. En el cine son numerosos los ejemplos de rivalidad femenina, esto es, de mujeres competidoras, envidiosas, ambiciosas y moralmente inferiores a los hombres, que emplean armas como la belleza, la seducción o la juventud para desbancar a sus rivales. A veces las que se enfrentan son mujeres jóvenes y, otras veces, una joven y otra mayor, como sucede en el filme *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), en el que el objeto de la discordia es el amor de un hombre.

Afrodita también representa a una mujer madura, que se mantiene emocionalmente independiente de sus amantes y retoma su actividad laboral o amistades dejadas de lado para dedicarse al amor durante su juventud. Según Gil Calvo (2000), el prototipo de Afrodita correspondería a una mujer sexual, carnal y fetichizada, que se identifica con la prostituta. Por la Historia del Cine han pasado algunas inolvidables, como Shirley McLaine en *Irma la dulce* (Billy Wilder, 1963), Julia Roberts en *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o, más recientemente, Candela Peña y Micaela Nevárez en *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005).

Afrodita emplea sus voluptuosas armas de mujer para seducir a los hombres, y si es necesario recurre a la frivolidad y al engaño. En *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003) este arquetipo estaría representado por Giselle, la alumna promiscua, de moral relajada, pecadora y llena de erotismo, que mantiene distintas relaciones con hombres mayores que ella.

En el arquetipo de la amante también se puede incluir a Hera, diosa del matrimonio y esposa de Zeus. El culto a esta divinidad, sin embargo, es muy anterior a la llegada de su supremo marido a la Hélade. Hera, “la reina del cielo con ojos de vaca” (Monaghan, 1987: 153), era considerada la diosa suprema de las mujeres y de la sexualidad femenina. Representaba las tres fases por las que pasa la vida de toda mujer: en su juventud era llamada Antheia o ‘mujer que florece’, virgen en el sentido de carecer de hijos y responsabilidades; después, en su etapa de madurez, podía ser Ninfómana -‘mujer que busca un compañero’-, o Teleia, made ejemplar; en su última etapa Hera se convertía en Theria, la mujer anciana.

Las tribus nórdicas, que veneraban a su dios del cielo, Zeus, llegaron a Grecia y, ante la imposibilidad de eliminar el culto a Hera, se terminó por fusionar a ambas divinidades y surgió así la imagen clásica de la diosa, como “esposa celosa y petulante, continuamente a la caza del marido infiel y de sus amantes” (Monaghan, 1987: 154).

Según el relato mitológico, tras ser violada por Zeus, Hera se vio forzada a casarse con él y la unión fue larga y duradera, a pesar de las incontables infidelidades del dios supremo. Hera representa el matrimonio para toda la vida, la fidelidad y la lealtad de una mujer hacia su marido. Es alguien que busca sentirse realizada como esposa, al lado de un hombre con poder y éxito social, como la protagonista de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), cuya única función es la de lucir siempre bella del brazo de su marido y permanecer en el hogar mientras él se ocupa de sus negocios en la esfera pública.

Este tipo de mujer es feliz mientras espera a su marido y mientras cuida todos los detalles de su hogar. Ve el acto sexual como un acto de amor y como una obligación. En un filme reciente, las mujeres de Stepford (*La ciudad de las mujeres perfectas*, Frank Oz, 2004) representan el sueño de todo hombre: permanecen siempre activas dentro del hogar, donde disfrutan cocinando, cuidando del jardín y de los niños, e incluso reciben con lencería sexy a sus esposos a la vuelta del trabajo.

En su aspecto negativo, este arquetipo parte de una inseguridad profundamente arraigada en la mujer, del temor más o menos inconsciente de que sin un marido se carece de identidad a los ojos de la sociedad. Su felicidad y su realización siempre dependen de otra persona. Hera ha renunciado a muchas cosas y se ha encerrado en su propio mundo, con su marido como centro, lo que puede originarle una gran frustración si un día ve que éste ha dejado de necesitarla. Por ejemplo, en *Las horas* (Stephen Daldy, 2002), Julianne Moore interpreta a un ama de casa frustrada y asfixiada por su reclusión en el ámbito doméstico. En *Los puentes de Madison County* (Clint Eastwood, 1995), Meryl Streep da vida a una madura ama de casa que, tras años de renuncia y dedicación al cuidado de su familia, con la llegada de un fotógrafo del National Geographic, durante un fin de semana experimenta sentimientos y sensaciones que tenía reprimidos y que ponen en duda todo lo que había sido hasta el momento.

El de Hera es el tercer prototipo de mujer al que se refiere Gil Calvo (2000), el de la diosa madre, dedicada a la familia y a su esposo Zeus. Es una señora de su casa, elegante, con estilo y clase, perteneciente a la elite social, basada siempre en un modelo rígido, el de la fidelidad a su patrón o marido. Las mujeres reales viven la sumisión a las exigencias de su estatus no como una imposición, sino como algo que han elegido libremente.

Éste es el caso de Betty, en *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003), quien defiende férreamente su idea de familia tradicional, se somete a su marido hasta el extremo de anularse, y no es capaz de ver más allá; se agarra a ese patrón de elegancia y distinción social, al modelo de reina de su casa rodeada de todas las comodidades disponibles hasta la época, y sigue pensando que eso es lo que realmente desea; cree que ha alcanzado la felicidad. Betty consigue abrir los ojos con la ayuda de Katherine pero Joan, por el contrario, cae en la trampa y dice adiós a su prometedor futuro como abogada, con el firme convencimiento de que está haciendo lo que más desea y lo que le dará más satisfacciones en su vida futura, aunque también es un poco consciente de que quizás se esté equivocando.

Se puede acudir a la mitología cristiana para hallar nuevas representaciones del arquetipo que nos ocupa. El rey Herodes, cautivo por la belleza de su hija Salomé, le prometió acceder a cualquiera de sus deseos a cambio de exhibirse ante sus invitados ejecutando la danza de los siete velos. Su petición no fue otra que ver la cabeza de Juan el Bautista sobre una bandeja de plata, como venganza contra éste, por no haber correspondido a su juego de seducción.

Salomé es el arquetipo de la seductora, que se entrega al otro en todo su ser –al despojarse de los siete velos es como si se desnudara- y le hace perder –en este caso, literalmente- la cabeza. Salomé es la mujer que suspende en el hombre el uso de la razón y lo conduce por el camino de los sentimientos y las pasiones. Eso es precisamente lo que sucede a Mickey Rourke –y a cualquier espectador masculino- ante el *streptease* de Kim Basinger en *Nueve semanas y media* (Adrian Lyne, 1986).

4. LA MADRE

El arquetipo de la madre se relaciona con varios momentos fundamentales de la vida de una mujer, como son el embarazo, el parto y la función protectora y acogedora de la nueva vida dentro de su ser. La madre es la figura que acompaña e inicia al niño en el mundo durante la primera etapa de su vida. Su influencia pervivirá durante años (Shahrukh, 2006).

Es un arquetipo que está muy presente, tanto a nivel personal como en el inconsciente colectivo de los pueblos. La Diosa Madre es considerada la primera figura mitológica creada por los hombres. Fue venerada durante siglos por numerosas culturas, desde Mesopotamia hasta Rusia. Entre los símbolos que la acompañan cabe destacar la unión del cielo y la tierra, pues la Diosa Madre es a la vez humana y portadora de la ley divina. La madre representa el lazo con el origen, al que seguimos psicológicamente unidos incluso después de haber sido cortado el cordón umbilical. Este hecho es particularmente relevante en los filmes de Pedro Almodóvar –*Todo sobre mi madre* (1999), *Volver* (2006)...-, quien muestra un gran interés por la figura materna en su vertiente más emocional, como evocadora de los orígenes culturales y populares. Dicho personaje sirve al director manchego para traer al presente las conversaciones y los rituales femeninos que tanto despertaban su curiosidad cuando era niño (Arecco, 2001: 73). La luna llena es símbolo de la Diosa Madre y de la plenitud de la mujer, a la que ésta llega durante el embarazo y el parto. Una figura fundamental en la mitología de la madre es la diosa egipcia Isis, hija

del cielo y de la tierra, que tuvo una influencia notable en la religión griega y, posteriormente, en la cristiana.

Isis era una diosa de la fertilidad y de los cereales, que enseñó a las mujeres “a moler el grano, a hilar el lino, a tejer y a domesticar a los hombres lo suficiente para poder vivir con ellos” (Monaghan, 1987: 230). Madre de Horus, se la representa a menudo sentada, dando de mamar a su hijo, imagen adoptada más tarde por el cristianismo para la Virgen María (Cfr. Warner, 1991; Roschini, 1947; Winowska, 1994; Landucci, 1945). Isis representa a un tipo de mujer que sabe separar perfectamente sus facetas de madre de sus hijos y compañera de su marido, convirtiéndose ella misma en el centro de la familia. Si carece de compañero, adoptará las funciones de madre y padre a la vez, y proporcionará ella sola a su hijo todo lo necesario, tanto material como inmaterial o espiritual.

Un ejemplo de madre-padre lo tenemos en *Bailar en la oscuridad* (Lars von Trier, 2000). El filme cuenta la historia de una inmigrante checa que trabaja a destajo con el fin de ahorrar la mayor cantidad de dinero posible y operar a su hijo, para evitar que éste termine perdiendo la vista, como le está sucediendo a ella. Selma, por amor a su niño, es capaz incluso de dar la vida y de matar. Un buen ejemplo de abnegación lo encontramos también en la madre de Anakin Skywalker, en la primera trilogía de *Star Wars* (*El ataque de los clones*, George Lucas, 2002). Se trata de una mujer virtuosa que espera paciente a su heroico hijo (Shinoda Bolen, 2005).

Otro importante mito relacionado con la regeneración de la vida es el de Deméter y su hija Perséfone (Stefanides, 1981). Del mismo modo que en Mesopotamia el crecimiento de las cosechas se atribuía a la fusión mágica de la Diosa Madre y su amante, los griegos lo hacían derivar de la unión entre las citadas diosas. El relato homérico cuenta cómo Perséfone fue raptada por Plutón, el Señor de los Muertos, que la llevó al reino del mundo subterráneo para convertirla en su esposa. Cuando Deméter supo de lo ocurrido a su hija, montó en cólera y se trasladó a Eleusis, ciudad eminentemente agrícola. Desde ese momento, por obra de la diosa, las cosechas no volvieron a crecer, por más que los campesinos se afanasen en sembrar y arar las tierras. Fue entonces cuando Zeus obligó a Plutón a devolver a Perséfone a su madre; se estableció que ésta pasaría dos tercios del año junto a Deméter y el tercio restante en el reino subterráneo, con su marido Plutón. Así, Perséfone regresaría a la luz cada primavera, con el florecimiento de las plantas. Deméter, contenta de recobrar a su hija, hizo que el grano volviese a brotar en Eleusis.

Deméter (la Ceres romana) (Gasparro Sfameni, 1986), diosa del cereal, era una Diosa Madre nutriente, símbolo de la mujer que alimenta y cuida a sus hijos, física y psicológicamente. Es un tipo de mujer que busca en la maternidad su propia realización, así como llenar un vacío. No se ata amorosamente a ningún hombre, sino que busca en ellos sobre todo la posibilidad de concebir al ansiado vástago.

Es un tipo de mujer muy apegada al modelo femenino tradicional, que organiza su vida en torno a los hijos y al hogar. Puede acabar adoptando también un rol maternal respecto a su pareja, que estará en un segundo plano. Es una madre posesiva, que intentará por todos los medios mantener a los hijos a su lado y se sentirá deprimida cuando éstos se independicen. Un filme interesantísimo para estudiar la figura de la madre es *Solas* (Benito Zambrano, 1999). En él, Rosa –el personaje interpretado por María Galiana– es una madre abnegada, amorosa, que se ha olvidado de sí misma para darse a los demás; es una víctima de la opresión patriarcal, que incluso aguanta estoicamente los malos tratos del hombre al que su educación y su conciencia le dicen que tiene que servir. Su hija, María, se opone al dominio masculino y afronta la maternidad en solitario.

Perséfone, también conocida en la antigua Grecia como Kore –‘la virgen’– (Proserpina para los romanos), representa a la hija, a la doncella inocente, que no toma decisiones por sí misma. Es la joven que pasa de la tutela materna o paterna a la del marido, sin llegar a alcanzar nunca la madurez. Perséfone elegirá como esposo a un hombre mayor, que la proteja como un padre, o tal vez permanecerá para siempre en el hogar junto a su madre. Sin embargo, puede que el exceso de protección la haga sentirse apartada del mundo, limitada y reprimida.

El origen del mito de la madre se remonta a Mesopotamia, con el culto a la “Diosa Madre que elige un amante como dios de la fertilidad. Este amante es periódicamente autoinmolado para salvar a su pueblo del hambre y la muerte. Su cuerpo se entierra y el dios vuelve a renacer como el grano que brota” (Dunn Mascetti, 1998: 213). Dicho culto se extendió por todos los rincones del Imperio Romano, e incluso compitió con el incipiente cristianismo, con el que mantiene notables coincidencias. En los antiguos lugares de culto se levantaron iglesias y los milagros realizados por los santos eran muy similares a las acciones de los semidioses. Así, la diosa pagana y el dios de la fertilidad fueron absorbidos por el cristianismo, que los elevó al cielo y los dotó de un contenido espiritual y eterno.

La Virgen María puso su vientre al servicio de Dios para que éste pudiera presentarse en el mundo en carne y hueso. Ella constituye un nuevo eslabón en esa cadena de Diosas Madres. Es importante tener en cuenta que, en el contexto de la época, el término 'virgen' significaba simplemente 'doncella' o mujer soltera. Las había incluso que concebían hijos sin estar casadas, y ello no era condenado moralmente, como sucede en la época moderna. El hecho de que María fuese inseminada por un espíritu divino tampoco resulta extraño, pues en la mitología de la época es algo bastante habitual; el mismo Zeus era hijo de una virgen.

Si en un principio la leyenda de la Virgen María y el nacimiento de Jesús se difundió para ennoblecer al género femenino, con la extensión y dogmatización del cristianismo, María se convirtió en una figura que carece por completo de humanidad, en un modelo ideal que estaba totalmente fuera del alcance de las mujeres reales, por lo que éstas quedaron devaluadas (Bastida Rodríguez, 1999). Toda mujer que se alejara de ese ideal de santidad e hiciera a los hombres apartarse del camino de la pureza, era vista como un demonio. Como consecuencia de ello se produjo una escisión entre los dos aspectos de la Diosa Madre ancestral, la maternidad y la sexualidad, para dar lugar a dos prototipos femeninos opuestos, el de la prostituta tentadora y el de la mujer espiritual; surgieron así el fanatismo y la represión (Fernández Poncela, 2002; Amossy y Herschberg Pierrot, 2001; Martín Casares, 2006).

Como ejemplo de espiritualidad podemos citar a la Jennifer Jones de *La canción de Bernardette* (Henry King, 1943), filme en el que la virgen se aparece a una niña enferma de 14 años, que sanará milagrosamente. Ante el escepticismo de cuantos la rodean, Bernadette transmitirá al mundo el mensaje de la Señora y terminará convertida en santa. En la misma línea, Susan Sarandon da vida a una monja que aconseja espiritualmente a un condenado a muerte, al que trata de ayudar a encontrar la salvación (*Pena de muerte*, Tim Robbins, 1995).

Este modelo de espiritualidad derivará en el prototipo que se conoce como el 'ángel del hogar', una mujer que alcanza su plena realización en el cuidado de la casa y de su familia. Todavía hoy el cine y la publicidad siguen favoreciendo este tipo de representaciones; "las toallas suaves, los retretes limpios y las camisas sin manchas suelen ser las ocupaciones publicitarias de la mujer, mientras que los hombres se mueven en terrenos tales como los seguros, los licores, los automóviles, los deportes y otros asuntos más *importantes*" (Correa, Guzmán y Aguaded, 2000: 111-112).

5. LA SACERDOTISA Y HECHICERA

La sacerdotisa y hechicera es una mujer que, llegada a la menopausia, ha alcanzado la madurez y la sabiduría intuitiva. Tras su etapa de fertilidad, la mujer es más libre que nunca y, en muchas culturas antiguas, merece un respeto especial. Originalmente se trataba de una mujer fuerte, independiente, que gobernaba la tribu, realizaba curaciones y ayudaba en los partos. Era común en las sociedades primitivas que un grupo de mujeres adultas se reuniese al caer la noche a modo de consejo de sabias, para tratar sobre la vida y la muerte.

Dentro del arquetipo de la sacerdotisa cabe destacar a la diosa romana Vesta (Hestia en Grecia), protectora del fuego. Se la veneraba en un templo circular -símbolo del vientre- en el que seis sacerdotisas vírgenes vestidas de blanco custodiaban la llama sagrada, símbolo de la vida, que se apagaba una vez al año, el primer día de marzo, para volver a renovarse. Las vírgenes vestales tomaban sus votos ante el sumo sacerdote romano, ataviadas con túnicas nupciales y, por medio del Pontífice, contraían un matrimonio simbólico con el Paladión, dios fálico, ante el que juraban mantener su castidad. Esta unión simbólica, tras la que volvía a arder el fuego, representaba el modo en que la diosa tomaba un amante, para garantizar la fertilidad de la tierra y el crecimiento de sus frutos.

Este rito es heredero del que se realizaba en Mesopotamia en honor a la Gran Madre, cuyo amante, el dios cereal, se sacrificaba cada año para favorecer la fertilidad de la tierra y el crecimiento de las cosechas, y regresaba a la vida en primavera, cuando brotaba de nuevo el trigo. En Roma, Vesta asumió el papel de la Gran Diosa Madre; era la diosa “de la generación, un símbolo de la renovación continua de la familia y del estado romano” (Monaghan, 1987: 424). El templo de Vesta era como el hogar, el centro de la vida en Roma, igual que el vientre -también circular- es el centro de la vida creada por la mujer. El blanco de las túnicas que llevaban las Vestales durante la ceremonia nupcial también simbolizaba el hogar, la vida generada en el vientre femenino y el fuego.

El arquetipo de Vesta representa a una mujer colmada de sabiduría interior, que llega a negarse a sí misma, no reacciona positiva ni negativamente ante lo que la hace feliz o desdichada. Valora su soledad, da libertad a su compañero y le hace ver que no le importa que éste busque otras compañías, aunque por dentro se muera de pena. Está muy vinculada a su hogar, se dedica a su casa para mantenerla limpia y adornarla con flores. A su vez, ella es un hogar y punto de referencia para quienes la aman, una buena amante, amiga y consejera para el hombre.

En *Las horas* (Stephen Daldy, 2002), Meryl Streep da vida a una mujer madura que se dedica por completo a cuidar a un amigo moribundo del que está enamorada. Las dos hijas del pastor de *El festín de Babette* (Gabriel Axel, 1987), Philippa y Martina, entran de lleno en el arquetipo. Al morir su padre, deciden renunciar al goce y a su propia felicidad para dedicarse a servir a los fieles y al fomento de la fe. Así, renuncian al amor romántico y llevan una vida de sacrificio, austeridad y represión. Babette sería otro tipo de sacerdotisa o maga, la que, gracias a un excelente banquete bajo la luna, consigue que sus invitados olviden las represiones y se dejen llevar por la alegría del momento.

Para Gil Calvo (2000), Vesta representa a la diosa soltera y virgen, la anciana señora de su casa que prefiere recluirse en la tranquilidad del hogar e ignorar el mundanal ruido y las intrigas ajenas (Cfr. Borrello y Fiorillo, 1986; Alfaro Bec y Rodríguez Martín, 2002). *La sonrisa de Mona Lisa* (Mike Newell, 2003) muestra una visión no demasiado positiva de este arquetipo. Su representante sería Nancy, una solterona que, pasada la barrera de los 30, vive en su mundo, un poco fuera de contacto con la realidad, enganchada a los seriales televisivos. Su puesto de profesora de dicción, elocución y compostura le viene como anillo al dedo, pues ella misma vive según esas rígidas etiquetas impuestas por la sociedad. La guerra truncó su futuro como esposa y madre al arrebatarle a su novio y Nancy, lejos de intentar rehacer su vida o, al menos, divertirse un poco, prefiere vivir apegada a la norma y al qué dirán, que la obliga a quedarse en su casa, puesto que ya se le ha pasado la edad de realizarse plenamente como mujer. Nancy representa lo que ninguna chica quiere llegar a ser y aquello en lo que todas tienen miedo de convertirse. Las cadenas que la atan son impuestas por la sociedad y, en buena parte, también por ella misma, y las segundas son quizás más difíciles de romper que las primeras.

Otra Diosa venerada en la Antigüedad por una corte de sacerdotisas era la Luna, símbolo de la divinidad femenina. Era considerada reguladora de la climatología –se la invocaba para favorecer las lluvias y las crecidas de los ríos, cuando era necesario fertilizar el suelo agrícola– y de la fertilidad de las mujeres, pues el ciclo de la luna se identificaba con el ciclo menstrual. En la Antigüedad la fertilidad femenina se creía más ligada a la influencia de la Diosa Luna que a la propia biología (Cid López y González González, 2003).

El rito de iniciación de las jóvenes que servían en el templo consistía en el sacrificio de su virginidad, mediante el matrimonio sagrado con el sacerdote o con cualquier extraño, que representaba al amante de la Diosa, el Dios de la fertilidad. Las sacerdotisas a menudo ejercían como prostitutas sagradas y era habitual que, tanto las reinas como las mujeres comunes, rindieran culto a

la Diosa haciendo el amor con hombres dentro del templo. Era un modo de simbolizar la unión entre el Dios y la Diosa, que favorecía la fecundidad de la tierra, de los animales y de los humanos. La preeminencia del rey de Roma le venía de su matrimonio simbólico con una Vestal. La reina, siguiendo la tradición de la Gran Diosa, debía tomar un amante; en Grecia y Roma las propiedades y el linaje real se transmitían por la línea materna, costumbre que desapareció con la instauración del patriarcado.

6. LA MUSA E INSPIRADORA

Jung denominó 'ánima' a la musa, que representa la parte femenina inconsciente de todo hombre. En la mitología, la musa se cubre de misterio y viene a colmar el vacío que se extiende entre lo conocido y lo desconocido. La fuerza inspiradora de los poetas se vincula a la magia, al ciclo de la vida y la muerte, al paso de las estaciones, al amor y a la poesía.

Como musa inspiradora de diferentes tradiciones destaca la triple Diosa: del Cielo, de la Tierra y del Infierno. Como Diosa del Cielo, la Luna representaba las tres etapas de la vida de la mujer: la niñez (luna nueva), la plenitud (luna llena) y la ancianidad sabia (luna creciente); como Diosa de la Tierra, hacía crecer a las plantas y animales y regía las Estaciones; por último, como Diosa del Infierno, controlaba el nacimiento y la muerte.

Esta divinidad o musa triple se convirtió en la inspiradora de los poetas de la antigua Europa, donde adquirió distintos nombres. En Gales se la conoció como Cerridwen y en la Irlanda celta fue Brigit, la diosa protectora de los herreros, inspiradora de los poetas y artífice de la curación de todo tipo de enfermedades. Curiosamente, todos estos atributos fueron posteriormente asimilados por la tradición cristiana, que la convirtió en santa. A Brigit se la identifica además con la fertilidad de la tierra y se la considera inventora del lamento fúnebre de las viudas irlandesas (Arriaga Flórez et alii., 2004).

La Diosa se presentaba bajo la apariencia de una bella mujer de tez pálida, cabello largo, ojos azules y labios rojos, pero poseía el poder de transformarse en cualquier hembra de animal. Según la leyenda, eso es precisamente lo que sucedió a Cerridwen mientras perseguía a Gwion: fue galgo, nutria, lechuza y gallina, hasta que consiguió devorarlo para, meses más tarde, dar a luz al más inspirado de los poetas galeses.

En la Edad Media la musa inspiradora de los hombres de la Iglesia era la Virgen María, ejemplo de pureza, en cuyo honor se levantaron cientos de iglesias y catedrales (Martín Cano, 2001). Al mismo tiempo, trovadores y poetas empezaron a rendir culto al amor cortés, encarnado en la figura de una mujer

virtuosa, la 'donna angelicata'. Se trata de un amor platónico, espiritual, de un culto similar al de la Virgen. No es libre ni puede culminar en matrimonio, pues la dama a la que se adora es la esposa de otro hombre y ésta debe siempre resistirse al cortejo. Lo que buscaba el amante no era la consumación de su amor, sino elevarse espiritualmente y alcanzar la vida eterna. Un buen ejemplo de ello nos lo da la leyenda de Tristán e Isolda (Von Strassburg, 1982), recreada recientemente en el filme del mismo nombre (*Tristán e Isolda*, Kevin Reynolds, 2006). A pesar de tratarse de un amor adúltero -Isolda era la esposa del rey Marcos-, la pureza del sentimiento elevaba a los dos amantes. La Roxanne de *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) se ajusta perfectamente al prototipo de musa inspiradora: hace brotar la poesía de Cyrano, que siente por ella el amor más puro que pueda imaginarse y sólo desea la felicidad de su amada, aunque sea al lado de otro hombre.

La musa es una mujer seductora, que conquista al hombre para sentirse adorada, pero por dentro permanece fría (Walter, 1981). Es la dueña del hombre y éste es su esclavo. Se trata de una mujer instintiva que personifica -porque conoce- exactamente lo que el hombre desea, de modo que él se cree incapaz de vivir sin ella, que sólo busca satisfacer su vanidad.

Sin embargo, este arquetipo ha sufrido una transformación: la musa ha perdido ese halo de divinidad para convertirse en una simple imagen construida como reflejo del hombre y de sus deseos. Así, en *Donde reside el amor* (Jocelyn Moorhouse, 1995) vemos a una mujer -Emma- que pasa de ser la musa de su marido pintor -Dean- a convertirse en una más de cuantas inspiran su obra y comparten su cama. Emma representa a la musa del artista, en el sentido de mero objeto bello a su servicio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV, *Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, Torino, Einaudi, 1983.
- AAVV, *Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y en la publicidad*, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2003a.
- AAVV, *Mitos femeninos en la cultura clásica*, Oviedo, KRK, 2003b.
- ALFARO BEC, V. y RODRÍGUEZ MARTÍN, V. E. (eds.), *Desvelar modelos femeninos, Valor y representación en la antigüedad*, Málaga, Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002.
- AMOSSY, R. y HERSCHBERG PIERROT, A., *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

- ARECCO, S., *Il paesaggio del cinema – Dieci studi da Ford a Almodóvar*, Genova, Le Mani Editore, 2001.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. et alii (ed.), *En el espejo de la cultura. Mujeres e iconos femeninos*, Sevilla, Arcibel Editores, 2004.
- BACHOFEN, J. J., *Il matriarcado, Ricerca sulla ginocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e politici*, Torino, 1988.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BASTIDA RODRÍGUEZ, P., *Santas improbables: re visiones de mitología cristiana en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1999.
- BORRELLO, G. y FIORILLO, Ch., *Il pensiero parallelo. Analisi dello stereotipo femminile nella cultura filosofica e utopica*, Napoli, Liguori, 1986.
- BRILL, J., *Lilith o l'aspetto inquietante del femminile*, Genova, Marietti, 1990.
- CID LOPEZ, R. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica, creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo, KRK, 2003.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- CORREA, R., GUZMÁN, M. D. y AGUADED, J. L., *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, Huelva, Grupo Comunicar, 2000.
- DE DIEGO, R. y VAZQUEZ, L., *Figuras de mujer*, Madrid, Alianza Editorial, D. L. 2002.
- DE DIEGO OTERO, E., *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.
- DUNN MASCETTI, M., *Diosas. La canción de Eva*, Barcelona, Robinbook, 1998.
- ELIADE, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1992 (1963).
- FERNÁNDEZ PONCELA, A., *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- FRYE, N., *Mito, Metáfora, Símbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- GASPARRO SFAMENI, G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1986.
- GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- GONZÁLEZ ARIAS, L. M., *Cuerpo, mito y teoría feminista: re visiones de Eva en autoras contemporáneas*, Oviedo, KRK, 1998.

- HARDING, M. E., *I misteri Della donna: un'interpretazione papsicologica del principio femminile come raffigurato nel mito, nella storia e nei sogni*, Torino, Einaudi, 1973.
- LANDUCCI, P. C., *Maria santissima nel vangelo*, Torino, 1945.
- LIPPMANN, W. (1922), *La opinión pública*, Langre, 2004.
- MALINOWSKI, B., *Myth in Primitive Psychology*, The New Science Series, 1, Nueva York, y *Psyche Miniatures*, General Series, 6, Londres, 1926.
- MARTÍN-CANO, F., “¡Benditos seáis los templarios! por introducir el culto a María Magdalena y a la Virgen María, arquetipos: sexual y espiritual, origen de la evolución de la mujer hacia la igualdad en la sociedad occidental”, *Boletín Temple* nº 24, 14 de febrero de 2001.
- MARTÍN CASARES, A., *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MONAGHAN, P., *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987.
- MOREDA LÓPEZ, S. (ed.), *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- OSTRIA, V., “La mode au fil(m) du temps”, *Artpress*, Special Art et Mode, N1. 18, 1997, pp.53-57.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G., *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.
- PEZZELLA, M., *Estética del cine*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- PIRENNE-DELFORGE, V., *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Centre International d'Études de la Religion Grecque Antique, 1994.
- RANGONI, L., *La grande madre. Il culto del femminile nella storia*, Roma, Xenia, 2003.
- ROSCINI, G. M., *Mariología*, Roma, Bulzoni, 1947.
- SHAHRUKH, H., *La diosa. Creación, fertilidad y abundancia: mitos y arquetipos femeninos*, Taschen, Cop. 2006.
- SHINODA BOLEN, J., *Las Diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*, Barcelona, Kairós, 2005.
- SHOWALTER, E., “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *Modern Criticism and Theory* (Lodge, ed.), London & New York, Longman, 1992.
- STEFANIDES, Y., *El mito de Persefone. Demeter-Artemisa*, Barcelona, Artes Gráficas Cobas, 1981.

VON STRASSBURG, G., *Tristán e Isolda*, (Bernd Dietz, ed.), Madrid, Editora Nacional, 1982.

VOSS, J., *La luna nera. Il potere della donna e la simbologia del ciclo femminile*, Como, 1996.

WALTER, O., *Las musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981.

WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991.

WHITMONT, E. C., *Il sorriso della leonessa. Alle sorgenti del femminile*, Casale Monferrato, 1999.

WINOWSKA, M., *E venne una donna. Madre di Dio, Madre de la chiesa*, Torino, Einaudi, 1992.

**¿CÓMO HABLA LA MALINCHE? LA VOZ DE LA MUJER
INDÍGENA EN HERNÁN CORTÉS, BERNAL DÍAZ DEL
CASTILLO Y LAURA ESQUIVEL**

*María DE LA TORRE LAVIANA
Universidad de Sevilla*

La Malinche es una de tantas mujeres cuya voz ha estado siempre supeditada a las palabras de otras personas, y todo lo que sabemos de ella no es más que la representación que otros han querido ofrecernos, por lo que es labor del lector llevar a cabo una lectura atenta y crítica de los distintos textos en los que aparece alguna de esas representaciones. En este trabajo se realiza una comparación entre la voz silenciada de la Malinche que aparece en dos obras históricas como son las *Cartas de relación* de Hernán Cortés (escritas entre 1519 y 1526) y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (terminada ca. 1575 y publicada por primera vez en 1633), y la voz ficcionalizada que encontramos en la novela *Malinche* de Laura Esquivel (2006). Previamente se hace una breve referencia a quién fue la Malinche y a su rol en la conquista de México, para después comparar sus diferentes voces en las obras mencionadas.

Se han elegido estas obras porque ofrecen un buen contraste entre la representación de la misma figura femenina en siglos tan distantes como el XVI y el XXI. Cortés y Bernal Díaz fueron contemporáneos de la Malinche y la conocieron personalmente, pero el proyecto de conquista en el que se encontraban inmersos y su propia condición de hombres imposibilitaban que ninguno de ellos le diera voz en sus obras a una mujer indígena. Esquivel, por el contrario, pertenece a una época en la que se está tratando de devolver la voz a mujeres como ésta, olvidadas o maltratadas por la historia. Su Malinche es un personaje novelesco, quizá incluso idealizado, pero construido sobre una gran base de documentación histórica que acerca su ficción a la realidad.

El objetivo de este estudio no es ofrecer una imagen nueva o diferente de la Malinche, de la que tanto se ha escrito ya y de la que poco o nada queda por descubrir, pero sí un análisis comparativo de los discursos coloniales y postcoloniales, con sus correspondientes perspectivas masculinistas y feministas, y sus razones para callar o para dar voz a la mujer indígena.

Teniendo en cuenta que no hay registros sobre la vida de la Malinche más allá de lo que cronistas e historiadores escribieron sobre ella, sabemos que

nació en una familia de caciques en la provincia de Paynalla, en la región de Coatzacoalcos (Veracruz), al sur de México, donde se hablaba náhuatl. Cuando su padre murió, su madre volvió a casarse y tuvo un hijo, y a la niña la vendió o regaló a un cacique de Tabasco, región en la que se hablaba maya (González Hernández, 2002: 198-199). Las razones por las que su madre se desprendió de ella nunca podremos saberlas. Hay quien se inclina por la idea de que quería que su nuevo hijo fuera el único heredero, y hay quien cree que fue entregada tras la guerra entre aztecas y mayas como tributo a estos últimos, que fueron los vencedores. En cualquier caso, regalar o vender personas como esclavas era una práctica bastante común en la sociedad azteca. De hecho, cuando en la primavera de 1519 Cortés y sus hombres llegaron a la zona de Tabasco donde se encontraban los mayas, éstos les regalaron veinte mujeres, entre las que estaba Malintzin o Malinalli, a la que los españoles bautizaron como Marina y los indios llamaron Malinche, que será el nombre más frecuentemente usado. Cortés no tardó en darse cuenta de que la Malinche hablaba náhuatl y maya, por lo que la tomó como intérprete ya que estaban adentrándose en regiones de habla náhuatl.

Así es como la Malinche se convirtió en mediadora entre el mundo europeo y el indígena, y, por lo tanto, en piedra angular en el proceso de conquista de México por parte de los españoles. Aquí es también donde se origina la idea de la Malinche como traidora del pueblo azteca, ya que, según los que tienen esta concepción de ella, debía haber defendido los intereses indígenas y no los españoles. Además, como señala Sandra M. Cypess, la Malinche “es popularmente identificada como un ejemplo de mujer que se desvió del comportamiento femenino esperado”¹ (Cypess, 1991: 25).

Las ideas de traición y de transgresión han perdurado hasta el siglo XXI, creándose incluso el término “malinchismo” para, utilizando las palabras de Octavio Paz, “denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes” (Paz, 2004: 224). Sin embargo, hace unos años esta concepción negativa de la Malinche empezó a ser revisada por algunos críticos, ofreciendo entonces diferentes teorías sobre su rol como mediadora. Margo Glantz, por ejemplo, en el año 2003, propuso que a la Malinche hay que verla como puente que une “distancias irreducibles que separan a las mujeres de los hombres en base

1) En el original: “Is popularly identified as an example of a woman who deviated from expected female behavior”. Todas las traducciones de citas hechas en este trabajo son mías.

a sus funciones sociales”² (Glanz, 2003: 160) y considera, por lo tanto, la transgresión de la Malinche en cuanto a los roles sociales asignados a la mujer como algo positivo. Ross Hassig, por su parte, en el año 1998, le reconoce a la Malinche su importancia no sólo como traductora del idioma sino también de la cultura. Como indica Hassig, durante mucho tiempo ella no hablaba español, por lo que traducía del náhuatl al maya a Jerónimo de Aguilar (un andaluz que había convivido muchos años con los mayas tras naufragar en las costas de Yucatán en 1511), y éste traducía del maya al español a Cortés. Sin embargo, la Malinche era la única que conocía perfectamente la cultura, los ritos y las tradiciones tanto de los mayas como de los aztecas, lo cual le resultó de gran ayuda a Cortés no solo para comunicarse sino también para entender los códigos de comportamiento de los indígenas (Hassig, 1998: 103-6). Por esta colaboración, ha sido acusada de traidora desde la época de la independencia, pero para Hassig

la traición principal en la Conquista no pertenece a la Malinche y a lo que pudiera haber hecho o no haber hecho sino, más bien, a aquellos que aceptaron los ‘hechos’ de la Conquista, y el papel de Marina en ella, desde una perspectiva española³ (Hassig, 1998: 118).

Y es que durante esa época la Malinche no era considerada una traidora porque los aztecas habían establecido un régimen opresor contra el que muchos otros pueblos se estaban rebelando y por eso mismo muchos de ellos se habían unido a la causa de Cortés, quien se benefició también de los presagios de las religiones indígenas, según los cuales, los españoles eran los salvadores, los que iban a venir a restaurar el orden. Por lo tanto, la Malinche fue vista en los momentos iniciales de la Conquista como la heroína que permitió con su mediación la aniquilación de ese régimen opresor. Pero lo que señala Hassig es que tanto los admiradores de la Malinche de la época colonial como sus posteriores detractores, aceptan la versión de los hechos de los españoles sin cuestionarla (Hassig, 1998: 118), es decir, aceptan las representaciones que ellos hicieron y que, obviamente, están condicionadas por sus propios intereses.

2) En el original: “Irreducible distances that separate women from the men on the basis of their social functions”.

3) En el original: “The ultimate betrayal in the Conquest does not belong to La Malinche and what she may or may not have done but, rather, to those who accept the ‘facts’ of the Conquest, and Marina’s role in it, from a Spanish perspective”.

Desde mi punto de vista, la Malinche no fue una traidora ni tampoco una heroína. No fue traidora porque no le debía lealtad a nadie. Había sido regalada o vendida como esclava por su familia, por lo que no le debía lealtad al pueblo azteca; luego fue regalada de nuevo como esclava por el pueblo maya, por lo que tampoco le debía lealtad alguna a este pueblo, que era tan ajeno a ella como los españoles. La Malinche tuvo que adaptarse a las diferentes vidas que otros le iban dando, ella nunca decidió su destino, no tuvo esa oportunidad. El hecho de que aprendiera las lenguas de unos y de otros era un recurso de supervivencia, no una forma de subversión contra su pueblo indígena. Pero esto no la hace tampoco una heroína, sino simplemente una luchadora, una mujer que desde la doble minoría en la que se encontraba (por indígena y por mujer) supo ganarse un lugar en la sociedad, y en la historia, aunque probablemente esto último nunca estuvo en sus planes.

En cualquier caso, y como ya mencioné antes, hay que tener siempre presente que todas nuestras interpretaciones proceden de los textos que otros escribieron sobre ella, por lo que no podemos perder nunca de vista que nuestra imagen de la Malinche está creada a partir de representaciones hechas por otros. Veamos ahora cómo se forman esas representaciones en los textos de Cortés, Díaz del Castillo y Esquivel.

Cortés solo menciona directamente a la Malinche una vez, en la quinta carta de relación:

Yo le respondí que el capitán que los de Tabasco le dijeron que había pasado por su tierra con quien habían peleado era yo, y para que creyese ser verdad, que se informase de aquella lengua que con él hablaba –que es Marina, la que yo conmigo siempre he traído– porque allí me la habían dado con otras veinte mujeres (Cortés, 1985: 206).

En esta cita vemos el enorme poder que tiene la palabra, pues da autoridad a una persona como la Malinche que, siendo mujer e indígena, de no ser porque conoce los idiomas no tendría ninguna credibilidad. Sin embargo, éste es el único caso en el que Cortés habla de la Malinche utilizando su nombre propio (usa “Marina” y no “Malinche”, pero de esto se hablará más adelante), ya que normalmente se refiere a ella como la “lengua”. La elección de la palabra “lengua” es muy significativa porque elimina la identidad de la Malinche y la convierte en un simple objeto, en un mecanismo de traducción. Johnson apunta que

la decisión de usar el término 'lengua' para decir intérprete marca el deseo de marginalizar al agente mediador que hace posible la comunicación intercultural, y con ello Cortés se apropia de la voz traductora y la convierte en un instrumento para su propia finalidad (citado en Medina, 2004: 482).

Unos años después, Glantz añade que

designar al intérprete con la palabra lengua define la función retórica que desempeña, en este caso, la sinécdoque, tomar la parte por el todo: quien se ve así despojado de su cuerpo, es solamente una voz con capacidad de emisión (Glantz, 1993: 218).

En definitiva, lo que ambos críticos señalan es que Cortés usa el término 'lengua' consciente de lo que implica: la marginación de cualquier sujeto mediador para elaborar su propia imagen de héroe épico y para que no quepa la menor duda de que el proyecto de expansión es puramente masculino y español, por lo que cualquier otro sujeto, por importante que sea su función, no obtendrá ningún reconocimiento oficial. La invisibilidad de la Malinche, en palabras de Glantz, "define la categoría imponente de lo masculino como una base para lo político"⁴ (Glantz 2003: 159).

Cortés necesita las palabras de la Malinche para llevar a cabo su proyecto de expansión, pero no está dispuesto a dejar que nadie le robe el protagonismo, de ahí que opte por no mencionar siquiera su nombre en sus textos, de manera que puede aprovecharse de sus conocimientos de tres lenguas y silenciar su voz al mismo tiempo. El silencio es, según la primera acepción del *Diccionario de la Lengua Española* (edición de 2003), la "abstención de hablar", pero esto no es lo que hace la Malinche, su silencio se define mejor con la tercera acepción que aparece en el Diccionario: "falta u omisión de algo por escrito". Ése es el silencio al que Cortés condena a la Malinche: la condena a no aparecer en los textos escritos que configurarían la historia oficial de la conquista de México, y a raíz de ahí, la condena a ser vista por algunos como una traidora que se vendió a los intereses de los españoles. Quizás si Cortés hubiera dejado constancia de cómo fue la Malinche, si hubiera reconocido su rol como mediadora que le abrió las puertas a la conquista de México, quizás entonces la historia habría

4) En el original: "Defines the imposing category of the masculine as a foundation for the political".

sido diferente, pues aunque seguirían siendo representaciones, la imagen de la Malinche habría quedado más definida, no habría sido objeto de tantas especulaciones y, sobre todo, ocuparía el lugar en la historia que se merece. Pero Cortés no podía darle voz a una mujer –y menos indígena– porque sería ceder parte de su poder. A este respecto dice Glantz:

Para el pueblo indígena ella es definitivamente la dueña del discurso, y él, Cortés, Capitán Malinche, jefe de los españoles, es un hombre repentinamente despojado de su virilidad, carente de lengua porque sus palabras carecen de fuerza, es decir, de la habilidad de ser comprendido⁵ (Glantz, 2003: 160).

La cuestión de los nombres es de gran importancia para el establecimiento de las relaciones de poder. El bautizo de la Malinche (Cfr. Tibón, 1975), así como de otros indígenas es muy significativo porque el acto de nombrar es para los españoles el primer paso para colonizar, en este caso, para colonizar personas. Dándoles un nombre cristiano están incorporando a los indígenas a su cultura. Pero, ¿por qué se la llamó ‘doña Marina’? Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez establecen tres teorías diferentes: 1) por la relación con el mar, con lo marino, por donde habían llegado los españoles, 2) por similitud fonética a su nombre original, Malinalli, o 3) por azar, tomado arbitrariamente de alguna lista o impuesto de forma aleatoria por el sacerdote de turno (Holzapfel y Rodríguez, 1986: 269-70). Sin embargo, ambos críticos añaden un dato más a estas teorías, y dicen que aunque en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (editado en 1616) aparece el nombre de Marina asociado a “malina” (maligna), la teoría de la similitud fonética es la más verosímil, pero también creen que quizás esta asociación con “maligna” pudo influir en la elección del nombre (Holzapfel y Rodríguez, 1986: 271). El caso de Cortés es diferente porque los indígenas le asignaron el nombre de “Malinche” para reflejar una unidad entre ambos. Margaret Shedd señala: “Cuando los aztecas daban un nombre a ambos era más que una costumbre.

5) En el original: “For the indigenous people she is definitely the master of the discourse, and he, Cortés, Captain Malinche, chief of the Spaniards, is a man suddenly stripped of his virility, lacking a tongue because his words lack force –that is, the ability to be understood”.

Era un reconocimiento de la dualidad y unidad de este hombre y esta mujer que juntos desviaban el devenir de todo un pueblo”⁶ (Shedd, 1971: XVII).

También Bernal Díaz del Castillo hace referencia a esto: “La causa de haberle puesto aqueste nombre es que, como doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, [...] por esta causa le llamaban a Cortés el capitán de Marina, y para más breve le llamaron Malinche” (Díaz, 1991: 264). No sabemos qué opinaba Cortés de este nombre, pero es muy probable que no le agradara nada porque en este caso es él quien pierde su identidad a favor de la Malinche.

En Bernal Díaz del Castillo la voz de la Malinche, aunque silenciada, es diferente de la que hemos visto en Cortés. Como afirma Glantz, “todo lo que ella dice o interpreta, todos sus propósitos se manejan mediante el discurso indirecto” (Glantz, 1993: 217).

A lo largo de todo el texto de Díaz del Castillo vemos varios ejemplos de este discurso indirecto:

Nuestro Cortés respondió con las dos lenguas, Aguilar y doña Marina (Díaz, 1991: 160)

Dijo la doña Marina en la lengua mexicana que... (Díaz, 1991: 171)

Doña Marina y Aguilar les halagaron y dieron cuentas, y les dijeron que... (Díaz, 1991: 234).

Como vemos, a pesar de que Bernal Díaz también silencia a la Malinche, al menos la nombra prácticamente siempre que se refiere a ella, lo cual en cierto modo es un reconocimiento a su rol de intérprete. Díaz del Castillo la saca del anonimato desde el principio, desde el mismo momento en que es regalada a Cortés: “No fue nada este presente en comparación de veinte mujeres, y entre ellas una muy excelente mujer, que se dijo doña Marina, que así se llamó después de vuelta cristiana” (Díaz, 1991: 153).

El cronista alaba en numerosas ocasiones a la Malinche, de la que cuenta sus orígenes, y elogia su valor, su inteligencia, su lealtad y su gran labor como mediadora. En estas citas vemos la alabanza a sus valores morales y a su labor mediadora:

6) En el original: “When Aztecs gave one name to both of them it was more than convention. It was a recognition of the duality and unity of this man and this woman who together diverted a whole people’s lifestream”.

Y como doña Marina en todas las guerras de Nueva-España, Tlascal y México fue tan excelente mujer y buena lengua (Díaz, 1991: 158)

Y la doña Marina fue y les habló de tal manera, que lo sabía muy bien hacer, y con dádivas vinieron luego con ella (Díaz, 1991: 289).

Según Sonia Rose, Díaz del Castillo hace esto “para demostrar que no fue ella una mujer más, sino una gran mujer: tanto por la nobleza de su nacimiento como por sus cualidades morales naturales” (Rose, 1992: 940).

Además del tono de alabanza y de reconocimiento que se puede apreciar en el texto de Bernal Díaz, también hay que señalar que a veces, y a diferencia de Cortés, introduce la voz “directa” de la Malinche, como cuando habla con una india vieja en Cholula: “¡Oh cuánto me huelgo en saber que vuestro hijo con quien me queréis casar es persona principal!” (Díaz, 1991: 291). Es evidente que ésta es una voz ficcionalizada por Díaz del Castillo, aunque él la presenta como si fuesen sus propias palabras.

Tras haber mencionado todos estos aspectos positivos (o al menos más positivos que en Cortés) de la representación de la Malinche en Díaz del Castillo, podemos incluir como contrapunto la idea sugerida por Rose de que este cronista crea una imagen idílica de la Malinche y “la dota de porte bíblico, de una voz magdalénica y de un pasado occidental. Y al inventarla así, la hace ingresar en la historia occidental muda y pétrea, un instrumento de la Providencia” (Rose, 1992: 946).

Con esta imagen, Díaz del Castillo está cosificando a la Malinche, la está convirtiendo en un objeto, en un instrumento, pero también está proporcionando al lector “una historia que éste reconoce y valora dentro de su propia cultura” (Rose, 1992: 943), por lo que de algún modo está fomentando el interés del público en esta figura y otorgándole a la Malinche un lugar en la historia de la conquista de México, algo que Cortés le había negado en sus textos.

La representación que Díaz del Castillo hace de la Malinche es, en mi opinión, un punto intermedio entre la de Cortés y la de Laura Esquivel ya que, por una parte, la saca del anonimato en el que la dejó Cortés y alaba y reconoce su labor como mediadora (“sin doña Marina no podíamos entender la lengua de Nueva-España y México” -Díaz, 1991: 159-), pero, al igual que Cortés, también él silencia su voz y crea una imagen de ella como mero instrumento (divino, eso sí) de la Providencia para lograr la conquista de México. Sin embargo, Díaz del Castillo se acerca a Esquivel al darle a la Malinche una voz ficcionalizada a través de las citas “directas”.

La voz de la Malinche en la novela homónima de Laura Esquivel está plenamente ficcionalizada. La ficción es, según el *Diccionario de la Lengua Española*, la “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”. En la novela de Esquivel, el personaje no es imaginario, ni tampoco lo son algunos de los hechos que narra ya que existe documentación que demuestra su veracidad histórica. Sin embargo, los pensamientos y sentimientos de la Malinche están totalmente inventados por la autora, quien reconoce en una nota al comienzo del libro que imaginó “qué estrellas miraba, cuáles flores eran sus preferidas, cuál era su comida favorita, qué significaba en su hacer cotidiano el encender el fuego” (Esquivel, 2006: VII).

A pesar de ser ficción, hay en esta novela una clara intención histórica, no solo literaria, y de hecho cuenta con una amplia bibliografía en la que encontramos tanto los textos de Cortés y Díaz del Castillo y otras obras de carácter histórico, como algunos de los artículos críticos citados en este trabajo. Esquivel, por lo tanto, se documentó mucho antes de escribir esta obra, y luego añadió la parte de ficción que la hace una novela y, de ahí, objeto de este estudio porque aporta una representación nueva y actual de la Malinche. Pasemos entonces a analizar esta representación y a compararla en algunos aspectos con la que hace Díaz del Castillo, pues existen entre ambos textos ciertas semejanzas y, por supuesto, diferencias, que resulta interesante ver de forma paralela.

La semejanza más obvia es que en los dos textos encontramos una voz ficcionalizada de la Malinche, aunque incluso en esto son diferentes porque Esquivel lo reconoce desde el principio, cosa que Díaz del Castillo no hace, pues él presenta la voz de la Malinche en forma de citas “directas”. Además, Díaz del Castillo, aunque a veces se sitúa como narrador fuera de la historia, en la mayoría de los casos se incluye en ella porque se presenta desde el prólogo como testigo presencial (“que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y reencuentros de guerra” Díaz, 1991: 65), lo cual da autoridad a su narración, y no hay que olvidar que su intención es contar la “historia verdadera” de la conquista de Nueva España, por lo que este aspecto resulta fundamental en su discurso. Esquivel, por el contrario, se sitúa siempre como narradora fuera de la historia, aunque se percibe cierta simpatía hacia la Malinche a lo largo de toda la obra. Otra de las grandes diferencias entre estas dos representaciones es que en la de Díaz del Castillo es una indígena que descubre la fe cristiana y se convierte en una cristiana ejemplar, mientras que en la de Esquivel es

una indígena que no consigue comprender la religión cristiana que tratan de explicarle los españoles y sigue aferrada a sus creencias ancestrales.

Veamos esto en las diferentes narraciones del episodio en el que la Malinche se reencuentra con su madre, que recordemos que la regaló cuando era una niña. Díaz del Castillo, con su discurso indirecto, enfatiza la adquisición por parte de la Malinche de los valores cristianos del perdón y la generosidad:

Y como así los vio llorar la doña Marina, los consoló, y dijo que no hubiesen miedo, que cuando la traspusieron con los de Xicalango que no supieron lo que se hacían, y se lo perdona, y les dio muchas joyas de oro y de ropa y que se volviesen a su pueblo, y que Dios le había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos ahora y ser cristiana (Díaz, 1991: 159).

La frase “no supieron lo que se hacían” recuerda directamente al Evangelio cuando Jesucristo desde la cruz pide perdón por los que le matan porque “no saben lo que hacen”. Esto demuestra que la Malinche de Díaz del Castillo no solo conoce la Biblia sino que también aplica sus enseñanzas. Esquivel, por el contrario, utiliza un discurso directo en el que la Malinche habla con palabras frías (“Malinalli, conmovida, con el corazón trastocado, estuvo a punto de abrazarla y de curar sus heridas pero se contuvo” Esquivel 2006: 149), duras (“tú no existes en mis códigos, hace mucho que te borré” Esquivel, 2006: 150), y soberbias (“soy mujer del hombre más principal, soy mujer del hombre del nuevo mundo. [...] Soy la nueva ciudad, la nueva creencia, la nueva cultura” Esquivel, 2006: 150). En el episodio contado por Esquivel la Malinche no siente ni un ápice de piedad por su madre, quien, asustada, le suplica que no la mate. Aquí la Malinche es simplemente un ser humano cuyo dolor por lo que ha sufrido no le permite en ese instante sentir compasión sino la necesidad de reprocharle a su madre lo que hizo y cómo a pesar de eso ha conseguido alcanzar una buena posición social. La Malinche de Esquivel comete errores, no es perfecta, aunque más tarde recapacita y se arrepiente: “Al poco rato, Malinalli pudo sentir amor por su madre. [...] Se apenó de la arrogancia, el desprecio y la soberbia con la que se había dirigido a su progenitora. Ahora sentía ternura. La perdonó en su corazón” (Esquivel, 2006: 151).

En relación al tema de la religión también es importante señalar que la Malinche de Esquivel está plenamente convencida de que el Dios del que hablaban los españoles era el señor Quetzalcóatl que venía a restaurar el orden

que los aztecas habían roto. Por eso “se sentía agradecida y convencida de que estaba en buenas manos y de que los dioses habían venido a acabar con los sacrificios humanos” (Esquivel, 2006: 52).

Con esto Esquivel contradice la posibilidad de considerar a la Malinche una traidora, ya que ella prestó su servicio a los españoles creyendo que esto beneficiaría al pueblo indígena. Esquivel crea más bien la imagen de una Malinche víctima de los españoles y de sus propias creencias, pues cuando empezó a darse cuenta de que “lo que él [Cortés] decía contradecía en todo lo que ella pensaba, lo que ella anhelaba, lo que ella soñaba” (Esquivel, 2006: 86), entonces ya era demasiado tarde y Cortés no la iba a dejar ir porque su rol como intérprete y toda la información que pudiera proporcionarle le eran de gran utilidad para sus fines personales y de conquista. Ahora solo tenía una opción si quería salvar la vida, y era garantizar el triunfo de los españoles, “por lo que no había tenido empacho en afirmar varias veces con palabras veladas que en verdad los españoles eran enviados del señor Quetzacóatl y no sólo eso sino que Cortés mismo era la encarnación del venerado dios” (Esquivel, 2006: 64).

La Malinche, según Esquivel, es consciente ahora del poder que tiene como mediadora y de lo importante que es lo que dice y lo que calla: “Descubrió que al traducir, ella dominaba la situación y no sólo eso, sino que la palabra podía ser un arma” (Esquivel, 2006: 63). Sintió entonces miedo por la posibilidad de traicionar a los dioses (“¿estaría enojado el señor Quetzacóatl con ella? ¿Por qué? Ella no lo había traicionado, todo lo contrario” -Esquivel, 2006: 49-), pero Laura Esquivel señala que tras la masacre ocurrida en Cholula, la Malinche se siente abandonada por los dioses (“tampoco Quetzacóatl había hecho nada para defender a sus seguidores” -Esquivel, 2006: 96-), por lo que la libera así de cualquier sentimiento de culpabilidad por traidora ya sea al pueblo o a los dioses. Más bien es ella la traicionada, por eso decide a partir de entonces apoyar a los españoles pues, aunque ya no creía que fueran los mensajeros de Quetzacóatl, su vida dependía del triunfo de los españoles.

En definitiva, Esquivel nos presenta una Malinche con sentimientos, que opina, que se equivoca, que protesta, que lucha por su supervivencia y que incluso se enfrenta al propio Cortés diciéndole, entre otras cosas, “no me pidas que declare, no en ese tono, ya no soy tu lengua, señor Malinche” (Esquivel, 2006: 174).

Como ya se ha mencionado, ésta es la voz de la Malinche ficcionalizada por Esquivel, y es, desde mi punto de vista, la Malinche que el lector –y sobre todo la lectora– del siglo XXI quiere leer, pero no creo que sea una Malinche

muy semejante a la que conocieron y representaron Cortés y Díaz del Castillo. En cualquier caso, la representación que nos ofrece Esquivel es muy interesante porque establece varias diferencias con relación a los textos de Cortés y Díaz del Castillo. Además de lo ya señalado, cabe destacar que Esquivel nos muestra también su idea de cómo eran los sentimientos de Cortés, y no se centra solo en su ambición y deseos de conquista, sino también en sus sentimientos hacia la Malinche: “Hernán pensó en lo admirable que era esa mujer. No se había quejado en ningún momento. Seguía el paso a todos ellos sin chistar. Nunca se había enfermado ni llorado ni dado molestias” (Esquivel, 2006: 110). Cortés se asombra, como vemos, de la fortaleza de una mujer que, como también notó Díaz del Castillo, era excepcional y diferente al resto de las esclavas.

Otra gran diferencia de esta novela respecto a los textos coloniales es la explícita mención a las relaciones sexuales (que por razones obvias quedaba fuera del discurso en la época colonial) y el uso del nombre indígena de la Malinche, Malinalli (que podemos entender como una forma de devolver a la Malinche su verdadera identidad). Por último, Esquivel hace bastante énfasis en la idea de la Malinche como madre de la raza mestiza, y nos muestra a una mujer orgullosa de este hecho: “Cuando Malinalli se supo embarazada, se sintió plena, feliz. Sabía que en su vientre latía el corazón de un ser que iba a unir dos mundos” (Esquivel, 2006: 145) y esto era lo que ella había pretendido siempre, la mediación pacífica entre dos mundos, el europeo y el indígena. Este niño era el símbolo de la posibilidad de un futuro en el que ambos mundos convivirían haciéndose uno solo. Ésta es la nueva formulación del ‘malinchismo’ que, como señala Cypess, quieren establecer las escritoras chicanas: “Las chicanas quieren reinventar el *malinchismo* como la forma de construir un puente entre dos culturas, no de venderse sino de darse, de compartir valores positivos entre dos culturas”⁷⁷ (Cypess, 1991: 151).

Esquivel no es la única escritora que ha ficcionalizado la voz de la Malinche, también Shedd –casualmente otra mujer– lo ha hecho para darle voz, aunque sea ficticia, a esta mujer siempre silenciada por hombres que la utilizaron para lograr sus fines personales sin darle reconocimiento alguno. Por eso Shedd dice en su prólogo: “Esta historia intenta descubrir. Se usan hechos conocidos; el resto no es realmente una invención sino una proyección cuya fuerza y veracidad, si todavía hay, es producto de la memoria popular y el reconocimiento de Malinche” (Shedd 1971: XII).

7) En el original: “Chicanas want to reinvent as the way to bridge two cultures, not a selling out but a giving, a sharing of positive values with two cultures”.

De forma similar, Esquivel menciona en los agradecimientos al final de su novela: “Este libro es el resultado de mi búsqueda de respuestas a las preguntas: ¿Cómo era la Malinche? ¿Qué pensaba? ¿Qué ideas la acompañaban?” (Esquivel, 2006: 185). Es decir, ambas escritoras se preguntaron “¿cómo habla la Malinche?, ¿qué dice?”, y al acudir a los textos contemporáneos vieron que no decía nada, por lo que sintieron la necesidad de darle voz a esta mujer silenciada.

Por mi parte, también yo he intentado con este trabajo contribuir al reconocimiento del lugar de la Malinche en la historia, pues considero que con este análisis comparativo queda claro, una vez más, que en la época colonial, una mujer (y más aún indígena) no podía salirse de los roles establecidos. Si lo hacía, estaba condenada a ser silenciada o criticada, como le ocurrió –entre otras muchas– a la Malinche, que sufrió ambos castigos. Afortunadamente, desde hace algunos años están apareciendo voces dispuestas a sacar del silencio a la Malinche, a desterrar la maniquea imagen de traidora y a reconocer de una vez por todas su importante labor como mediadora entre el mundo europeo y el indígena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, M. A., “El discurso/los discursos; tradición/subversión en la escritura de Laura Esquivel”. *Celebis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 5.6-8 (1996), pp. 5-11.
- CORTÉS, H., *Cartas de la conquista de México*, Madrid, Sarpe, 1985.
- CYPESS, S., *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*, Austin, University of Texas, 1991.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 2 vols, Madrid, Historia 16, 1991.
- Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed, Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 2003, 15-11-08, <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>>.
- ESQUIVEL, L., *Malinche*, Nueva York, Atria, 2006.
- GLANTZ, M., “Doña Marina and Captain Malinche”, *Bilingual Games. Some literary Investigations*, Ed. Doris Sommer, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 149-161.
- GLANTZ, M., “La Malinche: La lengua en la mano”, *American Journal of Cultural Histories and Theories*, 18.45 (1993), pp. 211-224.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, C., *Doña Marina (la Malinche) y la formación de la identidad mexicana*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002.

- HASSIG, R., "The Maid of the Myth: La Malinche and the History of Mexico", *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 12 (1998), pp. 101-133.
- HOLZAPFEL, T. y RODRÍGUEZ, A., "Doña Marina, ¿el destino de un nombre?" *Romance Notes*, 26.3 (1986), pp. 269-272.
- Medina, R., "Masculinidad, imperio y modernidad en *Cartas de relación* de Hernán Cortés", *Hispanic Review*, 72.4 (2004), pp. 469-489.
- PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, 12ª ed, Madrid, Cátedra, 2004.
- ROSE DE FUGGLE, S., "Bernal Díaz del Castillo cuentista: la historia de Doña Marina", *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, I-IV*, Ed. Antonio Vilanova et al., Barcelona, Promociones y Pubs. Universitarias, 1992, pp. 939-946.
- SHEDD, M., *Malinche and Cortés*, Garden City, NY, Doubleday, 1971.
- TIBÓN, G., *Historia del nombre y de la fundación de México*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1975.

LA REIVINDICACIÓN FEMENINA EN EL SIGLO DE ORO

Mercedes DE SANDE BUSTAMANTE
Universidad de Salamanca

Antes de adentrarnos propiamente en la reivindicación de la mujer en el Siglo de Oro podríamos remontarnos un poco más atrás en la Literatura Española y hallaríamos ya algún precedente en el *Romancero viejo*, o en una de las obras fundamentales de la Letras Hispánicas, aquella que Cervantes se atrevió a clasificar en los versos preliminares de *El Quijote* como obra a su parecer “divina, si encubriera más lo humano”, esto es, *La Celestina*.

Efectivamente, hallamos la primera de las reivindicaciones femeninas en la Literatura Española en nuestro *Romancero viejo*, en las palabras de doña Urraca cuando, agraviada por el reparto masculino efectuado por su padre, el rey Alfonso, le replica tan ofendida como airada:

Morir vos queredes, padre
San Miguel vos haya el alma;
mandastes las vuestras tierras
a quien se vos antojara,
a don Sancho a Castilla,
Castilla la bien nombrada,
a don Alonso a León,
y a don García a Vizcaya.
A mí, porque soy muger
dejáisme desheredada (Anónimo, 1987: 209)

Tan agraviada está la infanta, que amenaza con la mayor venganza que un padre podría recibir, la de la pérdida de su honra, con lo que ello implica de deshonor y mácula en aquellos tiempos:

irme he yo por esas tierras
como una mujer errada
y este mi cuerpo daría
a quien se me antojara,
a los moros por dineros
y a los cristianos de gracia (Anónimo, 1987: 209)

Y va aún más allá la princesa, herida en su dignidad de mujer y, para afeor la conducta machista del padre, promete ofrecer lo que obtenga por su cuerpo a cambio del sufragio por el alma de un padre de tan injusto proceder:

de lo que ganar pudiere
haré bien por la vuestra alma (Anónimo, 1987: 209)

Uno solo de los argumentos que esgrime doña Urraca podrían servirnos como frase reivindicativa digna de ser esculpida para el recuerdo: “A mí, porque soy mujer, me dejáis desheredada”, dicha en español moderno.

Ese “porque soy mujer”, precisamente va a servir también a la protagonista de la segunda obra mencionada, *La Celestina*, para lamentarse de la desigualdad por razón de género. El autor, Fernando de Rojas, pondrá en labios de Melibea, en el acto X de la tragicomedia universalmente conocida, las siguientes palabras de lamentación y protesta: “¡Oh, género femineo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calixto viviera quejoso ni yo penada”. Sin duda toda una queja puesta en labios de mujer por la desigualdad de derechos en lo que concierne a las posibilidades de expresar los sentimientos frente a los hombres.

Más adelante, en el Siglo de Oro, encontraremos el primer alegato en pro de los derechos femeninos escrito también por la pluma de un insigne escritor y puesto en boca de uno de los personajes que aparecen en su obra fundamental: me refiero a Miguel de Cervantes y a su magna creación, *El Quijote*, y concretamente al discurso de la pastora Marcela, en el capítulo XIV, de la primera parte.

Para situarnos mejor, tras la muerte de Grisóstomo, estudiante de Salamanca, que ha fallecido por penas de amores al no ser correspondido por su amada, la bella y rica Marcela, pretendida por ambas razones, su belleza y su riqueza, no sólo por él sino por muchos otros pretendientes, acuden vecinos, amigos, pastores y curiosos al sepelio del desafortunado amador, del que por casualidad serán testigos Don Quijote y Sancho. Todos culpan a Marcela de la muerte, y quien con más rigor la acusa es Ambrosio, el mejor amigo de Grisóstomo, quien al verla aparecer en lo alto de una peña, cuando se disponen a enterrarlo la increpa a grandes voces, inculpándola del óbito:

¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero,

el incendio de su abrasada Roma, o a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que más gustas; que por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos (Cervantes, 1990: 195).

Palabras acusatorias –hacia Marcela y hacia la condición femenina: “cruels hazañas de tu condición”- a las que responde Marcela, como una mujer inteligente que no sólo clama por su libertad de elegir estado y rechazar a todos los pretendientes que la desean, sino que arguye además los motivos que la impulsan a tal decisión.

No es una Penélope en busca de ardidés: la tela de Marcela es la razón lógica y objetiva de cualquier ser humano, junto a su propias y personales razones de mujer con su capacidad de elegir libremente, en paridad absoluta con el varón. Y, así, se defenderá públicamente de las acusaciones de Ambrosio y de todos aquellos que la incriminan, dejando en evidencia los falaces argumentos que se han proferido en contra de ella:

- No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho –respondió Marcela-, sino a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y así, ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir de una verdad a los discretos (Cervantes, 1990: 195-196).

Y pasa Marcela a exponer las razones por las que todos la solicitan: “Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros” (Cervantes, 1990: 196).

Mas no por ser bella, y a raíz de ello deseada y solicitada, considera que deba ella aceptar a quien quede prendado de su belleza, pues, como bien argumenta, no todo lo bello es apetecible, ni por ser amado se debe siempre corresponder, puesto que el deseo o la voluntad no se corresponden con la belleza o fealdad:

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: “Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo.” Pero, puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas las hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar; porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos (Cervantes, 1990: 196).

Y continúa Marcela argumentando y exponiendo sus ideas sobre el amor, que considera ha de ser ante todo “voluntario y no forzoso”:

Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que, tal cual es, el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. Y así como la víbora no merece ser juzgada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa; que las hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda: que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca (Cervantes, 1990: 196).

Expone a continuación sus concepciones sobre la honra y las virtudes, “adornos del del alma”, a falta de los cuales el cuerpo no puede considerarse, según su opinión, bello:

La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a

la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? (Cervantes, 1990: 196)

Pasa por último a defender su legítimo derecho a vivir libre y escoger el estado civil que personalmente le apetezca, con una declaración, podríamos decir, lapidaria, que subrayo en negrita: “**Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos.** Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos” (Cervantes, 1990: 197).

Y se defiende con argumentos de cuantos hombres la acosan y especialmente de aquellos que la culpan de la muerte de Crisóstomo, sin que ella tenga arte ni parte alguna: “A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad” (Cervantes, 1990: 197).

Por porfía, ciertamente, y su negarse a ver la realidad, Grisóstomo se ha labrado su propio destino, como argumenta Marcela, ya que ella no debe en modo alguno corresponder a quien no ama sólo por el hecho de ser amada y en contra de sus deseos:

Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? (Cervantes, 1990: 197)

Marcela defiende sus razones y ante todo su propia libertad de elección sin ninguna coacción que la haga desistir de sus propósitos de ser y vivir libre e independiente:

Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas,

confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito.

El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado (Cervantes, 1990: 197).

Y, por último, finaliza su discurso desengañando a los hombres si consideran que por solicitar o pretender a una mujer van a poder conseguir su propósito de que ésta les corresponda. Precisamente la palabra “desengaño” que utiliza Marcela, va a ser marcadamente significativa reivindicación femenina, como podremos ver más adelante, en las obras de dos escritoras de la Literatura Española:

Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho; y entiéndase de aquí adelante que si alguno por mí muriere, no muere de celoso ni desdichado, porque quien a nadie quiere a ninguno debe dar celos; que los desengaños no se han de tomar en cuenta de desdenes (Cervantes, 1990: 197).

Y los insta, por último, a que la dejen totalmente en paz seguir su propio camino, trazado por su firme voluntad y en aras de su total libertad, enumerando uno por uno todos los calificativos que los hombres, desdénados, le aplican:

El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda el que quiere que la tenga con los hombres? (Cervantes, 1990: 197).

Marcela es hermosa y rica, y este particular es una de las razones, la fundamental sin duda, que le permite elegir y manifestarse así, como ella misma declara:

Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas; tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie. No engaño a éste, ni solicito aquél; ni burlo con uno, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera. (Cervantes, 1990: 197-198).

Y Miguel de Cervantes, escritor especialista en presentarnos mujeres inteligentes y discretas, concluye con estas palabras la historia de la pastora Marcela, quien tras poner fin a su sabio y reivindicativo discurso deja admirado al público masculino al que se dirige: “Y en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba, dejando admirados, tanto por su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban” (Cervantes, 1990: 198).

Y pasando ahora de figuras femeninas, protagonistas literarias, como Marcela, o históricas, como doña Urraca, a figuras reales y egregias de las Letras, reivindicadoras de la mujer en la Literatura Española del mismo Siglo de Oro, en que el autor de *El Quijote* escribió, debemos hablar de dos escritoras: la novelista madrileña María de Zayas y Sotomayor, nacida a finales del XVI, en el año 1590, y fallecida en el XVII, probablemente en 1661, y la escritora y poetisa mejicana Juana de Asbaje y Ramírez, más conocida literariamente por Sor Juana Inés de la Cruz.

Es la primera de las citadas, María de Zayas, una escritora universal, culta, viajera, que vivió en Italia, donde su padre trabajaba al servicio del virrey de Nápoles, el duque de Lemos, hasta 1616, y en diversos lugares de España, desde ciudades como Madrid, donde nació y murió, a Murcia o Zaragoza, ciudad en la que se publicarían por primera vez sus *Novelas amorosas y ejemplares*, en 1637, y se reeditarían al año siguiente. Nueve años después de la segunda edición de sus *Novelas*, en 1647, aparecerían en Barcelona sus *Desengaños amorosos. Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto*.

María de Zayas y Sotomayor se atrevió a competir con el sexo opuesto en el oficio de escribir, eminentemente masculino en la época que a ella le tocó vivir. Fue amiga de escritores y elogiada por famosos contemporáneos suyos, desde Castillo Solórzano a Lope de Vega, aquél en *La Garduña de Sevilla*, y éste en *El laurel de Apolo* –silva VIII.

Para la escritora madrileña no hay que hacer distinciones entre mujer y hombre: "La mujer debe ponerse a la par del hombre, puesto que las almas no son hombres ni mujeres." Esta apreciación ya la hacían los libros de geografía cuando hablaban de habitantes con los términos de vecinos, es decir, casas-familiares o familias, por un lado, y almas, esto es, habitantes, por otro.

En María de Zayas hombres y mujeres, vecinos y almas, se aúnan en un solo término lingüístico, el de personas. Personas de carne y hueso, con su corazón y su cabeza o con su mente o su inteligencia y sus sentimientos, sus afectos y sus desafectos, y hablará de las mujeres siempre con esta consideración y en estos mismos términos de persona, a la par que el hombre y tan inteligente o más que él y por ello debe gozar de los mismos privilegios o derechos. Es más, para ella la mujer es meritoria de un reconocimiento especial, por parte del varón, debido a su condición de mujer y considera necio a todo aquel que no lo quiera admitir: "Con mujeres no hay competencias, quien no las estima es necio, porque las ha menester, y quien las ultraja ingrato, pues falla al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primera jornada." Y considera que el hombre ha de ser cortés con las mujeres y defenderlas en vez de atacarlas, si quieren considerarse realmente caballeros por su comportamiento y no sólo por las insignias que luzcan como símbolo de tales:

¿Pues qué ley humana ni divina halláis, nobles caballeros, para precipitaros tanto contra las mujeres, que apenas se halla uno que las defienda, cuando veis tantos que las persiguen? Quisiera preguntaros si cumplís en esto con la obligación de serlo, y lo que prometéis cuando os ponéis en los pechos las insignias de serlo (Zayas, 1973: 665).

Para María de Zayas las desigualdades que se observan entre ambos sexos se deben más a causas educacionales que genéticas, ya que sólo al hombre se le permite el acceso a la cultura, pero si las mujeres pudieran instruirse como ellos los aventajarían: "Si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor nos dieran libros y preceptores fuéramos tan aptas para los puestos y las cátedras como los hombres y quizá más agudas" (Zayas, 1973: 458).

Una auténtica reivindicación, sin duda, la que hace María de Zayas, de los valores y derechos femeninos, que se sitúa a años luz de la consideración que se ha tenido durante más de veinte siglos y aún se sigue teniendo, por desgracia, en demasiados lugares del mundo sobre el papel de la mujer en la sociedad; reducida por completo a las labores domésticas, que les atribuían como propias o "sus

labores”, sin ninguna otra opción profesional o laboral, como podemos ver en la *Iliada* del griego Homero, cuando Héctor insta a su esposa Andrómaca: “Mas ve a casa y ocúpate de tus labores, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas aplicarse a la faena. Del combate se cuidarán los hombres todos que en Ilío han nacido y yo, sobre todo” (Homero, 2006: 126).

Y nos confirma Federico García Lorca, en *La casa de Bernarda Alba*, cuando la protagonista que da nombre a la obra, Bernarda, no duda en afirmar cuando ordena a sus hijas en el acto primero de la obra lo que deben hacer: “Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (García Lorca, 2005: 31).

Con estos condicionantes no es extraño, pues, que se hable de sexo débil: el látigo y las armas son para los hombres. María de Zayas y Sotomayor admitirá que la mujer es débil, pero sólo debido a la educación recibida, puesto que si fueran educadas de la misma manera que los hombres: “ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres”, asegura ella en *Tarde llega el desengaño*. Y fustiga a los hombres por minusvalorar o culpabilizar a las mujeres: “Luego el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen en la potestad. Y así, en empezando a tener discurso las niñas pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer es por milagro [...]” (Zayas, 1973: 458); y dice aún más:

[...] que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y esta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo. Bueno fuera que si una mujer ciñera espada sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión; harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras, no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos; según esto, temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras. (Zayas, 1973: 458).

Insta a los hombres a apreciar y valorar a las mujeres por su propio bien: “Estimad y valorad a las mujeres y veréis cómo resucita en vosotros el valor perdido. Y si os parece que las mujeres no os merecen esta fineza, es engaño, que si dos os desobligan con sus malos tratos, hay infinitas que los tienen buenos” (Zayas, 1973: 666).

Sostiene el valor de las mujeres en paridad con los hombres y aun en superioridad en algunos casos, actuando como consejeras de ellos, al hacer referencia a figuras femeninas de la historia de España, que han asesorado a reyes,

como Carlos V o su hijo Felipe II, y cita el caso de las hermanas de aquél o de la hija de éste, Isabel Clara Eugenia:

Esto prueba bien el valor de las hermanas del emperador Carlos Quinto, que no quiero asir de las pasadas, sino de las presentes, pues el entendimiento de la serenísima Isabel Clara Eugenia de Austria, pues con ser el rey don Felipe Segundo de tanto saber, que adquirió el nombre de Prudente, no hacía ni intentaba facción ninguna que no tomase consejo con ella: en tanto estimaba el entendimiento de su hija, pues en el gobierno de Flandes bien mostró cuán grande era su saber y valor (Zayas, 1973: 458).

Si el discurso de la pastora Marcela tenía como propósito desengañar a los hombres que tan engañados vivían, María de Zayas titula no en vano sus obras *Desengaños amorosos*, pues se propone con sus escritos alertar a las mujeres y desengañarlas para que no caigan en las redes que de ordinario les tienden. En el *Desengaño* décimo y último, pone en boca de Lisis las siguientes declaraciones:

Estaréis, hermosas damas y discretos caballeros, esperando a oír mi Desengaño con más cuidado que los demás o por esperarse mejor sazonado, más gustoso, con razones más bien dispuestas. Y habrá más de dos que dirán entre sí: “¿Cuándo ha de desengañar la bien entendida, o la bachillera, que de todo habrá, la que quiere defender a las mujeres, la que pretende enmendar a los hombres, y la que pretende que no sea el mundo el que siempre ha sido?” Porque los vicios nunca se envejecen, siempre son mozos. Y en los mozos, de ordinario, hay vicios. Los hombres son los que envejecen en ellos. Y una cosa a que se hace hábito, jamás se olvida. Y yo, como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que, ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque demás de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego; porque como todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado la guerra (Zayas, 1973: 633).

En los versos que intercala en su novela primera, *Aventurarse perdiendo*, la protagonista Jacinta exclama contra quienes tildan de mudables a las mujeres:

¡Mal hayan de mis finezas
tan descubiertas verdades,
y mal haya quien llamó
a las mujeres mudables! (Zayas, 1973: 43)

María de Zayas y Sotomayor, se granjeó por sí misma, como ya dijimos, y en una época tan difícil para las mujeres, no sólo la amistad, sino también la admiración y la alabanza de sus contemporáneos masculinos, desde Lope de Vega a Alonso del Castillo Solórzano, quien llega a escribir en su obra *La Garduña de Sevilla*, el siguiente comentario elogioso de la escritora madrileña, con motivo de la publicación de las *Novelas amorosas y ejemplares* de ésta:

[...] pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben de este género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España (Castillo Solórzano, 1972: 66).

Un excelente y grato reconocimiento del escritor, pues nada mejor podría decirse que pudiera halagar más a la reivindicativa escritora madrileña que esta última frase de Castillo Solórzano: “acobarda las más valientes plumas de nuestra España”, corroborando así muchas de las tesis sobre el valor de las mujeres sostenidas y defendidas por ella, defensora infatigable de los valores intelectuales femeninos por encima de los hombres.

Otra figura señera de las letras hispanas, y reivindicadora asimismo del papel y la valía intelectual de las mujeres fue la mejicana Juana Ramírez de Asbaje, hija natural de la criolla Isabel Ramírez –apellido que ella prefería utilizar- y del capitán vasco Pedro Manuel de Asbaje, y conocida universalmente por su nombre religioso: Sor Juana Inés de la Cruz, que nació el 12 de noviembre de 1648, cuando tanto las *Novelas amorosas y ejemplares* como los *Desengaños amorosos. Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas habían visto ya la luz, en San Miguel de Neplanta, caserío situado en la falda del volcán Popocatepetl, en esa “Nueva España”, que tan pronto comenzara a dar frutos literarios.

Su interés y amor por las letras y el saber se despertó desde su más tierna infancia. A los tres años aprendió a leer y lo hizo movida por un deseo precoz de aprender, cuando acompañaba a clase a una hermana mayor que ella. Nos lo cuenta con detalle ella misma en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*:

Prosiguiendo en la narración de mi inclinación (de que os quiero dar entera noticia) digo, que no había cumplido los tres años de edad, cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman *Amigas*, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que le daban lección me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble, pero, por complacer el donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó, por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto: y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó, Dios la guarde, y puede testificarlo.
(Sor Juana Inés de la Cruz, 1987: 121-122).

Su ansia de saber es tan desmesurada que la lleva a sacrificarse a tan corta edad no comiendo en afán de incentivar su ingenio, según sigue relatando en su carta: “Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer *queso*; porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños” (Sor Juana Inés, 1987: 122).

A los seis o siete años, sabiendo ya leer y escribir, se entera de que existen escuelas y universidades para aprender más e inmediatamente se enciende en ella el deseo de frecuentarlas, aun sabiendo que las universidades estaban vetadas a las mujeres:

Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costura que deprehenden las mujeres, oí decir que había universidades y escuelas, en que se estudiaban las ciencias en Méjico; y apenas lo oí, cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos, sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que

tenía, para empezar y cursar la Universidad; ella no lo quiso hacer (e hizo muy bien), pero yo despiqué el deseo que tenía de leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo; de manera que cuando vine a Méjico se admiraban no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar. (Sor Juana Inés de la Cruz, 1978: 122).

Sus primeros años de vida transcurrieron en la hacienda de Panoayán, que su abuelo materno, don Pedro Ramírez de Santillana, originario de San Lúcar de Barrameda, aficionado a la lectura y culto, poseía. Tras el fallecimiento de su abuelo, en 1956, se trasladará, a la capital, Méjico, y reside con su tía María Ramírez, hermana de su madre, casada con un rico comerciante, Juan de Matas, y a través de ellos entraría en contacto con los virreyes. Sería dama de la esposa del virrey de Méjico, doña Leonor de Carreto, marquesa de Mancera, dama culta y de gran afición por las letras, que sería su protectora. En aquel ambiente selecto desde el punto de vista sociocultural, Juana se hizo ya notar por su gran erudición y por sus dotes intelectuales, hasta el punto de que el virrey, marqués de Mancera convocó a cuarenta expertos de distintas ciencias para que debatieran con ella y los dejó admirados a todos por sus muchos conocimientos:

[...] juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la universidad y ciudad de México. El número de todos llegaría a cuarenta y en las profesiones eran varias, como teólogos, escripturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas y no pocos de los que, por alusivo gracejo, llamamos tertulios, que sin haber cursado por destino las facultades, con mucho ingenio y alguna aplicación, suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo. Es el padre Calleja quien apunta lo anterior, y continúa su relato diciendo que los invitados acudieron, sin desdeñar la *científica lid*, por tratarse de una mujer (Galaviz, 1987: 32).

Esto es lo que más sorprendía, que fuera precisamente una mujer, tan alejadas como estaban éstas entonces del saber, la que brillaba por su sabiduría e ingenio. Como no se sentía llamada al matrimonio, elige una profesión y un lugar donde poder ser más libre y en el que poder cumplir su sueño de aprender y entregarse de lleno al estudio y la lectura. Y así como la

protagonista de la historia cervantina decide hacerse pastora y busca la soledad del campo, Juana decide hacerse monja y buscar la soledad de su celda porque es allí, en el aislamiento que le posibilita el convento, donde mejor va a poder desarrollar su capacidad intelectual y su insaciable sed de conocimientos tanto culturales como científicos. Fue, pues, para ella la elección de hacerse religiosa la mejor opción para poder ser libre e independiente, ya que sólo en la vida del claustro podría encontrar las condiciones de libertad requeridas para dedicarse a sus aspiraciones intelectuales, lo que no podría haber realizado en un papel de esposa o madre de familia tradicional en su tiempo: “Para su desmesurada afición a las letras y a la cultura en general la celda de un convento era lo más cercano a los *templos del saber*, cuyas puertas estaban cerradas para las mujeres” (Galaviz, 1987: 45).

Es así como el 14 de agosto de 1667 ingresa en el convento de San José, de Carmelitas Descalzas, llamado más tarde de Santa Teresa la Antigua; pero afectada su salud, según se cree, por la rigurosa disciplina, debió abandonar el convento tres meses después. Se recupera durante un año y medio en el palacio virreinal, para optar nuevamente por la vida monacal; aunque esta vez elegirá no el convento de San José, cuya férrea disciplina parecía haber sido la causa de la alteración de su salud, sino otro, perteneciente a la orden de San Jerónimo, también de clausura, como el primero, pero más flexible en su disciplina. Aquí, en el amplio templo adjunto al convento, profesará los votos el 24 de febrero de 1669.

En el Convento de San Jerónimo, dedicada por completo al estudio, labor que compatibilizará con las de contadora y archivera del convento, escribirá la mayor parte de su producción literaria, según ella por encargo. En dos ocasiones le ofrecieron el cargo de abadesa y declinó siempre aceptarlo. Su pasión por la lectura la llevó a tener hasta cuatro mil volúmenes en su propia celda, que llegó a ser considerada como la mejor biblioteca del virreinato en su época.

Cuando el año 1680 un nuevo virrey, el conde de Paredes, llega a Méjico, su esposa, M^a Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, que tenía 31 años, casi la misma edad que Sor Juana, se interesaría muy pronto por los triunfos poéticos de Sor Juana Inés, y a su regreso a España sería la encargada de publicar la primera recopilación de sus versos.

La fama y el éxito la pondrán muy pronto en el punto de mira. Y Sor Juana era consciente de la envidia que el triunfo provoca y lo expresará en sus versos:

El que a todos aventaja,

fuerza es que a todos incite
a envidia, pues él lucir
a todos juntos impide (Galaviz, 1978: 135)

Pero un hecho vendría a alterar por completo su vida haciendo más insufrible la envidia hacia la monja erudita. Cuando llegaron a sus manos los volúmenes con la traducción al español de los sermones del padre Antonio de Vieira (1608-1697), sacerdote jesuita portugués, que gozaba de gran fama. Sor Juana Inés, tras leer el sermón del *Mandato* no resistió el deseo de analizar y refutar uno a uno sus argumentos, si bien de manera informal, en conversaciones que ella denominaría *bachillerías*, hecho que ocasionó un gran revuelo y fue motivo de escándalo: ¿Cómo podía atreverse una monja a poner en entredicho el sermón de un predicador como Vieira, misionero del Brasil y confesor nada menos que del rey de Portugal y de la reina Cristina de Suecia? Una personalidad destacada, entre los interlocutores de Sor Juana le pidió que le pasara por escrito esas refutaciones orales, y ella al cabo de unos días le entregó unas páginas que tituló *Crisis de un sermón*, en las que mostraba sus amplios conocimientos bíblicos, patristicos y teológicos. Poco después, en noviembre de 1690, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz mandó imprimirlas por su propia cuenta con el siguiente título: “Carta Athenagorica de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora de velo y Choro en el muy Religioso Convento de San Gerónimo de la Ciudad de México, cabeça de la Nueva España. Que imprime y dedica a la misma Sor Phylotea de la Cruz su studiosa aficionada en el Convento de la Santissima Trinidad de la Puebla de los Ángeles. En la Imprenta de Diego Fernández de León. Año de 1690”.

En las refutaciones y argumentaciones teológicas de la *Carta Atenagórica* manifiesta Sor Juana sus propias ideas y sus principios intelectuales, apoyándose en tres maestros de la Patrística: San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo: “[...] pues mi asunto es defender las razones de los tres Santos Padres. Mal digo. Mi asunto es defenderme con las razones de los tres Santos Padres (Ahora creo que acerté)”. Y, como era de esperar, sentó muy mal en la sociedad de aquella época el atrevimiento de la religiosa, aunque ella no hubiera sido, en realidad, responsable ni del pomposo título, que hacía referencia a la sabiduría de Atenea, ni de la publicación de esas hojas que ella hizo para uso privado, no pensando, ni mucho menos, en sacarlas a la luz. De hecho, Sor Juana confiesa en su *Carta a Sor Filotea de la Cruz* la sorpresa que le causó y la reacción que tuvo al ver sus hojas sueltas en letra impresa:

No es afectada modestia, señora, sino ingenua verdad de toda mi alma, que al llegar a mis manos impresa la carta, que vuestra propiedad llamó *atenagórica*, prorrumpí (con no ser esto en mí muy fácil) en lágrimas de confusión, porque me pareció que vuestro favor no era más que una reconvencción que Dios hace a lo mal que le correspondo, y que, como a otros corrige con castigos, a mí me quiere reducir a fuerza de beneficios, especial favor de que conozco ser su deudora, como de otros infinitos de su inmensa bondad (Sor Juana Inés de la Cruz, 1978: 118).

Las repercusiones de esta publicación en su vida serían graves: le sería prohibido el uso de su biblioteca y fue reducida a las labores del convento como cualquier otra monja, viéndose obligada a abandonar sus estudios y publicaciones. Sor Juana optó por la obediencia, dedicándose desde entonces a la vida conventual, aunque no dejó de defenderse por carta y clamar por los derechos culturales de las mujeres y su propio derecho a criticar el sermón y tener sus propias opiniones. Con su humildad característica, en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana declara: “No quiero decir que me han perseguido por saber, sino sólo porque he tenido amor a la sabiduría”. Y se defenderá con valentía, sabiendo que la atacan por el hecho de ser mujer:

Pues ¿en qué ha estado el delito, si aún lo que es lícito a las mujeres, que es enseñar escribiendo, no hago yo, porque conozco que no tengo caudal para ello, siguiendo el consejo de Quintiliano: Noscat quisque, et non tantum ex alienis praeceptis sed ex natura sua copiat consilium? Si el crimen está en la *Carta Atenagórica*, ¿fue aquella más que referir sencillamente mi sentir, con todas las venias que debo a nuestra Santa Madre Iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe, ¿por qué me lo han de prohibir otros? Llevar una opinión contraria de Vieira fue en mí atrevimiento ¿y no lo fue en su paternidad llevarle contra los tres Santos Padres de la Iglesia? ¿Mi entendimiento, tal cual es, no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar? (Sor Juana Inés de la Cruz, 1978: 142)

Ciertamente, como se lamentaba Sor Juana, ¿acaso el jesuita, por el hecho de ser hombre ha de gozar de una libertad de opinión que a ella no le permiten ni siquiera habiendo argumentado y refutado con sabiduría e inteligencia, en español y en latín, y apoyándose en escritos bíblicos y patrísticos, como ella había hecho en la *Carta Atenagórica*? Si ella hubiera sido un hombre, sin duda alguna,

la carta habría tenido muchos partidarios y defensores en vez de acusadores y detractores.

En la mente de Sor Juana no ha estado el lucirse con sus páginas, ni enfrentarse al famoso predicador: “Esa carta, que vos, señora mía, honrasteis tanto, la escribí con más repugnancia que otra cosa; y así porque era de cosas sagradas, a quienes (como he dicho) tengo reverente temor, como porque parecía querer impugnar, cosa a que tengo aversión natural” (Sor Juana Inés, 1978: 144) Pero está contenta de que hallan salido a la luz, gracias al favor y la protección del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santacruz, encubierto bajo el seudónimo de “Sor Filotea de la Cruz”: “[...] pues como a otro Moisés la arrojé expósita a las aguas del Nilo del silencio donde la halló y acarició una Princesa como vos [...]” Y se lamenta de no haber previsto que iba a ser publicada por haberla hecho aprisa y sin todas las argumentaciones que podía haber puesto:

Pues ya que su ventura la arrojó a vuestras puertas, tan expósita y huérfana que hasta el nombre le pusisteis vos, pésame que entre mis deformidades llevase también los efectos de la prisa; porque así por la poca salud que continuamente tengo, como por la sobra de ocupaciones en que me pone la obediencia, y carecer de quien me ayude a escribir y estar necesitada a que todo sea de mi mano; y porque como iba contra mi genio y no quería más que cumplir con la palabra, a quien no podía desobedecer, no veía la hora de acabar; y así, dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían; y las dejé por no escribir más; que a saber que se había de imprimir, no las hubiera dejado...

Sor Juana argumenta a favor de las mujeres y su derecho no sólo a saber sino también a formarse para enseñar a otras, tal como ocurría en la iglesia primitiva, en la que unas enseñaban a otras en los templos:

¡Oh, cuántos daños se excusaran en nuestra República si las ancianas fueran doctas como Leta, y que supieran enseñar como manda San Pablo, y mi padre San Jerónimo! Y no, que por defecto de esto y la suma flojedad en que han dado en dejar a las pobres mujeres, si algunos padres desean doctrinar más de lo ordinario a sus hijas, les fuerza la necesidad y falta de ancianas sabias a llevar maestros hombres a enseñar a leer, escribir y contar, a tocar y otras habilidades, de que no pocos daños resultan, como se experimentan cada día en lastimosos ejemplos de desiguales consorcios: porque con la intermediación del trato y la

comunicación del tiempo suele hacerse fácil lo que no se pensó ser posible. Por lo cual muchos quieren más dejar bárbaras e incultas a sus hijas, que no exponerlas a tan notorio peligro como la familiaridad con los hombres, lo cual se excusara si hubiera ancianas doctas, y de unas en otras fuese sucediendo el magisterio, como sucede en el de hacer labores y lo demás que es costumbre.
(Sor Juana Inés de la Cruz, 1978: 139).

Hará asimismo una larga enumeración de mujeres que han destacado y brillado sobre los hombres en la antigüedad:

Porque veo a una Débora, dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo, donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima reina de Saba, tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida; antes por ello será juez de los incrédulos. Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas del don de la profecía, como una Abigail; otras, de persuasión, como Esther; otras, de piedad, como Raab; otras, de perseverancia, como Ana, madre de Samuel, y otras infinitas, en otras especies de prendas y virtudes.

Si resuelvo a los gentiles, lo primero que encuentro es con las Sibilas, elegidas de Dios para profetizar los principales misterios de nuestra Fe; y en tan doctos y elegantes versos, que suspenden la admiración. Veo adorar por Diosa de las Ciencias a una mujer como Minerva, hija del primer Júpiter y maestre de toda la sabiduría de Atenas. Veo a una Pola Argentaria, que ayudó a Lucano, su marido, a escribir la gran *Batalla Farsálica*. Veo a la hija del divino Tiresias, más docta que su padre. Veo a una Cenobia, Reina de los Palmirenos, tan sabia como valerosa. A una Arete, hija de Aristipo, doctísima Nicóstrata, inventora de las letras latinas y eruditísima en las griegas. A una Aspasia Milesia, que enseñó filosofía y retórica, y fue maestra del filósofo Pericles. A una Hipacia, que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría. A una Leoncia, griega, que escribió contra el filósofo Teofrasto y lo convenció. A una Julia, a una Corina, a una Cornelia: y en fin, a toda la gran turba de las que merecieron nombre, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas, pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas de la antigüedad por tales. Sin otras infinitas, de que están los libros llenos, pues veo aquella egipciaca Catarina, leyendo y convenciendo

todas las sabidurías de los sabios de Egipto. Veo una Gertrudis leer, escribir y enseñar. Y para no buscar ejemplos fuera de casa, veo una Santísima Madre mía, Paula, docta en las lenguas hebrea, griega y latina, y aptísima para interpretar las Escrituras. Y ¿qué más que siendo su coronista un Máximo Jerónimo, apenas se hallaba el santo digno de serlo, pues con aquella viva ponderación y enérgica eficacia con que sabe explicarse, dice: *Si todos los miembros de mi cuerpo fuesen lenguas, no bastarían a publicar la sabiduría y virtud de Paula?* Las mismas alabanzas le mereció Blesilla, viuda; y las mismas la esclarecida virgen Eustoquia, hijas ambas de la misma Santa: y la segunda tal, que por su ciencia era llamada *prodigio del mundo*. Fabiola, romana, fue también doctísima en la Sagrada Escritura. Proba Falconia, mujer romana, escribió un elegante libro, con centones de Virgilio, de los misterios de nuestra Santa Fe. Nuestra Reina Doña Isabel, mujer del décimo Alfonso, es corriente que escribió de astrología. Sin otras que omito por no trasladar lo que otros han dicho (que es vicio que siempre he abominado), pues en nuestros tiempos está floreciendo la gran Cristina Alejandra, Reina de Suecia, tan docta como valerosa y magnánima, y *las Excelentísimas señoras Duquesa de Aveyro y Condesa de Villa Umbrosa* (Sor Juana Inés de la Cruz, 1978: 135-135).

Una extensa relación, como vemos, reivindicativa de la valía y capacidad intelectual de la mujer. Pero lo que más fama daría a Sor Juana Inés de la Cruz en su defensa de los valores femeninos y su reivindicación ante la subestima y poca consideración manifestada por los hombres hacia el sexo femenino, sería su largo poema en redondillas que se inicia con cuatro versos tan agudos como expresivos, en los que, al igual que María de Zayas y Sotomayor, no se recata en denominarlos necios por su manera de actuar en su relación con ellas y atreverse a menospreciarlas y minusvalorarlas, recriminando su comportamiento como nadie hasta entonces se había atrevido a hacer y de la manera más inteligente, con una forma métrica fácil, la redondilla, que se graban en la mente con mucha más fuerza que la prosa, gracias al apoyo de la rima, inmortalizando así su aguda sátira:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis (Sor Juana Inés, 1978: 57)

Sor Juana Inés fue elogiada y valorada en vida, como María de Zayas. Si a ésta se la denominó “Sibila de Madrid”, la religiosa mejicana se ganó el sobrenombre de “Décima musa”, ya desde la publicación que de la primera recopilación de sus versos hizo en Madrid la condesa de Paredes, su segunda benefactora –primero lo había sido la marquesa de Mancera, antecesora de ésta en el virreinato de Méjico.

Tanto María de Zayas, como Juana Ramírez –así prefería apellidarse Sor Juana Inés, con el apellido de su madre- fueron dos mujeres inteligentes y valientes, sin duda alguna, que afrontaron y desafiaron con su pluma los prejuicios de una sociedad que dio tenorios, y situaba a la mujer en un plano desigual e inferior al del hombre, reducida a su papel de esposa y madre en la casa, bajo la potestad primero del padre y luego del marido o a ingresar en un convento donde rezar, como únicas formas de realización personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO, *Romancero viejo* (J. Alcina, ed.), Madrid, Planeta, 1987.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (F. Ruiz Morcuende, ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha* (J. J. Allen, ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- GALAVIZ, J. M., *Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Historia 16-Quórum, 1987.
- GARCÍA LORCA, F., *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, El País, 2005.
- HOMERO, *La Ilíada* (E. Crespo, trad.), Barcelona, Gredos, 2006.
- ROJAS, F. de, *La Celestina*, Madrid, Edimat Libros, 2007.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- ZAYAS, M. de, *Novelas Completas* (M. Martínez del Portal, ed.), Barcelona, Bruguera, 1973.

**ELEGÍA PARA UNA INSOMNE: EL EXILIO DE MARÍA MERCEDES
ANDRADE**

Filippo Giuseppe DI BENNARDO

Universidad de Sevilla

(Trad.: Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ)

En la Historia de la humanidad y, por tanto, de la Literatura, es verdaderamente largo y tortuoso el camino hacia la comprensión y la representación del cuerpo en la escritura. El cuerpo referido a la literatura o la literatura referida al cuerpo es un tema amplio y polisémico, y su vastedad nos lleva a una serie de posibilidades epistemológicas y semióticas que nos obligan, desde el punto de vista de la comprensión y de la metodología, a proceder con un continuo esfuerzo pluridisciplinar.

Desde la mitología, el cuerpo ha sido el vehículo. En la antigua Grecia fue vehículo de las divinidades, que, para manifestarse y mostrarse a los hombres, debían asumir, a través de la fantasía de la Grecia clásica, un cuerpo, una realidad corporal. Es así como el cisne, personificación de Zeus, pudo hacer el amor con Leda (Cerinotti, 1998: 281), o como el mismo Zeus, en forma de lluvia de oro, pudo penetrar en el interior de Dánae y fecundarla mientras dormía (Cerinotti, 1998: 137). Los semi-dioses, encarnados en épicos guerreros, podían morir por errores “de fábrica”, que los hacían vulnerables, como por ejemplo el talón de Aquiles (Cerinotti, 1998: 256). Más tarde, Dios se hace carne angelicalmente en María (con una fuerte analogía con la lluvia de oro), en su hijo Jesús. Casi desde la antigüedad, la literatura se materializa, transformada en mito, a través del cuerpo.

En la Historia de la Literatura universal encontramos el cuerpo, como fuente de seducción, integrado tanto en la alta cultura como en la cultura popular; basta pensar en el *Kamasutra* (Vatsyana, 1987), en el *Satiricón* (Petronius, 1953), en los relatos de *Las mil y una noches* (Denaro, 2006) o en los *Cuentos de Canterbury* (Chaucer, 1963), desde el *Cantar de los Cantares* hasta la obra de Georges Bataille o de Henry Miller. Leemos la ideología nacida y formada sobre y alrededor del cuerpo en la obra enciclopédica de Michel Foucault (2002). Para Roland Barthes (1999: 34-43), la Literatura es una práctica de escritura, una suma de saberes, donde cada saber tiene un lugar indirecto que hace posible el diálogo con su tiempo y su espacio: su cuerpo. Es aquí donde encuentra sentido la advertencia, siempre en un juego

de equilibrio entre cuerpo y escritura, de Andrade: “non cercare in me un'altra invenzione aldilà di queste parole io non esisto”.

Además, el cuerpo no es un valor entre otros, sino que se encuentra en la base de todos los demás valores. Es una media efectiva y concreta de todos los demás valores. Ningún valor me alcanza y ningún motivo me impulsa si no estimula mi sensibilidad-cuerpo. Accedo a todos los valores a través de la vibración de un afecto-cuerpo. Abrir el abanico de los valores es, al mismo tiempo, ventilar la afectividad-cuerpo en todos sus matices y en toda su dimensión. Es así como Andrade nos lleva a comprender la relación con uno mismo, con el propio cuerpo, y del propio cuerpo con la Historia y con la propia ciudad. Del mismo modo que no he podido elegir mi cuerpo, tampoco he podido elegir mi historia, nos recuerda. Sin embargo, ambos son el lugar de mi relación con el mundo, de mi historia.

La elegía de Andrade se sitúa en el contexto de la Literatura posmoderna, entendida como una Literatura que refleja lo que Jean-François Lyotard llama la “incredulidad respecto a los grandes relatos, hacia la metanarración” (Lyotard, 1979: 6), que se suponía que era una verdad universal, que gozaba de legitimación objetiva. Esta conceptualizada incredulidad, tanto en sentido literario como en sentido socio-político, responde a lo que Fredric Jameson llama la “lógica cultural” de las sociedades contemporáneas. Jameson sostiene que en realidad el posmodernismo no es sino la lógica cultural del capitalismo tardío y el “pastiche”, más que la parodia, es el medio expresivo idóneo de la cultura posmoderna (Jameson, 2007). Como pastiche podemos clasificar la obra de Andrade desde su título. Al abrir las páginas de su libro, de hecho, el lector, espera una composición poética y no una novela: Andrade juega con las expectativas creadas en el lector, con la novela, como se puede percibir a primera vista, y con el lenguaje utilizado por la escritora que evoca la poesía, en los momentos de más alto lirismo, y que, entre los cambiantes géneros literarios encontrados en el texto, podemos definir como prosa poética.

Heidegger ya nos había advertido que estamos en el mundo gracias a nuestro cuerpo y Hölderlin nos había recordado su advertencia que, sin duda, es el cuerpo. María Andrade, escritora colombiana, licenciada en Filosofía y con estudios de Literatura hispánica, Literatura comparada y Filosofía, y cuyo ámbito de investigación científica va desde la Literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX hasta la teoría de la literatura y la literatura femenina, nos sorprende y nos deja atónitos con esta novela, *Elegía para una insomne*, donde el cuerpo es el campo de batalla, es el espíritu, es la relación, es el arma, es la sangre, es el alma, y es el instrumento para la comprensión del mundo y para

la comunicación de uno mismo: “Ti consegno la scrittura di questo braccio, che, come offerta di un rito dionisiaco, ho strappato alla spalla, un braccio caldo e polposo, dal sangue dolce che tesse un rosario di gocce per terra”. Se trata de un cuerpo que es fuente inequívoca de la realidad trascendente del hombre, que genera un rosario de gotas de sangre, el cuerpo de una mártir, mártir metropolitana.

Andrade realiza, a través de la palabra, una destrucción liberadora y casi furiosa del dolor, canta las exequias del pasado, para exorcizarlo, y, si se considera el significado funerario de la palabra “exequias”, también para darle una justa sepultura en la conciencia. Como señala Remo Bodei (2000), para cada una de las épocas psíquicas de nuestra vida se debe verificar una traducción en el sentido de que es necesario ordenar el pasado para tener una “redacción” de nuestra propia historia. Andrade subraya la discontinuidad (es éste un tema profundamente potmoderno); precisamente, la discontinuidad entre sujetos del yo mudable y variable también es una característica del “tú” de la narración. Asimismo, señala Remo Bodei que la existencia individual no discurre en línea recta, sino que está “spezzata in diverse epoche della vita, ossia in spazi omogenei di tempo psichico separati da cesure” (Bodei, 2000: 4). Por otro lado, esta asimetría entre los diversos momentos de la vida recoge también la alternancia o la interrelación entre la identidad, como algo personal, y la identidad, como toma de posición en un mundo social. La autora, al resumir el pasado, tropieza con fronteras socio-afectivas, donde la relación “Yo-Otros” termina con la total fusión o con-fusión, donde la humanidad entera es una proyección y expansión del concepto de sí, y donde el yo se despersonaliza para asumir el perfil de la colectividad y de la pertenencia.

Nos habla Andrade de un cuerpo, de un ser fuerte, de una nueva ontología en la que el lenguaje anula las diferencias y las fija en la igualdad de un discurso que no prevé interrupciones, capítulos, glosas, cierres, rupturas, resistencias y diferenciaciones del yo. Todo habla y todo significa y, como en la experiencia mística, todo no está, no es. Algo no lo es todo. Está fuera del murmullo de la ciudad que me, nos sumerge pasivos. La “violencia” de los textos está toda en la mimesis dentro de una realidad que la literatura aún no ha asimilado, una realidad que, en las últimas décadas, se ha transformado para siempre, una realidad que ha visto a la literatura “ganar” en todos los campos, convirtiéndose ella misma en un sustituto de la realidad a través de infinitas formas, a través del cuerpo (“questo è il mio corpo astratto, pagina scarabocchiata”).

El cuerpo, la índole más carnal e instintiva, encuentra ahora una fuerte justificación y un rescate moral en la naturaleza imprescindible de su existencia; la ausencia es una invención artificiosa, en la que la verdadera “forma” se desliza hacia otro tiempo lejano; por tanto, de respuestas ficticias, lejano de la verdad personal, del “bienestar absoluto” que deriva de la “garantía de la inmanencia”. En este mundo de sombras y de alternancia de sujetos el cuerpo de Andrade reina en la incertidumbre, en la contradicción “donde cada palabra sirve solamente para alimentar la confusión y la incertidumbre. No sé en qué exacto momento te has transformado en río”. Es ésta una fuerte declaración de negación de la cultura, un comportamiento “contra cultura”; contra la gran organizadora, contra lo que es reglamento y lo que reglamenta, lo que está canonizado y, por tanto, deja fuera de sí lo que parece distinto: su ser mujer, la escritura femenina. Es una escritora que no sobrevuela el profundo y existencial olvido cuando algo se le impone como cierto, desde esa incertidumbre y seguridad que se le impone a ella como un grupo monolítico, desde aquí la comunicación del sentimiento de impotencia y de “desorientación” que se experimenta frente a algo inmutable, pero cuya estaticidad prevé obligaciones y consecuencias a nivel personal (fuera está el mundo de las simetrías donde te es lícito violarme impunemente, donde puedes hundir tus manos y fingir que eres el único dueño de mis espasmos. Pero soy un débil anfibio).

Así pues, resultan más claros ahora los esquemas culturales que Andrade propone, esquemas que implican, a su vez, modelos de comportamiento femeninos distintos: presenta nuevas interpretaciones de dos modelos, de dos arquetipos de mujer, heredados del aparato mitológico cristiano y griego: Penélope y María Magdalena.

La referencia a Penélope la encontramos inserta antes de un enunciado en el que la escritora realiza una transposición de su yo revisitando una emblemática historia en femenino que, partiendo de Medea, desciende velozmente hasta Justine y habla de ella, o bien se cuenta, como Penélope, que: “In silenzio ti ho ricamato un sudario di ricordi (che disfacevo ogni mattina con una vana speranza) senza poter seppellire il corpo che mi era stato rubato durante la notte”. Andrade juega magistralmente con el imaginario que despierta en el lector el tejer-bordar un sudario-tela en un juego de presencia-ausencia entre María Magdalena (la prostituta) y Penélope (la mujer fiel). Lo que borda es un sudario, cada mañana lo deshace. Andrade se sitúa fuera del mito y lo descontextualiza. Se sitúa fuera de la cultura patriarcal que ha definido el puesto de la mujer en la historia, el rol de la mujer en el mito. Es ella, el yo narrado, quien se transforma en “sudario de símbolos” y quien, en

una elevación repentina, deja la referencia a Penélope y se identifica con el arquetipo de la Magdalena y, en el relato, confiesa: “non sono riuscita a capire fino a che punto condividevo il tuo spostamento mentre cercavo di darti un sepolcro nelle mie parole”. La referencia a María Magdalena es retomada más adelante y, al responder a la pregunta “Perché devo sempre piangerti in silenzio, cadavere insepolto?”, confiesa su amor incondicional girando en torno a los símbolos que son propios de María Magdalena: “Ti coprirei di olii, mi vedresti bagnare il corpo di pianto, toglieresti il mio velo per vedere la mia faccia bianca, pallida di dolore”.

Sin embargo, creo que es importante especificar que Andrade, como también otras escritoras, realiza un uso diferente de formas y configuraciones que no son las del arquetipo contenido en el mito. Este pensamiento lo subraya ciertamente Duplessis cuando señala que los mitos son

forme aperte alla trasformazione e forme che a differenza degli archetipi offrono modelli di esperienza comune agli altri. Il prototipo non è un modello vincolante, eterno, ma un modello aperto alla possibilità, forse persino alla necessità della sua trasformazione. Il pensare in temine di prototipi storicizza il mito (Duplessis, 1979: 299).

La relectura de Andrade de estos dos arquetipos de mujer desmantela la idea de inmutabilidad, estaticidad, de la realidad gracias a su capacidad de “enteligir”, de entre-ver, de re-crear y de re-imaginar; de definir una nueva subjetividad producida por una interacción entre la propia experiencia y el conjunto de las costumbres culturales, en un continuo proceso de semiosis que deriva de la interacción ente el mundo externo y el mundo interno del sujeto. Su re-presentación del mito es, al mismo tiempo, un proceso de re-inscripción, donde lo simbólico tradicional sufre una transformación en lo que respecta a la representación de lo femenino. En este sentido, Andrade sigue la misma línea de otras escritoras, que contribuyen con su obra a una nueva construcción de la cultura donde el sujeto femenino pueda ser portador de sentidos nuevos y, al mismo tiempo, pueda reconocerse. Como sostiene Luce Irigaray:

l’instaurazione di nuove formule e regole logiche accompagnano la definizione di una nuova identità soggettiva, di nuove regole per determinare la significazione. Questo è anche necessario perché le donne possano entrare nell’ambito della produzione culturale insieme agli uomini e con loro (Irigaray, 1992: 53).

La escritora neozelandesa Jannet Frame, por ejemplo, cuenta que una de sus funciones es sacar a la luz los tesoros de la comunicación exaltados por el mito y realiza una lectura no convencional, no “autorizada”, de la historia bíblica de Lot. En esta nueva relectura se desvían los valores ético-morales de la historia original para dejar paso a nuevas posibilidades de identificación:

Alcuni non si volgono e perdono il vantaggio di essere come la moglie di Lot [...] io descriverò forme di sale e conforterò la moglie di Lot ricordando loro che ovunque ci si volga, indietro o in avanti, verso o da qualcosa, o verso l'interno o verso l'esterno, il possesso di un immobile essere di sale non è affatto un disastro, è l'essenza di essersi volti o aver dato assistenza (Frame, 1996: 11-12).

La crítica literaria de orientación postfeminista coincide con las exigencias de las escritoras sobre la necesidad de adoptar una posición distinta en lo que respecta al universo simbólico presente en nuestra cultura. Diversas críticas han afrontado la empresa de releer no sólo el mito, sino también los cuentos y las tragedias, para devolver el cuerpo material a las mujeres y los hombres. Así lo leemos directamente de Anna D'Elia, cuando sostiene que en los mitos se habla de mujeres “[...] nel cui corpo scorre un sangue che sa prima di ogni legge. Rileggo la vicenda di Orfeo ed Euridice e mi chiedo come mai a pagare sia solo lei che muore due volte, perché non è toccato a lui restare nell'Ade?” (D'Elia, 2001: 9). *Elegía para una insomne*, con sus cambios de sujeto, de género, de protagonista/antagonista, con la reinterpretación de figuras clásicas de la mitología, en este sentido, se sitúa en la línea de la crítica postfeminista.

El “exilio es el hic” desde el que nuestra escritora narra este canto a la muerte hace narrar a su cuerpo. Se trata de un exilio vivido dentro de sí misma, de profundis. “So che l'insonnia continuerà ad essere mia, so che continuerà ad essere mia questa elegia dall'esilio”, nos dice Andrade. Es un exilio total, vivido por uno mismo, y un exilio sufrido desde su misma ciudad, la ciudad de siempre que la ha visto nacer y crecer y que, al mismo tiempo, se convierte en el “nunc” ya no reconocido, imposible de descifrar. El exilio de Andrade es el exilio de la racionalidad, que niega cada tipo de absoluto y llega a la absoluta negación de criterios de relacionalidad, aunque éstos están siempre presentes y son el motivo/excusa de la elegía, el motivo/causa del exilio. Es una elegía a la muerte de la relación y, por estar privada de sepultura, está todavía presente

con su hedor visceral-verbal y se transforma, y se propone como palabra, proposición, relato.

Se trata de una relacionalidad cuya fuerza se descubre en la ausencia de sí misma. Andrade nos recuerda que la soledad no es estar solos (¿cómo sería posible, inmersos como estamos en nuestras metrópolis?), sino experimentar la ausencia de un “tú”, del “tú” que queremos que sea tal, de ese preciso tú que no está y cuya ausencia hace perder nuestra voz, el tiempo y el espacio en el sheol, una realidad a la que no existe ninguna posibilidad de volver, de volverse:

Ho bisogno che tu sia Eco, e che mi restituisca le mie proprie parole, voglio da te un riflesso chiaro, limpido, un rifugio dall'orrore, uno specchio di bellezza, un continente da esplorare, una culla per la mia angoscia, una santa immolata, una docile sposa, una gemella siamese.

La soledad de Andrade es la soledad -de-la-ausencia-del-tú-querido (“adesso ti rifiuti di riflettermi?”), y en esta soledad nace el grito-canto

Cos'ho fatto per meritarmi il tuo tradimento? Tutta la nostra cultura, la nostra città, giace sulle rovine, e adesso devo caricare da solo le macerie sulla mia schiena dolorante. Non so in quale momento tu sia scappata, lasciandomi in bocca il sapore amaro della responsabilità indesiderata e inafferrabile.

La ciudad es el escenario de los sueños, de las pesadillas y del insomnio del hombre contemporáneo. Es el paisaje en el cual se han formado sus sentimientos y en el cual se ha forjado la formación de muchos intelectuales y narradores. La ciudad resulta ser un escenario ambulante y permanente tal, que resulta ser un imperativo temático, o aún más, definitivamente, el espacio natural de la imaginación de la narrativa contemporánea; y la urbanidad tiene una clara tipología de temas y comportamientos a través de lenguajes particulares y peculiares. La ciudad es una tierra, con todo el significado etimológico-histórico-antropológico que este término tenía hasta hace cuarenta años. La ciudad de Andrade es su tierra, de la que se siente exiliada. Siéntase el lector, con Andrade, un deportado, un sin tierra, obligado a dejar su propia ciudad, que siempre había sido la fecunda tierra donde el cuerpo pudiese germinar; la ciudad que había hecho creer en la esperanza y que ahora vuelve al gris anonimato de la nada, espejismo de vacíos paisajes lunares donde el alma-cuerpo llora tanto la muerte del tú, del yo y de las estrellas lejanas,

como el tiempo que permanece sin medida. Quédese el lector con el miedo siempre constante que oprime al náufrago, con el miedo de sentir inalcanzable el perfume de la libertad, el miedo de quien ve la ciudad de los *less towns* (“La mia città che non è più mia, è stata distrutta, si è trasformata in un inferno che pullula di fantasmi”).

El impacto desestructurador que la ciudad posmoderna produce en el cuerpo de quien la vive es un impacto radical e integral que permite y facilita un consenso en torno a la profunda crisis que nos atraviesa: la crisis del hombre en su ciudad (“la città dove sono cresciuta è diventata invivibile”, “So, quasi sicuramente, che la città mi perseguita”). Si alguno de nosotros pudiese valorar su vida y medirla, si pudiese hacerlo, creo que nuestro cuerpo sería la fuente fundamental de los motivos reveladores y de nuestros valores vitales. Mercedes Arriaga señala precisamente la pérdida progresiva de este sentido social, que es sustituido por un sentir privado que va contra corriente y, más específicamente, contra cultura (Arriaga, 2000). En la misma línea de pensamiento, Patrizia Violi sostiene que “per gli uomini ‘essere uomini’ ed essere soggetto, persona, produttore di parola e cultura non costituisce un’esperienza antitetica, poiché i due termini non si collocano come due poli contrapposti” (Violi, 1991: 152).

En la contradicción en la que se coloca el sujeto-mujer-productora de cultura es donde se explican los distintos cambios de perspectiva y de sentido, de desdoblamiento; el continuo y variable género del yo narrador, y el continuo y mutable género del yo del interlocutor; casi para indicar que quien habla y quien escucha, el protagonista y el antagonista (figuras ya poco habituales en una obra como la de Andrade) soy yo, eres tú, es aquél con quien me cruzo en mi ciudad y que, de repente, a la vuelta de la esquina, cambia gracias a otros encuentros. Somos nosotros, en nuestros cuerpos, casi como un aviso de que la única razón de nuestros valores es nuestro cuerpo, el cuerpo como razón de la encarnación de los mismos valores. Es así como la vida, la existencia, se arraiga en el existir que es el cuerpo, que es mi cuerpo. Lo que llamamos existir, existencia, no permanece sometido a la articulación de los discursos estériles, sino que éstos son lanzados, al respirar, al fluir y al latir de la existencia, a los impulsos de la carne.

Elegía para una insomne es una ciudad en la que la Literatura constituye el tejido con el que se trama el habitar. El habitar urbano de esta novela viene dado por un desplazamiento: el que coloca al individuo dentro de un flujo de informaciones, de quien, de hecho, ha superado el umbral de la comprensión. Habitar esta ciudad quiere decir continuar leyendo cada espacio posible; cada

espacio es puesto a la venta para dar informaciones y cada información pone a la venta espacios en los que al final habitamos (“Visito la città dei morti, oggi pomeriggio sono un’esiliata dello spaventoso mondo dei vivi”). En este cuerpo-cortocircuito perfectamente funcional, estabilizado en la práctica de la disipación, las historias individuales, dichas historias, dichos individuos, se convierten en funciones del lenguaje. La que habla es la ciudad, pero la ciudad ya no existe.

Que no se preocupe Andrade, su otredad permanece a salvo, como una isla virgen y de difícil exploración. Nos recuerda que

Lentamente, lo so già, si suppone che mi spogli, che sveli poco a poco il mio segreto con la grazia magistrale dello strip-tease. Tu, lettore, potresti allora saziarti, e collocare la mia narrazione tra limiti definiti, sentirti una spia che scopre le ragioni della narratrice, del personaggio e dell’autrice. Se ti dessi una minima pista, mi imprigioneresti pure nel genere autobiografico, limitazione abominevole, massima finzione.

Que no se preocupe Andrade, estas pocas notas no tienen ninguna veleidat explicativa-colocativa. Por el contrario, sólo desean rendir un modesto homenaje a una escritura tan profundamente valiente e introspectiva que, tomando el valor con las dos manos, se adentra en la vida de nuestro cuerpo y le da, en la palabra... sepultura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIAGA, M., “Cultura contra”, Conferencia pronunciada en el ‘Foro Hispano-Italiano de Semiótica y Comunicación’: *Estudios culturales comunicación y nuevo humanismo*, 27-10-2000, Universidad de Sevilla.

BARTHES, R., *Variazioni sul testo – Il piacere della scrittura*, Milán, Einaudi, 1999.

BODEI, R., *Le logiche del delirio, ragione, affetti, follia*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

CERINOTTI, A., *Atlante dei miti dell’antica Grecia e di Roma antica*, Colognola ai Colli, Demetra, 1998.

CHAUCER, G., *I racconti di Canterbury*, Florencia, Sansoni, 1963.

DUPLESSION, R. B., “The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich, and Rukeyser”, En S. Gilbert y S. Gubar, *Shakespeare’s Sister. Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

- DENARO, R. (ed.), *Le mille e una notte*, Roma, Donzelli, 2006.
- D'ELIA, A., *Come una donna*, Roma, Meitemi, 2001.
- FRAME, J., *Vivere nel maniototo*, Milán, Marco Troppa, 1996.
- FOUCAULT, M., *Storia della sessualità*, Milán, Feltrinelli, 2001-2002.
- IRIGARAY, L., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.
- JAMESON, F., *Postmodernismo, ovvero, La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- LYOTARD, J.-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milán, Feltrinelli, 1981.
- PETRONIUS, A. (ed.), *Satiricon*, Milán, Rizzoli, 1953.
- VIOLI, P., *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991.
- VATSYANA, *Kama-Sutra*, Torriana, I libri di Gulliver, 1987.

**MUJERES DEL BELLO ESPÍRITU: LAS “MALAS MADRES”
EN EL TEATRO DE RAMÓN DE LA CRUZ.
TEXTO ÍNTEGRO DEL SAINETE *LA VIUDA BURLADA* (1779)**

*Ana María DÍAZ MARCOS
Universidad de Connecticut (EEUU)*

La imagen de la mujer-madre ha sido sacralizada en el mundo occidental donde lo femenino se ha vinculado tradicionalmente con la naturaleza (frente a lo masculino asociado a la cultura), la nutrición (el papel de la nodriza y la entronización del *ángel* en el hogar y en la cocina), el cuerpo (la tentación, la sexualidad) y la procreación. Choderlos de Laclos en 1783 ponía de manifiesto esa identificación histórica de la feminidad con la maternidad: “La mujer es la hembra de aquel animal, no la mujer desfigurada por nuestras instituciones, sino tal y como nace de las manos de la naturaleza. Destinada, como los otros animales, a dar luz y procrear, se siente –como ellos– atraída por el placer, y tiene la virtud de propagar la especie” (Choderlos de Laclos, 1997: 131). Aunque Laclos alude a una especie de responsabilidad biológica del sexo femenino en realidad “la ecuación *mujer = madre* no responde a ninguna esencia” sino que es una poderosa representación producida por la cultura (Tubert, 1996: 7). El imaginario cultural ha santificado la imagen de la madre, convirtiéndola en ídolo para ensalzar figuras como el *ángel del hogar* o la *madraza*, volcadas en su progenie y olvidadas de sí mismas. A lo largo de los siglos XVIII y XIX circuló ampliamente la idea de que a la mujer se le asignaba una tarea de “maternidad universal” –en tanto que constituye el pilar de la familia y de la sociedad– y esta visión ni siquiera era ajena a la “mujer moderna” e intelectual de principios del siglo XX, como subrayaba Gimeno de Flaquer en 1901: “La mujer moderna, sacerdotisa de las ideas redentoras, apóstol de la regeneración, tiene una maternidad moral, ilimitada e infinita” (Gimeno de Flaquer, 1901: 10). La reiteración de la imagen de la madre amantísima niega la posibilidad de que existan mujeres que no quieren tener hijos, madres malas o mediocres, egoístas y negligentes, dominantes o abusivas con los hijos. Frente a esta creencia tan extendida de que toda madre es una “santa”, el teatro español del último tercio del siglo XVIII lleva a escena a un nutrido grupo de personajes-madres que en vez de ser modélicas se presentan como inadecuadas y excéntricas.

Kish ha subrayado que una parte de la producción teatral dieciochesca aspiraba al edificante propósito de erigirse en “escuela de esposas” mediante el premio a las hijas obedientes y las esposas sumisas y el consiguiente castigo a la desobediencia femenina (Kish, 1983: 190-194). En numerosos dramas de este período aparecen representaciones de lo femenino en las que prima la intención didáctica, imágenes que pretendían educar a la mujer en los valores de la modestia, el recato, la sumisión y la domesticidad¹. Estos retratos constituían, en definitiva, espejos en los que mirarse para parecerse o para huir de ese reflejo. Las relaciones entre madres e hijas resultan especialmente relevantes en estas obras no sólo porque la familia constituye el pilar básico de la sociedad sino porque a la madre se le asigna una función específica de “maestra” de sus hijos y debe servir de modelo a su proge. Lo cierto es que la sugerente imagen de la mala-madre o la madre desnaturalizada –al estilo de la madrastra de Blancanieves– no es nada infrecuente en el teatro del último tercio del siglo XVIII, como tampoco lo son las hijas obedientes que contrastan con esas madres modernas, denunciando así el mal ejemplo que ofrecen esas mamás muy petimetras² y sociables ante sus hijas.

Los sainetes de Ramón de la Cruz³ gozaron de enorme popularidad en aquel momento y, a pesar de su función de acompañamiento de las obras extensas y “serias,” lo cierto es que muchas veces su éxito y novedad significaba la salvación de la obra extensa como apuntaba Nifo en 1783 al sugerir que “ya no se va al teatro por la comedia, sino por los sainetes y tonadillas” (Andioc, 1976: 33). Los sainetes de Cruz no sólo documentan la existencia de mujeres trabajadoras que se mantienen a sí mismas sin necesidad de un marido (Kish, 1983: 185), sino que también dibujan con frecuencia personajes femeninos que se niegan a desempeñar el papel de la mujer maternal dedicada al hogar y la crianza de los hijos propugnado en obras como el *Emilio* de Rousseau

1) Algunos ejemplos de este didactismo son visibles en obras como *La petimetra* (1762) de Nicolás Fernández de Moratín, *La señorita malcriada* (1791) de Tomás de Iriarte o *La mojígata* (1804) de Leandro Fernández de Moratín.

2) Los petimetres y petimetras (del francés “*petit-maitre*”) eran los señoritos y señoritas “a la moda” que hacían alarde de una frivolidad afrancesada.

3) El sainete –heredero del paso y el entremés– es una especie de comedia en un acto que hacía posible el desahogo cómico, recurriendo a la sátira para deleitar y divertir, al tiempo que trasmitía un mensaje moral más o menos pronunciado. Ramón de la Cruz fue un prolífico sainetero y se le pueden atribuir al menos 365 sainetes (Coulon, 1985: 28).

(Bolufer Peruga 3). Los sainetes de Cruz *El barbero* (1764), *La bella madre* (1764), *Cómo han de ser los maridos* (1772) *Sanar de repente* (1773) o *La viuda burlada* (1779) satirizan y retratan madres o madrastras muy distintas de las propuestas como “ideales” ofreciendo una imagen de feminidad subversiva, rebelde y excéntrica para con la cultura y una representación de la mujer que se niega a ser sumisa con el marido y puede ser negligente o despiadada con los hijos. *La viuda burlada* exagera hasta el extremo esta dinámica de rebeldía y la progenitora se representa como rival de su hija, compitiendo abiertamente con ella en el terreno social y amoroso. Los cuatro primeros sainetes forman parte de la edición de Cotarelo de 1915, que está disponible en numerosas bibliotecas pero la pieza *La viuda burlada* sólo está recogida en la edición de Durán de 1843. El texto íntegro de este sainete se reproduce al final de este ensayo para hacerlo accesible al lector moderno.

1. MADRES Y MADRASTRAS: PETIMETRAS, EGOÍSTAS, MANIRROTAS

En *Cómo han de ser los maridos* Doña Elena, la protagonista, una mujer con ínfulas de lujo y petimetrería pretende hacerse un vestido nuevo y un peinado sofisticado. Esa vanidad la hace receptora del escarmiento que le depara su marido, quien no sólo expulsa del hogar familiar a la modista y al peluquero, sino que manda traer a escena a los hijos, mal vestidos y descalzos, para escarnio de esa madre descrita como “una madrastra fiera” (Cruz, 1915: 201). El esposo, en cambio, aparece dibujado como un modelo de maridos al imponer su autoridad y denunciar los excesos de su mujer:

Yo quiero que esto se invierta
en vestirlos y educarlos;
¿qué dirían cuando vieran
a la madre muy peinada,
muy galana y petimetra
y desnudos a sus hijos? (Cruz, 1915: 201)

Según esto, la mala madre no sólo es criticable por ser una petimetra fascinada por las modas que se excede en sus gastos sino porque esta actitud pone en peligro el patrimonio familiar al agotar anticipadamente lo que pudiera quedar en herencia a los hijos. Así, la madre consumidora se presenta como una usurpadora de los derechos de sus herederos, a los que ofrece un pésimo ejemplo, tal como manifiesta el padre al subrayar que “ninguno deja a

sus hijos/mejores fincas ni rentas/que el buen ejemplo y crianza” (Cruz, 1915: 201).

El sainete *La bella madre*, por su parte, ofrece un interesante retrato de una familia compuesta por una madre viuda y sus cuatro hijas. Se vuelve a retomar aquí el tema del gasto materno excesivo que obliga a pasar privaciones a las hijas pero, en este caso, sólo a dos de ellas, denunciando también la distinción de trato entre hermanos. Aunque en este sainete Doña Joaquina es una madre “biológica” lo cierto es que la madre y las dos hijas que son objeto de su favoritismo recuerdan a la madrastra y las hermanastras del cuento de “La Cenicienta”⁴ pues las dos hijas más virtuosas, laboriosas y obedientes son tratadas como criadas. Las hijas-señoritas acompañan a la madre en su vida social y el fuerte lazo materno-filial tiene que ver con el hecho de que su personalidad es muy afín, como manifiestan las hijas al reconocer que “somos del genio de madre; del bello espíritu” (Cruz, 1915: 140). Las otras dos son auténticas “cenicientas” y las hermanas las critican por lo que ellas consideran sus “vicios” que son, en este caso, la devoción y la afición a la costura y la lectura (Cruz, 1915: 140). Este sainete va precedido de un pequeño texto metateatral donde se menciona que la obra presenta “un retrato/que puede ser no carezca/ de original en Madrid” (Cruz, 1915: 139) lo que podría aludir a una inspiración basada en casos reales de trato desigual a las hijas de una misma familia:

NICOLÁS ¿Y el argumento cuál es?
MARIQUITA *La bella madre*; pero esta
es ironía, porque antes
pinta una madre ligera
de cascos, que de dos hijas
locas los genios aprecia
y castiga las virtudes
de otras dos hijas discretas.
TODOS ¡Bello asunto! (Cruz, 1915: 139)

La distinta valoración y afecto que la madre concede a las hijas tiene no sólo una explicación espiritual –prefiere a las que se le parecen– sino que existe un factor económico de fondo ya que la casa está en la ruina y la criada

4) El cuento tradicional había sido popularizado por Perrault a finales del siglo XVII y la historia, bien conocida, fue retomada por los hermanos Grimm en el siglo XIX.

debe hacer de doncella para Doña Joaquina y sus dos hijas favoritas, por lo que es preciso que las otras dos hagan el trabajo de la criada, permitiendo así un precario funcionamiento doméstico y una supervivencia basada en el hecho de que la mayoría de las personas desconocen incluso que la madre tiene dos hijas más (Cruz, 1915: 141):

JOAQUINA Como una está alcanzadilla;
porque aunque en los interiores
de casa haya economía,
están en la calle Mayor
las cosas tan por arriba,
que es fuerza que una criada
a las tres nos peine y vista,
y que estotras dos se cuiden
de la escoba y la cocina;
siempre parecen criadas
también estotras dos hijas,
y así me importa poco
vayan bien o mal vestidas (Cruz, 1915:141)

Frente a esa madre egoísta, que considera a esas hijas una deshonra y las utiliza como criadas –prefiriendo, de hecho, a la criada pues le regala un vestido mientras que no permite a su hija comprar hilo para coserse una basquiña– las “cenicientas” son un modelo de sumisión, y respeto a la madre, y el final de la obra premia a estas hijas obedientes y virtuosas, poniendo de relieve la inadecuación de la madre y lo monstruoso de su conducta. El enfrentamiento de las cenicientas con la criada –cuando ésta le falta al respeto a la madre que se encuentra ausente– prueba su docilidad, respeto y seguimiento cristiano del mandamiento que obliga a honrar a los padres, pues están defendiendo a una madre autoritaria que las aborrece:

PAULA ¿Qué modo
de hablar es ese Lucía?
Ahora es cuando siento ser
de mi madre aborrecida,
y de carecer en casa
de la autoridad de hija,
para echarte por la puerta

o el balcón. Dime, atrevida;
de mi madre, a quien venero
¿hablas en presencia mía
de ese modo? ... (Cruz, 1915: 139)

Según esto, la actitud de Doña Joaquina se percibe como un atentado contra la naturaleza y las leyes, y por eso un abogado que está de visita en la casa –y que luego dará su mano a una de las cenicientas– se escandaliza ante la desigualdad patente en el trato a las hijas, interpelando a la madre “¿Os parece que los hijos/son como las sabandijas/en las casas, adonde hay/de todas las jerarquías; que unos quieren más al gato; otros a las falderillas” (Cruz, 1915: 141), en alusión a que es inhumano y antinatural tratar de forma tan distinta a los hijos de una misma familia.

Los sainetes *Sanar de repente* y *El barbero*, por su parte, presentan el retrato de una madrastra (aquí no se trata ya de la madre biológica) que se comporta según el estereotipo establecido en algunos cuentos tradicionales⁵: deseosa de librarse de hijos que no son “suyos” y empeñada en desposeerlos de la herencia en beneficio de sí misma o de su futura progenie. *El barbero* cuenta la historia de un viudo que se casa rápidamente con una “muchacha de edad tan tierna/como quince años” (Cruz, 1915: 132) e, instigado por su nueva mujer, pretende casar a las hijas con sus parientes montañeses y desposeerlas de toda dote para que la herencia pase así al hijo que espera la segunda esposa, quien insiste constantemente en que lleva en sus entrañas a un varón. Este señuelo del hijo varón –el marido es padre de seis hijas– no tiene fundamento alguno pero la joven madrastra ha logrado convencerlo hábilmente de que espera un hijo (no una hija más) y, por lo tanto, todo debe reservarse para ese futuro heredero varón. De este modo las hijas de la primera mujer ni siquiera tienen la ropa blanca de su madre para cambiarse y se niegan a dirigirse a la nueva esposa de su padre con la palabra “madre”, ya que ésta no ha hecho sino maltratarlas y usurparles la herencia y la dote, negándoles el acceso a lo que es legítimamente suyo como manifiesta una de las hijas: “una tan cruel madrastra,/que de cofres y gavetas/nos ha quitado las llaves;/y hoy las de trojes, despensas/y bodegas fía más/a las criadas” (Cruz, 1915: 135). De forma similar, *Sanar de repente* ofrece la cómica imagen de una tropa de niños pequeños que saltan de alegría al conocer el fingido soponcio de su madrastra

5) La madrastra aparece como una malvada en cuentos tan conocidos como *Blancanieves*, *La Cenicienta* o *Hansel y Gretel*.

—que simula estar en trance de muerte para conseguir un vestido nuevo de su tacaño marido— y aparecen en escena cantando: “Farale, farale alegría,/que se muere la madre mía; /farale, farale, faralo, /si se muere me alegro yo” (Cruz, 1915: 400). El diálogo entre la madrastra María, su hermana Clara y su madre Juana y los hijastros Feliche, Pacorra, Rosita y Niño resulta cómico, pero la risa es amarga si se considera la ligereza y el tono de burla con que se trata el tema del abuso infantil y la violencia doméstica:

MARÍA: (Enojada) ¡Canallas! Me estoy muriendo

¿y gritáis de esta manera?...

¿Y a qué viene esa alegría?

FELICHE: Sólo a no estar usted buena.

JUANA ¿Pues qué haréis si es que se muere?

ROSITA: Tendremos función completa.

CLARA: ¿Tan mal la queréis, infames?

PACORRO: Yo, como un dolor de muelas.

NIÑO: Yo, según ella me quiere.

MARÍA: Difunto verte quisiera.

NIÑO: Pues a usted la quiero yo

de aquesa misma manera

...

MARÍA: ¡Ah, canallas! ¡Vive Dios,

que os tire aquesta silleta!

(*Furiosa agarra la silla para pegarles*)

CLARA: Mata de un golpe a los cuatro.

ANDREA: ¿Y yo se lo permitiera,

que casi los he criado?

¡Ah, si su madre viviera! (*Llora*) (Cruz, 1915: 400)

Según esto, la criada lamenta la falta de la madre “verdadera” que ha sido sustituida por una madrastra que sólo piensa en comprarse vestidos y cuyo origen humilde es delatado por los hijastros que expresan con desparpajo que su madrastra ha medrado socialmente con ese matrimonio y llegó a la casa casi sin ropa, por lo que hubo que “comprarla/por menudo hasta las medias” (Cruz, 1915: 400). Ese verbo conjugado con la forma del “nosotros” insiste en subrayar que lo que se le compró a la madrastra supone un hurto a los hijos pues el patrimonio familiar se ha visto menguado por las adquisiciones para contentar a esa segunda esposa que, sin embargo, los maltrata.

Tanto *El barbero* como *La bella madre*, *Sanar de repente* y *Cómo han de ser los maridos* plantean un final donde se escarmienta a la mala madre/madrastra. En el primer caso las hijas consiguen mediante una treta casarse con los novios de su elección y disponer de la dote que les dejó su madre, al tiempo que la madrastra clama justicia y el padre reconoce que ésta ya ha tenido efecto pues todo es un castigo por ser un “mal padre”. En *La bella madre*, aparece un notario que viene a buscar a una de las hijas menos afortunadas para casarla –por intercesión de una tía– con un excelente partido, mientras que el abogado que estaba en la casa ofrece su mano a la otra; la madre pretende entonces casar a sus hijas favoritas con los dos petimetres que las cortejaban, pero ellos confiesan que no tenían ningún propósito matrimonial porque “a semejantes mocitas/las galantea el más mozo/sólo por salir del día” (Cruz, 1915: 142) por lo que la madre y las hijas-petimetras salen avergonzadas de escena, retirándose simbólicamente al interior de la casa. En *Sanar de repente* la madrastra que fingía el soponcio “resucita” cuando llega su cortejo⁶ para invitarla a un baile y prometerle un vestido nuevo, mientras que el marido se niega a dejarla salir y termina por expulsarla del hogar familiar junto con toda su parentela. En *Cómo han de ser los maridos* se impone al final la autoridad y la voluntad del marido porque la madre vanidosa que tenía a los hijos en la miseria –mal vestidos y descalzos– sale de escena avergonzada de sus propios actos. Estos sainetes muestran que ese gasto y acicalamiento de la petimetra-madre responden a un uso inadecuado de los recursos (del dinero del marido, de su propia energía y del tiempo que debería invertirse en actividades hogareñas) y esto supone una amenaza para la estabilidad familiar y, por extensión, de la familia y la sociedad (Haidt, 1999: 34). No queda, por tanto, otro remedio que “borrar” de escena a estas madres desnaturalizadas y por eso el final de los cuatro sainetes se carga de mensaje moral y las piezas culminan con el castigo de la mala madre/madrastra avergonzada, rechazada o burlada en el escenario.

2. LA MADRE RIVAL

El entremés *La viuda burlada* (1779) ofrece un retrato interesante de una madre “bella” que, para evitar la competencia de su hija, la encierra en su

6) La costumbre dieciochesca del “cortejo” consistía precisamente en que un hombre soltero cortejara y acompañase a una mujer casada en su tocador y actividades sociales. Martín Gaité ha estudiado esta práctica elitista que fue duramente criticada por los moralistas que lo percibían como una aceptación del adulterio femenino (Martín Gaité, 1986: 15).

cuarto con el fin de mantener sus privilegios y seguir siendo la más hermosa del reino doméstico. La obra aparece precedida por una nota donde se puntualiza que “La acción se supone en casa de doña Brígida, dama viuda de Madrid, petimetra afectada y presumida de linda a los cincuenta años de edad” (Cruz, 1843: 526). Este personaje de la madre viuda que compite con las hijas o trata de volver a casarse no es completamente nuevo y aparece esbozado en otros sainetes de Cruz. En “El Prado por la noche” (1765), por ejemplo, se presenta a una mujer de paseo con sus dos hijas que se molesta mucho cuando alguien le pregunta si es la madre y ella se justifica cómicamente diciendo que casi son de la misma edad porque: “tenía tan poco tiempo/cuando me casé, que apenas/nos llevamos año y medio/mis hijas y yo” (Cruz, 1915: 252). Esta afición a quitarse años constituye un estereotipo misógino atribuido a las mujeres que se explica por la valoración de éstas en función de cualidades basadas en la apariencia, juventud y belleza –frente a la inteligencia, solvencia económica o madurez que son exponentes de “valía” masculina– por ello la mujer debe tratar de prolongar a toda costa ese sueño de juventud porque la mujer “vieja” que ya no es sexualmente atractiva es, con mucha frecuencia, borrada del escenario social. La mujer viuda tiene cierto poder y autoridad, y encarna un estatus femenino un tanto deseable ya que no está sujeta a la autoridad del marido pero el precio que debe pagar para ello –y no todas están dispuestas a hacer ese sacrificio– es renunciar a su sexualidad y no volver a casarse.

Estos temas del anhelo de autonomía, el deseo sexual, las relaciones de poder y los celos y rivalidad para con la hija son prevalentes en “La viuda burlada” donde Doña Brígida vive dedicada a su cuidado personal, a prolongar su belleza, resistiéndose a aceptar la caducidad de la hermosura. Su hija Luisa se lamenta con la criada del encierro en el que vive, que no tiene otro objetivo que evitar que pueda competir con su madre, quien se apropia para sí de cuantos caballeros llegan a la casa con intención de pretender a la hija.

TERESA Señorita, hablemos claro:
no me parece del todo
vuestro temor infundado;
porque sea para amantes,
o para maridos, cuantos
os vienen a hacer la corte
se los va mi ama apropiando
para sí... (Cruz, 1843: 528)

Según esto Doña Brígida trata a toda costa que su hija no le haga la sombra y por eso se ofende tanto cuando la ve hablando con D. Gervasio, un petimetre que viene a pedir la mano de la joven aunque la madre cree –o prefiere creer– que es un admirador suyo. La madre no sólo minusvalora a la hija sino que insiste en que las niñas no pueden ir a las tertulias hasta que tengan veinticinco años, aunque en esa época una joven a esa edad ya era considerada “muy mayor” para casarse y tenía muchas posibilidades de quedarse *solterona*. De esta forma, Doña Brígida mantiene a su hija en un estado de infantil reclusión, sin ningún interés en casarla porque es ella quien está pensando contraer matrimonio. El conflicto surge porque el hombre de su elección, D. Gervasio, está enamorado de la hija mientras que la madre ni siquiera contempla esa posibilidad por estar convencida de que todos la pretenden a ella, y ve a su hija como “una mocosa” (Cruz, 1843: 533), definición que se relaciona directamente con la falta de habilidad social de esa joven a quien su madre mantiene encerrada porque esa progenie constituye la más seria amenaza para el prestigio y el “reinado” maternal, como se pone de manifiesto:

252

TERESA ¿Con que todos los que vienen
aquí, viven suspirando
por vos?
BRÍGIDA ¿Pues por quién será?
TERESA Vuestra hija me persuado
que pudiera...
BRÍGIDA ¿Mi hija? ¿mi hija?
¡La comparación alabo!
¿una desabrida? ¿un poste?
¡Quiere otro arte extraordinario
y otra gracia conquistar
los corazones humanos! (Cruz, 1843: 533)

Doña Brígida se percibe a sí misma como más experimentada, sociable y apetecible que la hija, sugiriendo una idea del atractivo de la mujer madura que se impone frente a la joven virgen inexperta. El mismo tema aparece retomado y exacerbado en la comedia de María Rosa Gálvez *La familia a la moda* (1805) donde Madama Pimpleas mantiene a su hija encerrada en un convento para que su juventud y hermosura no le hagan la competencia y se niega a casarla con el hombre que la ama sólo porque ella está enamorada

de ese joven a quien intenta luego seducir, haciendo referencia a un posible papel de la mujer madura como “maestra” en la iniciación sexual y amorosa del galán:

Debéis antes de casaros
obsequiar a otra mujer
que os enseñe a complacer
al sexo, y sepa formaros.
Para esto es un disparate
Que elijáis a una mocita... (Gálvez, 1995: 187)

Esta teoría de la experiencia sexual de la mujer madura y el atractivo que puede representar para el hombre entra en conflicto directo con la imagen tradicional de la joven virgen ingenua e inexperta, que en estos casos debe enfrentarse a las tretas de una madre artera que insiste en querer robarle a su prometido. Cuando Don Gervasio habla abiertamente con Doña Brígida sobre sus intenciones matrimoniales (*casarse con la hija*) el sainete utiliza el recurso del enredo para provocar la risa y resolver de forma satisfactoria y moralizante la pieza. Así, doña Brígida malinterpreta al joven y piensa que éste pide en realidad su mano, y que su respeto y sutileza son productos del interés romántico y no de la intención de granjearse el afecto de la futura suegra. Doña Brígida, convencida de su inminente boda, concede a Don Gervasio lo que éste le pide –la mano de la hija, y no la de la madre– y se empeña en hacer las capitulaciones a su favor, posteriormente firma todos los documentos sin leerlos previamente y hace firmar a la hija, propiciando así el “final feliz” pues ha firmado el matrimonio de los jóvenes enamorados y les ha cedido casi todos sus bienes, garantizando la felicidad de la hija y desempeñando un papel risible cuando, a la hora de bailar, los jóvenes se dan la mano como marido y mujer y se aclara todo el entuerto. Doña Brígida no puede dar crédito a la situación provocada por su propia ceguera y la hija proclama la inocencia de la joven pareja de enamorados que no ha actuado de mala fe en ningún momento: “Madre, nosotros hacemos/lo que usted nos ha mandado” (Cruz, 1843: 535). En *La viuda burlada* el final feliz queda garantizado por la obediencia de esos novios, que no se han rebelado al autoritarismo materno y, merced a la estupidez de la madre vanidosa y ciega, pueden casarse y disponer de su herencia. De hecho, el sainete insiste en destacar la sumisión de los hijos porque D. Gervasio manifiesta que su suegra “al fin es madre/y de todo se hará cargo” (Cruz, 1843: 536) y la obra concluye con los novios dispuestos a echarse

a sus pies y pedir perdón. Semejante actitud no hace sino poner en evidencia las fallas y defectos de esa madre que, además de tener que ceder a su hija al hombre que le gusta, pierde la posibilidad de casarse con otro pretendiente –menos de su gusto pero más adecuado a su edad y circunstancias– que se cura de su “inflamación amorosa” (Cruz, 1843: 536) tras saber que la mayor parte del patrimonio de la viuda ya ha pasado a los recién casados por empeño de D. Brígida cuando se imaginaba novia en vez de suegra.

Estos sainetes de Cruz documentan la disidencia femenina y el temor que despertaba la creciente sociabilidad de la mujer de clase media que se estaba alejando del espacio doméstico. Las madres-petimetras son personajes que encarnan la ansiedad ante ese nuevo papel femenino en la sociedad que se percibía como un peligro para la unidad familiar porque la autocomplacencia y el egoísmo de estas madres inadecuadas entraban en conflicto con el ideal de la madre abnegada. La elocuente presencia de estas *malas madres* en los sainetes de Ramón de la Cruz muestra el empeño de éstas en ser sujetos independientes en un ambiente cultural que se afanaba en el propósito contrario: enseñar a las mujeres a someterse, ser buenas madres, esposas e hijas obedientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Castalia, 1976.
- BOLUFER PERUGA, M., “Actitudes y discursos sobre la maternidad en la España del siglo XVIII”, *Historia social*, 14 (1992), pp. 3-222.
- CHODERLOS DE LACLOS, P., “On the Education of Women”, *The Libertine Reader*, ed. Michel Feher, Nueva York, Zone Books, 1997, pp. 128-166.
- COULON, M., “Estudio preliminar”, *Sainetes*, Ramón de la Cruz, Madrid, Taurus, 1985, pp. 7-55.
- CRUZ, R. de la, “La bella madre”, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Vol. 1, Madrid, Bailly/Bailliere, 1915, pp. 138-143.
- CRUZ, R. de la, “Sanar de repente”, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Vol. 2, Madrid, Bailly/Bailliere, 1915, pp. 307-403.
- CRUZ, R. de la, “Cómo han de ser los maridos”, *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Vol. 2, Madrid, Bailly/Bailliere, 1915, pp. 196-202.

- CRUZ, R. de la, “La viuda burlada”, *Colección de sainetes de D. Ramón de la Cruz*, ed. Agustín Durán, Vol. 2, Madrid, Gabinete literario, 1843, pp. 526-537.
- FALK, H. R., “Actors, Audiences, and Theatrical *Sainetes*: A Formula for Success on the Eighteenth-Century Spanish Stage”, *Educational Theatre Journal*, 28.3 (1976), pp. 299-311.
- GÁLVEZ, M. R., *Safo. Zinda. La familia a la moda*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1995.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *La mujer intelectual*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901.
- HAIDT, R., “Luxury, Consumption and Desire: Theorizing the Petimetra”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3 (1999), pp. 33-50.
- KISH, K., “A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater”, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 184-200.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- SALA VALLDAURA, J. M., “El sainete de costumbres teatrales: *La despedida*, de Ramón de la Cruz”, *Dieciocho*, 31.1 (primavera 2008), pp. 65-92.
- TUBERT, S., “Introducción”, *Figuras de la madre*, ed. Silvia Tubert, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 7-37.

LA VIUDA BURLADA

Personas

Doña Brígida, <i>viuda, madre de</i>	Don Judas, <i>escribano</i> .
Doña Luisa, <i>novia de</i>	Hermenegilda y Teresa, <i>criadas</i> .
D. Gervasio, <i>petimetre</i>	Ciriaco, <i>criado de D. Gervasio</i> .
D. Pedro, <i>médico</i> .	Un criado y una criada, <i>que no hablan</i> .
Vecina 1ª y vecina 2ª	

La acción se supone en casa de Doña Brígida, dama viuda de Madrid, petimetra afectada y presumida de linda a los cincuenta años de edad.

Sala con taburetes, cornucopias, araña y demás muebles decentes.

Sale TERESA, criada viva y graciosa, cantando unas seguidillas a su gusto: y luego que concluye DOÑA LUISA, señorita de la casa.

LUISA ¡Celebro que te diviertas
mientras yo estoy rabiando!

TERESA ¿Hoy rabiando? ¿Pues anoche
no quedó determinado
en la junta que tuvimos
por la ventana del patio,
que hoy os pida por esposa
a mi ama, don Gervasio,
vuestro querido?

LUISA ¡Ay, Teresa,
que anuncia con sobresaltos
mi corazón, los designios
que quizá tendrá contrarios
mi madre, y quizá dependen
los favores y agasajos
que le hace de otras miras!

TERESA Señorita, hablemos claro:
no me parece del todo
vuestro temor infundado;
porque sea para amantes,
o para maridos, cuantos
os vienen a hacer la corte,
se los va mi ama apropiando
para sí; como que piensa
que no subsiste debajo
del cielo dama mas digna
de los obsequios humanos.

LUISA ¿Pero, Teresa, no es cosa
triste en mi presente estado
y a mi edad, cuando debía
todo el tiempo aprovecharlo
en galas y diversiones,
verme encerrada en mi cuarto,
sin darme la libertad
siquiera que al papagayo
para ponerme a un balcón?
¿quieres más? ¡Pues sí me lavo
la cara, quiere azotarme con la toalla!

TERESA ¡Es a cuanto puede llegar, señorita!

Vea usted; por eso es malo
ser bonitas; y aun por eso,
que ve que no la hago
yo sombra, me quiere mucho
y lleva siempre a su lado.

LUISA ¿Está en casa?

TERESA Todavía no ha salido de su cuarto.

LUISA ¿Ni se ha dejado ver?

TERESA ¿Ver?

Ahora es cuando le está dando
a su hermosura el primer
aparejo, y yo la aplaudo.

CIRIACO (*Dentro*) ¿Teresa, se puede entrar?

TERESA Pasa adelante, Ciriaco.

CIRIACO A los pies de usted:
a los tuyos, ingrata.

LUISA ¿Qué hace tu amo?

CIRIACO ¿Qué ha de hacer? andar por ahí
perdido de enamorado;

pensar en vos sin dormir,
por la mañana temprano,
de día, toda la noche,
y romperme a mí los cascos
con; ¡qué bella es doña Luisa!
¡qué hábil es Luisa! ¡qué garbo
tiene Luisa! ¡qué ojos tiene
Luisa! ¡ahora estará roncando

Luisa, yo por ella estoy
tres meses ha desvelado!

D^a BRÍGIDA. (Desde dentro) ¿Teresilla?

LUISA Madre llama.

TERESA Yo la entretendré en su cuarto
dígame usted cuanto tenga
que decirle sin cuidado.

(*Vase*)

LUISA Yo agradezco tus noticias,
de que pague Don Gervasio

las finezas que me debe.

CIRIACO ¿Y yo también no las pago?

Desde que os ama, ni vivo,
como, duermo, ni descanso:

¡Usted no sabe lo que es
servir a un enamorado!

La ingrata, la falsa dice
unas veces sofocado...

LUISA ¿Cómo? ¿esa injusticia me hace?

CIRIACO Eso es lo que le regaño

yo; y al punto convencido
vuelve y dice: dueño amado,

Luisa incomparable, deja
que bese tu blanca mano.

(En ademán de besarla)

LUISA Poco a poco: yo lo creo
no es preciso hacer el paso
tan a lo vivo.

CIRIACO Esto es repetir, arrebatado
de la ilusión los efectos
naturales de mi amo.

LUISA ¡Lo haces tan bien, que parece
que también estás picado
de las flechas del amor!

CIRIACO Eso es el fruto que saco
desde que mi amo enamora.

LUISA ¿Cuál?

CIRIACO Haberme enamorado
de Teresa, que me hace
rabiarse y me da mal pago.

LUISA Hace mal: yo le hablaré
a tu favor: ¿mas tu amo
qué dice?

CIRIACO Que luego viene.

LUISA Pues si tardare te encargo,
que le busques y le digas,
que antes de entrar en el cuarto
de mi madre, entre en el mío,

porque tengo cierto caso que comunicarle.

CIRIACO Bien

LUISA Cuenta con no equivocarlo (*Vase*)

CIRIACO Si Doña Luisa se empeña,
a la Teresa me calzo,
y entonces puedo llamarme
la mapa de los lacayos.

HERMENEGILDA (*Sale*) Buenos días, caballero.

CIRIACO Más abajo hay posada:

¿mas qué veo?

HERMENEGILDA ¿Qué miro? ¿Señor Ciriaco?

CIRIACO ¿Hermenegilda? ¡Por vida
de catorce ristras de ajos!

HERMENEGILDA ¿Compañero antiguo, era
hora de vernos y hablarnos?

CIRIACO ¡Qué casualidad! ¿Te acuerdas
de aquellos tiempos pasados
cuando servimos los dos

en casa del boticario,
tú para arrullar el niño,
y yo para estar sacando
todo el día agua de pozo?

HERMENEGILDA ¡Qué tiempos! pero esto es largo
¿A qué vienes aquí?

CIRIACO Yo vengo a traer un recado
de mi señor, que es un joven
petimetre y mayorazgo
a la hija de la viuda.

HERMENEGILDA ¿Que se quieren los dos?

CIRIACO Algo.

¿Y tú di qué es lo que buscas?
¿qué dichas y qué trabajos
has tenido en tanto tiempo
como ha que nos tratamos?

HERMENEGILDA Del todo hubo: me casé
mal, enviudé antes del año,
me recasé a los dos meses
con otro picaronazo;

le eché a presidio y murió
en Orán, arcabuceado;
me casé tercera vez
con un pobre, y no encontrando
para él empleo en Madrid,
le dije fuera a buscarlo
a Indias, diez años ha,
y aun no ha escrito si ha llegado.

CIRIACO ¿Y ahora?

HERMENEGILDA Sirvo a un hombre solo.

CIRIACO ¡No te dará mal salario!

HERMENEGILDA Es un médico famoso,
que receta a los criados
lo propio que a los enfermos;
mucho dieta y poco caldo:
y también está perdido
por una viuda.

CIRIACO ¡Espacio!

¿Cómo se llama la viuda?

HERMENEGILDA Doña Brígida de Cuacos.

CIRIACO Pues justamente es la madre
de la novia de mi amo.

¿No es una dama que era
moza y bonita en el año
de treinta y cinco?

HERMENEGILDA La propia

CIRIACO ¿Y ahora padece del flato
de ser amada y pillar
por marido algún muchacho?

HERMENEGILDA Esa es; esa es.

CIRIACO ¿Y el doctor está muy enamorado?

HERMENEGILDA De su bolsillo; que es rica:
y la comisión que traigo
es saber las esperanzas
que fundar puede, en el caso
de Teresa.

CIRIACO ¡Ay! ¿qué nombre
es ese que has pronunciado?

HERMENEGILDA ¿Pues cómo?

CIRIACO ¡Ay Hermenegilda!

Que amor me tiene hecho un trapo,
por esa Teresa, y creo
que la tirana... mi amo.

D. GERVASIO (*Sale*) ¿Muchacho, has visto?...

¡mas, hola, no estabas mal empleado!

HERMENEGILDA Hemos sido compañeros.

GERVASIO ¡No tiene mal garabato!

¿Y ahora, sirve usted, mocita?

HERMENEGILDA Sirvo a D. Pedro Ruibarbo.

CIRIACO Un médico que se muere

de amores por los pedazos
de la ama de la casa.

GERVASIO ¿Y ella pensaría

con sus años en casarse?

CIRIACO ¡Si os oyera!

GERVASIO ¿Sabes si se ha levantado?

Hoy vengo con intención
resuelta de hablarle claro.

CIRIACO ¡Bueno! no se acaba ella

de adobar hasta las cuatro
de la tarde: estas madamas
que contemplan caducando
su hermosura en el espejo
no se avían tan temprano;
pero he visto a Doña Luisa,
que dice tiene que hablaros
reservadamente, y que
os aguardaba en su cuarto.

GERVASIO ¿Y callabas? Voy corriendo

a ver si hay algún extraño
motivo, que impida todo
lo que estaba proyectado.

HERMENEGILDA Y yo, a ver a Teresa.

CIRIACO Pero ya que nos tratamos
con confianza, en la misma
te pido me digas algo

de aquello que hacer debemos
los hombres, para agradaros.

HERMENEGILDA Eso es conforme los genios
de los que se quieren: cuando
yo miraba de soltera
a los hombres con cuidado,
gustaba de los alegres
de ojos, y disimulados;
hasta encima de las cejas
el sombrero encasquetado:
mira, más alto el un hombro
que el otro; la una mano
en la cintura, salido
un poco adelante el brazo;
el otro caído, y todo
el cuerpo descoyuntado.

Para enamorar las hembras
de valentía y de garbo
se está, se mira, se calla,
se escupe de medio lado,
y si no pega; se dicen
cuatro palabras al caso.

CIRIACO Ya entiendo.

HERMENEGILDA Teresa viene:
pon la lección que te he dado
en práctica, y me darás
las gracias dentro de un rato.

TERESA ¿Amiga mía, a qué vienes?

HERMENEGILDA Sólo a traer un recado
de parte de mi doctor,
que dice; que en acabando
las visitas, vendrá a ver
a madama, y entretanto
quisiera saber de ti
si oye con algún agrado
su nombre; si le echa menos
cuando se retira; al cabo,
si se casará con él.

TERESA No es tan fácil penetrarlo;
dile que haga lo que pueda
que quizá tarde o temprano
logrará estando a la vista
el instante afortunado.

HERMENEGILDA Muchas gracias, y adiós hija,
que me estarán esperando (*Vase*)

TERESA Adiós.

CIRIACO Aguarda, Teresa.

(En esta escena procurará Ciriaco poner en práctica la lección que le dio Hermenegilda conforme él lo va diciendo)

TERESA ¿Qué se te ofrece, pelmazo?

CIRIACO Que me mires.

TERESA Ya te miro.

CIRIACO ¡Qué talento tan escaso
tienes! ¿No adviertes lo que
te quiero decir, callando
de este modo?

TERESA No por cierto.

CIRIACO ¿Si estaré bien? escupamos
a ver si en esto consiste.

TERESA ¿Estás demente, o borracho?
¿Hombre, qué gestos son esos?

CIRIACO ¿A qué hora? ¿me entiendes? vamos
¿te burlas? Esto no pega;
echemos por el atajo:
hija, todo esto no quiere
decir mas de que te amo,
que me gustas y me quiero
casar contigo.

TERESA Despacio,
que sale mi ama, y se pierde
todo, si nos halla hablando
y mas de amor, cuando nadie debe
estar enamorado
sino ella, en este mundo.

CIRIACO Pero bien, ¿en qué quedamos?
y dime, o hazme en señal

de novio algún agasajo.

TERESA Los novios nunca pretenden favores adelantados. (*Vase*)

CIRIACO Agur, bárbara doncella.

TERESA Alón, amante lacayo.

(*Sale doña Brígida viuda, muy petimetra, presumida y arrebatada*)

BRÍGIDA ¿Teresilla, no ha venido

nadie aún? ¡qué rematado

está el mundo! ¡qué escasez

tenemos de hombres! ¿de cuándo

acá se ha visto una dama

en el tocador, sin cuatro,

seis, ocho ó diez petimetres,

que le vayan alcanzando

los chismes al peluquero?

Y hoy, creo que está el peinado

torcido: ¿qué te parece?

TERESA Que está perfecto: y los lazos,

y las plumas, puestas como

nunca: no es por adularos;

pero cada día tenéis

más atractivo, más garbo,

y vuestra juventud va

en aumento con los años.

BRÍGIDA Esta chica, tiene gusto.

¿Con que la verdad, te agrado?

TERESA ¡Si yo fuera hombre!

BRÍGIDA El doctor dice,

que con quince baños

me ha de poner gorda, y más

brillante que el alabastro.

TERESA ¡Y cómo os estima! ahora

acaba de enviar recado

a saber... pero ahí está él

que podrá en persona darlo.

D. PEDRO (*Sale*)

BRÍGIDA Ahora hablábamos de usted,

señor don Pedro Ruibarbo;

y ésta se interesa mucho
por vos.

PEDRO No seré yo ingrato
tampoco, y yo me alegrara
de que cayera en mis manos
para darla claras pruebas de mi gratitud.

TERESA (*Aparte*) “¡Mal año!
antes caiga sobre usted
todo el proto-medicato”

PEDRO Pero hoy, que os encuentro sola
decidme, señora, cuándo
algún bálsamo específico,
ha de aplicar vuestra mano
bella, a las vivas heridas
que vuestros ojos me han dado?

La llama de amor, que está
en mis venas circulando,
me tiene de tal manera,
los pulmones inflamados,
que sólo podría curar
la fiebre con que me abraso,
el emético de vuestros
favores bien preparados.

TERESA (*Aparte*)

“¡El requiebra, como si
estuviera recetando!
“Yo, solamente de oírle
discurro que me he purgado.”

BRÍGIDA ¡Señor don Pedro, qué vivo
es usted! yo no me hallo
de esa opinión ¡Ay!

PEDRO ¿Qué es esto?

BRÍGIDA ¡Ay! ¿qué ha de ser? que en mentando
algo de segundas nupcias
se me renueva el trabajo
de la viudedad, y siento
unos vapores tamaños.

PEDRO Un segundo matrimonio

deja de raíz curados
esos comunes vapores
de la viudedad; y hablando
de mi viveza, os afirmo
que no la habéis penetrado,
pues por vos, ha más de un mes
que maldito libro abro,
y se quejan los enfermos
de mí; a la hora que os hablo
se me olvidaba que tengo
un gran personaje malo
de riesgo.

TERESA (*Aparte*)

Quizá, ese olvido
le daría la vida.

BRÍGIDA Vamos,
id a ver a vuestro enfermo,
que yo no quiero esos cargos
de alma, ni que mi hermosura
les cueste la vida a tantos.

PEDRO Si fueran a vuestros ojos
estos sacrificios gratos,
pronto por vos quedaría
medio Madrid despoblado.

BRÍGIDA No quiero esos sacrificios;
id, yo lo pido y lo mando.

PEDRO Obedezco vuestra orden,
pero volveré volando,
a no dejaros vivir
sin que pronunciéis el fallo
de mi vida o de mi muerte
con vuestros preciosos labios. (*Vase*)

TERESA Ese doctor me parece,
señora, un poco pesado.

BRÍGIDA Aunque me es indiferente,
como muchos, sin embargo,
contribuye a la comparsa
de mis cortejos, y en tanto

que hay competidores, vive
el elegido afianzado.

TERESA ¿Y señora, quién es ese
hombre tan afortunado?

BRÍGIDA ¡No me parece a mí que es,
entre los sujetos varios
que me atraen mis perfecciones,
difícil adivinarlo!

TERESA ¿Con que todos los que vienen
aquí, viven suspirando
por vos?

BRÍGIDA ¿Pues por quién será?

TERESA Vuestra hija me persuado
que pudiera...

BRÍGIDA ¿Mi hija? ¿mi hija?
¡La comparación alabo!
¿una desabrida? ¿un poste?
¡Quiere otro arte extraordinario
y otra gracia conquistar
los corazones humanos!
¿No has conocido quién es
mi vencedor?

TERESA No lo alcanzo.

BRÍGIDA ¡Qué necia eres!

TERESA Ya lo sé

BRÍGIDA No viste en don Gervasio...

TERESA “¡Esta es otra! muerta soy” (*Aparte*)

BRÍGIDA ¿Niña, no has hecho reparo
de aquel respeto, aquel modo
con que sin hablarme claro
manifiesta su pasión?
¡Es un mozo muy gallardo
y muy atento!

TERESA ¿Y si fuera
ese amor imaginario,
señora?

BRÍGIDA Estaba el doctor,
que sé que no envida en falso;

y otros; pero yo sé bien
que me quiere, y hoy aguardo
desarmarme del desdén
que acostumbro, y animarlo
a que se explique.

TERESA Ahí está.

BRÍGIDA Déjame con él un rato
a solas.

TERESA (Aparte) “¡Pobre ratón
diste en las uñas del gato!”

Salen doña Luisa y don Gervasio a la puerta.

LUISA Sola está, y es la ocasión
de que todo lo perdamos
o lo ganemos.

GERVASIO Yo vengo resuelto
en hablarla claro.

BRÍGIDA ¿Mocosa, qué libertad
es esta? ¿Quién te ha llamado?

¿no te he dicho que las niñas
hasta los veinte y cinco años
no concurren a tertulias?

Marcha allá dentro volando:
marcha te digo.

GERVASIO Señora,
no os extrañéis si me acobardo,
que son vuestras iras para
mi esperanza, mal presagio.

BRÍGIDA No receléis mis enojos,
ni seáis tímido: sentaos,
que a los hombres como vos
yo sé cómo he de tratarlos;
ni a tales hombres les salen
los intentos, temerarios,
con las damas que conocen
los méritos... Animaos,
y hablad que quizá estaré
yo más propicia a escucharos
que pensáis, y más dispuesta

a conceder todo cuanto
deseáis.

GERVASIO Vuestra bondad
anima mi sobresalto,
y hace que rompa mi amor
del silencio los candados.
Yo amo, señora, y de vos
pende mi destino infausto
o dichoso.

BRÍGIDA ¿Usted creerá
que no la había penetrado,
a pesar de toda vuestra
discreción yo? Sosegaos,
en la fe de que os estimo
mucho para desairaros.

GERVASIO La vida me dais, señora,
en que permitáis que un lazo
honesto ligue dos almas
que se consumen callando.

BRÍGIDA Estimo yo vuestra vida
en mucho, y aunque he mostrado
antes tal cual repugnancia,
ya condesciendo a los castos
dignos pensamientos vuestros.

GERVASIO Dejad que os bese la mano
en señal...

BRÍGIDA Quitad, quitad,
que no estamos en el caso
oportuno todavía.
Llegad ahí al cuarto bajo,
y para no perder tiempo
le diréis al escribano
que haga las capitulaciones
como gustéis, de contado.

GERVASIO Señora, eso es ofenderme.

BRÍGIDA Yo bien sé lo que me hago,
y lo que es interés vuestro
desde hoy debo yo mirarlo

como propio: cuando tengo,
fuera de tres mil ducados
que es el dote de mi hija,
que será hasta treinta y cuatro
mil pesos, todo os lo doy.

GERVASIO Señora, eso es demasiado.

BRÍGIDA Más merecéis, cuanto más
resistís el aceptarlo:

Id, id, mientras yo dispongo
por acá lo necesario.

GERVASIO Voy, señora, a obedeceros
si es que acierto de admirarlo. (*Vase*)

BRÍGIDA Amor os preste las alas,
para que volváis volando.

¿Teresa? ¿Lucía? ¿Roque?

¡Hola criadas, criados!

CRIADOS. Salen.

¿Señora?

BRÍGIDA Toma las llaves
y saca corriendo vasos
jícaras de china, toda
la plata; tú avisa cuantos
músicos halles, y diles
a las amigas del barrio
que vengan aquí al instante.

TERESA ¿Pues qué tenemos fandango,
señora?

BRÍGIDA Ya lo veréis:
id todos a lo que mando.

LUISA. *Sale.*

Querida madre, ¿será
verdad lo que don Gervasio
me ha dicho?

BRÍGIDA ¿Y cómo que lo es?

LUISA ¡Qué placer!

BRÍGIDA Eso es tomarlo
por buen camino; ¿Luisita,
no es el hombre más bizarro

y más galán de Madrid?

LUISA El oír en vuestros labios
su elogio, es para mí...
pero Don Pedro Ruibarbo.

BRÍGIDA ¡Qué hombre tan insoportable!
ya de sufrirle me canso.

D. PEDRO. *Sale.*

Mas que todos mis enfermos
revienten, he abandonado
a todos por cultivar
metafórico hortelano
la planta medicinal
de mi amor.

BRÍGIDA No seáis pelmazo,
don Pedro, que escandaliza
el amor en los ancianos.

PEDRO ¿Madama, de dónde viene
ese humor atrabiliario
y mordicante?

BRÍGIDA Riéndose.

¡Ah, ah, ah!

¿Usted había pensado
que una mujer, como yo,
gustase de hombre tan raro
como usted?

PEDRO A vuestra edad...

BRÍGIDA No sea usted desvergonzado:

¡mi edad, mi edad! ya veréis,
ahora la fiesta; sentaos:
mientras salen a bailar

que eso lo haréis vos, de pasmo

TERESA. *Sale con los ciegos.*

Señora: aquí están los ciegos.

BRÍGIDA Siéntalos en aquel lado.

VECINA PRIMERA. *Sale.*

¿Brígida, á qué es esta prisa
con que nos llamas?

VECINA SEGUNDA. *Sale.*

¿Qué caso particular se os ofrece?

LAS DOS Sácanos de este cuidado.

BRÍGIDA. Sentaos ahora, y descansad.

LUISA ¡Qué a pechos que lo ha tomado esto mi madre!

TERESA ¿Se saca ya el agasajo?

BRÍGIDA Después

LUISA Albricias, Teresa,
que ya vuelve don Gervasio.

Salen D. Gervasio, D. Judas y Ciriaco.

BRÍGIDA Sea usted muy bien venido.

¿Se ha escrito en papel sellado
ya todo lo que os previne?

JUDAS De mi pluma, de mi mano
puesta la fe y testimonio.

BRÍGIDA Pues venga.

GERVASIO ¿Qué hacéis?

BRÍGIDA Firmarlo

Firma, niña.

LUISA ¿Dónde?

JUDAS Aquí

(Señalando en el papel)

BRÍGIDA Firma tú, mi don Gervasio;

y tú hija, toma mil veces
por tu obediencia los brazos.

TERESA *(Aparte)*

“Mi ama se ha vuelto loca,
o aquí hay gato encerrado.”

LUISA Ya que hoy es día de gracias,
madre, Teresa y Ciriaco,
se quieren.

BRÍGIDA Pues que se casen,
y cuenten con cien ducados.

VECINA PRIMERA

Esto ya vemos que es boda

¿Quién son los novios? Sepamos.

BRÍGIDA Los que van a bailar: toquen
ustedes bien, y despacio.

(*Tocan: ella presenta la mano a don Gervasio que la hace una gran cortesía, y pasando por detrás coge la de doña Luisa, y la saca*)

¿Qué vais a hacer? Con el gozo
está el hombre turulato!

LUISA Madre, nosotros hacemos
lo que usted nos ha mandado

GERVASIO ¿No dijo usted?...

BRÍGIDA ¿Está usted en sí?

¡Vaya que es cómico el paso!

LUISA ¿No dice usted que comiencen
y bailen los desposados?

BRÍGIDA Sí.

LUISA Pues ya la obedezco:
empecemos Don Gervasio.

BRÍGIDA ¿Acaso eres tú la novia?

LUISA ¿Pues quién, madre?

BRÍGIDA Declaradlo

vos, y decid que soy yo.

GERVASIO ¡Yo, señora, no he firmado
en ese concepto!

BRÍGIDA ¿Cómo?

GERVASIO Pues permitid que hable claro:
yo jamás tendré otra esposa
que a la que le doy la mano.

BRÍGIDA ¿Luisa? ¡Dios mío! ¿qué es esto?
¿Qué ha puesto usted, escribano,
en las capitulaciones?

JUDAS Lo que el señor me ha mandado.

GERVASIO ¿Según eso, usted creyó
que yo estaba enamorado de usted?

BRÍGIDA ¿Quién lo creyera?

¡Sois un pícaro, un ingrato!
Don Pedro.

PEDRO Señora mía,
esto es, a lo que llamamos
nosotros un *quid pro quo*.

BRÍGIDA ¡De ira y de cólera rabio!
¡y lo peor es de todo

que en ellos he renunciado
las tres partes de mis bienes,
y mucho más.

PEDRO ¡Eso es malo!

BRÍGIDA ¿Pero por qué he de sentir
el perder a un mentecato,
un mono, teniendo un hombre
como don Pedro Ruibarbo,
que sé que me ama de veras?

PEDRO Señora: besoos las manos.

Par pari refertur: ¿ahora
muchos mimos y antes ascos?
Además que la sangría
que hizo usted a sus mayorazgos,
a mí de la inflamación
amorosa me ha curado.

Tome usted muchos refrescos
ínterin llegan los baños,
y créame, que quedan esos
humores muy irritados.

BRÍGIDA ¡Todos se burlan!

VECINA PRIMERA Amiga...

BRÍGIDA Idos todos con mil diablos:
yo no puedo hablar; al cuello
parece que tengo un lazo.
Se han de acordar de mí todos.

(Vase)

PEDRO Voy allá no la dé algo.

VECINA PRIMERA ¡Graciosa equivocación!

UN CIEGO ¿Tocamos o no tocamos?

CIRIACO Toquen ustedes a fuego.

LUISA Nuestra ventura, Gervasio,
sin la amistad de mi madre
no es completa.

GERVASIO Todos vamos
adentro que al fin es madre
y de todo se hará cargo.

TERESA ¿Y hay también entre nosotros

algún *quid pro quo*, Ciriaco?

CIRIACO Hija, discurro que no,
tú me amas, yo te amo,
tú te casas hoy conmigo
y yo contigo me caso;
con que aquí no hay *quid pro quo*
sino tú por tú, y al caso.

Dentro **BRÍGIDA** riéndose

¡Ah, ah, ah, ah!

TERESA Ya se ríe

CIRIACO Esto es que ha hecho un milagro
el doctor.

GERVASIO Pues esta es
buena ocasión para echarnos
a sus pies, porque quedemos
contentos y perdonados.

TERESA

Esto será lo mejor.
Porque el pesar desterrado
vuelva a brillar el placer,
y el sainete concluyamos,
pidiendo perdón a quien
benigno precia de honrarnos.

FIN

EL MAR DE CARMEN CONDE

Laura GUTIÉRREZ GARCÍA

M^a Carmen SAURA CONESA

Universidad de Murcia

Solemos admirar en un poeta y en su producción lírica la expresión de su interior, -sentimientos, pensamientos, vivencias-, la perfección en el uso de la palabra, la creación de visiones nunca imaginadas que nos hacen ver por sus ojos, sentir por su piel... en fin, trasladarnos a su tiempo, a su persona; pero si todas estas gracias nacen de una paisana, mujer y amante de la literatura, como nosotras, no hay mejor pretexto para dedicar nuestra ponencia a la cartagenera Carmen Conde.

Así, nuestra comunicación, enmarcada en el seminario organizado por la Asociación Escrituras y Escritoras, “Escritoras y figuras femeninas entre italiano y castellano”, que se titula *El Mar de Carmen Conde* brinda un pequeño homenaje a esta poetisa que consideró el mar parte integrante de su propio ser. Carmen Conde guarda numerosas similitudes con el mar al que ella estimó tantísimo. Vitalidad, valentía, fuerza, bravura, transparencia, renovación, versatilidad... son algunas de las cualidades marinas con las que podemos identificar a la escritora. Le unía al mar la emoción y el sentimiento de dejarse sumergir por un océano de sensaciones y emociones, muchas de ellas vitales, que dejaban a la luz experiencias personales. A él dedica algunas de sus mejores composiciones y un poemario completo titulado *Los Poemas de Mar Menor*, en el que centramos nuestra investigación.

Junto a esta apreciación podemos señalar que Carmen es también un mar de posibilidades. Un maremágnum de creaciones muy versátil, cultivadora no sólo de poesía –aunque sin duda es su faceta más conocida- sino que se acerca a la novela, al ensayo, al teatro e incluso escribe obras infantiles. Podemos asentir que se deja arrastrar por la literatura en toda su concepción. Es una autora muy completa. Nosotras centraremos nuestra investigación en su faceta lírica, sobre todo en las composiciones dedicadas al tema marino, cuestión que ha sido analizada por estudiosos como Eugenio Florit que a propósito de *Los Poemas de Mar Menor* escribió en la *Revista Avance*¹¹:

1) Eugenio Florit participa en la *Revista Avance* en 1930. Ésta se fundó en 1927 por Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas.

Un libro pequeñito, hondo. Nos ha traído dentro de él, junto al azul del mar de Cartagena, el azul del alma –azul cielo- de Carmen Conde. Prosa. Poesía. Poesía. No sabemos. Ni acaso su autora lo sabe tampoco. Brocal y ventana. Qué ligera es su terraza, Carmen Conde. Tanto que ganará la tuya, en la carrera de terrazas por el cielo. Además, te llevará al mar [...] Tú misma, que llegaste por el caminito del agua, descalza, alegre, ligera.

Acompañamos nuestra exposición con un montaje digital que recuerda algunos de los momentos más emblemáticos de la vida de Carmen Conde. En su legado, que donó tras su fallecimiento, encontramos no sólo fotografías, sino también la colección epistolar sobre la correspondencia que mantuvo con escritores de la Generación del 27 que con el tiempo se convirtieron en sus grandes amigos.

A propósito de la celebración de este congreso impartido no sólo en nuestro país, sino también en tierras italianas, vamos a dedicar parte de nuestro estudio a la relación que unió a nuestra escritora con Italia. Este país supuso para ella una influencia directa tanto a nivel literario como personal. La relación que tuvo con él se hace más estrecha en su etapa de plenitud (1945-1978). A Italia viajará en sucesivas ocasiones tanto para impartir conferencias como para recoger grandes premios que posteriormente analizaremos al tratar sus datos biográficos. Mantuvo amistad con Juana Granados que trabajaba como docente de español en la Universidad Bocconi de Milán y encargada de dar a conocer su obra entre sus alumnos.

Los homenajes y agasajos constantes dedicados a nuestra escritora Carmen Conde no cesaron incluso tras su muerte. El Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver ha desarrollado una enorme labor a propósito de su centenario celebrado en 2007. Tertulias literarias, conferencias, exposiciones y recitales, han sido los protagonistas de los honores que se le han brindado a lo largo y ancho del territorio nacional.

A nivel personal, estas celebraciones nos han servido para indagar aún más en su legado. Sus versos, sus palabras, sus imágenes, están presentes en todo el litoral cartagenero. Nosotras, desde aquí, rendimos nuestro propio tributo y una vez más nos aproximamos a sus versos, ya no como pequeñas lectoras de nuestra paisana, sino como adultas filólogas, investigadoras que

Fue muy polémica, agresiva e irónica puesto que su objetivo central era acabar con los gustos provincianos y las actitudes trasnochadas.

buscan ahondar en los textos que tanto placer nos despertaron en la infancia para hacerlos llegar a Italia y que nuevos lectores puedan disfrutar de su obra como nosotras mismas.

1. RESUMEN BIOGRÁFICO DE CARMEN CONDE

La expresión de los sentimientos personales es una constante en el género lírico, por lo que consideramos fundamental para la comprensión de su obra literaria la observación de la vida de Carmen Conde. Su biografía puede dividirse en cuatro grandes etapas: los primeros años se centran en su estancia en Cartagena y Melilla, la Guerra Civil y posguerra constituyen la segunda época, la tercera etapa se corresponde con su obra en plenitud y finalmente trataremos su faceta como académica.

Carmen Conde Abellán nace en Cartagena el quince de agosto de 1907. Hija de Luis Conde Carreño, joyero, y de María de la Paz Abellán García, desde los siete a los trece años vivió en Melilla, regresando a Cartagena en 1920, dedicándose hasta 1930 a su formación. Sin cumplir aún diecisiete años publicó su primer trabajo en el diario *La Voz de Cartagena* y tras esta colaboración surgirán varias más.

Fue una de las primeras mujeres cartageneras que accedió al trabajo fuera de casa. En el año 1924 contando con diecisiete años ingresó en la Empresa Bazán como calquista de planos en la Sociedad Española de Construcción Naval. Dos años después, la Sesión de la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Cartagena acordó sufragar los gastos de matrícula y libros de texto necesarios para que pudiera cursar Bachillerato e iniciar la carrera de Magisterio en la Escuela Normal de Maestras de Murcia.

En 1927 conoce al poeta Antonio Oliver que encauza el rumbo poético de Carmen. Él era oficial de Telégrafos y poeta bien relacionado con la Generación del 27 puesto que dirigía la revista murciana *Verso y Prosa* en la que publicaban varios miembros destacados de esta generación. Antonio influye en ella, hasta entonces escritora autodidacta, aconsejándole lecturas e introduciéndole la obra de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Gabriel Miró...

Tempranamente se publicaron en los periódicos locales y regionales poemas suyos. Ejemplo de ello es que Juan Ramón Jiménez publicó en sus revistas *Ley: (entregas de capricho)* (1927) y *Obra en marcha: diario poético* (1928) algunos de los poemas que luego incluiría en su primer libro titulado *Brocal* (1929). Este hecho pone en contacto a la cartagenera con autores de la

talla de Juan Ramón Jiménez y Gabriel Miró que supuso una gran influencia en ella.

En 1931 se casó con Antonio Oliver cuando ya era doctor en Filosofía y Letras. Juntos fundaron la primera Universidad Popular de Cartagena cuyo objetivo era divulgar la cultura principalmente en los sectores trabajadores. Años más tarde, crean la revista *Presencia*, en la que recogen todas sus actividades y propósitos y colaboran con el Patronato de Misiones Pedagógicas. Uno de sus colaboradores fue Miguel Hernández que desde ese momento se convirtió en un gran amigo de la pareja.

Carmen empezó a trabajar como maestra en la Escuela Nacional de Párvulos de El Retén, en un barrio cartagenero, época en la que experimentó uno de los momentos más duros de su vida: el nacimiento de la única hija del matrimonio muerta. Este hecho la transformará personal y profesionalmente, trasladando a su lírica el hondo pesar de la pérdida. En 1934 publica su segundo libro *Júbilos (poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos)*, con prólogo de Gabriela Mistral e ilustraciones de Norah Borges en la editorial murciana Sudeste. En agosto del año siguiente, Carmen deja de prestar servicio, suspendida de empleo y sueldo, en el Orfanato de El Pardo. Regresan a Cartagena, residiendo en un barrio de la periferia, Los Dolores.

Después, en 1936, solicita una pensión para cursar una Ampliación de Estudios y así poder viajar a Francia y Bélgica a estudiar en Instituciones de Cultura Popular. Conoce enseguida a Amanda Junquera, esposa del Catedrático de Historia Española Cayetano Alcaraz, con la que entablará una amistad muy profunda y duradera.

La Guerra Civil provoca años difíciles para el matrimonio. Carmen escribe varias obras en prosa poética que no se publican hasta varios años después como *Sostenido ensueño*, *Mientras los hombres mueren* y *A los niños muertos por la guerra*. Los años 40 son literariamente muy productivos; Carmen Conde utiliza como seudónimos Magdalena Noguera, Florentina del Mar y otros debido a la presión política del país. Imparte cursos para extranjeros, pronuncia conferencias y colabora en Radio Nacional de España. En 1941, se instala en la Calle Wellingtonia de Madrid, en un edificio propiedad de Vicente Aleixandre, que reside en la planta baja. Este período de reclusión forzosa aisló a Antonio Oliver que se ve obligado a colaborar con su hermano en trabajos del sector de la construcción como agente de seguros para varias compañías.

Su etapa de plenitud comprende los años 1945-1978. Es en esta época en la que se encarga de la asesoría literaria de la Editorial Alhambra, colabora

en la Sección Bibliográfica del CSIC y en la Sección de Publicaciones de la Universidad de Madrid. En estos años publica algunas de sus obras poéticas más importantes: *Ansia de la Gracia* y *Mujer sin Edén* y trabaja como minutera en los Estudios Cinematográficos Roptence, a las órdenes de Luis Días-Amado, y realizando traducciones del francés y del italiano.

Carmen Conde se convirtió en un icono de la literatura. Recorrió casi toda España como invitada para impartir lecciones o hacer lecturas poéticas. Comenzó su etapa de viajes al extranjero junto a su amiga Amanda. Visitó Londres, París, Bruselas e Italia, entre otros. A finales de 1953 recibe el Premio Elisenda de Montcada por su novela *Las oscuras raíces*. Pero no es el único galardón.

Tras éste vendrán muchos otros. El matrimonio ganó en 1961 el Premio Doncel de Teatro Juvenil por su obra conjunta *A la estrella por la cometa*. Ya en 1967 le otorgaron el Premio Nacional de Literatura José Antonio Primo de Rivera de Poesía por su *Obra poética* y el Hucha de Plata de la Conferderación Española de Cajas de Ahorros por su cuento *Hubo una vez una paloma*. En 1974, ya retirada, es premiada con el Laurel de las Bellas Artes por la Asociación de la Prensa de Murcia. Incluso en 1979 se le otorgó el Premio Benito Pérez Galdós de Periodismo y el Premio Adelaida Ristori del Centro Culturale Italiano. Es una autora que no cesa de ser tributada puesto que en 1980 se le concede también el Premio Ateneo de Sevilla por su novela *Soy la madre*. Finalmente en 1987 recibe el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por *Canciones de nana y desvelo* que se había publicado algunos años antes. Nunca abandona su labor literaria e incluso llega a convertirse en administradora de las obras de Rubén Darío.

Las desgracias brotan en 1968 fecha en la que muere en Madrid su marido Antonio Oliver. Ella accede a cumplir su última voluntad y promociona la edición de sus *Obras completas* en 1971. Al cumplir los setenta y un años de edad es reconocida como Académica de Número de la Real Academia Española, siendo de este modo la primera mujer que obtiene este nombramiento. Paulatinamente le suceden diversos homenajes y reconocimientos institucionales: Hija Predilecta de la Región de Murcia, Hija Predilecta de la Ciudad de Cartagena, Hija Adoptiva de la Unión... En 1979 ingresa en la Academia ocupando el sillón K que había dejado vacante Miguel Mihura. Además es nombrada también Académica Correspondiente de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico.

A pesar de su edad, realiza continuos viajes a nivel nacional e internacional. Pero su salud comienza a deteriorarse. Empieza a padecer los

primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer. Aún así, sigue trabajando incesantemente concediendo entrevistas, colaborando en prensa y participando en programas de radio, etc. De esta etapa hay que destacar sobre todo sus viajes a América puesto que en ellos recibe importantes distinciones entre las que podemos destacar su viaje a Miami en 1980 para hacerle entrega de las llaves de la ciudad.

No cesa de publicar. En 1986 la editorial de Plaza & Janés da a conocer en tres volúmenes sus memorias tituladas *Por el camino, viendo sus orillas*. E incluso en 1987 publica *Memoria puesta en olvido (antología personal)*. Los últimos años de su vida los pasó en una residencia de Majadahonda (Madrid) debido a su enfermedad. En septiembre de 1992 redacta su testamento legando al Ayuntamiento de Cartagena la totalidad de su obra literaria y la de su marido. Su obra, como se puede comprobar, es extensísima: prosa, poesía, libros para niños, teatro, obras para la televisión, biografías, ensayos, etc. Donó todo su legado cultural a su ciudad natal, inaugurándose un museo con su nombre en el año 1995. Esta herencia intelectual y literaria incluye la Biblioteca y el Archivo que perteneció al matrimonio, así como los derechos de autor de las obras de ambos y parte de sus enseres. Se construye posteriormente el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver que gestiona todo su fantástico legado. Falleció el día ocho de enero de 1996, concediendo el Ayuntamiento de Majadahonda su nombre a la Casa de la Cultura.

1.1 Relación biográfica de Carmen Conde con Italia

Como ya hemos señalado antes, la poetisa cartagenera mantiene una relación especial con Italia en la etapa de plenitud (1945-1978). Recorre en estos años casi toda España para realizar lecturas poéticas e impartir ponencias. Además, viaja al extranjero sobre todo a Londres, París, Bruselas y en 1952 a Italia. Pero volverá al siguiente año a la Universidad Luigi Bocconi de Milán para deleitar con una conferencia sobre su obra poética. En esta misma ciudad es donde conoce a Juana Granados. Entre Carmen, Juana y el Instituto Editoriale Cisalpino preparan una antología titulada *Carmen Conde. Poesie*. Ésta reunía las obras poéticas más importantes de la poetisa, es decir, *Brocal*, *Mi fin en el viento*, *Mujer sin Edén* e *Iluminada tierra*. A la selección de estos textos bilingües le precede una introducción que supera las cincuenta páginas que se puede calificar como una exégesis de la obra de la escritora que por primera vez se daba a conocer al lector italiano. También publica esta misma editorial la obra *Mientras los hombres mueren*. A finales de 1953 es galardonada con el Premio Elisenda de Montcada por su novela *Las oscuras raíces*. Un año después

también se publica *Cobre: (novelas)* y una antología de poetisas españolas de Posguerra titulada *Poesía femenina española viviente*. En Milán Carla Bruentti traduce *Centenito la gatina del bosco*. Este año repleto de acontecimientos relevantes concluye con la concesión del Premio Internacional de poesía Simón Bolívar de Siena (Italia) gracias a *Vivientes de los siglos*. Dos años después, en 1955, regresa de nuevo a Italia tanto para seguir concediendo charlas como para recibir el Premio Simón Bolívar de Siena. Carmen comienza a trabajar en el *Dizionario letterario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature* y se demorará en esta obra un año más.

Carmen anhelaba volver a Italia. Rosario Hiriart, estudiosa de la autora, la invitó para que se reuniera con ella en la primavera de 1984 y pasar la Semana Santa en Venecia y algunos días en Roma. En esta época Rosario mantenía una gran amistad con la escritora de Cartagena ya que comenzaba a desarrollar investigaciones y estudios sobre Carmen.

2. EL MAR SEGÚN CARMEN CONDE

Carmen Conde siempre se ha sentido atraída por el mar, posiblemente porque formó parte del paisaje de su vida. Nació en Cartagena, ciudad milenaria y costera fundada, con el nombre de Qart Hadasht, hacia el año 227 a. de C. por el general cartaginés Asdrúbal. En esta ciudad, para cualquier habitante cartagenero el mar nunca pasa inadvertido. Para Carmen tampoco. A él dedicó un sinnfín de poemas. Quizá se configura el tema marino como uno de los grandes ejes de su obra. Cabo de Palos, el Mar Menor, La Manga, la isla Perdiguera, la Mayor... son algunos de los referentes que toma para describir sus inquietudes.

Su imaginación se aviva contemplando la superficie de las olas y en la inmensidad de los abismos marinos nunca deja de buscar la belleza y los símbolos de la vida y sus misterios. La poetisa se nos presenta inconformista y deseosa de expresar los más ocultos sentimientos y el mar es su inagotable fuente de inspiración. Así, hace del mar el ámbito donde satisfacer libremente todos los sueños humanos puesto que la búsqueda de la libertad poética y la expresión de la belleza son sus principales exigencias poéticas.

La cambiante naturaleza oceánica presenta para la poetisa sorprendentes analogías con muy diversos aspectos de la existencia y de los sentimientos humanos. Unas veces, las palabras de sus poemas nos llevarán muy lejos, más allá del mar que describen, superando el tiempo y espacio en que vive Carmen; otras veces, nos acompañarán muy de cerca iluminando los sentimientos más hondos. Pero Carmen no sólo se refiere al mar amplio, abierto, de alta mar.

En su poesía el agua tiene una gran simbología. En ella extraemos todo un campo léxico- asociativo de temática marítima. Ríos, lluvia, bergantines, agua, arroyo, orilla, etc. Nada cae en el olvido para Carmen Conde. Ya desde *Brocal* se manifiesta la constante marítima aunque es en su poemario *Los Poemas de Mar Menor* donde se nos muestra más abiertamente y de manera más profunda sus palabras emocionadas.

2.1 Referencias al mar en la obra de Carmen Conde

Brocal, su primera obra, es un conjunto de poemas prosaicos en los que se nos refleja el mundo de Carmen, la naturaleza circundante a ella. Cada poema es una pequeña muestra de su mundo adolescente. Ella encuentra en la naturaleza la forma de expresión de sus sentimientos y el mar aparece con fuerza en el primer poema que abre la colección. Es el fondo paisajístico que le agrada evocar y observar desde diferentes lugares: la terraza, la ventana, los cristales...

Por horizonte -¡aún!-, la ventana del puerto.

Al fondo, en los cristales altos, el mar. En los cristales bajos; el mar.

Y siempre -¡todavía!-, un barco anclado en la ventana.

284

Al leer el poema descubrimos referencias constantes al mar: agua, arroyos, lluvia, fuente, tormenta, ríos, peces, sirenas, faro rojo, faro verde, barco, anclado, islas submarinas, claraboyas, barcas, etc. Pero no sólo en este primer poema sino también en “Orilla”, construido en tres partes, desarrolla la idea del mar como algo inmenso donde todo desemboca en él:

Qué gran ligereza tiene la tarde. Apenas insinuada, ya quiere apagar sus antorchas.

Todo lleva un gran ritmo de velocidad. Aquí no hay ríos, ni pinos. En esta hora, todos los ríos y los pinos del mundo, corren hacia el ancho camino del mar.

¡Cómo se levantan las brisas para acompañarte!

Júbilos, libro subtulado “Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos”, demuestra un claro avance con respecto a *Brocal* aunque los primeros apartados siguen manteniendo el espíritu de su primer libro. Se evoca constantemente a personas, escenas y animales vinculados a sus recuerdos y los expone de manera narrativa. Destacamos a modo de ejemplo la primera estrofa del poema titulado “El río y yo” en la sección *Niñas moras*:

Por seguir la luz que llevaba el agua sobre su pecho me
perdí junto al río... Embelesada por no recuerdo qué
promesa del viento, fui a parar en la falda de un monte.

Otro libro que podemos destacar no sólo por la referencia al mar, sino por su belleza es *Mientras los hombres mueren*. Es una recopilación de poemas breves en prosa que a pesar de ser escrito durante la Guerra Civil se da a conocer muchos años después, en 1967. La autora se nos muestra conmovida por el horror al ver jóvenes que mueren sin llegar a ser padres. Pronto se convierten en abono de los campos y alimento del mar. Carmen se muestra como la madre de todas las madres sufridoras de la contienda. Su lenguaje es metafórico e imaginativo sin obviar la realidad dolorosa que nos describe. Un patrón de muestra es el siguiente poema:

Es el tiempo maduro de llorar. Unánimes, todas las madres visten sus
crespones nocturnos. Las
alcobas se partieron como frutas podridas, y las mujeres jóvenes
olvidaron sus senos. Vino la voz
de alboroto de la guerra.
Es el día de mirar al mar sin entender su movimiento de relojería. Es el
tiempo de apagar lámparas
y pájaros. Es el día de cabalgar una escucha perenne, enlutada.
Apretadas de martirio, las madres se miran los cuerpos, las manos y los
ojos deshabitados.

Tendremos que remontarnos a *Ansia de gracia* (1945) para señalar algunos poemas en los que Carmen de nuevo refleja la fuerza de la naturaleza que le rodea. Algunos críticos señalan este libro como uno de los que mejor refleja sinceramente su estilo poético. El amor es el motor de apertura del poemario. Es un libro eminentemente pasional bañado de sugerentes interrogantes sobre el destino. Del poema “Hallazgo” extraemos estos bellos versos con metáforas marítimas para expresar sentimientos de amor:

Alzaré los brazos y sostendré tu aire.
Podrás desceñir mi sueño
porque el cielo descansará en mi frente.
Afluentes de tus ríos serán mis ríos.
Navegaremos juntos, tú serás mi vela,
y yo te llevaré por mares escondidos.

Seguimos descubriendo estas líneas estilísticas en la primera parte del poema titulado “Tránsito”:

Luego de la luz era la Luz.
Después estaba el mar y con el mar
un ansia de morir siendo su vida.
Mi alma sola, sueño liso respiraba
por sus ramas silenciosas de agua quieta.
Otros seres que achicaban mi estatura
ascendían en un vuelo transparente.

Según D. Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de la Universidad de Murcia, Carmen recupera la naturaleza como parte de sus pensamientos e inquietudes poéticas en *Mi fin en el viento*. Introduce aquí referencias tanto del mar Cantábrico como de otros elementos marítimos. Invoca al mar, a la lluvia y a las aguas en general en momentos de gran soledad y destierro puesto que en todos los elementos de la naturaleza se puede encontrar a Dios. Sólo hay que leer “Lluvia en mayo” para conectar con todos los sentimientos que despierta:

¡Cuán hermosa tú, la desvelada!
Te lleva y te moldea dulce viento
encima de jardines y de estatuas.
Tu cuerpo es el de Venus en la orilla
eternamente mar dentro del alba.
Acude siempre a mí, séme propicia.
La fiesta de las hojas en sus ramas
te rinden los esbeltos soñadores
que en movibles racimos se levantan.
No tengo ni una flor... Sólo mi tronco
aloja por frutal una campana.
Lluvia que contemplo, melancólica:
no crezcas para mí. Vivo inundada.

Carmen en su obra *En tierra de nadie* repasa los años de la Guerra Civil, la soledad y la desolación en la que han quedado. Se vale de los elementos de la naturaleza una vez más como símbolos de sus meditaciones y de las preguntas sin respuesta que le acechan. El título es una paradoja, España es a la vez

tierra de nadie y de todos, de cada uno de los hombres que han sufrido por cuestiones políticas y ahora se encuentran vacíos, desolados y con inquietudes insatisfechas. Extraemos un poema precioso, como muchos de Carmen, desgarrador y lleno de sentimiento:

En la tierra de nadie lloro tanto
ansiado que me llueva compañía,
que hasta un pozo llené con este llanto
y hasta flores nací, lágrimas mías.
A veces oigo hablar en las orillas
que ciñen mi gran suelo calcinado.
Son voces sin amor, corrientes frías,
o un lamento de amor desesperado.
Contemplo las mitades pululantes,
escucho lo que exhalan por sus bocas.
Ni una frase de paz que se levante
volando como un ángel sobre rocas.
Es duro caminar por mi camino;
es triste resignarse al desconcierto
que estar en soledad, como yo vivo,
provoca en el vivir que yo sustento.

Cancionero de la enamorada es un libro que ve la luz en 1971 y que es muy distinto a los que publicaba en esas fechas. No se sabe con exactitud cuando creó estas composiciones pero sí que se puede observar que el amor es el núcleo temático que inunda la obra. Presenta toques del entusiasmo juvenil de sus primeras obras en las que su felicidad se relacionaba estrechamente con la vida y la naturaleza:

Gritabas tú como el mar
cuando te estaba esperando.
Batías contra las rocas,
saltabas entre peñascos.
En mi pecho te movías
palabra de mundo nuevo,
como se mueve la luz
y canta el pájaro ciego.
Playa de loco oleaje

la arena de mi suspiro,
sintiéndote combatir
en mi corazón cautivo.

Podríamos analizar muchos más poemas de su obra que incluyen el tema de la naturaleza en general y el mar en particular. Pero para no excedernos demasiado y como conclusión a este apartado nos quedamos con el magnífico poema titulado “Nacimiento último” incluido en su obra *Desde nunca* (1982). Restan las explicaciones, poco se necesita apostillar a esta creación que encierra muchos de los rasgos ya comentados en otras obras de la ilustre Carmen Conde.

Allí donde la mar,
fruta verde-roja, olor exhala,
deshace creando el mundo, yo sería
la mujer más dichosa si lograra
consumir el afán de poseerla:
comunidad con sentidos liberados.
Allí donde la mar se ofrece ciega
como tú, como todos que la aman,
allí consumiría yo mis bodas
con elementos precipitándose.
Allí, nombre callado que no es nombre,
emergerías de mí, no Afrodita
apoyada en vestales sino piedra
que se deja tallar mansamente.

2.2. Los Poemas de Mar Menor

Ya ha quedado constancia de la relevancia del tema marítimo en la poesía de Carmen Conde. A lo largo de su creación lírica, el mar, por su inigualable belleza, por su fuerza y misticismo, por el constante movimiento que entraña o por la vida y la muerte que encierra en sus abismos, se presenta como una indiscutible atracción para Carmen Conde. Así, como hemos analizado en el punto anterior, el mar se presenta en la cartagenera íntimamente relacionado con su obra poética. Pero si hay un poemario que debemos destacar en este estudio es el titulado *Poemas de Mar Menor*. Publicado en 1962, es en esta obra donde el mar adopta el papel protagonista indiscutible mientras que en el resto se hace referencia a él pero sin llegar a ese carácter imprescindible.

Así, concreta más que ningún otro libro que Cartagena, su ciudad natal, y sus costas, suponen el paisaje íntimo de esta poetisa.

El litoral del Mar Menor, testigo del verano de 1959 en el que Carmen creó estos poemas, ya había sido también fiel compañero de su infancia. Rosario Hiriart²² afirma que en conversaciones con la poetisa aseguraba que el mar no es sino la sustancia de sus propias raíces y una gran influencia para su creación literaria. Así, su vida quedará, igual que su poesía, íntimamente ligada al tema marítimo apreciable en la decisión de llamar a su hija –que nacerá muerta- María del Mar o en la utilización del seudónimo de Florentina del Mar, en la época de la Guerra Civil.

El mar provoca un poder inmanente sobre todo en aquellos individuos que crecen en su orilla. Hace despertar los cinco sentidos puesto que a través de ellos nos acercamos completamente a todas sus propiedades. Así surgió con Carmen. Este motivo provocó que sintiera que el mar formaba parte de su vida.

Por lo tanto, esta colección de poemas se presenta perfectamente justificada en una vida y en una producción lírica repleta de referencias marítimas y como junto a estas, el amor es el otro gran pilar que sustenta su poesía, la función de ambas dimensiones (amor-mar) caracterizan poemas como “Ante ti” que abre el poemario. Aquí, amor y mar son parte integrante del propio ser:

Porque siendo tú el mismo, eres distinto
y distante de todos los que miran
esa rosa de luz que viertes siempre
de tu cielo a tu mar, campo que amo.
Campo mío, de amor nunca confeso;
de un amor recatado y pudoroso,
como virgen antigua que perdura
en mi cuerpo contiguo al tuyo eterno.

En esta joya literaria el amante es identificado con el mar ante la mirada de la poetisa. Cambiante, distinto y distante. Sus palabras son palabras de mar y ella quiere escucharlas porque le dan amor. Tras la confesión, la protagonista poemática se abandona en el mar del amado, en su profundidad, se rinde

2) Rosario Hiriart es la analista más relevante en el estudio de Carmen Conde y la presencia del mar en su creación poética.

ante él. Si cerrada los ojos [...] quedaría ahogada viva. En el poema “Historia” Carmen define su visión del mar, para ella se trata de un universo para todos y define el Mar Menor como arracimado en dos brazos de tierra, puesto que se trata de una especie de laguna de agua salada y como un mar sin jinetes, no galopa, ya que por su forma geográfica siempre se presenta en calma. Además, ante él lo huele, siente como se adentra. La contemplación, la escucha y el olor que desprende el mar también llenan el poema “Comprobación” en el que la reflexión existencial toma protagonismo en versos como estos:

Te sigo, con la nostalgia de siglos
que no fueron ni serán míos...
¡No tener una edad inacabable para quererte!
Permanecer a tu orilla como a la de un joven
que corre hacia sus límites, mi limitado hoy.

“Pacto” es toda una declaración de amor, una súplica, un sollozo que gime reclamando la presencia del mar, como del amante. La poetisa grita ser evocada y arrollada por el mar. Le pide que acuda a ella, que la levante y la bañe y así alejarla de la selva de casas y de acuciantes urgencias anónimas. Carmen concluye el poema con el anhelo de ser eterna para no cesar en la contemplación marítima:

Pactemos, mi mar.
Corrobórame íntegro el pacto.
Cuando me vaya a la selva de casas
y de acuciantes urgencias anónimas,
has de acudir, tal y como te veo,
apenas mi corazón desmaye,
levantándome ante mí, arcangélico azul inmenso,
bañándome el duro mundo de mi contorno humano.
Y por las noches de ti, apenas callen
sus extensos rumores pinar y viento,
has de evocarme tú, has de escucharme,
diciéndote:
¡quisiera yo ser eterna, sólo por verte!

“Seres en el Mar” es un canto a las facultades marinas. Ahora el mar tiene el poder de purificar, de lavar las almas de los que se adentran a sus

profundidades. El mar envuelve, viste con mantos transparentes y transforma la carne en alma. Presenta una fuerza divina purificadora tras el divino contacto. El mar es salvador de culpas, volviendo la paz al espíritu.

Desnudas las exiges, por vestirlas de ti
a las criaturas.
Por echar en sus hombros estos mantos
transparentes y puros, transformando
en el alma la carne;
arrebatándoles el polvo milenario de la gleba,
lavándolas del surco, del polen fermentado,
del ácido frutal de las cosechas.
Joyas son de ti cuando las bañas.
Purificadas de sus siete toros negros, si las tocas.
Destellantes de virtudes casi humanas.
por tu divino contacto.
Corroes sus cortezas,
disuelves sus maduras y escamosas túnicas.
Salvas, como el bautismo de Juan,
todo un génesis de culpas.
Sí. Desnudos nos espera tu ronca y delicada caracola
para nacer nuevamente en el mar que tú eres
a una paz del espíritu, liberto.
Como lavas microscópicas dejamos en tu orilla
las sucias arenas de pecados tristes.

El poema “Horizonte doble” se construye en torno a dos campos léxicos: el del campo y el del mar. Ambos agentes terrestres abarcan la mirada y el poema de Carmen. La siembra, el labriego, la tierra y por otro lado el marínero, la red, los peces... son algunos de los ejes que constituyen esta emocionante composición lírica, como indican estas estrofas:

Campo y mar tan unidos en un cántico
pocas veces halló el hombre en el mundo.
Marínero y labriego, juntamente;
con la tierra y la red, oficio unísono.
Los sembrados del mar y de los campos
a una misma familia se le ofrecen.

Las praderas azules de las aguas,
y la tierra mollar que el sol embebe.

En “Bodegón” Carmen repasa la mesa de delicias preparada para la comida. Peces, vino y pan constituyen el manjar exquisito propio de la tierra marinera de Cartagena. Carmen no quiere carne, prefiere degustar el pescado que le da el mar, así lo saborea a él también. Con los últimos versos muestra esta idea:

¡Muerdo el mar Menor
y me trago su sangre!

“Luna en el Mar Menor” es otro ejemplo de la admiración que siente Carmen por el mar. Su lectura merece cualquier apunte sobre su significado y supone el mejor colofón al estudio de la relevancia del mar en la poesía de la mayor poetisa que ha dado la tierra cartagenera:

Estamos todos callados escuchándote que hables
y aunque no entendemos todos, tú nos va enumerando
tan viejos misterios tuyos, hueso puro de la vida
que el sol consume incesante al costado de tu voz.
Es una historia del padre y es viva historia del hijo
la que influye tu oleaje, ardiente espesa palabra
cubriéndonos con la espuma de frenética saldumbre;
o con la calma, flotando como el color de la luz.
Hueles y sabes molusco, amargas ola, traspasas
empujón dulce que invades como un amor...;
¡que mareas como una altura, que hiendes
como una espada de luna...!
Cerramos todos los ojos. ¿Quién es el que viene andando,
que apenas pisa las olas...?
¿Quién multiplica la pesca y arrebató muchedumbres?
¿Eres un mar, o aquel lago que secó el sol de la ira?
¿Eres el mar, o un espejo que del cielo ha descendido
para que nosotros, tuyos, queramos soñar el mar?
Luna de ti, la vibrante y pronta pisada luna,
¡en estas noches de espera goteando van las barcas
en un camino que sigue fuera del mundo, mar mío!

Luna de setiembre, última,
ya no impávida ni ajena,
¿en este misterio roto de tu distancia...!
Cuéntanos del mar; si puedes, luna, contarnos
cómo hicieron este mar:
si a la vez que tú, si antes;
si cuando abriste tu cáliz estaba ya aquí,
mirándonos...
Si fue después cuando oíste
el rumor de su estallido... Cuéntanos.
Estamos quietos, oyendo
debajo de luz; callados
y temblorosos de luz!
¡Tan cerca estamos del mar y de ti,
callada luna!

Para finalizar, palabras del profesor Francisco Javier Díez de Revenga (2006):

En ocasiones, la escritora expresa su rebeldía contra la corrosión de nuestro mundo, de nuestra realidad, contra la fragilidad de nuestra noche oscura del cuerpo. Y el tiempo, como tercer modulador de motivos, como un río lentísimo de fuego, abrasa las entrañas del vivir. Todo esto, y mucho más es la poesía de Carmen Conde: los recuerdos nostálgicos y llenos de vida, el constante sentimiento elegíaco del mundo y su perdurabilidad, la distancia, la eternidad, el presentimiento, el destino, la guerra. Es este último otro de los asuntos que a la poetisa le han producido mayor angustia y amargura, ya que su reflexión parte de la realidad de un sufrimiento vinculado a la muerte; mientras los hombres mueren, la autora expresa su rebeldía y su espíritu de lucha ante el injusto destino de los inocentes, a bordo de un barco imaginado que surca la inmensidad del mar. El mar, ese Mar Menor cantado por ella como nadie lo ha sabido hacer, o cualquier otro, es vida y meditación, pero también y, siguiendo la tradición, recuerdo e imagen de la muerte: “Yo vengo del mar, aún más, me gustaría morir en el mar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONDE, C., *Los poemas de Mar Menor*, Murcia, Universidad de Murcia, 1962.
- CONDE, C., *Brocal* (poemas), Madrid, La lectura, 1929.
- CONDE, C., *Júbilos* (poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos), Murcia, Sudeste, 1934.
- CONDE, C., *Mientras los hombres mueren* (poemas), Milán, Istituto Editoriale Cistalpino, 1953.
- CONDE, C., *Ansia de gracia*, Madrid, Editorial Hispánica, 1945.
- CONDE, C., *Tierra de nadie*, Prólogo de Mariano Baquero Goyanes, Murcia, Laurel del Sureste, 1962.
- CONDE, C., *Cancionero de la enamorada*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1971.
- CONDE, C., *Desde nunca*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1982.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Carmen Conde Antología Poética*, Cartagena, Biblioteca Nueva y Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, 2006.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., “El mar y cuatro poetas contemporáneos. (De Pedro Salinas a Carmen Conde)”, *Quaderni del Dipartimento de Lingue e Letterature Neolatine*, nº 9, 1996, pág. 65-84.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., “Carmen Conde y el mar en Páginas de literatura murciana contemporánea”, *Real Academia Alfonso X el Sabio*, 1987, pp. 189-197.
- FERRIS, J. L., *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid, Temas de Hoy, 2007.
- Una mirada a Carmen Conde*, Exposición en el Archivo Municipal de Cartagena, Abril-Mayo 2007.
- HIRIART, R., *Carmen Conde y el Mar*, Madrid, Ediciones Libertarias y Ayuntamiento de Cartagena, 1992.
- VV.AA., *Carmen Conde. Voluntad creadora*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008.
- VV.AA., *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2008.

LAS NOVELAS REPORTAJE DE ÁNGELES VILLARTA EN LOS AÑOS 50¹

*Julia María LABRADOR BEN
Universidad Complutense de Madrid*

1. INTRODUCCIÓN

Ángeles Villarta nació en Belmonte de Miranda (Asturias) antes de 1920. Siendo muy niña se trasladó con sus padres y sus cuatro hermanos a Lastres, otro pueblo de su misma provincia. Su infancia allí y sus estudios con las monjas en Suiza serán evocados en su obra como recuerdos de una época feliz y maravillosa. Bajo la dirección de Carmen de Icaza trabajó en la Sección de Prensa y Propaganda en Valladolid durante la guerra y finalizada ésta, ya en Madrid, pasó a Auxilio Social, donde desempeñó labores importantes. Colaboró profusamente en la prensa del momento, sobre todo en el diario *Madrid* y en el semanario *Domingo* y compaginó su labor periodística con la publicación de novelas, poemarios y libros divulgativos.

En los años 50 Ángeles Villarta publicó tres novelas reportaje en las que plasmó sus propias experiencias en el estraperlo, en un manicomio y con los traperos y basureros de Madrid. La primera, *Yo he sido estraperlista*, la publicó en 1950 dentro de una colección de novelas dirigida por ella misma, *La Novela Corta*, la segunda, *Mi vida en el manicomio*, apareció tres años más tarde dentro de la Colección Las Gemelas, también bajo su dirección, y la última apareció en 1955 en la Colección “El Grifón”. Sólo le faltó una experiencia: la cárcel de mujeres.

La labor de investigación realizada para estas novelas se relaciona indisolublemente con los reportajes que publicaba por entonces en la revista *Domingo*, entre los que destaca su interesante serie titulada *Sola y sin dinero en Madrid*. También descendió al fondo de las minas en Mieres.

De estas tres novelas reportaje analizaremos en profundidad sólo una de ellas, la primera, y resumiremos las dos restantes. Comencemos por ese resumen.

1) Este artículo ha sido realizado con una ayuda procedente del Proyecto del Instituto de Filosofía (CSIC) “Memoria cultural e identidades fronterizas: entre la construcción narrativa y el giro icónico” (FFI2008-05054-C02-01/FISO), cuyo investigador principal es José M^a González García.

2. MI VIDA EN EL MANICOMIO (1953)

De todas las novelas-reportaje de Ángeles Villarta *Mi vida en el manicomio* (1953) es el resultado de la experiencia de investigación más difícil y peligrosa. Para escribirla tuvo que poner en peligro su vida física, material, pero también su salud mental, pues uno de los riesgos era enloquecer. La dureza de esos días lleva a la autora a implicarse con más fuerza en la novela, de ahí que en el primer capítulo hable de episodios íntimos de su vida: sus recuerdos de infancia en Lastres, su refugio dentro de la biblioteca de su padre, los libros que no leía pero con cuyas portadas dejaba volar su imaginación hacia sus historias de folletín.

Como mentor de esta arriesgada aventura escogió al novelista y gran poeta popular Emilio Carrere, compañero periodista de Ángeles Villarta en el diario *Madrid* y gran amigo suyo que siempre veló por su bienestar. Obviamente recurrió a él por esa gran amistad, pero también porque Carrere vivió una dura experiencia similar a la que Ángeles iba a iniciar, aunque por razones muy distintas: estuvo viviendo un tiempo en un manicomio, el del doctor León, durante la guerra civil, escondido allí para salvar su vida. Carrere, consciente del peligro que suponía, intentó desanimar a Villarta, pero al ver que ella estaba convencida y decidida de verdad a emprender esta aventura, la acompañó a varias clínicas que la desilusionaron. Finalmente, Ángeles entraría en un hospital psiquiátrico de Oviedo.

3. MI VIDA EN LA BASURA (1955)

Mi vida en la basura (1955) es un recorrido por un Madrid que por aquel entonces finalizaba al norte en la Glorieta de Cuatro Caminos. Alvarado, Estrecho y la actual calle de Bravo Murillo llevaban hasta Tetuán de las Victorias, una de cuyas calles, Marqués de Viana, conducía directamente a la ciudad de la basura. Ángeles Villarta se asociará allí con una familia de traperos y recorrerá durante las noches las calles de la ciudad montada en un carro tirado por un burrito para llevar a cabo la recogida de los desperdicios urbanos, que a continuación, ya de vuelta en el punto de partida, eran sometidos a la “busca”, un proceso que consistía en separar la basura en sus distintos componentes: metal, vidrio, trapos, papel, residuos orgánicos, etc., para poder venderlos después con un escaso beneficio que apenas daba para vivir. No obstante, a veces salían piezas singulares de mayor precio que acababan en las chamarilerías o en El Rastro.

Ángeles vivirá alguna experiencia adicional a la “busca”, como la venta de billetes de metro para no hacer cola o la de puros o cigarrillos también en el

metro. Sus aventuras concluyen en comisaría, de donde saldrá al identificarse como periodista que estaba realizando una labor de investigación.

4. YO HE SIDO ESTRAPERLISTA

Yo he sido estraperlista. *Novela*, fue publicada como número 18 de la colección *La Novela Corta* (Villarta, 1950). Se trata de una novela breve formada por dieciocho capítulos bastante independientes entre sí cuyo nexo de unión es el personaje de la protagonista, la propia Ángeles Villarta, y sus experiencias como estraperlista.

El estraperlo fue una práctica de posguerra consistente en la venta de artículos de primera necesidad fuera de los cauces legales. Tras el final de la guerra civil, la escasez de los alimentos que fueron racionados (pan, aceite, azúcar, legumbres, tabaco) originó tanto la venta callejera clandestina de estos productos, como la venta, también ilegal, pero a mayor escala, a restaurantes y salas de fiestas de artículos de primera necesidad. Los “mayoristas” del estraperlo fueron algunos cargos políticos, funcionarios y militares (estos últimos pignoraban las raciones de los cuarteles). Los “minoristas” actuaban a pie de calle y eran perseguidos por la policía. Teóricamente, los tiempos más notables del estraperlo habían quedado atrás en los años 50, ya que el 15 de junio de 1952 desaparecen las cartillas de racionamiento de los artículos de primera necesidad, pero la picaresca en torno a muchos productos como el tabaco, el trigo, la harina, e incluso medicamentos como la penicilina siguió teniendo lugar bajo la forma de fraude fiscal.

Yo he sido estraperlista es una novela narrada en primera persona y dirigida expresamente a un público lector femenino, como lo prueba ya en la primera página la frase que comienza con el sintagma “La incrédula lectora”. El primer apartado es el único que carece de título; el lector -a la luz de la frase anterior sería más correcto decir la lectora- se sumerge de forma abrupta en medio de la acción sin tener indicaciones previas de qué está sucediendo ni por qué, ni siquiera se aclara que lo que sucede le pasa a la protagonista que además es la autora. Este comienzo *in media res* genera incertidumbre y celeridad en la acción, pues todo sucede vertiginosamente: la protagonista, semidescalza, en su huida tropieza con un señor que forma cola a la entrada del cine Salamanca² y se agarra con fuerza a su gabardina para evitar caerse, con el consiguiente

2) El ya desaparecido Cine Salamanca, cerrado en 1987, estaba situado en la calle Conde de Peñalver, 8, esquina a Hermosilla. Actualmente es un centro comercial de una conocida marca de ropa.

riesgo de que éste crea que pretende robarle. Varios párrafos después vendrá la aclaración de por qué está sucediendo todo esto:

La escena es la siguiente: una chica chata y atolondrada que cruza la calle perseguida por un servidor del orden público, una voz que grita: “tira el capacho” y un consejo lógico que no pude seguir: “No, las zapatillas no las tires, que te va a coger.” Y el alivio de que el guardia, de pronto, cambia de dirección y se lanza hacia otra estraperlista, que posee, innegablemente, menos condiciones atléticas que yo para tomar parte en un cros-country. Desde mi escondite vi cómo la cazaba, sujetándola por un brazo, y cómo la otra tiraba los panes al arroyo, y cómo se la llevaba detenida (Villarta, 1950: 1).

Esta novela va a ofrecer un catálogo descriptivo de los distintos tipos de estraperlo menor que se practicaban por entonces tanto en Madrid capital como en la provincia: los productos con los que se comerciaba, cómo se conseguían éstos, las técnicas de venta, los trucos para evitar que los representantes de la autoridad descubrieran las mercancías o cómo las estraperlistas se deshacían de lo que llevaban si veían imposible la huida para atenuar el castigo. Veamos ese estraperlo observado y vivido en primera persona por Ángeles Villarta capítulo a capítulo.

En el primero, sin título, aparece el estraperlo de panes, que serán arrojados al arroyo por la estraperlista que va a ser cazada por un guardia; también se menciona un elemento fundamental, el capacho en el que se transporta la mercancía. En el segundo capítulo, “El bachillerato del estraperlo”, la protagonista contempla a cuatro mujeres anunciar a voz en grito las barras de pan que llevan en su capacho: “¡Barras!... ¡Hay barras de tercera!... ¡Tengo barras!..” (Villarta, 1950: 2). En el siguiente capítulo, “Los ruiseñores del asfalto”, Ángeles, que ha aprendido tan a la perfección esa canción que se ha ganado la felicitación de sus colegas, indaga cómo conseguir el pan que ha de vender; sus reflexiones al respecto tienen un tono humorístico muy peculiar que aparecerá en más ocasiones a lo largo de la novela:

Para vender las barras, cualquier persona de mediana cultura comprenderá que lo que se necesita es tenerlas. Y como a mí me sucede lo mismo que a las veteranas del estraperlismo, es decir, que carezco de tahona propia, antes de venderlas de estraperlo tenía que comprarlas de estraperlo, porque ir donde un panadero y decirle:

-Mire usted... Yo soy una chica que escribe en *Domingo*... Deme unas barras a precio módico para que yo las venda de estraperlo...

Me parecía una solemne incongruencia.

Por si alguna otra muchacha decidida -decidida a que le corten el pelo y pasar unos días reflexionando a la sombra- quiere intentar el negocio, yo le descubriré el secreto. Y si con este tráfico de los panes consigue enriquecerse, mejor para ella. Yo no le reclamaré ningún tanto por ciento.

Únicamente, si quiere mandarme algunas guedejas como recuerdo, se las admitiré (Villarta, 1950: 2).

[...] Quizá los guardias no hagan tanta gimnasia sueca ni saltos de pértiga, y una estraperlista que no sea coja ni reumática pueda salir ilesa de una persecución policíaca (Villarta, 1950: 3).

Sorprende descubrir que las diferencias que existen entre el estraperlo de Madrid y el de las afueras demuestran que el negocio está mucho mejor organizado entre las arrabaleras. En los suburbios se pregona el precio de las barras, en cambio en la capital no, la única forma de averiguarlo es acercarse a la estraperlista y preguntárselo, algo que la autora, recurriendo de nuevo al humor, resalta como un grave error desde el punto de vista comercial porque ahuyenta gran parte de la clientela:

A usted le habrá sucedido en varias ocasiones asomarse al escaparate de una tienda, ver un objeto de su gusto y comprobar que no tiene puesto el precio. En ese caso, ¿qué ha hecho? ¿Entrar y comprarlo?... “¡Ni que fuera uno un primo alumbrao!... Lo que usted ha hecho es encogerse de hombros y seguir su camino, acordándose de no sé qué rara asociación de ideas de los pasos de Sierra Morena y de los pintorescos calañeses que llevaban unos caballeros patilludos (Villarta, 1950: 3).

Lógicamente también existen diferencias en el precio de los productos de estraperlo entre la capital y el extrarradio, lo que genera un negocio de reventa muy productivo: “En la mañana del 6 de enero, en Madrid, se podía hacer el siguiente negocio: comprar barras de tercera en un suburbio, a seis reales ejemplar, y venderlas frente al cine Salamanca a dos cincuenta” (Villarta, 1950: 3)

En el capítulo cuarto, “Un recibimiento glacial”, Ángeles Villarta se estrena como estraperlista. Para ello se ha caracterizado físicamente lo mejor que ha podido antes de salir a la calle: “Había preparado mi atuendo... Una

estraperlista se diferencia de su cliente en que la estraperlista se da mucho más “chorizo” en el morrete. Me mostré pródiga en el uso de la barrita de los labios, me puse un abrigo viejo y las zapatillas” (Villarta, 1950: 3).

Su debut fue un tanto desastroso ya que una estraperlista a la que caracteriza como legañosa apodada “La Pistas”, ante el asombro de las demás, se encaró con ella y le espetó en la cara: “A ti, ¿quién te ha dado permiso para vender en esta esquina?” Tanto la respuesta como la actitud subsiguiente de Ángeles sorprenden por su ingenuidad, de alguna manera pensó que esa mujer repartía permisos de estraperlo como si fueran algo legal, y sólo la aparición de un guardia la salvó de enzarzarse con “La Pistas” en una pelea de la que hubiera salido muy mal parada.

Al comenzar el capítulo quinto, “La Bizca es pesimista”, nos enteramos de que esa estraperlista es la mujer a la que captura el guardia al inicio de la novela y de la que huía tan desesperadamente Ángeles. Esa maldad o agresividad de “La Pistas” contrasta con la bondad de un golfo que le devuelve a la protagonista la zapatilla que perdió en su huida y con la generosidad de otra chica estraperlista que le entrega las barras que perdió en su fuga. En agradecimiento Ángeles se las regala con la consiguiente sorpresa de ésta y además la convida a un café en un bar. La conversación que sostienen contribuye a resaltar de nuevo la ingenuidad de la autora frente a ese mundo de picaresca, pues la chica no logra entender por qué Ángeles ha comprado a otras estraperlistas unas barras para venderlas de nuevo como estraperlo. Al principio el léxico de la calle genera alguna que otra equivocación:

- ¿Son “chorizadas”?-me preguntó.
- No-le contesté-; no tienen ningún embutido dentro.
- Digo si las has “chorizao” tú...
- No... No las he “chorizao”. Las compré en Ventas... (Villarta, 1950: 4).

La autora no se muestra nada partidaria de ese lenguaje callejero; sobre este tema se manifestó en contra al comienzo de la novela al describir al golfete que le devolvió la zapatilla perdida: “Hablabla ese argot de los barrios bajos que ha hecho la fortuna de muchos zarzueleros y nos ha deshecho los nervios a las personas que aún no le hemos podido encontrar maldita la gracia a lo chulón y churreto” (Villarta, 1950: 1).

En este capítulo se incluye un diálogo entre la Bizca y Ángeles tan insólito que parece inventado:

- Oye, ¿por qué regalas las barras?
- Es un secreto... Te lo voy a decir, pero no se lo cuentes a nadie.
- ¿Crees que soy una bocazas? ¡Antes me mondan!
- Yo he venido a vender por una apuesta... Yo soy la hija del duque de Monte Precioso.
- ¡Chavó!... De manera que tú, ussía..., es usted una duquesa.
- Como la maja de Goya... ¿Cómo van los negocios?
- (Villarta, 1950: 4-5).

No obstante, sabemos que fue verdad por una entrevista realizada por nosotros a la autora. En respuesta a nuestras preguntas confesó que haberle dicho la verdad a esa estraperlista hubiera podido traerle problemas, puesto que Villarta piensa que esa chica podía no saber qué era una escritora, una periodista, e incluso podía llegar a sentirse espía y perjudicada por ello.

El capítulo sexto, “Final tan pesimista como la Bizca”, es un balance de lo sucedido en el que se llega a la siguiente conclusión: “Fracaso económico y profesional. [...] Total de gastos, dieciséis sesenta y cinco. [...] En lo profesional tampoco es como para ponerse a presumir...” (Villarta, 1950: 5). Efectivamente el resultado hasta ahora ha sido bastante negativo, muy lejano de lo que hubiera sucedido si esto ocurriera dentro de una película americana ambientada en Nueva York, de la que Ángeles, dejando volar su imaginación, se imagina como la heroína protagonista famosa gracias a una multitud de fotógrafos - “Periodista sorprendida *in fraganti* mientras se dedicaba al mercado negro” (Villarta, 1950: 5)- y casada con un millonario al que su mala suerte había apenado.

En el siguiente capítulo, “El tren del estraperlo”, la identificación de la protagonista con su papel aumenta de forma considerable, ya se considera una de ellas, tan metida está en su papel que al describir su espíritu nómada y viajero utiliza la primera persona de plural:

Nosotras odiamos el sedentarismo. Viajamos en trenes y autobuses. Si nos dan tiempo a que nos perfeccionemos, utilizaremos la radiotelegrafía, la aviación, los grandes transatlánticos. ¡Seremos las Amazonas modernas de este prosaico mundo que no piensa más que en garbanzos y chuletas de cerdo!

Las de los autobuses, vaya que vaya... Pero las de los trenes somos la verdadera repanocha del estraperlismo. Yo, cuando aún no pensaba

dedicarme a esta profesión, tenía formada muy buena opinión acerca de lo bien que saben viajar (Villarta, 1950: 6).

En el capítulo octavo, “Una atención delicadísima”, describe sus penalidades a bordo de un tren de la RENFE y como nada es lo que parece. En ese viaje conocerá a Amparo, una estraperlista de la que hubiera preferido no fiarse porque por seguir su consejo se apeó en un pueblo cuyas calles eran puro fango y en el que, al menos, triunfó en sus “módicas aspiraciones de embaular diez kilitos de lentejas” (Villarta, 1950: 7). Con ello nos enteramos de que Ángeles ha adquirido una nueva mercancía de primera necesidad para comerciar con ella: lentejas. Antes de separarse, ésa mujer le hablará de la competencia ilícita a la que han de hacer frente las estraperlistas “legales”:

- Esos de las gabardinas...

- Ya.

- Los del butroncito.

- ¿Los del qué?

- Los del butroncito. Los señoritingos, con el aquel de las gabardinas, se ponen un butroncito-que es una especie de bota, sostenida bajo el brazo mediante unos tirantes- ¡y eche usted aceite!... Y de los de la muleta trucada, que también la llevan de aceite de oliva... ¡Un asco! [...] El Gobierno debía perseguir esos manfloritos... Arruinan el negocio. Muchos de ellos no llevan el aceite para el estraperlo... ¿Sabes lo que hacen?

- No.

- Se lo llevan a sus casas.

- ¿Es posible? -me asombré-. ¡Hay gente para todo!

- Y que lo digas... Vamos, ¡mira que venir a quitarnos el pan!...

- Un abuso.

Llenas de noble indignación nos dijimos adiós (Villarta, 1950: 7-8).

Al capítulo noveno le da título la canción que cantaban unos soldados en el tren en el que Ángeles regresa a Madrid, “Con el trole, trole, trole”; ese viaje desde el punto de vista de las comodidades de los vagones resulta incomprensiblemente mucho peor que el de la salida de la ciudad, realmente son coches de tercera cuando en el anterior eran equivalentes a los de primera aunque en ambos casos se pague el mismo billete económico. Prosigue relatando su regreso en el siguiente capítulo, “El estraperlista más joven del mundo”, en el que nos informa de una cuestión fundamental para una estraperlista: “En el

Manual de la perfecta estraperlista está escrito que antes es el género que una misma” (Villarta, 1950: 8). Y a continuación describe al resto de los viajeros de su vagón: varios soldados, una señora con una niña muy inconveniente, y el personaje más importante del capítulo, una arrabalera que lleva a un niño pequeño en su regazo y que recrimina a nuestra protagonista su conducta por no haber entregado su mercancía a la *Hidrófila*, una estraperlista que se finge agonizante en el pasillo y cuya misión es arrojar los paquetes a la vía para que los recoja otro estraperlista apodado *el Mangas*. Ángeles realiza balance económico de nuevo y llega a la conclusión de que su negocio será ruinoso si después de “Cuarenta kilómetros de tren y cuatro de barro” (Villarta, 1950: 9) entrega sus lentejas a *la Hidrófila*, cosa que sucede sin que ella pueda impedirlo finalmente pese a que intenta evitarlo blandiendo al chiquillo que llevaba la estraperlista con intención de arrojarlo a la vía, pero en ese momento le falta valor para hacerlo y de repente empiezan a caer ristras de morcillas procedentes de los pañales deshechos del niño: “Al más joven estraperlista del mundo lo habían fajado con embutidos” (Villarta, 1950: 9). Con esa frase aclara el título de este capítulo.

En el siguiente, “Las que vamos por los pisos”, Ángeles va a reflexionar sobre cuestiones paralelas que no parecen tener relación directa con el estraperlo. En este capítulo de transición va a hablar sobre el romanticismo para demostrar que el decimonónico, el de sus abuelas, era menos auténtico que el de las mujeres de su época, más prosaicas en sus conversaciones, pero mucho más generosas en su trato con sus amigas con las que están dispuestas a compartir estraperlista. El tipo de estraperlo que da título al capítulo está apenas esbozado a modo de introducción de los siguientes, en los que profundizará en el estraperlo de ir por los pisos.

El capítulo duodécimo, “El asunto de las recomendaciones”, enlaza de pasada con el romanticismo del anterior para explicar que hay que tener una estraperlista fija y buena, para lo cual es necesario una recomendación. Recomendaciones han existido siempre en asuntos laborales y sociales, e independientemente de lo correcto que resulte desde el punto de vista moral, la autora decide abordar el asunto desde una crítica cargada de ironía:

En otros tiempos los papás y mamás se afanaban en buscar recomendaciones para que la niña o el niño sacasen plaza en unas oposiciones. El retoño no estudiaba ni torta, e invariablemente le suspendían, porque como en el juego de la recomendación jugaban todos, pues era como una lotería.

Ahora ni el papá ni la mamá disponen de tiempo suficiente para preocuparse de pequeñeces como esa del porvenir de los vástagos. Buscan recomendaciones, claro está; pero no para oposiciones ni tonterías de esas, sino para que le proporcionen una buena estraperlista (Villarta, 1950: 10).

Por supuesto que estar bien abastecido de elementos de primera necesidad, de la mejor calidad posible, a un precio razonable y bien pesados era importante, pero siempre lo será más asegurar el futuro propio y de los descendientes. Con respecto a las sisas en el peso leíamos en el capítulo anterior lo siguiente: “y me hago la deficiente mental cuando me asegura que un kilo que se respete no puede tener menos de ochocientos veinticinco gramos” (Villarta, 1950: 10). Y en el capítulo decimocuarto será el portero el que diga a Ángeles que no existen kilos de mil gramos, y que hay que conformarse con los de ochocientos (Villarta, 1950: 12).

La autora repasa someramente sus vivencias como estraperlista y se considera, si no experta, al menos suficientemente conocedora de los dos primeros escalones: vender barras de tercera, que implica saber huir de los guardias si éstos aparecen, y viajar a los pueblos para conseguir “vitualas estraperlables” (Villarta, 1950: 11). La experiencia siguiente que ha de aprender es, por tanto, la de ir vendiendo por los pisos.

Ángeles, antes de ser ella misma estraperlista, tenía una proveedora muy buena a la que le contó su intención de escribir acerca del estraperlo, con la consiguiente falta de entusiasmo por parte de ella porque pensaba que eso le haría publicidad, que es algo que no necesitaba precisamente. No obstante, Ángeles conseguirá sus confidencias y recibirá un didactismo de ella logrado gracias a su inclinación hacia la bebida.

En el capítulo decimotercero, “Aún hay clases, Veremundo”, la citada estraperlista alecciona a la autora en lo básico: lo primero es hacerse respetar para conseguir casa propia y no ser una callejera. Nunca hay que resignarse a subir por la escalera de servicio, se ha de utilizar el ascensor, y si no lo hay, renunciar a ir a esa casa. Por último, sólo se puede transigir con el portero, porque es el amo de la casa; además, si a las parroquianas se les dan confianzas después abusan y regatean cualquier precio.

De la conversación que sostienen se deducen dos aspectos fundamentales: el primero, que en el estraperlo hay niveles con desigual consideración dentro del propio gremio (el inferior son las “callejeras” o “vendepanes”, denominaciones despectivas que dejan traslucir poco respeto);

y el segundo, que independientemente del tipo de estraperlo que se practique, todas valoran la honradez y rechazan a aquellas que practican el engaño (por ejemplo, dar sal en lugar de azúcar).

En el capítulo decimocuarto, “Con mi suministro a cuestras”, Ángeles se estrena en el estraperlo de los pisos. Lleva la mercancía que constituía el suministro de azúcar de ella, sus hermanas y su criada, es decir, el auténtico de su propio piso, y salda con éxito el primer escollo: sortear al portero.

Será en el siguiente capítulo, “La llave mágica de *La Morrazos*”, en el que contacte con sus primeras clientas, aquellas que le había prestado la estraperlista de su familia, “La Morrazos”.

El breve capítulo decimosexto, “Ideales y de noventa”, vuelve a ser de transición hacia otro tipo de estraperlo, el de tabaco, del que nos hablará con más detalle en el decimoséptimo, “Un fracaso y el negocio de un marido que no fume”, en el que nos aclara que el título del anterior reproduce la frase que utilizan esas estraperlistas para promocionar su mercancía entre los transeúntes. Como en cualquier negocio el éxito depende, entre otras cosas, del lugar: la plaza de Antón Martín está gafada, en cambio, El Rastro es un buen sitio, como también lo es, aunque un poco menos, la glorieta de Atocha. Después de explicar cómo se consigue la mercancía (una de las opciones es el tabaco procedente de cartillas de racionamiento de señores que no fuman y que es vendido por sus mujeres) Ángeles incluirá una lista de precios muy detallada.

El último capítulo, “El café, la «Comi» y las colegas”, cierra la novela con un tema importante pero que Ángeles sólo conoce de oídas, pues nunca la detuvo ningún guardia por estraperlista: el paso por la Comisaría y la cárcel. Describe las distintas penas y explica cómo el impago de las multas se deriva en encarcelamiento.

5. CONCLUSIÓN

Con estas tres novelas reportaje Ángeles Villarta representa un hito en la literatura femenina de posguerra en España: es una mujer pionera en el cultivo de un género narrativo incipiente, que más tarde recibirá el nombre de periodismo de investigación, a medio camino entre la novela y el reportaje y caracterizado por obligar al autor a vivir de forma voluntaria en primera persona aquellos hechos sobre los que escribe, impliquen los riesgos que impliquen.

Ángeles Villarta se hace estraperlista y acompaña a los traperos en “la busca” arriesgándose a ser detenida, pero aún es mayor su sacrificio cuando

pasa un tiempo en un sanatorio psiquiátrico en el que pone en peligro su vida y su salud mental. Esas duras experiencias vitales se transformaron en tres textos magníficos para conocer lo terrible que era la vida española durante la posguerra en los estratos más bajos de la sociedad.

La obra de esta autora, definida como neorrealista por algunos críticos, ha sido injustamente olvidada por razones políticas paralelas a su creación. Merece ser rescatada para comprender y conocer mejor la sociología femenina del primer franquismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS³

Obras de Ángeles Villarta

VILLARTA, A., *Un pleno de amor. Novela*, Barcelona, Hymssa, 1942 (Colección "Para ti"; 8).

VILLARTA, A., *Por encima de las nieblas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1944 y 1948² (Colección Mari-Car).

VILLARTA, A., *Muchachas que trabajan. Novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.

VILLARTA, A., *Isabel la Católica, la Reina de los españoles*, il. A. Boué, Madrid, Boris Bureba, 1950 (Biografías Amenas de Grandes Figuras. Segunda Serie; 5).

VILLARTA, A., *Yo he sido estraperlista. Novela*, Madrid, Gráfica Clemares, 1950 («La Novela Corta»; 18).

VILLARTA, A., *Con derecho a cocina. Novela*, Madrid, Gráfica Clemares, 1950. («La Novela Corta»; 57).

VILLARTA, A., *In séptima legion*, Madrid, Ángeles Villarta Editora – Talleres de la Editorial Escelicer, [ca. 1953] (Colección Maruja), Premio Goyanza de la Casa de León.

VILLARTA, A., *La taberna de Laura (Poemas del mar)*, Madrid, Ángeles Villarta Editora – Talleres de la Editorial Escelicer, [ca. 1953] (Colección Maruja).

VILLARTA, A., *Mi vida en el manicomio*, Madrid, Ángeles Villarta Editora – Talleres de la Editorial Escelicer, 1953 (Colección Las Gemelas; 2).

VILLARTA, A., *Una mujer fea. Novela*, Madrid, Colenda, 1954 (Grandes novelistas de nuestro tiempo). Al menos tuvo tres ediciones. Premio Fémica 1953.

3) Se reproduce la bibliografía incluida en Labrador Ben (2006: 502-503) con algunos añadidos.

- VILLARTA, A., *Mi vida en la basura*, Madrid, Gráficas C. I. O., 1955 (Colección “El Grifón”; 23).
- VILLARTA, A., *Católica*, Madrid, Ángeles Villarta Editora – Imprenta Fareso, 1955 (Colección Maruja). Premio Cordimariano de Poesía.
- VILLARTA, A., *Fervor de Madrid*, Madrid, Ángeles Villarta Editora – Imprenta Fareso, 1956 (Las Gemelas. Colección Maruja).
- VILLARTA, A., *Asturias. Cumbre – Valle – Mar*, Madrid, Editora Nacional, 1957 (Colección Las tierras de España; 5).
- VILLARTA, A., *Costa Verde*, Madrid, Ángeles Villarta Editora – Imprenta Fareso, 1959.
- VILLARTA, A., *Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, 1961 (Genio y figura; 2).
- VILLARTA, A., *Madrid – Ávila – Segovia – Guadalajara*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1963 y 1966² (Rutas de España; ruta número 6).
- VILLARTA, A., *Andrés y tres mujeres (Novela por entregas)*, en *El Comercio* (Gijón), (8-VII-1992 a 28-IX-1992).
- VILLARTA, A., *Estampas de la vida de San Simón de Rojas y de su época*, Madrid, Postulación General. Provincia Trinitaria España-Sur, 1994⁴.
- VILLARTA, A., *El poema del Cid. Narración* (adaptación), il. Zaragüeta, Madrid, Boris Bureba, [s. a.] (Te voy a contar...; 3).

Colaboraciones de Ángeles Villarta en obras ajenas

- VILLARTA, A., “Adán, vestido por Eva”, en P. Roca Piñol (dir.), *La estética del vestir clásico. Antología del Vestido, compuesta a la mayor gloria Gremial de los tejidos españoles*, Tarrasa, Yuste impresor, 1942, pp. 674-677.
- VILLARTA, A., “Capítulo XVII”, en A. Rubio Argüelles et al., *Nueve millones*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1944, pp. 187-199.
- VILLARTA, A., “En mi pueblo hay una casa misteriosa”, en I. Calvo de Aguilar, *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 833.842.
- VILLARTA, A., “Prólogo”, en G. Godoy, *Siempre una mujer*, Madrid, Gráficas Dos de Mayo, 1956.

4) Pese a su fecha de publicación, fue escrita casi medio siglo antes para una colección de vidas de santos de la editorial Biblioteca Nueva en la que finalmente no se publicó.

Textos consultados

CALVO DE AGUILAR, I., *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 831-832.

LABRADOR BEN, J. M., “Una mujer fea de Ángeles Villarta, Premio Fémica 1953”, en *Arbor*, CLXXXII, 720 (julio-agosto 2006), pp. 489-503.

MOGIN MARTÍN, R., *La Novela Corta*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000 (Literatura Breve; 4).

O’BYRNE, P., “Popular fiction in postwar Spain: the soothing, subversive novela rosa”, en *Journal of Romance Studies*, Volumen 8, nº 2 (verano 2008), pp. 37-57.

O’BYRNE, P., “Ángeles Villarta Muñón: ¿portavoz de la propaganda de la Sección Femenina o novelista neorrealista de la posguerra?”, en *II Congreso Internacional Escritoras y compromiso. Literatura Española e Hispanoamérica de los siglos XX y XXI*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 27-30 de mayo 2008 (en curso de publicación).

PÉREZ-MANSO FERNÁNDEZ, E. M., “Ángeles Villarta: Una asturiana de su tiempo”, en *Magister. Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio*, 12 (1994), pp. 231-247.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A., “Madrid en la obra literaria de la escritora Ángeles Villarta”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44 (2004), pp. 729-749.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A. y LABRADOR BEN, J. M., “Emilio Carrere y el nazi-fascismo. Poética y narrativa: deudas, autoplagio y plagio”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 31 (2006), pp. 165-193.

**TEMAS Y ESTRUCTURAS SINIESTRAS EN LAS OBRAS
DE SILVINA OCAMPO Y YOKO OGAWA**

Ana LOZANO DE LA POLA¹
Universidad de Valencia

Partiremos en este texto de tres avisos, tres justificaciones metodológicas que nos han parecido necesarias para enmarcarlo dentro de una investigación en proceso. La primera de estas advertencias nace de la necesidad de explicar de dónde ha surgido, cuál ha sido el punto de partida que me ha permitido dar este salto casi mortal -tanto espacial como cronológico- para poner en diálogo dos voces tan alejadas: la argentina de Silvina Ocampo (1903-1994) y la japonesa de Yoko Ogawa (1962-). Todo mi trabajo parte de la metodología de la literatura comparada, una rama del estudio literario cuyo objetivo es un tratamiento de la literatura que cuestiona la investigación reduccionista con la que se suele tratar esta producción cultural en los ámbitos académicos, es decir, que se rebela contra un tratamiento exclusivamente nacional y monolingüe que sólo tenga en cuenta la llamada “alta literatura de Occidente”. Como no es éste el lugar para hacer una larga disertación al respecto, nos conformaremos con citar una definición de Gilbert Chaitin con la que coincidimos plenamente, la formulación de lo que él llama una “literatura diferencial” entendiéndola como una de las formas posibles de practicar literatura comparada actualmente:

Intelectualmente, la literatura diferencial cuestiona la existencia de entidades y esencias autónomas; éticamente, milita en contra del uso de categorías propias para capturar al otro; políticamente, ataca la práctica etnocéntrica de subordinar el otro en nombre de la norma y la objetividad; pedagógicamente, fomenta la investigación y la enseñanza de discursos en relación unos con otros y con los sujetos, lectores, espectadores, oyentes. Muchas clases de estudio literario se encuentran excluidos de la literatura diferencial, algo totalmente apropiado para una situación que no busca en absoluto un control imperial sobre la totalidad de la literatura, o, de hecho, sobre la totalidad de cualquier cosa (Chaitin, 1998: 165).

1) “Este trabajo ha sido realizado gracias al apoyo a la investigación de la beca predoctoral V Segles de la Universitat de València.”

La segunda advertencia o aviso tiene que ver con la cuestión de la traducción, es decir, de trabajar a partir de textos traducidos. Me parece también imprescindible señalar esto en el inicio porque yo no sé japonés y todo lo que puedo decir sobre la escritura de Yoko Ogawa está basado en las traducciones que de esta autora se han hecho en algunas lenguas occidentales.

Históricamente, en el campo de los estudios literarios, el análisis de las traducciones ha sido un tema tabú, por lo menos en la academia occidental; leer a un autor en traducción era sinónimo de diletantismo, de mediocridad, de poca erudición y de poco rigor. Consagrar tu trabajo a una “traducción”, a una obra considerada como “no original”, era casi un delito hasta los años setenta u ochenta, décadas en las que esto, necesariamente, empieza a cambiar. Por esta época se comienzan a escuchar las primeras voces críticas -y estoy hablando siempre desde la perspectiva occidental en la que me he formado- que denuncian la farsa de la “literatura universal”, o lo que es lo mismo, que ponen en evidencia que esa “literatura universal”, ese “canon”, es en realidad la selección de unos cuantos escritores procedentes de un número muy reducido de países occidentales (y por dar más señas, unos cuantos escritores varones, de clase media-alta, blancos y que escriben, la mayoría en inglés, francés, alemán y, los menos, en castellano e italiano). Esta explosión del canon es una de las causas del surgimiento de los llamados “estudios de traducción”, una nueva rama de la investigación literaria que, desde entonces, no ha parado de crecer y de esgrimir argumentos a favor del estudio de las traducciones literarias.

Como señala Hillis Miller, es mejor leer a Proust o la poesía clásica china en traducción que no leerlos nunca; aunque esto no signifique cegarnos ante el hecho de que, en una obra literaria, no todo es traducible (pensar que una obra, en este caso japonesa, puede ser traducida a una lengua occidental sin que se vea alterada, además de ser una posición muy ingenua, no deja de tener ciertas reminiscencias de neocolonialismo cultural).

La posición que quiero tomar aquí, en consonancia con lo que han señalado otros muchos autores, es la de hacer un uso responsable de las traducciones, un uso consciente que David Damrosch resume señalando que sería prudente rechazar posiciones extremas en pro o en contra de las traducciones. Según este autor, deberíamos aceptar que muchas cosas pueden ser satisfactoriamente estudiadas en una traducción, mientras que muchas otras no (Damrosch, 1995: 131). Por lo tanto, no se trataría de considerar las traducciones *como si* fuesen los textos originales, sino de trabajar con ellas después de problematizarlas, después de decidir para qué cosas nos pueden

servir y para qué otras no porque, sin duda, como voy a intentar demostrar a continuación, tenemos mucho que ganar.

La última de las justificaciones que encabezan este estudio tiene que ver con mi corpus de trabajo: la literatura fantástica escrita por mujeres entendida como un lugar privilegiado de desafío a los discursos totalitarios sobre “literatura”. Por una parte, de desafío al canon normalizado de “literatura fantástica” que, usualmente, no contiene ningún nombre de mujer y, por otra, de desafío a una concepción excesivamente restrictiva y empobrecedora de la categoría “literatura de mujeres” en la que no quepan las voces provocadoras de estas autoras fantásticas. En este sentido, señalar que la presencia y el estudio de estas otras autoras funciona como cualquier elemento fantástico dentro de un relato: trastocando y desestabilizando una realidad -en este caso la propia realidad literaria- que en muchas ocasiones suponemos estable, coherente y objetiva.

Hechas estas precisiones, lo que proponemos hacer aquí es apuntar unas pinceladas de la relación, a mi modo de ver muy cercana, que existe entre los textos de estas dos autoras si partimos del tratamiento que ambas hacen de lo siniestro, el fenómeno caracterizado por Freud como “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares”. Aplicaremos a continuación este análisis de “lo siniestro” a dos niveles de sus obras: en primer lugar, a lo que llamaremos lo siniestro temático (o lo siniestro propiamente dicho), que veremos en la relación entre el cuento “Los funámbulos” de Ocampo y la novela breve *El embarazo de mi hermana* de Ogawa.

En segundo lugar, dando una vuelta de tuerca más a este concepto freudiano, nos fijaremos en lo que vamos a llamar lo siniestro estructural que no es más que la aparición de un elemento inesperado en el nivel de la estructura, de la organización de las obras. Para entrar en esta segunda experiencia siniestra nos centraremos en las estrategias de las que estas dos autoras se sirven en la construcción de sus volúmenes *La furia y otros cuentos* y *Tristes Revanches*.

1. LO SINIESTRO TEMÁTICO: “LOS FUNÁMBULOS” Y *EL EMBARAZO DE MI HERMANA*

La elección de estos dos textos se debe a que comparten un tratamiento similar de la aparición de lo desconocido en lo familiar siguiendo unas determinadas pautas: en ambos casos, éste se despliega a lo largo del relato a partir de una serie de señales negativas que acaban culminando con un corte

tremendamente abrupto, un final que transforma toda nuestra lectura anterior en desconcierto.

“Los funámbulos” -texto incluido en el primer volumen de cuentos publicado por Silvina Ocampo en 1937- narra la historia de una planchadora sorda llamada Clodomira y de sus dos hijos: “Cipriano y Valerio eran sus hijos, y cada vez se volvían más desconocidos para ella; tenían designios oscuros que habían nacido en un libro de saltimbanquis, regalado por los dueños de la casa” (Ocampo, 2006: 41)².

El alejamiento y la tensión existente entre la madre y sus dos hijos se muestra oblicuamente a partir de dos escenas. En primer lugar, Clodomira reprende a Valerio por su afición a jugar con muñecas: “y su madre lo llamó, y con el mismo gesto de tirar la basura le arrancó la muñeca”. En un segundo momento, Clodomira experimenta un “terror furioso” cuando Cipriano, en mitad de un espectáculo de circo, salta a la pista movido por una fuerza extraña y comienza a dar saltos artísticos ante el aplauso y la alegría del público asistente. “Cipriano vivió desde ese día para volver al circo, Valerio para que Cipriano no volviera al circo. Era a través de su hermano que Valerio gozaba todas las cosas, salvo su afición por las muñecas”. Tras estas enigmáticas palabras, el cuento se termina con el siguiente cierre:

Un día no sentían ya el frío de la tarde sobre los brazos desnudos. Parados en el borde de una ventana del tercer piso, dieron un salto glorioso y envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las baldosas del patio. Clodomira, que estaba planchando en el cuarto de al lado, vio el gesto maravilloso y sintió, con una sonrisa, que de todas las ventanas se asomaban millones de gritos y de brazos aplaudiendo, pero siguió planchando. Se acordó de su primera angustia en el circo. Ahora estaba acostumbrada a esas cosas.

Como señala Sonia Mattalia refiriéndose precisamente a este texto de Silvina Ocampo, su estilo se caracteriza por la utilización de un “tono sin exaltaciones” que presenta “una normalidad cotidiana, intrascendente, monótona, que se va deslizando hacia la violencia y el horror” (Mattalia, 2006: 75). En su devenir, dos escenas en principio inocentes que parecen estar hablándonos de las difíciles relaciones entre una madre y sus hijos desembocan

2) De aquí en adelante, las citas de Silvina Ocampo se referirán siempre a esta misma edición.

en un suicidio amortiguado por la monotonía y la sordera de una madre siniestra “acostumbrada a esas cosas”.

El caso de *El embarazo de mi hermana*, publicado por Yoko Ogawa en 1991 y traducido a castellano en 2006, es en diferentes sentidos bastante similar al cuento anterior. Se trata de una novela breve escrita en forma de diario de gestación, el género literario donde futuras madres cuentan la experiencia de su embarazo. En este caso, sin embargo, no es la mujer embarazada la que escribe día a día, sino que lo hace su hermana pequeña, una adolescente que será la tía del futuro bebé. Nos encontramos, como ocurría en “Los funámbulos”, con dos hermanas que mantienen una relación bastante ambigua: por una parte, la pequeña cumple todos y cada uno de los deseos de la mayor durante los nueve meses que dura su embarazo aunque, al mismo tiempo, movida por unos celos irrefrenables, desea de manera muy explícita en las páginas de su diario destruir al hijo que su hermana está gestando. Para lograr su objetivo urde un plan que consiste en alimentarla con una mermelada de pomelos estadounidenses que, según ha oído en una charla ecologista, están envenenados con pesticidas que pueden dañar los cromosomas de cualquier feto en formación. Sólo a partir de estas notas funestas podemos entender la frase con la que la narradora cierra magistralmente su diario en el momento que llega corriendo a la clínica donde su sobrino acaba de nacer:

El bebé seguía llorando sin cesar. Cuando he abierto la puerta del segundo piso, la luz de fuera ha quedado interceptada un instante, y yo he sentido vértigo. He concentrado mis nervios en el llanto que se aproxima como una ola, he permanecido de pie un rato, y entonces se ha empezado a ver un pasillo que se prolongaba en la penumbra. He dirigido mis pasos hacia la sala de recién nacidos para ver al bebé de mi hermana, destruido (Ogawa, 2006 [1991]: 128)³.

3) Es interesante comparar esta versión en castellano con la traducción italiana de este mismo párrafo que, a pesar de mantener este efecto siniestro final, ofrece un matiz algo diferente: “Il bambino continuava a piangere senza interruzione. Non appena ho aperto la porta del secondo piano, la luce esterna per un attimo si è oscurata e mi è venuto un capogiro. Mi sono concentrata su quella voce che si avvicinava come un’onda, mi sono fermata per un attimo e in fondo ho intravisto un corridoio. Ho cominciato a camminare verso la nursery, incontro al bambino deforme di mia sorella” (Ogawa, 2006 [1990/1991]: 54).

Esta dura frase última viene a romper -como ocurría en el párrafo final del texto anterior- con el “tono sin exaltaciones” que impera en toda la obra, un tono que contrasta además de manera muy directa con el que suelen tener estos diarios de gestación que tradicionalmente esperaban y celebraban la llegada de un nuevo ser. En su lugar, nos encontramos con una narración cotidiana, monótona, sólo alterada por algunos episodios desagradables sobre el embarazo -los vómitos, la falta de apetito, el sentimiento de angustia constante, etc.- y por este final tajante que deja al lector desconcertado, sumido en una gran sensación de extrañeza.

Lo siniestro, por lo tanto, es utilizado por ambas autoras de manera similar: tanto en las relaciones ambiguas y violentas que se dan entre los protagonistas que pertenecen a un mismo núcleo familiar, como en la elección de una frase final que, de manera concisa y tajante, acentúa el sentimiento de extrañeza que poco a poco se ha ido esparciendo por el relato.

2. LO SINIESTRO ESTRUCTURAL: LA FURIA Y OTROS CUENTOS Y TRISTES REVANCHES

Observaremos ahora de qué manera las dos autoras transportan esta experiencia siniestra al nivel de la estructura de sus obras. Podríamos definir lo “siniestro estructural” como aquel tipo de experiencia siniestra que, como lectores, experimentamos a causa de los juegos estructurales que presenta una narración, es decir, como la aparición en el relato de algo “sobrenatural” o inesperado que trastoca el pacto de lectura.

Vamos a observar a continuación las estrategias que estas dos autoras utilizan en la construcción de sendos volúmenes de cuentos, de libros compuestos de la combinación de diferentes relatos. En el caso de Silvina Ocampo nos centraremos en *La furia y otros cuentos* -su obra más conocida- y en el de Ogawa, en el volumen traducido al francés como *Tristes Revanches*. En ambas colecciones, el elemento inesperado -o siniestro- aparece no sólo como un motivo dentro de sus cuentos, es decir, como siniestro temático en sintonía con lo que acabamos de ver en el apartado anterior, sino que es también utilizado, y esto es lo que más nos va a interesar ahora, como elemento constitutivo de la obra misma, como mecanismo organizativo de sus partes.

En primer lugar nos fijaremos en la manera en la que Silvina Ocampo utiliza el elemento fantástico clásico del doble en *La furia y otros cuentos* haciéndolo traspasar los estrechos márgenes del relato tradicional, utilizándolo no sólo como motivo literario sino también como estrategia de cohesión entre los diferentes textos que forman el volumen.

Para justificar esta afirmación, nos centraremos en dos de sus cuentos: “El cuaderno” por una parte y “El goce y la penitencia” por otra. En el primero de los textos se nos cuenta la historia de Ermelina Ríos, una mujer embarazada que, a fuerza de mirar durante muchos meses la foto de un bebé rubio reproducida en la portada de un cuaderno y de desear que su hijo fuera tan hermoso como él, acaba dando a luz a un niño completamente doble de aquél, incluso de su mismo “color chillón”. Hasta aquí, el tema del doble sería utilizado en este relato de manera tradicional, como un motivo que abre la puerta a lo extraño en el texto. Sin embargo, como hemos avisado, no es este el punto que nos interesa observar en este momento, sino la relación que este relato guarda con otro que aparece unas páginas después.

El segundo texto que nos permite observar el surgimiento de lo siniestro en el nivel estructural del libro de cuentos es el titulado “El goce y la penitencia”. Cuenta la historia de la infidelidad de una señora con el pintor que está haciendo un retrato de su hijo. Los encuentros entre Armando Talas, que así se llama el artista, y esta señora que cuenta en primera persona sólo son satisfactorios cuando ella, con cualquier excusa, consigue castigar a su hijo encerrándole en el altillo del estudio: “Armando y yo sabíamos que nuestro goce duraría el tiempo de la penitencia” (302). Cuando acaba el retrato -que no se parece en nada al niño-su relación también se acaba. Algún tiempo después, ella se da cuenta de que está embarazada y vuelve a ver a Armando pero, como su hijo ya no está en el altillo, su goce es imposible. En el momento en el que ella da a luz, emerge lo fantástico, como en el cuento anterior, porque el bebé que nace es el niño al que Armando había pintado meses antes; el relato finaliza en el momento en el que se alcanza el clímax fantástico, la vacilación que, en este caso, tampoco llega a ninguna solución: “nunca sabré si el retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armando pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí” (302).

De la misma manera que el nacimiento del bebé-doble es el elemento fantástico de los dos relatos, podríamos decir que la mano de Silvina construye un cuento que repite a otro, un cuento que se configura como doble del otro de manera consciente. Es en este sentido en el que podemos decir que lo inesperado no opera solamente en los márgenes del relato -que también- sino que los desborda para convertirse un elemento constitutivo de todo el volumen. La sensación siniestra que lleva siempre consigo la aparición de un personaje-doble -cuya explicación freudiana es aprovechada por Todorov en su teorización de lo fantástico- en este caso pasa a ser una sensación que siente

el lector en cada una de las coincidencias intencionadas que se diseminan y se disimulan por el pasillo de espejos que constituye toda esta obra⁴.

Pasemos ahora a la estrategia utilizada Yoko Ogawa en su colección de relatos titulada *Tristes Revanches*. Aunque es algo diferente a la utilizada por Ocampo, el efecto que produce es similar, la entrada de lo inesperado en el nivel estructural de la obra que provoca una sensación de extrañeza en el lector. *Tristes Revanches* es un conjunto de relatos fantásticos que, a pesar de funcionar como textos autónomos, guardan relación unos con otros. Podemos decir que todo el libro configura una especie de puzzle en el que los protagonistas de unos cuentos se transforman en secundarios de otros, en el que se repiten los espacios, los momentos vistos desde diferentes perspectivas, etc.

La estrategia que nos interesa poner en evidencia, sin embargo, es la que aparece en el último de los cuentos del volumen, el titulado “Herbes vénéneuses” en el que una anciana nos cuenta en primera persona cómo ha quedado prendada de la voz de un joven al que le está financiando la carrera de canto. Como única contrapartida, él la visita cada quince días para leerle historias. Lo fantástico en este texto -y con ello lo inesperado de su estructura- emerge en el momento en el que una de las historias con las que el joven la deleita es uno de los cuentos que nosotros hemos leído unas páginas antes:

N’importe quel livre faisait l’affaire. Un roman historique, de la science-fiction et parfois même la notice d’un médicament ne me dérangent pas. Puisque le contenu n’avait aucune importance. Je voulais juste entendre sa voix.

Je pouvais goûter sa douceur, son odeur, la sensation aspirée par mes tympanes. Il ne mettait pas de sentiment particulière dans sa lecture. Son ton était plutôt plat, et parfois il boutait sur les mots. Mais cela n’émoussait pas du tout mes sensations. Son souffle qui s’échappait quand il hésitait à parler me caressait les cheveux.

4) Podemos hablar de muchas otras coincidencias intencionadas, elementos repetidos conscientemente dispersos por todo el volumen: el personaje de Leticia (en “Nosotros” y “El vástago”), caballos que se hunden en pantanos (en “Azabache”, en “Los sueños de Leopoldina”), trajes de terciopelo negro (en “La casa de azúcar” y “El vestido de terciopelo”), modistas que prueban trajes (en “El vestido de terciopelo”, en “La boda”), arañas venenosas, etc.

- ... *Les flancs de la colline étaient recouverts de vergers avec un peu de pêchers, de vignes et de néfliers, mais surtout des kiwis...* (Ogawa, 2004 [1998]: 226).

Estas últimas líneas que aparecen resaltadas en cursiva son, en realidad, un fragmento del cuento tercero del volumen, el titulado “La Vieille femme J”. Lo que produce aquí la sensación siniestra es la estrategia retórica llamada «myse en abyme», la introducción del texto en el propio texto -de la ficción en la propia ficción- que sólo puede ser leída y explicada a partir del entramado estructural tejido por Ogawa.

Tanto los cuentos dobles de Silvina Ocampo como los juegos de enunciación de Yoko Ogawa pueden comprometerse como las señales mediante las cuales estas autoras quieren poner en evidencia el alambicado proceso a partir del cual han construido cada uno de los volúmenes que, más que un grupo de cuentos editados en un mismo libro, constituyen verdaderos artefactos literarios que se entienden y funcionan como totalidad.

3. CONCLUSIONES Y CONFESIONES

Uno de los miedos que me surgió al comenzar a trabajar con dos autoras como éstas, tan alejadas del ámbito cultural en el que me he formado -sobre todo en el caso de Ogawa- fue la pregunta: ¿pero de verdad puedo yo hablar de una autora argentina o japonesa e, incluso, mezclarlas? ¿de verdad tengo algo que decir?

Fue algo que me rondó en la cabeza durante semanas, que realmente me preocupó hasta que me topé con esta cita del comparatista húngaro-canadiense Steven Tötösy de Zepetnek donde reflexiona acerca de su propia legitimidad para hablar de literatura china:

I took issue with the notion that Orientalism can be successfully studied only by an Oriental [...] If the notion is correct then its logical conclusion is that Orientals should not study the Occidental either. Surely, there is an untenable position of either side [...] Cultural communication prescribes dialogue about perception and view from whichever locus one speaks from (Tötösy, sin año)⁵.

5) Es imposible señalar la página concreta de la cita porque su fuente es un documento electrónico sin paginar.

Es a partir de este sentido de “comunicación cultural” y de “diálogo” expresado por Tötösy en el que creo más productivo e interesante un estudio como el que acabo de proponer. Poner en contacto las periferias (geográficas, literarias, lingüísticas), estableciendo entre ellas puentes de entendimiento, de análisis, de confluencia y divergencia. Conectar estas “otras voces” -en este caso la figura y los textos de estas dos escritoras- me ha parecido una forma posible de incrementar un diálogo cuyos beneficios, sin duda, se nos revelarán como mucho mayores que sus inconvenientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAITIN, G., “Otriedad. La literatura comparada y la diferencia”, en M. J. Vega y N. Carbonell (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 145-165.
- DAMROSCH, D., “Literary study in an elliptical age”, en Ch. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1995, pp. 122-133.
- FREUD, S., “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1975, pp. 2483-2505.
- MATTALIA, S., “Imperio de sentimientos. Imperio de la angustia (y breves notas sobre Silvina Ocampo y María Brunet)”, *Pasajes*, nº 19, 2006, pp. 67-77.
- MILLER, H., “The (Language) Crisis of Comparative Literature”, en *Zero plus One*, Valencia, Biblioteca Javier Coy d’Estudis nord-americans / Universidad de Valencia, 2003, pp. 13-36.
- OCAMPO, S., *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- OGAWA, Y., *La piscine*, Arles, Actes Sud, 1997 [1990]. Traducción francesa de Rose-Marie Makino-Fayolle.
- OGAWA, Y., *Les abeilles*, Arles, Actes Sud, 1997 [1991]. Traducción francesa de Rose-Marie Makino-Fayolle.
- OGAWA, Y., *Hotel Iris*, Barcelona, Edicions 62, 2002 [1996]. Traducción catalana de Albert Nolla.
- OGAWA, Y., *Tristes Revanches*, Paris, Actes Sud, 2004 [1998]. Traducción francesa de Rose-Marie Makino-Fayolle.
- OGAWA, Y., *El embarazo de mi hermana*, Madrid, Editorial Funambulista, 2006 [1991]. Traducción castellana de Yoshiko Sugiyama.
- OGAWA, Y., *La fórmula preferida del profesor*, Madrid, Editorial Funambulista, 2008 [2003]. Traducción de Yoshiko Sugiyama y Héctor Jiménez Ferrer.

OGAWA, Y., *La casa della luce*, Milán, Il Saggiatore, 2006 [1990/1991].
Traducción italiana de Mimma de Petra.
TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S., “Comparative Literature in the 21st century”,
Dictionnaire International de Termes Littéraires [fecha de consulta: 19/06/2007]
<<http://www.ditl.info/arttest/art15159.php>>.

CARMEN CONDE Y EL FOMENTO DE LA LITERATURA DE MUJER EN ESPAÑA

M^a Victoria MARTÍN GONZÁLEZ
Universidad de Murcia

Amable señorita: Agradezco las benévolas frases con que me honra y sus ingenuas confianzas. Aunque feminista convencida y de ello puede usted cerciorarse leyendo el ensayo titulado *El gobierno de las mujeres* inserto en los *Papeles del Dr. Angélico*, no muy partidario de la mujer literata. Sin embargo cuando ésta escribe desposeída de su innata coquetería (cosa difícil) con sencillez y modestia entonces puede lograr éxito muy merecido. Le recomiendo la lectura del *Diario de Eugenia Guerin* que ha traducido y publicado la casa Gili de Barcelona. [...] Escriba usted, pues, como Eugenia Guerin sin pensar en el público ni en la gloria y todo se le dará por añadidura.

Con estas palabras el escritor y académico Armando Palacio Valdés respondía a una joven Carmen Conde Abellán de apenas dieciséis años de edad que se había dirigido a él desde su firme decisión de ser escritora. Corría el mes de diciembre de 1923 y allí comenzaba más o menos el viaje iniciático de una adolescente, si bien preparado con la pericia de una curtida exploradora que ya había pasado por críticos momentos como el de soportar la burla de un primo aficionado a escribir, al leer éste ciertos textos que ella componía en secreto y se conservan hoy en el catálogo de su archivo personal, en un dossier titulado por ella: “Horrendos principios literarios que guardaba mi madre”. No tenía aún quince años, pero la reacción del familiar le dictaría silenciosas respuestas, entre ellas, acaso, el de aprender sin darse tregua para hallar un estilo propio y dominar el lenguaje hasta hacerse su dueña (“...Mi pudor reside en mi empleo de la palabra exacta, ojalá que insustituible; en que no se pueda quitar sin desgarrar, en que cada vocablo represente, sin posible equívoco, lo que necesita ser dicho para ser ante los demás como es en mí o yo sé que es en otras mujeres”, escribiría muchos años más tarde, en 1951, a propósito de su Poesía). Así que trazó su plan de acción y formación a base de lecturas de libros y de prensa actual, aprendizaje de idiomas –francés– y un mapamundi en blanco que iría rellenando con direcciones y nombres claves de editores, escritores y escritoras, políticos, destacadas personalidades del mundo

cultural y social o profesores universitarios, con los que establecer las relaciones necesarias para avanzar con paso firme.

Al final de su itinerario vital Carmen Conde había acumulado más de veintiséis mil cartas¹ que por sí mismas nos cuentan los caminos andados hacia una obra internacional sin límites, fundamentada en un manajo de convicciones profundas y un reaccionario posicionamiento ante las normas rancias de una sociedad que daba la espalda a la mujer en pleno siglo XX.

Cómo y cuándo empieza el interés de la escritora cartagenera por los temas de mujer y la reivindicación de su papel en la sociedad, en la cultura o en las artes es meramente circunstancial. Digamos que ella era diferente y lo sabía: “Estoy encendida, sí; encendida de mediodía exacto, de tarde cumplida. Y mi fe en mi luz es mi única lumbre. Aprended todos de mí a llevar muy en pie la llama” (Conde, 1938).

Por encima de los despechos amorosos y las necesidades económicas que la llevaran a acceder al mundo laboral con apenas dieciséis años, descartando los objetivos diseñados para la mujer de su época –coser, preparar el ajuar y conseguir un marido-, estaba su talante liberal, rebelde y un deseo mayor que todos: escribir y, aparejado a éste, reclamar el puesto de la mujer en su sociedad. Tenía en contra, además de la familia, su nivel social, vivir en una “ciudad de provincia”-distintivo de época que marcaba una gran diferencia sociocultural con la capital-, una formación autodidacta y escasos medios económicos. Pero contaba a favor su voluntad, su firmeza próxima a la intransigencia incluso con ella misma, capacidad de seducción, clara inteligencia, una alta autoestima y grandes expectativas de cambio y progreso en su vida.

1) El legado cultural de Carmen Conde y Antonio Oliver se conserva en Cartagena, ciudad natal de ambos escritores. Está constituido por la Hemeroteca, la Biblioteca particular y el Archivo personal. El epistolario del matrimonio Conde-Oliver con intelectuales de la época, políticos y familiares o amigos a lo largo del siglo XX está compuesto por más de veintiséis mil cartas. El resto del legado lo constituyen manuscritos, documentos personales de todo tipo, documentos profesionales, un extenso archivo fotográfico, diez mil volúmenes de la Biblioteca particular. En cuanto a la Hemeroteca, se cuenta con casi 900 títulos de publicaciones seriadas, revistas y periódicos con las colaboraciones de y sobre ambos escritores destacando casi mil títulos de Carmen Conde y cerca de trescientos de Antonio Oliver, además de una excelente colección próxima a los tres mil recortes de prensa conteniendo trabajos de y sobre el matrimonio, junto con otros recortes que conservaron por diferentes motivos.

Escritoras y Figuras Femeninas (Literatura en Castellano)

La dedicación al tema de la mujer en literatura evoluciona con Carmen Conde al compás de su experiencia vital, que podemos diferenciar en tres fases: adolescencia o etapa de afirmación, juventud o fase de reacción y posicionamiento y madurez a fase de producción. En la siguiente tabla se concreta su proceso evolutivo en relación a su actividad:

	Adolescencia (1923-1927)	Juventud (1927-1930)	Juventud (1931-1936)	Madurez (1939 en adelante)
FASE	AFIRMACIÓN	REACCIÓN	POSICIONAMIENTO	PRODUCCIÓN
CONDUCTAS	Desear Planificar Relacionarse Proyectar	Planificar Relacionarse Conocer/ Aprender Estudiar Sugerir	Planificar Relacionarse Defender Exigir	Planificar Relacionarse Difundir Promocionar Proclamar
ACTIVIDAD	Cartas Lecturas Publicaciones locales y alguna nacional o extranjera	Cartas Lecturas Publicaciones Locales, nacionales, internacionales Lyceum Club Estudios Magisterio Algún Viaje	Cartas Libro-ideario Por la escuela renovada Universidad Popular Sección Femenina Cinema educativo Liga Hispano helénica Viajes	Cartas Prensa Radio Libros Viajes Conferencias
LUGAR DE ACCIÓN (Desde)	Cartagena	Cartagena- Murcia	Cartagena-Murcia Madrid	Madrid-Europa- América

Entre los rasgos más propios de Carmen Conde están la perseverancia, la constancia. Por eso en cualquiera de las etapas de su vida aparece la planificación, poco sucede al azar, la escritora suele controlar todo y a todos, de ahí su empeño en anotar diarios, agendas, escribir miles de cartas para saber de todo el mundo y advertir, a la vez de su existencia o presencia. Veamos, desde el principio, su línea de acción desde la exclusividad del tema a que nos referimos, el fomento de la mujer en la literatura.

1. INFLUENCIAS SOBRE EL FEMINISMO DE CARMEN CONDE: ERNESTINA DE CHAMPOURCIN Y EL LYCEUM CLUB FEMENINO DE MADRID

Entre 1924 y 1927 Carmen Conde había logrado publicar hasta ciento veinticinco artículos en diversas revistas locales, regionales y alguna nacional como *Lecturas* de Barcelona, *El Castellano* de Toledo, los madrileños *La Libertad* y *los lunes de El Imparcial* y una extranjera, *El Diario Español* de Buenos Aires.

En esta etapa de afirmación, Carmen Conde se preocupa de sí misma, de demostrar y exponer al mundo reducido su valía. Es mujer y lo defiende, sabe que tiene precursoras a las que desea parecerse comenzando por Gabriela Mistral o Santa Teresa de Jesús, sabe que existen otras que abanderan una lucha feminista pero en su ciudad ella comienza a ser el referente y esto la halaga. No obstante, será ahora, llegados a 1927, cuando se produce un giro tan importante en su vida que, en adelante, este año se considerará una fecha señalada en su biografía: su conocimiento de la obra de Juan Ramón Jiménez y de Gabriel Miró, su noviazgo con el joven poeta del 27 Antonio Oliver y su inicio de estudios de Magisterio. A todo ello se suma una amistad especial nacida del azar, la de Ernestina de Champourcin y, con ella, una definitiva visión de la mujer que afianzaba los ideales de modernidad y progreso de la joven Carmen. Si desde el principio vida y obra andaban entrelazadas, ya la obra sería para siempre toda la vida de Carmen Conde.

Ambas escritoras en ciernes aún tenían en común ni más ni menos que la admiración de Juan Ramón Jiménez hacia las dos. Carmen Conde gozaba del privilegio de haber sido elegida por el Poeta para escribir en su revista *Ley* a partir de una carta bien conocida por cuanto ha sido pregonada². Ernestina ya tenía publicado *En silencio* y contaba con la amistad del poeta de Moguer y su esposa Zenobia Camprubí. La curiosidad de una sensible y receptiva Ernestina por conocer a la joven de quien le hablaba Juan Ramón Jiménez da paso a una

2) La carta con la que Juan Ramón Jiménez respondía un 4 de julio de 1927 a la iniciativa de Carmen Conde ofreciéndole sus textos juveniles decía: “Muy Srta. mía: Me ha sido usted por sus cartas y poemas sumamente simpática. Le envío con el mayor gusto Platero y yo -dedicado hace ya un mes- y estas líneas que me pide usted tan atractiva, tan mimosamente. Es verdad que ya no escribo casi a nadie porque en general me parecen inútiles las cartas. ¿Qué ha hecho usted para que yo mire hacia Cartagena, sonriendo esta mañana hermosa de julio? Tengo un poco de miedo de su poder magnético romántica amiga lejana”.

intensa correspondencia epistolar literaria e íntima, de todo punto magnífica por su riqueza literaria en sí y por cuanto aporta al conocimiento de las biografías de estas dos mujeres del 27³. En lo que concierne a este trabajo, la aparición de Ernestina en la vida de Carmen Conde confirma la influencia viva, real, en el feminismo creciente de una muchacha que hasta ahora se conformaba con nutrirse de los ecos reaccionarios de las grandes feministas españolas irreales, tan imposibles como lejanas, sufriendo el deseo de pertenecer a sociedades más abiertas que incluso contaban con Residencias para señoritas estudiantes o Clubes para señoras donde se hablaba de arte, literatura o política.

A diferencia de Carmen Conde, Ernestina Michels de Champourcin y Morán de Loredó había recibido de sus padres y de sus institutrices una exquisita educación complementada con el Bachillerato. Ser hija del abogado Antonio Michels de Champourcin con antepasados provenzales de título nobiliario, los Barones de Champourcin y, por parte materna de Ernestina Morán de Loredó Castellanos, nacida en Montevideo de padre militar con el que viajó por toda Europa, le aseguraban a la joven Ernestina de Champourcin una formación cultural de manera natural. Su posición social le favorecía poder moverse por los círculos y ambientes intelectuales madrileños permitidos a las mujeres de su época e incluso animarse a escribir. Pero sus lecturas y su fuerte carácter independiente le abren paso a otros contextos más críticos. En 1926 comienza a frecuentar el Lyceum Club Femenino⁴, recién fundado por María de Maeztu

3) La correspondencia epistolar entre Carmen Conde y Ernestina de Champourcin ha sido estudiada por Rosa Fernández Urtasun y magníficamente tratada en su edición realizada para la editorial Castalia (Fernández Urtasun, 2007). Por otro lado, una selección del epistolario de Carmen Conde desde 1923 hasta la publicación de *Brocal* en 1929 ha servido de documento base en mi estudio sobre las relaciones de Carmen Conde en su trayectoria literaria inicial (Martín González, 2007).

4) La Junta directiva del Lyceum Club Femenino de Madrid estaba compuesta por: María de Maeztu como Presidenta, Isabel Oyarzábal y Victoria Kent como vicepresidentas, Zenobia Camprubí como secretaria (labor que continuaría Ernestina de Champourcin), Helen Philips como vicesecretaria y Amalia Galárraga (esposa de José M^a de Salaverria) como tesorera. El Lyceum Club en Madrid se inspiró en los Lyceum fundados años antes en Londres, París y otras capitales. Como se vieron obligados a seguir los estatutos internacionales, el Lyceum Club incluía las secciones de Literatura, Ciencias, Artes Plásticas, e Industriales, así como las secciones: Social, Música e Internacional. [...] Por ser la gran figura del movimiento feminista en Madrid, por sus capacidades de liderazgo y porque proporcionaba un espacio para las reuniones, Maeztu era la mujer más indicada para ser presidenta [...] Oyarzábal explica la razón por la cual se había

con el apoyo de Zenobia Camprubí, Concha Méndez y María de la O Lejárraga entre otras. Cuando inicia su correspondencia con Carmen Conde, Ernestina ya era asidua del Club, conocía personalmente a Juan Ramón Jiménez y a gran parte de editores, librerías, escritores y escritoras. Carmen Conde, por el contrario carecía de vida literaria social (exceptuando el breve grupo de intelectuales cartageneros de 1927) y sentía verdadera avidez por el esplendor cultural de la capital del que Ernestina disfrutaba sin concederle la más mínima importancia puesto que formaba parte de su aventajada condición económica y social. Podemos afirmar que el ofrecimiento de la escritora de Madrid a la cartagenera (“... Hábleme de sus proyectos y preferencias literarias a ver si en ellas coincidimos como sospecho. Yo puedo indicarle todo lo interesante que aquí se publique o haga y si de algo le sirve mi ayuda, tendré una alegría al serle útil.”, escribe Champourcin un 20 de diciembre de 1927) supondría un importantísimo punto de inflexión que toca todos los aspectos de la vida de Carmen Conde. ¿Podemos imaginar la explosión de gozo de Carmen Conde al haber dado en el blanco de todas las dianas? La respuesta de Conde es inmediata. Cinco días después, Champourcin recibía la misiva escrita el 25 de diciembre hallando en su correspondiente un tono de admiración, un júbilo espontáneo, inquietud y deseo mezclados con un sentimiento de inferioridad pocas veces reconocido por la escritora cartagenera:

 Acepto con toda alegría su promesa de enviarme todo lo nuevo que haga o diga Madrid. Haré igual con usted aunque mi vida de provinciana es tan absurda que ¡sólo podré hablar a usted de mí sola! [...] Cuénteme muchas cosas tuyas. ¿Sabe que tengo una alegría muy grande de tener una amiga tan inteligente? De España, es Usted la única muchacha que trato. ¿Hay muchas mujeres de talento, moderno, en Madrid? ¿Va usted al Lyceum Club Femenino... Dichosa entrada de año. Escríbame pronto, si no la sirve de molestia.

fundado el Lyceum: “Es ajena a toda tendencia política o religiosa. Hace tiempo que queríamos tener una casa donde poder reunirnos y traer a nuestras amigas, señoras extranjeras [...] Trataremos de fomentar en la mujer el espíritu colectivo, facilitando el intercambio de ideas y encauzando las actividades que redunden en su beneficio, aunaremos todas las iniciativas y manifestaciones de índole artística social y literaria, científica, orientadas en bien de la colectividad (Mangini, 2001).

Las primeras recomendaciones de Ernestina de Champourcin son *Les Nouvelles Littéraires*, *la Revista de Occidente* y la *Gaceta Literaria*. En sus cartas iniciales se preguntan cuánto conocen de escritoras y poetisas como Delmira Agostini, Juana de Ibarbourou –las hermanas de América, les llama Champourcin–, la misteriosa Rosa Chacel de la que nada se sabe, María Monvel, Maruja Mallo, Josefina de la Torre, Alfonsina Storni o la condesa de Noailles. Un día Ernestina de Champourcin invita a Carmen Conde a enviar versos para ser leídos en uno de los recitales poéticos del Lyceum Club:

El viernes o sábado tendrá lugar el “torneo poético femenino” en el Lyceum. Toman parte en él Santa Teresa, sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis de Avellaneda, Carolina Coronado, en fin, todas las precursoras y luego... nosotras; es decir, Concha Méndez Cuesta, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Isabel Buendía, Pilar Valderrama, tú y yo” (Fernández Urtasun, 2007:81).

En años sucesivos los comentarios sobre libros, autores, poemas, escritoras aumenta conforme crecen las lecturas y experiencias literarias de Champourcin y Conde. Carmen Conde realizará su deseado viaje a Madrid en febrero de 1929 y conocerá, por fin, el Lyceum y la Residencia de Señoritas -donde se instala-, a Juan Ramón, a Zenobia y a Gabriel Miró. Al contacto real con los nuevos ambientes tan ansiados de la mano de Ernestina de Champourcin y de Clemencia Miró se producirá en ella el cambio del que venimos hablando, hasta el punto que un celoso Antonio Oliver le escribe: “...Me estoy convenciendo de que estás trastornada... Luego, tu vida, absolutamente opuesta a la tranquilidad que los médicos te recomiendan Menos Club. Menos Ernestina. Menos jaleo...” (Archivo Conde-Oliver, 1929).

A sus poco más de veinte años tenía decidir entre lo políticamente correcto –matrimonio con Oliver, ser maestra y olvidarse de ambientes culturales superiores- o dar rienda suelta a su deseo de ser ella misma, junto a Ernestina y el ambiente de Madrid, aunque su realidad económica se lo aclaraba todo. Se hallaba en una fase de reacción a toda presión exterior e interior.

2. PREOCUPACIÓN SOCIAL POR LA MUJER: LA UNIVERSIDAD POPULAR, LA SECCIÓN FEMENINA Y POR LA ESCUELA RENOVADA

De la experiencia madrileña vuelve una Carmen Conde diferente que, no obstante, continuará su proyecto de vida casándose con Antonio Oliver en 1931. Paralelamente a esta nueva circunstancia va cesando la correspondencia con Ernestina quien, por su parte, había iniciado una relación con Juan José Domenchina en 1930 que acabaría en matrimonio en 1936. Además, con la República recién estrenada en España había demasiado trabajo por hacer. Carmen Conde había madurado en sus ideas y se adhería al firme republicanismo de su marido tanto por convicción como por fidelidad. La II República española viene cargada de excelentes proyectos, entre ellos el de Misiones Pedagógicas. Antonio Oliver, secundado por su esposa, funda en Cartagena una Universidad Popular acogida al programa del gobierno republicano. Desde el primer momento reciben el apoyo del Patronato de las Misiones Pedagógicas presidido por Manuel Bartolomé Cossío y formado por Rodolfo Llopis, Manuel Machado, Pedro Salinas, Marcelino Pascua, Óscar Esplá, Ángel Llorca y Luís Álvarez Santullano entre otros. Además cuentan con admirables colaboraciones de intelectuales, políticos, escritores y artistas de la región y a nivel nacional que se suman voluntarios y comprometidos para conseguir los objetivos de las Misiones: el fomento de la cultura general a través de la creación de bibliotecas fijas y circulantes, proyecciones cinematográficas, un museo circulante, conciertos y representaciones teatrales donde no había teatros. Desde las Misiones Pedagógicas consideraban igualmente imprescindible la orientación pedagógica para los maestros de escuelas rurales y la educación ciudadana necesaria para hacer comprensibles los principios de un Gobierno democrático a través de charlas y reuniones públicas. Es una nueva etapa en la que la escritora toma partido, se posiciona ideal y socialmente.

La visión de la mujer cambia para Carmen Conde al entrar en contacto permanente con el mundo obrero y su penosa realidad social, económica y cultural. La mujer que observa y trata se halla bien lejos de las literatas e intelectuales que reclaman un puesto en la sociedad para todas las mujeres, porque la falta de un sueldo digno en cada hogar imposibilita la formación de todos los miembros de la unidad familiar. La mujer no ocupa puestos y no se relaciona culturalmente porque no está formada, está recluida en su hogar donde se eternizan y perpetúan los normas de la sociedad hecha a la imagen y semejanza del hombre, lo que cierra el círculo de una sociedad de

clases bien definida donde cada cual mantiene su rol en el espacio asignado. El pueblo necesita por encima de todo una Educación que hasta ahora no ha recibido. No obstante su intenso trabajo publica algunos artículos como “La condesa de Noailles y su proyección en España” (en *Heraldo de Madrid*, 1932); “Margarita Nelken”, en *El Porvenir de Cartagena*; “Elisabeth Browning y Rosalía de Castro: románticas de 1800”, “Las madres en la literatura rusa de ayer”, “Un libro de la mujer de Lenín: en torno a Rusia: *Recuerdos de Lenin*”, “K. Krupskaja”, todos ellos publicados en *El Heraldo* durante 1931; “Pólvora en honor de Mariana Pineda” (en *Informaciones*, de Madrid, 1931); “Victoria Kent y su dimisión de la Dirección General de Prisiones” (en *La Región, diario de la República*, Cartagena 1932); “S.O.S. contra la guerra” (en *República*, Cartagena, 1932); “Gabriela Mistral, Embajadora de Chile” (en *Luz*, Madrid 1933).

Aprovechando su título de Maestra y sus conocimientos pedagógicos, Carmen Conde se lanza a la publicación de un libro, *Por la escuela renovada*, que constituye un gran manifiesto republicano y, en realidad, el ideario personal que defenderá a lo largo de toda su vida. *Por la escuela renovada* comienza con unos exclamativos y exaltados principios “¡Guerra a los ineptos!... Es una necesidad formidable que el maestro sea fuerte y puro, ya que sobre él se eleva la Humanidad...”, amparada por los supuestos filosófico-pedagógicos extraídos de Horacio Mann y su discurso de La Educación en una República, de donde subraya algunas citas del estilo “¿Cuándo se ocuparán de la infancia? Velamos sobre la semilla que confiamos a la tierra y nos ocupamos poco o nada del alma humana. Si yo fuera maestro sembraría el trigo”.

Entre las páginas de *Por la escuela Renovada* hay un importante y comprometido capítulo dedicado a la Educación femenina. Comenzando con un efusivo alzamiento en nombre de la mujer -“ha pasado el tiempo en que la mujer sólo se ocupaba de ser mujer, en el más absurdo sentido de la palabra, y ha llegado la época en que la mujer comprende que hay algo mejor que circunscribirse a un punto”- continuará repasando las sociedades matriarcales exaltando la valía de la mujer en contra de la obediencia ciega, signo de la incultura. Pero siendo realista, afirma que esta nueva época defensora de la cultura para todos no arrancará a todas las mujeres de su ignorancia ciega y reconoce que no todo el mundo está capacitado para adquirir una cultura superior, por lo que defiende que la educación debe tomarse en la dosis que cada cual necesite y permita, que el estudio en la mujer no significa desconocimiento del hogar ni de los deberes maternos, aunque tiene el

deber moral de proveerse de una buena base cultural antes de tener hijos para educarlos adecuadamente.

La embestida llega cuando repasa aquellos sectores de muchachas que sólo aprenden a rezar a cargo de otras señoritas sin preparación dadas a la caridad de las menos pudientes. Entonces se alza a favor de una enseñanza laica, contra la educación religiosa...

...generalmente un peligro espiritual. Pues la educación religiosa es coactiva, jamás independiente, y con ella no se obtiene la saturación del “yo”, tan importante” [...] Actualmente la mejor educación es la laica. Más aún cuando se trata nada menos que del pueblo. A las mujeres – a las que exclusivamente nos estamos refiriendo-, no hay que enseñarlas premeditadamente a ser sumisas, pasivas, negadas. Y mucho menos pondremos en sus manos los destinos del mundo, sin que sepan lo que se debe hacer con ellos. Únicamente podemos llamar libre a la mujer emancipada de su ignorancia.

El compromiso con la Universidad Popular no lo es tanto de tipo político como puramente humano. Pero sucedía que ahora podía dar rienda suelta a su pensamiento, podía pedir todo lo que había conocido y querido para ella en voz alta para un todo, el pueblo. Además, su yo más verdadero, el de una Carmen Conde organizadora, directora, planificadora, exigente, protagonista de cualquier acción siempre con objetivos bien definidos, en este caso la educación del obrero, de la infancia, de la mujer, tenían perfecta cabida en la Universidad Popular, que es mucho más de lo que aquí brevemente se expone.

El trabajo de la Universidad Popular transcurre entre 1931 y 1936. La programación total de actividades se dirige a todos los sectores, sin exclusividades. Hombres y mujeres pueden participar de las mismas conferencias, clases y lecciones, biblioteca y cine. Aunque sí se crea un programa especial para la mujer, la Sección Femenina, dirigido por Carmen Conde. Por las aulas de la Universidad Popular de Cartagena pasaron prestigiosas amigas suyas conocidas en el Lyceum club, entre ellas Margarita Nelken, María de Maeztu, Elena Fortún, María de la O Lejárraga o Matilde Moliner, dando conferencias y entregándose a un alumnado heterogéneo, motivado gracias a las expectativas generadas por la maestría singular de Carmen Conde y una influyente prensa adpta y colaboradora que engrandecía la obra humanística-pedagógica.

Pero los años de Universidad Popular no recludieron del todo a Carmen Conde en su pequeña ciudad, más amada que nunca. A partir de 1929, año en que publicó *Brocal*, había ampliado su correspondencia nacional y americana con otra nueva europea. La amiga Concha Méndez se había trasladado a Londres, donde era corresponsal para el *Nuevo Mundo*, para pronunciar una conferencia sobre Goya y el siglo XVIII español en The Anglo-Spanish Society of Spanish Speaking Countries and The British Empire. También le escribe desde París cartas con membrete del Lyceum Club, 138, Piccadilly. A partir de 1930 la correspondencia que se conserva en el archivo particular de la escritora es más abundante: En marzo le escribía Mathilde Pomès desde París, y también desde la ciudad del Sena lo hacía Gaston Gallimard para tratar los derechos de traducción de un libro sobre las hermanas Brönte. Con Mathilde Pomès continuaría la correspondencia un tiempo después, convirtiéndose en su principal enlace con el país galo. En el mes de abril de 1931 le escribía a Carmen Conde adjuntándole una fotografía de ella con varios escritores importantes en Madrid: Esplá, Bergamín, Salinas, García Lorca, Diego, Claudio de Torre, Sánchez Cuesta, Aleixandre, etc. anunciándole que la incluiría en el volumen dedicado a *Les cent poèmes de la jeune littérature espagnole* y próximo a publicar en Labor, Bruselas (1934) con una introducción de Lucien-Paul Thomas. Por su parte Carmen Conde, siguiendo su práctica habitual de buscar direcciones de escritores para relacionarse con ellos, se ponía en contacto con el escritor búlgaro Boris Shivachev dedicándole su libro *Brocal* al tiempo que le pide las direcciones de tres poetisas jóvenes -Dora Gabe, Mara Belcheva y Bagryana- que aparecían en un artículo de *La Gaceta literaria*, de Madrid.

Además, ese año había conseguido conectar, gracias al escritor Miguel de Unamuno, con la hija del poeta Kostis Palamas. Desde septiembre de 1930 hasta 1934 Nausica C. Palamas se corresponde con Carmen Conde en términos de entusiasta y generosa amistad como sucedió en 1927 con la poetisa española Ernestina de Champourcin. En sus cartas se producen intercambios de revistas literarias e informaciones sobre la actualidad cultural. Dos años después, en 1932, se creaba en mayo la Liga Hispano-Helénica siendo Carmen Conde la corresponsal en España. El objetivo de dicha entidad era contribuir al desarrollo de las relaciones amistosas entre nuestro país y Grecia. Una de las cartas de Nausica Palamas contiene recortes de prensa de *Le Messager d'Athènes*, con fechas de 5 de mayo, 26 de junio, 16 de diciembre de 1932 y 17 de marzo de 1933, todos ellos referentes a la constitución de la Liga Hispano Helénica y sus actividades. En Grecia tiene más vínculos de amistad.

A lo largo de 1933 recibe varias cartas desde Atenas de Dimitri Nicolopoulos y Jean Faquis. La relación epistolar con Nicolopoulos llega hasta 1936.

Por otro lado, en 1933 Carmen Conde había puesto en funcionamiento el Cinema educativo en la Universidad Popular de Cartagena. Con el fin de obtener información en distintas entidades europeas contacta con el Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa de Roma. Durante ese año y hasta 1935 recibe diversas cartas y ejemplares de la revista Internacional de Cinema Educativo a través de su director, Luciano de Feo.

3. LA GUERRA CIVIL Y SUS CONSECUENCIAS: DE LAS MUJERES ANTIFASCISTAS AL FEMINISMO EN LA LITERATURA INFANTIL

Hasta 1936 todo venía sucediendo entre la parte más humana de la política, el compromiso directo con el pueblo, el amor y la literatura. Pero la Guerra Civil lo cambiará todo. Se destruye la Universidad Popular, Oliver y Conde entran en otra lucha más comprometida. Carmen Conde se une a las Mujeres Antifascistas de Murcia con lo que sabía hacer: enseñar, culturizar, si bien había sido propuesta para la dirección de esta organización poco después del alzamiento militar. Colabora en la Emisora Radio Murcia y en el periódico antifascista *Nuestra Lucha* durante unos meses hasta que el proceso sumarísimo que pesa sobre ella le hará huir y salir definitivamente de Cartagena. Mas a pesar de las trágicas circunstancias bélicas, a pesar de ese cruel y vil fratricidio, para la escritora comienza el sueño de la verdadera vida: un período en Valencia le permitirá recibir las clases de los grandes maestros de la Literatura como Dámaso Alonso, Emilio García Gómez y José Gaos o Emilio Nadal entre otros docentes de talla universal, recobrar el sentimiento del amor puro, descubrir y recrearse con amistades tan interesantes como las de Josefina Escolano (M^a Gracia Ifach), Concha Zardoya, que entonces trabajaba en Cultura Popular, Carmen Iglesias o María Moliner, Directora de Bibliotecas durante la Guerra Civil que la animó a estudiar y presentarse a oposiciones para bibliotecaria. Sin embargo, en 1939 hallaba un Madrid diferente. El Lyceum Club Femenino cesaba su actividad al ser confiscado por la Falange y convertido por la Sección Femenina en el Club Medina. Carmen Conde, ocultada, perseguida, debía sobrevivir bajo protección. La mayor parte de sus amistades se marchaban o guardaban silencio. La única opción era seguir escribiendo con seudónimos-Florentina del Mar o Magdalena Noguera son los más conocidos por frecuentes-, sobrevivir publicando temas y asuntos no censurables (infancia, valores nacionales, conciencia, fe) y, más que nunca,

cuidar de su imagen pública en un régimen autoritario que la vigilaba por habersele opuesto ideológicamente y por el que tuvo que abandonar su ciudad natal.

Comienza una etapa literaria diferente, inteligente a través de su dedicación a la Literatura Infantil, focalizando sus argumentos en **dos macrotemas: infancia y mujer**. A través de la infancia y sus voces propone un tratamiento crítico de **los derechos del niño**. En cuanto a los **derechos de la mujer**, la preocupación arranca desde la misma infancia. El feminismo lo hace explícito con posturas valientes de niñas y animalitos hembras, o lo incita, como en poemillas del tipo:

Atrévete niña
atrévete, te dirán.
Si eres fuerte nada temas.
El mundo te está esperando
que demuestres que eres buena
Buena en obras y sufrir
buena en darte generosa
El mundo va suspirando
por las personas valiosas

Sin embargo, los textos más completos de contenido feminista son los de Chismecita y Centenito. Chismecita “nació en un puerto del mar Mediterráneo, aunque viaja mucho y vive casi siempre en Castilla”. Esta Chismecita, niña inquieta, traviesa, poco seria, pero no holgazana ni mal estudiosa, ni de falta de interés por lo serio es una niña, según la propia autora, que “se prepara, acaso, para una existencia en la cual tendrán enorme importancia los aviones, el metro, los automóviles, las guerras, las cartillas de racionamiento y algo que los hombres no respetan casi nunca: la vida. Chismecita está enamorada de la Vida”. Mas la censura la avisa (“¡La censura contra Chismecita!”, escribe en nota de diario el 10 de diciembre de 1943). ¿Y qué decir de Centenito? Esa gatita salvaje destacará primero por ser hembra y después ser más valiente, más lista, mejor cazadora que sus cinco hermanos, a la vez que coqueta, sensible, seductora. Centenito es un poco rebelde, nació salvaje y sólo se acomoda a vivir lejos de su medio -sin remedio, porque fue cazada- al cuidado de la dulzura y la bondad de una niña que la lleva a una ciudad, lejos, pero la comprende y la mima con todo tipo de ricuras y sensibilidad como nadie (Martín González, 2008).

4. FINAL DE LA RECLUSIÓN: LA VOZ DE CARMEN CONDE, PALABRA DE MUJER

Por fin en 1944, libre del yugo judicial y con un volumen de trabajo intenso realizado durante los años de exilio interior, Conde se ha ganado a pulso el reconocimiento de personalidades literarias, editores y, especialmente, la aprobación de un régimen que aún la vigilaba de cerca aunque contara con la protección de Cayetano Alcázar⁵. En estos años se encarga de la asesoría literaria de la Editorial Alhambra, colabora en la Sección Bibliográfica del CSIC y en la Sección de Publicaciones de la Universidad de Madrid. Pero lo más destacado será su trabajo en la *Estafeta Literaria* dirigiendo la sección infantil *Nana, nanita, nana* y el espacio infantil de Radio Nacional *El Tambor*. Comienza una larga y productiva etapa de difusión y proclamación de nombres propios de mujer. Carmen Conde está en condiciones de llevar a cabo la tarea que emprendieron sus precursoras en el Lyceum Club Femenino.

En *Nana, nanita, nana* no todo era asunto infantil. Realmente constituía una revista literaria para todos los públicos dados su estilo, el lenguaje utilizado y unas ilustraciones como reclamo para un público más joven al que consideraba falto de enseñanzas literarias y artísticas esenciales. Por otro lado, esta maestra que propone en dos páginas un aula abierta al mundo aprovecha la confianza otorgada para incluir temas de reflexión contra los que ninguna censura se ocupa como el dedicado a las poetisas provincianas, dos grandes páginas de la *Estafeta* que bajo el epígrafe *Barrer para adentro* plantea una encuesta (“¿Qué opinión le merece la Poesía actual, qué piensa de la poesía femenina y la mujer en la poesía, considera conveniente o necesario el cambio de residencia (traslado a Madrid por ejemplo) para desarrollar su labor poética o estima que ésta puede realizarse cumplidamente desde su provincia?”). Las escritoras seleccionadas proceden de diferentes puntos geográficos: Celia Viñas de Almería, Llanitos Villar de Albacete, Pura Vázquez de Orense, Petra Crespo de Huelva, Ana M^a Avellana de Figueras, Pilar Mediavilla de Zamora, etc.

5) Cayetano Alcázar, profesor de Historia de la Universidad de Murcia y nombrado después Director General de Universidades, inició su amistad con el matrimonio Conde –Oliver a partir de la Universidad Popular. Amanda Junquera se convierte desde entonces en la amiga íntima de Carmen Conde, con la que huye hacia Madrid en la etapa bélica y con quien establecerá un vínculo emocional de dependencia y apasionamiento durante casi toda su vida. Cayetano Alcázar protegió la imagen pública de Carmen y facilitó su apertura al mundo literario dada su influencia en el Ministerio de Educación.

Son los primeros pasos hacia los libros de los años 50 dedicados a las poetisas españolas y américohispanas.

En 1946 iniciará un programa en Radio Nacional de España, El Tambor, utilizando todo el material preparado para *Nana, nanita, nana* poniendo voz a personajes muy conocidos -Chismecita, Centenito y Zoquetín- con quienes la locutora, ella, Florentina, habla, se incorpora a sus conversaciones y van saliendo a las ondas cuentos, poesía, alguna lección de Historia o Literatura y un espacio dedicado a itinerarios por lugares interesantes de la geografía madrileña o del resto de España. Desde 1947 hasta 1949 el programa cambia de nombre *Revista de literatura para niños*, *Revista literaria para niños*, *Revista para los niños* y *Cuaderno literario para los muchachos*. Aunque la estructura y contenido del programa varía poco -sigue proponiendo textos ejemplares de la historia y la literatura española-, ese año va introduciendo poemas de amigas como Gabriela Mistral y Dulce M^a Loynaz. Será a partir de 1948 cuando renueve los contenidos proporcionándole aires nuevos, más frescos, cuando el tono épico y glorioso vaya cediendo paso a los poetas, escritores, científicos y personalidades de la España actual, incluidos los de ideologías manifiestamente opuestas al régimen. Será también el momento de la mujer y acudirán a las ondas textos de Concha Zardoya, Ángela Figuera Aymerich, Pura Vázquez, Celia Viñas, Montserrat Vayreda i Trullol, Josefina de la Torre, Amelia Bellón, Ernestina de Champourcin, Alfonsina Storni. En la sección *En busca de las infancias* incluye entre nombres femeninos importantes, las infancias de Concha Espina, de Mercedes Ballesteros, de Carmen Laforet, de Doña María Goyri de Menéndez Pidal, de la Condesa de Campo Alange, de Carmen Muñoz de Roca Tallada y de la Condesa de Yebes. Hallaremos emisiones completamente dedicadas a la poesía de mujer como la que ocupa “Poesía femenina dedicada a los niños” seguida de “Cuatro poetisas de lengua castellana: Susana March, Gabriela Mistral, Rosalía de Castro y Gertrudis Gómez de Avellaneda” el 3 agosto 1951 o la del 26 de octubre dedicada a Dulce M^a Loynaz, Isella Rusell y Pura Vázquez, o la del 30 de noviembre dedicada íntegramente a “Escritoras barrocas” (Archivo Carmen Conde-Antonio Oliver).

En 1965, sin embargo, hay una entrega total a la literatura escrita por mujer. El índice de biografías que prepara para Radio Nacional es magnífico: Carson Mc. Cullers, Marcelle Auclair, Simone de Beauvoir, Pamela Moore, Ana M^a Ortese, Gianna Manzini, Anna Banti, Anna Ajmatova, Virginia Woolf, Iris Murdoch, Clara Silva, Dulce M^a Loynaz, Dora Isella Russell, Julia de Burgos, Violeta López, Rosa Chacel, Emily Dickinson, Edith Sitwell.

No acaban aquí sus colaboraciones dedicadas a la mujer. En 1969 realiza un repertorio dedicado a la poesía de hispanoamericanas y en 1972 escribe una serie de textos para diferentes emisiones titulados *La mujer ante los libros* y varias anotaciones sobre Antologías de poesía femenina española.

Obviamente el hecho de destinar un tiempo semanal a la Radio no le impide seguir escribiendo artículos en prensa escrita y revistas con diferente grado de difusión. Desde 1947 se había convertido en una indiscutible voz del panorama nacional con su libro *Mujer sin Edén*. En febrero de 1948 daba una conferencia en Málaga en la que centraba la posición de la mujer respecto a la obra poética. Veamos una selección de textos dedicados a la literatura femenina repartidos por la geografía nacional e internacional:

“Gabriela Mistral. Rasgos de su permanencia en España” (*Repertorio Americano*, 1936); “Literatura femenina contemporánea” (*Boletín de Información*, 1947); “La poesía de la mujer poeta” (*Cuadernos de Literatura*, 1947); “Un año de Literatura femenina” (*Meridiano Femenino*, 1947); “La humana realidad de unas criaturas increíbles” (*ABC*, 1949); “Ernestina de Champourcín” (*Halcón*, 1949); “Pura Vázquez, la poetisa del Sil” (*Ínsula*, 1948); “Literatura femenina, algunos libros de poesía” (*Meridiano Femenino*, 1948); “Poesías de Guadalupe Amor” (*Hojas Literarias*, 1949); “Canto a Gabriela Mistral” (*Intús*, 1951); “La poesía de Guadalupe Amor” (*Matines*, 1952); “Carolina, la del amado inmóvil: cómo nació la poesía” (*Meridiano Femenino*, 1949); “Poesía femenina hispanoamericana” (*Mundo Hispánico*, 1951); “Clemencia Miró” (*Informaciones*, 1953); “Elegía a Elena Fortún” (*La moda en España*, 1954); “Breve informe acerca de la poesía femenina de hoy” (*Rumbos*, 1954); “Lo que las mujeres pensamos de nosotras mismas” (*Mujeres en la isla*, 1954); “Poetisas de América española” (*Habano*, 1956); “Elegía a Zenobia Camprubí” (*Índice Literario*, 1956); “La inmortal Rosalía de Castro, poetisa melancólica: (1836-1885)” (*Índice Literario: suplemento de El Universal*, 1957); “Escritoras barrocas II” (*Índice Literario*, 1957); “Gabriela Mistral y Canto a Gabriela Mistral” (*Ayer y Hoy*, 1957); “Mujeres imaginadas y reales: las mujeres que existieron por el Arte (Siglo XVIII)” (*Revista Nacional de Cultura*, 1957); “Carta a Zenobia Camprubí” (*Revista de Literatura*, 1957); “Meditación ante las mujeres de Goya” (*El Día*, 1959); “Una escritora italiana, Gianna Manzini” (*Índice Literario*, 1959); “La mujer escribe al hombre” (*Club Fémica*, 1960); “Las estancias vacías: carta abierta a Chona Madera” (*Diario de Las Palmas*, 1961); “Una poetisa española inolvidable: Carolina Coronado” (*Mundo Hispánico*, 1961); “Meditación junto a las mujeres de sus cuadros” (*Mundo Hispánico*, 1961); “Libro francés para una santa escritora española:

Santa Teresa de Ávila" (*ABC*, 1962); "La poesía femenina española en los XXV años de paz" (*Arriba*, 1964); "Poesía femenina mística américo-hispana, Clara Silva, uruguaya" (*Arriba*, 1964); "La tremenda vida, pasión y obra de las hermanas Brontë" (cuatro capítulos en *Idealidad*, 1964); "La poesía femenina cambia de rumbo" (*Pueblo*, 1967); "Poesía femenina española viviente" (*Arbor*, 1970); "Evocación de una lectura teresiana" (*Arbor*, 1971); "Carolina, la del amado inmóvil" (*Servicio*, 1974); "Pilar Paz Pasamar. Cartageneras para sus soles" (*Torre Tavira*, 1975); "Gabriela Mistral en mi memoria" (*Mundo Hispánico*, marzo 1977); "Lydia Cabrera y sus admirables insomnios" (*ABC*, 1978); "Teresa de Cartagena y su feminismo" (*ABC*, Madrid, 1982); "Ellas en primer plano" (*Vanidades de México*, 1981); "Lo que piensan las mujeres de los hombres" (*El País Semanal*, 1982); "Extrañas mujeres" (*ABC*, 1987); "Ya se dijo todo" (*Literatura y Mujer*, 1988); "Voz contemporánea de la mujer poeta" (*Canarias, puente entre dos continentes*, 1989).

Y ahora quedan los libros, una parte de la producción de Carmen Conde dedicada a reconocer la obra de otras poetisas que junto a sus conferencias, sus emisiones radiofónicas, sus artículos de crítica y opinión, su labor de representación en diferentes foros culturales y literarios ensalzan la voz y la palabra de la escritora española o trae a nuestras lindes las literaturas de mujeres extranjeras. Desde 1954 hasta 1971 publicará trabajos realizados en etapas anteriores y ahora recopilados porque a ella comienza a estarle todo permitido. En 1954 sale a la luz su *Poesía femenina española viviente: antología*. En 1967 aparecerán dos libros: *Once grandes poetisas américohispanas* y *Poesía femenina española: [1939-1950]: antología de Carmen Conde*. Con alguna variante se publica nuevamente en 1971 la *Poesía femenina española (1950-1960): antología por Carmen Conde*.

Además escribe otros monográficos dedicados a mujeres de gran valía a las que siempre ha admirado: "La humana realidad de unas criaturas increíbles: vida, pasión y angustia de la familia Brontë" (1949), *Acompañando a Francisca Sánchez (resumen de una vida junto a Rubén Darío)* (1964), *Gabriela Mistral* (1970), *Al encuentro de Santa Teresa* (1978).

Concluyendo, Carmen Conde no ha sido precursora del fomento a la literatura en nuestro país. Otras mujeres de gran valía iniciaron esta tarea que la Guerra, las intolerancias y otras mezquindades humanas se encargaron de interrumpir. Pero Carmen Conde sí cogió el testigo y lo llevó con ella toda su vida, en silencio unas veces, solapado entre líneas o a pleno grito otras tantas.

Carmen Conde Abellán es hoy una escritora española universal cuya entrega literaria le ha sido reconocida en numerosas ocasiones. Su obra

trasciende a todos los rincones de un mundo que recorrió hasta cuanto le fue posible hacerlo, para entregarlo después interpretado, tamizado por el alma lírica del poeta viajero que supo compartir su peregrinaje, desde el principio de la senda iniciada en Cartagena (1907) hasta el final del camino, en Madrid (1996). Pero más que una larga lista de premios y menciones, es una magna obra de mujer desbordante, pasional, impetuosa, de voz autoritaria y firme, que manifestaba chorros de felicidad mientras escondía desgarros y desvelos, una mujer con espléndido gusto por “andarse la tierra y recorrerla palmo a palmo, con amoroso detenimiento” que construiría un orbe poético fascinante recogiendo la voz social del siglo XX en sus miles de versos, centenares de artículos de prensa, centenares de horas de radio, de conferencias y cursos. Carmen Conde es también la avanzada pedagoga, la auténtica maestra que se entrega a una reforma educativa a principios del siglo XX en unas Misiones Pedagógicas de la España republicana con incandescente llama y paso firme de mujer que respeta la vida, a la tierra y a las gentes y que reconociendo su propia valía la ofrece para seguir abriendo caminos: “Detrás de mi nombre hay una fuerza segura. Quien me llama sabe que todo es posible, porque al principio está la tierra y luego es el aire, el cielo, lo que abre mi nombre”.

Carmen Conde es, finalmente, la historia de una adelantada a su época, es su propia voz contribuyendo en el diseño del nuevo modelo de mujer, contracorriente, sometida a veces en la forma, sí, pero con un objetivo firme: la libertad a través de su obra. Se marchó cumpliendo su sueño: dar más luz al siglo XX, desde su intrahistoria, desde la Palabra viva de Mujer pro-mujer y, con el suyo, vamos realizando el nuestro aún ahora, en el siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros de Carmen Conde

CONDE, C., *Brocal (poemas)*, Madrid, La Lectura, 1929.

CONDE, C., *Por la escuela renovada*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1931.

CONDE, C., “Mientras los hombres mueren” (1938), en *Obra poética 1929-1966*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 188.

CONDE, C., *Doña Centenito, gata salvaje, Libro de su vida (Cuaderno primero)*, Firmado por Florentina del Mar, Madrid, Alhambra, 1943a.

CONDE, C., *Los enredos de Chismecita (Cuaderno primero)*, Firmado por Florentina del Mar, Madrid, Alhambra, 1943b.

CONDE, C., *Chismecita y sus enredos (Cuaderno segundo)*, Firmado por Florentina del Mar, Madrid, Alhambra, 1944.

CONDE, C., *La humana realidad de unas criaturas increíbles: vida, pasión y angustia de la familia Brontë*, en *Obras [de] Carlota, Emilia, Ana y Patricio Brontë*, Madrid, Plenitud, 1949, p. [XV]-LXXV.

CONDE, C., *Poesía femenina española viviente: antología*, Madrid, Arquero, 1954.

CONDE, C., *Acompañando a Francisca Sánchez (resumen de una vida junto a Rubén Darío)*, Managua (Nicaragua), Unión, 1964.

CONDE, C., *Once grandes poetisas américohispanas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1967a.

CONDE, C., *Poesía femenina española (1939-1950): antología de Carmen Conde*, Barcelona, Bruguera, 1967b.

CONDE, C., *Gabriela Mistral*, Madrid, EPESA, 1970.

CONDE, C., *Poesía femenina española (1950-1960): antología por Carmen Conde*, Barcelona, Bruguera, 1971.

CONDE, C., *Al encuentro de Santa Teresa*, Murcia, Hoja de Laurel, 1978a.

CONDE, C., *Por la escuela renovada*, 2ª ed., Murcia, Universidad, 1978b.

CONDE, C., *Mujer sin Edén* (Pr. de Leopoldo de Luis), Madrid, Torremozas, 1985.

Artículos de Carmen Conde

CONDE, C., “Lydia Cabrera y sus admirables insomnios”, *ABC*, Madrid, 24 junio 1978.

CONDE, C., “Teresa de Cartagena y su feminismo”, *ABC*, Madrid, 10 febrero 1982.

CONDE, C., “Extrañas mujeres”, *ABC*, Madrid, 25 enero 1987.

CONDE, C., “La humana realidad de unas criaturas increíbles”, *ABC*, Madrid, Prensa española, 28 mayo 1949.

CONDE, C., “Libro francés para una santa escritora española: Santa Teresa de Ávila”, *ABC*, Madrid, Prensa española, 29 noviembre 1962.

CONDE, C., “Poesía femenina española viviente”, *Arbor. Revista General de Investigación y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, junio de 1970.

CONDE, C., “Evocación de una lectura teresiana”, *Arbor. Revista General de Investigación y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, junio de 1971.

CONDE, C., “La poesía femenina española en los XXV años de paz”, *Arriba: Órgano de Falange Española y Tradicionalista y de las J. O. N. S.*, Madrid, 22 marzo 1964.

- CONDE, C., "Poesía femenina mística américo-hispana, Clara Silva, uruguayaya", *Arriba: Órgano de Falange Española y Tradicionalista y de las J. O. N. S.*, Madrid, 24 mayo 1964.
- CONDE, C., "Gabriela Mistral y Canto a Gabriela Mistral", *Ayer y Hoy. Revista artístico-literaria*, Toledo, Asociación de turistas toledanos "Estilo", febrero de 1957.
- CONDE, C., "Literatura femenina contemporánea", *Boletín de Información*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 21 octubre 1947.
- CONDE, C., "Voz contemporánea de la mujer poeta", *Canarias, puente entre dos continentes. Revista cultural de circulación internacional*, Las Palmas de Gran Canaria, Septiembre de 1989.
- CONDE, C., "La poesía de la mujer poeta", *Cuadernos de literatura*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija de Filología, enero-febrero 1947.
- CONDE, C., "La mujer escribe al hombre", *Club Fémima*, 1960.
- CONDE, C., "Meditación ante las mujeres de Goya", *El día. Suplemento dominical*, Montevideo, 19 julio 1959.
- CONDE, C., "Las estancias vacías: carta abierta a Chona Madera", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 12 diciembre 1961.
- CONDE, C., "Poetisas de América española: desde Madrid (especial para Habano)", *Habano*, Revista tabacalera: órgano oficial de la 'Asociación de almacenistas y cosecheros de tabaco de Cuba' y de la 'Unión de fabricantes de tabacos', La Habana, vol. 22, nº 12, diciembre 1956.
- CONDE, C., "Ernestina de Champourcín", *Halcón. Revista de poesía*, Valladolid, 1949.
- CONDE, C., "Poesías de Guadalupe Amor", Hojas literarias, Instituto Antonio de Nebrija de Filología, julio de 1949.
- CONDE, C., "La tremenda vida, pasión y obra de las hermanas Brontë", *Idealidad*, Alicante, mayo de 1964.
- CONDE, C., "Una escritora italiana extraordinaria, Gianna Manzini", *Índice literario*, suplemento de *El Universal*, Caracas (Venezuela), 12 febrero 1959.
- CONDE, C., "Elegía a Zenobia Camprubí", *Índice literario*, suplemento de *El Universal*, Caracas (Venezuela), 4 diciembre 1956.
- CONDE, C., "Escritoras barrocas II", *Índice literario*, suplemento de *El Universal*, Caracas (Venezuela), 13 agosto 1957.
- CONDE, C., "La inmortal Rosalía de Castro, poetisa melancólica: (1836-1885)", *Índice literario*, suplemento de *El Universal*, Caracas (Venezuela), 9 abril 1957.

- CONDE, C., “Clemencia Miró”, *Informaciones: decano de la prensa de la tarde*, Madrid, 28 julio 1953.
- CONDE, C., “Pura Vázquez, la poetisa del Sil”, *Ínsula. Revista bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, 15 noviembre 1948.
- CONDE, C., “Canto a Gabriela Mistral”, *Intús. Revista de Poesía y crítica*, Salamanca, enero de 1951.
- CONDE, C., “Ya se dijo todo...”, *Literatura y mujer*, San Sebastián, junio de 1988.
- CONDE, C., “La poésie de Guadalupe Amor”, *Matines. Revue Littéraire Internationale*, París, Union Universelle des Poètes et Écrivains Catholiques, marzo de 1952.
- CONDE, C., “Carolina, la del amado inmóvil: cómo nació la poesía”, *Meridiano femenino. Suplemento de Meridiano. Extraordinario Fin de año*, Madrid, 1 junio 1949.
- CONDE, C., “Literatura femenina, algunos libros de poesía”, *Meridiano femenino. Suplemento de Meridiano. Extraordinario Fin de año*, Madrid, diciembre de 1948.
- CONDE, C., “Un año de Literatura femenina”, *Meridiano femenino. Suplemento de Meridiano. Extraordinario Fin de año*, Madrid, diciembre 1947.
- CONDE, C., “Elegía a Elena Fortún”, *La moda en España*, Madrid, agosto de 1954.
- CONDE, C., “Lo que las mujeres pensamos de nosotras mismas”, *Mujeres en la Isla*, suplemento femenino de *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 marzo 1954.
- CONDE, C., “Poesía femenina hispanoamericana”, *Mundo Hispánico: La revista de 23 países*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1951.
- CONDE, C., “Una poetisa española inolvidable: Carolina Coronado”, *Mundo Hispánico: La revista de 23 países*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, junio de 1961.
- CONDE, C., “Meditación junto a las mujeres de sus cuadros”, *Mundo Hispánico: La revista de 23 países*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, noviembre de 1961.
- CONDE, C., “Gabriela Mistral en mi memoria”, *Mundo Hispánico: La revista de 23 países*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, marzo de 1977.
- CONDE, C., “Juana de Ibarbourou”, *Mundo Hispánico: La revista de 23 países*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, julio de 1977.
- CONDE, C., “Antonio Oliver Belmás y la Universidad popular de Cartagena”, *Nueva Historia*, Barcelona, Cumbre, marzo de 1979.

CONDE, C., "Lo que piensan las mujeres de los hombres", *El País Semanal*, Madrid, abril de 1982.

CONDE, C., "La poesía femenina cambia de rumbo", *Pueblo*, Madrid, 20 mayo 1967.

CONDE, C., "Gabriela Mistral. Rasgos de su permanencia en España", *Repertorio americano. Semanario de cultura hispánica*, San José de Costa Rica, 23 enero 1936.

CONDE, C., "Carta a Zenobia Camprubí", *Revista de Literatura*, Madrid, T. 11, nº 21-22, enero-junio 1957.

CONDE, C., "Mujeres imaginadas y reales: las mujeres que existieron por el Arte (siglo XVIII)", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, enero-febrero 1957.

CONDE, C., "Breve informe acerca de la poesía femenina de hoy", *Rumbos. Panorama mensual*, Madrid, junio-julio 1954.

CONDE, C., "Carolina, la del amado inmóvil", *Servicio*, Órgano del SEM, Madrid, 6 marzo 1974.

CONDE, C., "Pilar Paz Pasamar. Cartageneras para sus soleares", *Torre Tavira*, Cádiz, junio de 1975.

CONDE, C., "Ellas en primer plano", *Vanidades de México*, México D.F., Publicaciones Vanimex, Talleres FOCET Multicolor, febrero de 1981.

CONDE, C., "Poetas cartageneros del siglo XIX", *La verdad. Suplemento literario*, 1 noviembre 1981.

CONDE, C., "Teresa", *Ya*, Madrid, 14 octubre 1979.

Otros autores y autoras

FENÁNDEZ URTASUN, R., *Carmen Conde-Ernestina de Champourcin. Epistolario (1927-1995)*, Madrid, Castalia-Patronato Carmen Conde /Antonio Oliver, 2007.

MARTÍN GONZÁLEZ, M. V., "Introducción", en C. Conde Abellán, *Brocal. Edición Centenario 1907-2007*, Cartagena, Áglaya, 2007.

MARTÍN GONZÁLEZ, M. V., *Proyección internacional de Carmen Conde: el viaje como pretexto*, Cartagena, Patronato Carmen Conde /Antonio Oliver, 2003.

MARTÍN GONZÁLEZ, M. V., "Carmen Conde: historia de una mujer del siglo XX", *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, Barcelona, 2008.

MARTÍN GONZÁLEZ, M. V., "Itinerario europeo de Carmen Conde (bilingüe)" (Proyecto europeo 9 de mayo 2007), Murcia, Ed. Centro de Investigación para el Desarrollo, 2007.

MARTÍN GONZÁLEZ, M. V., “Pedagogía y Literatura para la infancia. Una cuestión trascendental en la vida y obra de Carmen Conde”, en *Pasión por crear*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, Asociación Amigos del Archivo de Cartagena, abril 2008, pp. 199-228.

RODRÍGUEZ CÁNOVAS, J., *Antonio Oliver Belmás y la Universidad Popular de Cartagena*, Cartagena, 1979.

**INTERTEXTUALIDAD, PLAGIO Y APROPIACIÓN EN CUATRO
POETAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS:
DIANA BELLESSI, MARÍA DEL CARMEN COLOMBO,
MERCEDES ROFFÉ Y SUSANA VILLALBA**

Erika MARTÍNEZ CABRERA
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Estudiar la función de la risa durante la Contemporaneidad, partiendo de las teorías bajtinianas sobre el tema, supone toparse con una serie de características como el individualismo, la disolución de las fronteras entre la seriedad y la risa, la subversión de la tradición, la reacción contra el vacío y el horror, o el desvelamiento de la falsedad de ciertas convenciones. En el caso concreto de las poetisas argentinas de los años 80, parecen detectarse tres estrategias, intertextualidad, plagio y apropiación, que trataremos de analizar en adelante. Atenderemos en nuestro análisis a sus nuevas proyecciones, centrándonos en algunos poemarios significativos de la década escritos por Diana Bellessi¹, Susana Villalba², Mercedes Roffé³ y María del Carmen Colombo⁴. Para entender qué cuestionaban dichos poemarios, cómo y por qué lo hacían, será necesario remontarnos a la última dictadura militar argentina (1976-1983). Entre sus nefastas consecuencias cabe mencionar, además de las ya tristemente conocidas, la interrupción del fecundo desarrollo que la

1) **Diana Bellessi** (1946, Santa Fe). Integrante en su día de las revistas *Diario de Poesía* y *Feminaria*, publicó su primer libro de poemas en 1972: *Destino y propagaciones*.

2) **Susana Villalba** (Buenos Aires, 1956). Su primer poemario es *Oficiante de sombras* (1982). Como el título permite adivinar, comenzó su carrera bajo el auspicio del neorromanticismo.

3) **Mercedes Roffé** (Buenos Aires, 1954). Su primer libro, titulado *Poemas*, salió en 1978. Tras él, *El tapiz* (1983) y *Cámara baja* (1987) emprenden un diálogo experimental con la tradición literaria. El primero es un cuestionamiento del autor como institución, el segundo una deconstrucción del cuerpo femenino.

4) **María del Carmen Colombo** (Buenos Aires, 1950). Durante los años 70 formó parte del grupo de poesía "El Ladrillo", junto a Juan Carlos Martini Real, Jorge Boccanera, Daniel Chirom, Vicente Muleiro y Adrián Desiderato. Entre 1991 y 1994 dirigió la colección de poesía de la editorial Mar Banco. Publicó en 1979 *La Edad Necesaria* y en 1985 el *Blues del amasijo*.

poesía experimentaba en los años 70. La censura, la clandestinidad intelectual, el exilio y la desaparición de escritores transformaron la literatura durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional⁵, transformación cuyos efectos se dejarían sentir también en la década posterior. En este sentido, como resume Daniel Freidemberg, “se puede pensar el periodo como un gran *procesador* de actitudes y procedimientos literarios” (Freidemberg, 1993: 139).

Sin olvidar la arbitrariedad que entrañan estas divisiones, o el hecho de que la mayor parte de los autores participaron en publicaciones muy diversas y fueron evolucionando en diferentes direcciones, es posible hablar de ciertas coherencias estéticas en la poesía argentina de los años 80 que justifican hasta cierto punto la utilización de rótulos como Neorromanticismo, Neobarroco u Objetivismo. Salvo quizás el caso de Tamara Kamenszain, los textos centrales de dichas poéticas no fueron escritos por mujeres. Sin embargo, a lo largo de los años 80 se observa una emergencia sin precedentes cuyo indicio más visible es la multitud de libros publicados y que se concreta, sobre todo, en una nueva conciencia de lo que pueda significar ser mujer y escritora⁶. Algunos síntomas de ese fenómeno fueron la aparición de antologías de poetas mujeres, de revistas que prestaban un amplio espacio a sus textos y la explicitación por parte de las autoras de su interés por una literatura en la que adquiere forma un nuevo sujeto poético: la mujer. En 1984 Diana Bellessi publica *Contéstame, baila mi danza*, una antología de poetas estadounidenses contemporáneas entre las que se encuentran Denise Levertov, Adrienne Rich o Muriel Rukeyser. Los acontecimientos a partir del 85 se multiplican. En 1987 Susana Thénon publica *Ova completa* (referencia mítica para la siguiente generación de poetas) y al año siguiente aparece el primer número de la revista *Feminaria*, señera en los estudios literarios de género en Argentina. Ese mismo año Ricardo Herrera firma en la revista *Ínsula* el artículo “Poesía argentina: nuevas tendencias”, donde habla de una “tercera generación” de poetas que arrancarían a mediados de los años 70 y estaría caracterizada por una nueva militancia: el feminismo (Herrera, 1989: 37).

5) El término “Proceso de Reorganización Militar” fue una denominación eufemística utilizada por el último régimen militar argentino para referirse a los mecanismos dictatoriales y la guerra sucia puesta en marcha entre 1976 y 1983. Posteriormente, los intelectuales de izquierdas se apropiaron del término dotándolo de un nuevo matiz irónico. En adelante, lo utilizaremos remitiendo a esta segunda acepción.

6) Sobre el tema, puede consultarse el ensayo *La doble voz* (1998) de Alicia Genovese, estudio pionero sobre esta generación de poetas.

Hoy parece indiscutible la importancia de poetas como Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Mirta Rosenberg, Liliana Lukin, Irene Gruss, María Negroni, Mercedes Roffé, Susana Villalba, Dolores Etchecopar o Alicia Genovese, nombres a los que se sumaron durante los 90 Teresa Arijón, Bárbara Belloc o Fernanda Laguna. Un acercamiento a los textos escritos durante los años 80 por las primeras nos obliga a plantearnos algunas de las bases de la teoría de la estilización, la parodia y el plagio.

2. CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTILIZACIÓN, LA PARODIA Y SU DEVENIR POSMODERNO

En 1921 Tinianov analizó el concepto de parodia diferenciándolo de la estilización. Para el formalista ruso, ambas crean dos planos: mientras la parodia los desajusta, la estilización los hace coincidir. Con frecuencia, la estilización se convierte en parodia gracias al elemento cómico. Como categoría estética, la parodia establece una jerarquía entre dos textos y marca una distancia ideológica entre ellos: el texto autorizado y sus valores son criticados por el texto paródico desde una perspectiva serio-cómica (Tinianov, 1992: 169-70). Recurriendo también a la comparativa, Luis Beltrán contrapone parodia y alegoría en un interesante estudio⁷. Señala Beltrán que la alegoría, supone –tal como la entendió Auerbach– “una relación de tipo didáctico entre el texto creado y un texto sagrado al que se subordina” (Beltrán, 1994: 51). La parodia, por su parte, implica una distancia muy fructífera entre el autor y el discurso parodiado que genera una polémica y una percepción suplementaria. Es la creación, como diría Bajtín, de un *doblo destronado* (Bajtín, 1984: 127).

Una última comparativa puede ayudarnos a comprender el devenir posmoderno de esta categoría estética que venimos analizando. Para A. W. Schlegel, la parodia surge en momentos históricos de crisis, mientras que la épica pertenece a etapas de florecimiento⁸. Lo primero quizás sea cierto, lo segundo podría pensarse que no tanto. Con demasiada frecuencia sociedades en crisis responden a ella con un intento de fortalecimiento épico de su propia ideología. Es el caso, si se me permite el excursus cinematográfico, de EEUU

7) Me refiero a la conferencia “La parodia. El viaje imaginario” (1994), que se complementa con un magnífico ensayo posterior de Beltrán, titulado *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (2002).

8) Ver *Curso de literatura dramática (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur)*, parcialmente recogido en *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)* de Rohland de Langbehn et al. (2004).

que atraviesa en la actualidad un crisis política, económica y de valores de la que se han hecho eco los discursos contestatarios de *Los Simpson* o Michael Moore, pero que ha generado también una respuesta cinematográfica de compensación: el péplum⁹.

Como toda dictadura militar, el llamado Proceso de Reorganización Nacional fortaleció los discursos épicos, patrióticos y autoritarios. Esos géneros serios proliferaron, en contra de la teoría de Schlegel, durante uno de los momentos más críticos que ha atravesado Argentina a nivel político, económico y humanitario. La respuesta de los textos analizados a la difusión y persistencia de esos géneros fue el humorismo cómico-serio, la carnavalización fúnebre y la parodia. Lejos de la gratuidad del intertexto, los poemarios trabajaron con materiales de diversa procedencia que eran profundamente cuestionados en el sentido bajtiniano.

3. DESVÍO HUMORÍSTICO Y POLÍTICA FEMINISTA: LA “FILOSOFÍA DEL COMO SI”

Como tantas otras poetas latinoamericanas de su generación, las poetas argentinas de los años 80 tendieron a recurrir a la parodia, no solo de los géneros *serios* (épica, drama, lírica), sino también de los llamados géneros bajos (melodrama, novela policíaca, bolero o tango). Ante todo, fue parodiada la ideología que esos géneros sustentan y que ha calado en otros muchos textos de la posmodernidad. La cultura de masas entró efectivamente en los poemarios que analizamos, pero lo hizo de una forma muy oblicua.

Al igual que otros elementos de la literatura carnavalesca¹⁰, la parodia aparece problematizada en los poemarios por la alienación y la violencia, y

9) La película que renovó el interés por este género greco-romano fue *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, estrenada un año y medio después del bombardeo de Bagdad. Sea o no sea una coincidencia, los atentados del 11-S, el recrudecimiento y la prolongación de la guerra han ido acompañados de un auge inusitado del género. No puede dejar de señalarse, además, que el péplum había arrasado previamente durante los años 60, en plena Guerra de Vietnam. De hecho, se considera como primer péplum moderno a *Héctor* (1958) de Pietro Francisci, película estrenada el mismo año en que estalló la guerra. Como parte de la versión actual del fenómeno, pueden citarse otros dos géneros épicos explotados hasta saciedad durante los últimos ocho años: el cine bélico-fantástico (véase *El señor de los anillos*, secuelas y sucedáneos) y la ciencia ficción bélica (nuevos episodios de *La guerra de las galaxias*, etc.).

10) Véase por ejemplo la heteroglosia, el pluriestilismo, la retórica del exceso y las series temáticas de la risa, el disfraz, las máscaras o la fiesta.

asume a menudo un imaginario siniestro. Sobre una estructura tragicómica están contruidos los siguientes versos de Dolores Etchecopar: “Las mujeres ya no ríen en hamacas [...] / ni murmuran piadosas / hasta que la noche les pesa como un vestido de cristales [...], / las mujeres solo ríen del lino que hila la muerte” (Etchecopar, 1982: 48). ¿Pero cómo se explica la pérdida del carácter festivo en unos poemarios de aliento carnavalesco como los que analizamos? Seguramente atendiendo a la articulación de tres hechos que marcaron el periodo de la última dictadura y dejaron ver sus consecuencias durante la posterior transición democrática:

- 1.La circulación social del autoritarismo, la jerarquización y la sacralización aparejadas a la dictadura militar.
- 2.La recuperación de un discurso sustancialista filtrado por las nuevas tecnologías médicas del cuerpo.
- 3.La intensificación de la lógica patriarcal.

La sublevación del grotesco romántico contra los cánones clasicistas se convierte en los poemarios de estas autoras argentinas en una sublevación contra el canon discursivo de la dictadura y el patriarcado, llevada a cabo desde el ámbito de la tragicomedia. Este humor subversivo, corruptor de lo institucional, invierte la lógica oficial y desmitifica sus supuestas verdades con la burla. Su carácter encaja bastante bien dentro de lo que Susana Reisz ha llamado “poética de la impostura” (1996) y Marilyn Randall “*plagiarism*” (1991). Desde el contexto de la descolonización afirma Randall:

From this perspective, the political context of decolonization, in which the struggle for a national identity against a dominant and oppressive force is often expressed in cultural production, can furnish a paradigm for the relationship between cultural forms of power and the repression of deviance. [Desde esta perspectiva, el contexto político de la descolonización, en el cual la lucha por una identidad nacional contra una fuerza opresiva es expresada con frecuencia en la producción cultural, puede suministrar un paradigma para la relación entre formas culturales de poder y la represión del desvío] (Randall, 1991: 525).

Tanto Randall como Reisz consideran el uso de la parodia y la ironía como una toma de distancia o un rechazo de las tradiciones culturales asumidas. Mediante ambas categorías estéticas los lenguajes *devorados* se presentan

como ajenos: el sujeto enunciador se acoge a ellos poniendo por delante su falta de implicación, de compromiso, lo que hace frecuente la aparición de términos como falsedad, ficción, mentira, robo o plagio. Randall se plantea, por ejemplo, una posible utilización revolucionaria del plagio: la creación de un texto que genere expectativas en el lector exotista para luego defraudarlas de forma encubierta.

Para Sandra Gilbert y Susan Gubar, la parodia es una estrategia que revela la duplicidad del discurso femenino: “Veremos una y otra vez que aparece una ‘vibración compleja’ entre los gestos genéricos estilizados y las desviaciones inesperadas de dichos gestos obvios, una vibración que socava y ridiculiza el género empleado” (Gilbert y Gubar, 1998: 94). Como Gilbert y Gubar, numerosas feministas han considerado la parodia como una estrategia política. Para Judith Butler, por ejemplo, el feminismo debe establecer una “política paródica de la mascarada” (Butler, 2002), eso que Rosi Braidotti ha bautizado con el nombre de “filosofía del como si” (Braidotti, 2001).

Este gesto fingido, tan frecuente en la literatura escrita por mujeres y que adoptan muchos de nuestros textos, puede funcionar como un ejercicio de poder, como un desafío a los discursos dominantes. No se puede evitar, eso sí, el riesgo de ser absorbido por ellos. Lo lúdico es recibido tan solo ocasionalmente como contestatario. La inversión, el desvío o la desmesura en la imitación persiguen la inquietud del lector canónico que todos llevamos dentro, ¿pero acaso no lo complacen a veces? Frivolidad y autocomplacencia gratuitas son los obstáculos a sortear.

Quizás el libro más significativo de todo nuestro corpus en lo que respecta al desvío humorístico sea *Susy. Secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba, que se abre no casualmente con una cita de Groucho Marx: “He pasado una velada encantadora pero no ha sido esta”. El poemario se apropia de productos culturales de segunda y tercera fila, procedentes casi siempre de los medios de masas; luego los tritura y, finalmente, descontextualiza sus pedazos hasta generar un efecto de extrañeza, hasta sembrar el *Unheimliche* en el centro de su banalidad. Cada poema está construido con fragmentos discursivos que emulan los lugares comunes de la educación sentimental del folletín y el melodrama con una dicción entrecortada:

perdida en los andenes al día siguiente mi cuerpo caía del piso 29
olvidé decirle que siempre nadie y yo nunca los amores cobardes
lloraba no llegan porque los hombres etcétera (Villalba, 1989: 9)

Todos los títulos de los poemas proceden (o parecen proceder) de diálogos del cine negro, telenovelas, boleros y novelas baratas: “Un beso despertó mi corazón”, “Yo no era como las otras”, “Regálame esta noche”, “El detective millonario”, “Tormenta de ternura”, “Todas las rubias tienen un no sé qué”, etc. Empezando, por supuesto, por el propio título del libro, *Susy. Secretos del corazón*, que muestra en su portada los dibujos de un cómic con estética *pulp*.

El libro participa de la reutilización de los géneros menores que han consumido y cultivado tradicionalmente las mujeres, pero no les otorga un nuevo prestigio. Al contrario que otras autoras latinoamericanas de los ochenta, Villalba no construye un templo pop a la subcultura: su discurso devora la ideología del folletín y luego la pone en evidencia. Si se nos permite el símil pictórico, el trabajo estético de *Susy* recuerda, más que a Andy Warhol, a la obra del estadounidense Richard Prince, autor cumbre del movimiento “apropiacionista” de los años 80, que utilizaba imágenes publicitarias y chistes de *shows* profundamente sexistas y estereotipados, alterando su función ideológica a través de la repetición y la descontextualización.

El imaginario del que bebe *Susy. Secretos del corazón* es doble: la cultura estadounidense globalizada por los medios de masas y la cultura popular argentina. En el siguiente fragmento pueden encontrarse algunos elementos de la segunda:

en enagua de bombachita en suma de mercería de barrio en patios de colegio baños revistas de novela de tanto aburrimiento fue a esa fiesta un primero de mayo que llovía desde que no era peronista ni nada parecido ni nadie trabajaba en esa fiesta ni secándose al sol había yerba pero vino con zappa en los oídos se tiró en la alfombra y supo que nadie la quería ni nunca tuvo novio pobrecita (Villalba, 1989: 71).

No escapan a su antología de fracasos sentimentales y mujeres desechadas los mitos clásicos. Así, el famoso capítulo IV de la Eneida en el que Dido es abandonada resulta parodiado en tono tragicómico en el poema “Es que hoy sale mi barco...” (Villalba, 1989: 13). A pesar del ejemplo, la mayoría de las referencias del libro proceden de la literatura de folletín y operan frustrando con un golpe de humor absurdo las expectativas que nos despierta la alusión al tópico: “Se besaron y todo su ser sintió que sonaba el teléfono” (Villalba, 1989: 39).

En *Cámara Baja* (1987), Mercedes Roffé parodia también la retórica del amor, esta vez construyendo un collage con referencias culturales muy diferentes entre sí: el tango, San Juan y Schönberg:

Oh noche amable más que la alborada
Noche transfigurada
La espera
¡Qué parisién!
La boina con visera y la bufanda
Un rufián melancólico, pequeñito, tembloroso
Una traición a manos de la tan esperada
Amado con Amada
Amada en el Amado transformada
¡Qué parisién! (Roffé: 1987: 26)

El *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo es un ejemplo brillante de construcción tonal: en sus poemas se alternan con una extraña naturalidad la frivolidad más sarcástica y la implicación humana. La voz central del libro marca constantemente distancia con los personajes marginales y familiares que lo habitan: se protege, siempre agazapada en su estar de vuelta, como si se tratara de una cuestión de supervivencia en un medio hostil, la selva, ese suburbio. Y, sin embargo, en cada uno de esos personajes puede observarse una melancolía que apunta a una presencia subjetiva y emocional oculta: el “*blues*” es la ternura triste que deja en cada personaje quien lo mira, alejándolo del fetiche posmoderno.

Menos compasiva es Colombo con las estructuras patriarcales del tango y del lunfardo, que resultan parodiadas y puestas en cuestión a partir del lugar que otorgan a la mujer: “Qué haremos con las sobras de tanta / hembra mimada / cuando el amanecer resbale?” (Colombo, 1985: 27). Las mujeres sufren en el *Blues* una metamorfosis incansable: pulpo, margarita, serpiente, magnolia, sapo y araña, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, madre, niña y prostituta. La mujer es en el libro de Colombo un ser resbaladizo, inapresable, sin esencia¹¹.

11) Sus constantes mutaciones producen un efecto semejante a las de *El público* de García Lorca. Hablando sobre esa obra escribe Juan Carlos Rodríguez (1994a): “Todo es intercambiable, todo es Forma aparental y nada Forma sustancial” (91). “El inconsciente de la anomalidad se despliega en la normalidad de cualquier elemento que

En *Eroica* (1988) Diana Bellessi se apropia de la tradición lírica amorosa en dos direcciones: o bien para revisarla desde una perspectiva homoerótica, o bien para alterar el lugar que ocupa la mujer dentro de una obra o una tradición. Los intertextos básicos –tal como los entendía Bajtín y no Kristeva– son el *Génesis*, el *Cantar de los cantares*, las cantigas de amigo, la poesía cortesana y la mística renacentista (sobre todo San Juan), con alguna cita exenta a la mitología griega (Dédalo) y a la *Eneida* (Dido y Eneas). El poemario de Bellessi dialoga de una manera particular con la poesía amorosa burguesa discutiendo el lugar que ocupan el tú y el yo dentro de ella. A veces invoca al tú silencioso de la amada: “Cántame / amada mía” (Bellessi, 1988: 104), “amiga mía, / responde aquí” (Bellessi, 1988: 116). A veces se cambia los papeles con ella: “Gesto / de mutua apropiación // instante / donde no se sabe / los límites del tú, del yo” (Bellessi, 1988: 115).

En otras muchas ocasiones, los poemas de *Eroica* profundizan simplemente en la lógica de la poesía amorosa hasta descubrir sus grietas: la dama del amor cortés es un fantasma y el trovador un testigo perpetuo que se condena a sí mismo a no tocar, porque privó de cuerpo a la amada y porque las palabras no tocan. Los siguientes versos de “Cuando digo la palabra...” hablan explícitamente de ello: “No quiero / tocar un fantasma / ni quiero / la fantasía cortés / del trovador a su dama / Es a vos, mi amada // áspero cuerpo de la amiga a quien deseo” (Bellessi, 1985: 115). El poema puede leerse, en cierto sentido, como una apropiación de un famoso monólogo de *Romeo y Julieta* (Acto II, Esc. 1):

JULIETA. Mi único enemigo es tu nombre. Tú eres tú, aunque seas un Montesco. ¿Qué es “Montesco”? Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni parte del cuerpo. ¡Ah, ponte otro nombre! ¿Qué tiene un nombre? Lo que llamamos rosa sería tan fragante con cualquier otro nombre. Si Romeo no se llamase Romeo, conservaría su propia perfección sin ese nombre. Romeo, quítate el nombre y, a cambio de él, que es parte de ti, ¡tómame entera!¹²

vive [...]: y sobre todo de cualquier elemento que lucha por vivir, desde el homosexual al proletario, desde el poeta a la mujer” (53).

12) Por debajo de la apasionada declaración de amor, Julieta expone la ruptura de la relación esencial entre las palabras y las cosas, fundamental para el feudalismo y puesta en duda por la nueva ideología burguesa. El sujeto burgués lo es por sí mismo y no por su filiación familiar: “Tú eres tú, aunque seas un Montesco”. Desde un horizonte que

En su poema, Bellessi recupera el tema de la ruptura entre el espíritu y la materia (las palabras y las cosas) dentro del discurso amoroso, pero ya no la celebra. Si para el animismo renacentista esa disociación era la condición de existencia del alma del individuo, para el discurso amoroso contemporáneo es el origen de una alienación: la de la postergación del cuerpo como realidad inferior o accesoria del espíritu, como su vehículo: “Cuando digo la palabra / nuca / ¿te chupo suavemente / hasta hundir / el diente aquí? / ¿Estoy tocándote acaso? [...] Es la mano nombrada / no el nombre / quien desea aprisionar tus nalgas” (Bellessi, 1985: 114-5).

En este punto, puede resultar interesante comentar el intertexto de dos poetas, Colombo y Villalba, con la celeberrima frase “I love you Marilyn”, extraída de una anécdota de 1956 que recientemente ha vuelto a relatar Colin Clark en *My Week with Marilyn* (2000). El diálogo que nos atañe tiene lugar tras preguntarle Monroe a Clark si la ama, a lo que él responde –según su propio testimonio–: “Yes, I love you, Marilyn, but I love you like I love the wind, or the waves, or the sun coming out from the clouds” [“Sí, te amo, Marilyn, pero te amo como amo al viento, o a las olas, o al sol saliendo de entre las nubes”]. Y ella contesta: “I want to be hugged. I want to feel strong arms around me. I want to be loved like an ordinary girl in an ordinary bed” [“Quiero que me abracen. Quiero sentir unos brazos fuertes a mi alrededor. Quiero ser amada como una chica ordinaria en una cama ordinaria”].

Marilyn es, en *Susy. Secretos del corazón* (Villalba, 1989) y en el *Blues del amasijo* (Colombo, 1985), el fantasma femenino que aplasta a la mujer real, la proyección opresora de las fantasías masculinas. En “Gardel y yo” de Colombo, los estereotipos del tango se apoderan de Gardel, que “gentil con esas / faltas / de imaginación dijo / en cámara / ‘I love you marilín’”. La respuesta de la voz femenina del poema ya la habíamos citado: “pasaba / que por aquellos tiempos / mi nombre era maría / maría solamente” (Colombo, 1985: 18). En “La luna, el cielo y tú” de Villalba, escuchamos las palabras que dedica a la estrella de Hollywood un Pígalión displicente: “olvida el argumento cumplido el

solo puede ser burgués, Julieta le pide a Romeo que renuncie por amor a su filiación (“quítate el nombre”). Eso solo es posible desde una ideología amorosa en la que la dama se identifica con “el alma individual”. Romeo no es Romeo por su nombre sino por su amor. Otra cuestión es qué lugar deja a la dama este discurso amoroso en el que el hombre (poeta y “alma bella”) regresa a sí mismo a través de ella, utilizándola como espejo.

carnaval levántate y anda hacia cámara I love you marilyn descansa” (Villalba, 1989: 18)¹³.

4. LA IRONÍA: ACENTO Y EXTRAÑEZA

Frente a la parodia, señala Luis Beltrán que la ironía no permite una oposición frontal entre el discurso autorizado y su burla, sino más bien una discrepancia (Beltrán, 1994: 55). Lejos de destruir el discurso oficial, la ironía lo ataca, y recurre para ello a la risa callada y el suspense. En *La imaginación literaria* (2002), el mismo Beltrán distingue dos tipos de ironía: “La concepción antigua de la ironía como ocultación y la concepción moderna de la ironía como autoparodia” (Beltrán, 1994: 272).

En su *Retórica*, Aristóteles vinculó la ironía a la risa (hasta el momento, la ironía pertenecía al ámbito de la seriedad y la reprobación). Un discípulo suyo, Teofrasto, definió al individuo irónico como un fingidor. El origen de esa interpretación es etimológico: en griego, *eironeia* significa “disimulo” o “simulación”, y con ese sentido fue entendida en otras retóricas posteriores como la de Quintiliano. Efectivamente el *Eiron* (εἰρων) era un personaje cómico del drama griego que producía rechazo y que Aristóteles opuso al *Alazon* (αλαζών), con el cual se identificaba el espectador. Según Vladimir Jankalevitch, frente a otros personajes, el *Eiron* aparenta ser menos de lo que realmente es¹⁴. Como señala Pere Ballart en *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), con el tiempo el *Alazon* derivó en la *alazoneia*, que designaba actitud vanidosa de quien se siente muy seguro de lo que sabe, y el *Eiron* dio lugar a la *eironeia*, que aludía al disimulo de quien sabe, pero no lo demuestra (Ballart, 1994: 40). Ya en el Renacimiento tardío, el teólogo y retórico holandés Gerhard Vossius entendió la ironía como una categoría lingüística que determinaban el tono y otros aspectos extralingüísticos. Mucho después, Mijaíl Bajtín señalaría también la importancia de la entonación y la modalización en el humor irónico.

13) También María Negroni deja sentir el fuerte influjo de este mito pop de los sesenta en su poemario *Per/canta* (1989), donde incluye un poema titulado “Poderes mágicos”, en el que una adolescente juega a ser Marilyn Monroe, se pasa el día desnuda en el baño y se muere de la ansiedad (48).

14) Vladimir Jankalevitch distingue entre la ironía socrática, que desconfía del mundo y de sí misma, y la ironía romántica, que es implacable con el mundo para tomarse más en serio a sí misma. Como figuras, la alegoría y la ironía están plenamente relacionadas ya que la ironía “piensa una cosa y a su manera dice otra” (1986: 40).

Para Kierkegaard, la ironía es “la primera y más abstracta determinación de la subjetividad” (Kierkegaard, 2000: 289) y se corresponde con una vivencia poética del mundo. Opera mediante una acentuación de la realidad y, al mismo tiempo, mediante un extrañamiento de la existencia. Sobre la libertad aparejada a la ironía –que también señaló Bajtín– escribe el filósofo danés:

Estoy atado a lo dicho, soy positivamente libre [...]. Estoy atado incluso con respecto a mí mismo, y no puedo liberarme de ello en el momento en que quiera. Si, en cambio, lo dicho no es lo que pienso o es lo contrario de lo que pienso, en ese caso soy libre respecto de los demás y de mí mismo (Kierkegaard, 2000: 275).

Para Friedrich Schlegel la filosofía es la “auténtica patria de la ironía”, ya que la conciencia del carácter paradójico de lo real solo puede adquirirse gracias a su “belleza lógica” (Schlegel, 1994: 52). El choque entre razón y paradoja convierte al ironista en un loco. Para Finlay, la ironía es una contradicción semántica entre la proposición y su referente. Tiene una estructura similar a otras figuras retóricas como la metáfora o la metonimia, pero se apoya en el principio de contrariedad (Finlay, 1988: 36). Dentro del Romanticismo, la ironía concilia –según Hutcheon– el mundo imaginario con “el decepcionante mundo grotescamente inferior de la existencia material” (Hutcheon, 1989: 5). Frente a esta variante, la ironía posmoderna ha sido definida por Wayne Booth (1974) como inestable y la intención que la dirige como irrelevante.

Para Ballart la clave de la ironía subyace en el problema de su interpretación, su *ethos* se entendería así en términos epistemológicos: “La relatividad que la ironía impone a todo enunciado –escribe– es el trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta” (Ballart, 1994: 23).

Analizando la ironía bajtiniana, Iris Zavala señala que el pensamiento del teórico eslavo puede ser incluido dentro de “una función revolucionaria de la ironía”, ya que para Bajtín la ironía es capaz de usurpar el poder. La ironía bajtiniana es, según Zavala, como el discurso republicano con el que Schlegel comparó a la poesía: en él “todas las partes son ciudadanos libres y tienen derecho a votar” (Zavala, 1991: 174). Al mismo tiempo, puede ser considerada como una forma de oposición al mito del lenguaje único comparable al concepto foucaultiano de “inversión” (Zavala, 1991: 67).

Lemoine-Luccioni (1982) da una explicación psicoanalítica a la ironía femenina. Señala que la mujer se instala en una experiencia de *partición* desde

la infancia, cuando, al cambiar de objeto amoroso, el cuerpo de la niña –igual que el del niño– se separa de la madre para acercarse al padre. Desde ese momento, escribe Sonia Mattalia (2003), la “vivencia *de tener y no tener* (ya) en el cuerpo, unida a la pertenencia y ostracismo en el falo-logos, despunta en la incredulidad, en la capacidad de ironización y distanciamiento de las mujeres” (Mattalia, 2003: 74). El cinismo se ancla en ese proceso formativo de la subjetividad femenina que hace oscilar a las mujeres entre la ilusión y la desilusión por lo simbólico.

Los poemarios que estamos analizando alternan el elemento de disimulo inherente a la ironía con su función subversiva. En *Susy. Secretos del corazón* (1989), Susana Villalba alterna el recurso preponderante de la parodia con altas dosis de ironía, casi siempre en referencia a los roles de género. Títulos como el citado “Yo no era como las otras” (Villalba, 1989: 20) o “Un joven vino en mi ayuda” (Villalba, 1989: 38) no hacen otra cosa que poner en evidencia la educación sentimental de las mujeres que los pronuncian. Ambos poemas son, además, una frustración de lo que afirman los títulos.

Cámara baja (1987) de Mercedes Roffé recurre con frecuencia a la inversión irónica de diferentes discursos represores sobre la conducta, el amor, la escritura, reproduciéndolos con pequeñas contradicciones que delatan su farsa. En algunas ocasiones se escucha a una voz de autoridad (paternal, divina, docente) que dicta normas: “No vale tener los ojos de las sirenas / No vale / hablar / hasta enloquecer a los marinos / No vale / haberse tirado la noche anterior por la ventana”; “No adorarás falsos ídolos / No pronunciarás mi nombre en vano / Adorarás falsos ídolos sin pronunciar su nombre / hasta que en tu casa se haga un laberinto / En la bendición de Abraham estaba escrito tu / nombre” (Roffé, 1987: 30). En otras ocasiones se escucha a la voz tutelada declarando obediencia: “No seré feroz / Haré briznas / mares / anáforas / elipsis / catálogos minuciosos / de un ramo de lilas” (Roffé, 1987: 61). El efecto irónico es logrado a través de la repetición: “No se debe pedir / No se puede pedir al que se va / Es sencillo: es sencillo: / pedirás y quedarás sin ello // No hay que pedir / No hay que pedir”. O a través de la inserción de lapsus o contradicciones en el discurso: “Alma / Almita querida / qué bien, eh / qué bien / Que el marido de una los ame / Ah qué bien / Jeremy / Tommy / ah no... / ¿cómo era?” (Roffé, 1987: 52). El último poema de *Cámara baja* mantiene una ambigüedad irresoluble entre la rebelión contra el maestro y el miedo a su falta de aceptación. Por un lado: “El maestro no me amará por esto [...]. Y ni siquiera lloraré amargamente” (Roffé, 1987: 66). Por otro: “Contentaré apenas

a niñas llorosas, / abandonadas, tontas, / deseables hasta la estupidez // pero él,
el maestro / No me amaré jamás” (Roffé, 1987: 67).

5. LOS GÉNEROS MENORES

La denominación “géneros menores” ha venido siendo, desde mediados del siglo XX, una forma despectiva de referirse a la cultura de masas por oposición a la “alta cultura”. Esta producción de carácter popular abarcaría géneros tan dispares como el policíaco, la ciencia ficción, las telenovelas, el cine o el folletín, cuyo principal punto de unión sería la reproductibilidad técnica, esa cualidad del arte de la nueva era capitalista sobre la que escribió Walter Benjamin en 1936. Constatado el fenómeno, los géneros menores han encontrado firmes detractores (“apocalípticos”, según la conocida definición de Eco) que señalan a la industria cultural como perpetuadora de las diferencias de clase; es el caso, por ejemplo, de Theodor Adorno. En el lado opuesto, estarían los “integrados” que, como Benjamin, destacan el poder democratizador del acceso colectivo a los bienes simbólicos.

Aunque la mutua transformación de las denominadas alta cultura y cultura popular es una constante histórica, hay que decir que la literatura del siglo XX se apropió de forma específica y sistemática de géneros marginales, a veces ajenos a la tradición literaria, otorgándoles en muchos casos una nueva función ideológica y estética. Así lo hizo, por ejemplo, un narrador argentino coetáneo a nuestras poetisas, Manuel Puig, que demostró que la experimentación no está reñida con la intensidad narrativa, y que supo combinar con su “técnica de la chapucería”¹⁵ la accesibilidad de la literatura barata, la densidad emocional del melodrama y el suspense del policíaco. A esos elementos sumó Angélica Gorodischer la militancia feminista, dando un sesgo político específico a la utilización de la literatura de masas¹⁶.

Para Gilbert y Gubar (1979), recurrir a los géneros menores fue durante el siglo XIX la opción de muchas mujeres que, postergadas social, económica y psicológicamente, “no se retiraron al silencio angelical”. Frente a la posibilidad de imitar el discurso masculino, centrarse en los géneros menores fue —según las teóricas estadounidenses— un premio consuelo, la aceptación de “la corona

15) El término fue inventado por Albert Bensoussan, traductor al francés de Puig, cuyo intercambio epistolar con el narrador argentino puede leerse en Romero 2006: 417-444.

16) Sobre Gorodischer y la literatura de masas puede consultarse *Juegos de seducción y traición* (2000) de Amar Sánchez.

de perejil” (Gilbert y Gubar, 1998: 86). Esa posición marginal es, sin embargo, un espacio privilegiado para construir una voz que, como afirma Susana Reisz, es más colectiva que universal y representa a un grupo humano restringido, consciente de sus rasgos oposicionales y cuyos enunciados se politizan en relación a su “identidad minoritaria” (Reisz, 1996b: 28-29). Los géneros menores fueron utilizados en la literatura escrita por mujeres de los años 80 como una forma de pulverización del canon patriarcal, que llevaba aparejada la creación de un nuevo espacio estético doblemente cómplice. Por un lado, con la producción literaria femenina, arrinconada históricamente en discursos marginales y privados como los epistolarios, la confesión, las memorias, la autobiografía o las recetas de cocina. Por otro, con el consumo de discursos de rango literario inferior o nulo como los folletines, las revistas del corazón o las novelas rosas.

En los poemarios analizados, estos géneros articulan lo individual dentro de lo político, son formas de desterritorialización y colectivización, como Deleuze y Guattari entendieron que ocurría con las “literaturas menores” (1975). *Crucero ecuatorial* (1980) de Diana Bellessi fusiona, por ejemplo, el diario de viajes y las memorias, evocando desde la distancia la experiencia que sería el origen del poema, deudor y diferente de aquel recuerdo. En una reseña de *Crucero*, Alicia Genovese (1994) alude a este mecanismo y cita oportunamente a Wordsworth, que escribió en su conocido prefacio a *Lyrical Ballads*: “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility” [“La poesía es el desbordamiento espontáneo de poderosos sentimientos: procede de la emoción recordada en tranquilidad”] (Wordsworth, 1802; 1979: 173). De Bellessi son los siguientes versos: “Algo de aquel fuego quema todavía. / La luz del sol móvil / sobre la copa de los árboles / [...]. Los tiempos verbales / amarrados, como helechos a una misma piedra” (Bellessi, 1994: 11).

Del diario de viajes, *Crucero* conserva el mapa de una ruta americana muy personal: decenas de topónimos, animales, plantas, comidas, personajes e historias de esos espacios recónditos del planeta. Evitando los lugares más conocidos, incidiendo en los más pequeños, remotos e incluso desaparecidos (como las ciudades en ruinas), este poemario de Bellessi consigue proyectar una sombra imaginaria sobre el viaje real. La edición original del libro en Sirirí está mecanografiada (con las cursivas a mano) y tiene dibujos de la propia

autora coloreados a mano en cada ejemplar¹⁷. La portada incluye un sello con el título del libro y una fotografía original que le otorga el aspecto artesanal de un auténtico cuaderno de viajes.

Del género de las memorias, *Crucero* conserva el tiempo pasado y el *leit motiv* del recuerdo autobiográfico: “Nombres, para citar algunos, me acuerdo de Pimentel” (Bellessi, 1980: 17); “Encontré colgando del picaporte / la bombachita raída / que alguna joven prostituta / abandonara. / La recuerdo, / vívidamente, como una cara” (Bellessi, 1980: 16); “Me acuerdo de los vecinos en el barrio de Cerrillos” (Bellessi, 1980: 19), y así hasta el infinito.

En *Danzante de doble máscara* (1985), Bellessi retoma el género de las memorias. En las secciones tituladas “Danzante” y “Waganagaedzi”, recupera la herencia precolombina de sus antepasados más remotos (filiación cultural); y en “Detrás de los fragmentos”, rastrea el origen europeo y emigrante de sus antepasados inmediatos (filiación familiar). El carácter épico y mitológico de las primeras secciones se opone al retrato antiheroico de “Detrás de los fragmentos”: “No tengo saga que contar / ni epopeya / sostenida con la espada / en el anca briosa de una yegua” (Bellessi, 1985: 113).

6. CONCLUSIONES: PROYECCIÓN SINIESTRA DE LA RISA

Como vimos, poemarios como los de de Bellessi, Roffé, Villalba o Colombo parodian géneros serios y populares, pero sobre todo la ideología que estos géneros sustentan. Así, los discursos épico-patrióticos que puso en circulación la dictadura fueron digeridos, por ejemplo, desde la tragicomedia y la imitación burlesca, fueron interpelados en el sentido bajtiniano. Si la parodia es una oposición frontal al discurso oficial, la ironía se presenta en los textos como una discrepancia, que arraiga en el proceso de formación de la subjetividad femenina por la relación ambivalente de las mujeres con lo simbólico. Los géneros menores suponen, además, una politización de la identidad minoritaria que atraviesa los poemarios en el sentido deleuziano. A través de ellos, los poemarios instrumentalizan para el feminismo la literatura consumida y producida tradicionalmente por las mujeres. Por otro lado, si como defiende Luis Beltrán la risa inventa un mundo igualitario, no es extraño que la seriedad de la risa contemporánea haya engendrado

17) Los dibujos son una tortuga (portada y primeras páginas), una lagartija (5 y 34) y un pozo (entre la 20 y la 21). La tortuga que aparece en el sello de la portada, asoma la cabeza en el dibujo de la primera página y recorre metafóricamente todo el poemario para desaparecer en la última página, donde ya solo le vemos la cola (35).

algunas de sus máximas contradicciones durante un periodo histórico de fuertes desigualdades, jerarquías y violencia como el que atravesó Argentina entre 1976 y 1983. En los poemarios analizados, estas contradicciones se materializan en un humorismo muy particular que hereda la temática de la muerte de la risa modernista, el grotesco existencial de la risa romántica y la función regeneradora de la risa de la Antigüedad. Dentro de esos poemarios parece imponerse, además, la negación previa a la regeneración ritual de la risa y un elemento siniestro que no pierde en muchos casos su función crítica. Plagio, apropiación e intertextualidad funcionaron así como desvíos humorísticos, como tomas de distancia respecto de los discursos dominantes, o sea, como estrategias políticas. De hecho, la dimensión colectiva e individual oscilan de una a otra autora. La mayoría de ellas se nutre de la heteroglosia, el pluriestilismo, la retórica del exceso y trabaja sobre las series temáticas de la risa, el disfraz, las máscaras y la fiesta, conflictivizadas en los textos por la alienación y la violencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M., *Problems of Dostoevsky's Poetics* (C. Emerson, ed. y trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BALLART, P., *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio (Quaderns Crema), 1994.
- BELTRÁN, L., "La parodia. El viaje imaginario", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, 1994, pp. 49-56.
- BELTRÁN, L., *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Madrid, Montesinos, 2002.
- BELLESSI, D., *Crucero ecuatorial*, Buenos Aires, Sirirí, 1980.
- BELLESSI, D., *Tributo del mudo*, Buenos Aires, Sirirí, 1982.
- BELLESSI, D., *Danzante de doble máscara*, Buenos Aires, Último Reino, 1985.
- BELLESSI, D., *Eroica*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.
- BELLESSI, D., *Crucero ecuatorial. Tributo del mudo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.
- BELLESSI, D., *La voz en bandolera. Antología poética*, (Martínez Cabrera, E., prólogo y antología), Madrid, Visor Libros, 2007.
- BOOTH, W., *A Rhetoric of Irony*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1974.

- BOOTH, W., "Freedom of Interpretation: Bakhtin and Challenge of Feminist Criticism", *Critical Inquiry*, nº 9, 1982, pp. 245-276.
- BRAIDOTTI, R., "Un ciberfeminismo diferente", *Creatividad Feminista*. Internet : 6-1-2008. <http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm>.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002 (1993).
- COLOMBO, M. C., *Blues del amasijo*, Buenos Aires, Ediciones el Tintero, 1985.
- COLOMBO, M. C., *Blues del amasijo y otros poemas* (edición ampliada), Buenos Aires, Alicia Gallegos, 1998.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1978 (1975).
- ETCHECOPAR, D., *Su voz en la mía*, Buenos Aires, Corregidor, 1982.
- FINLAY, M., *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlín, Nueva York y Ámsterdam, Mouton de Gruyter, 1988.
- FONDEBRIDER, J. (comp. y pról.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- FONDEBRIDER, J. y CHACÓN, P., *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural en Argentina. 1983-1998*, Buenos Aires, Colihue, 1998.
- FREIDEMBERG, D., "Para una situación de la poesía argentina", *La Danza del Ratón*, nº 6 (1984), pp. 22-28.
- FREIDEMBERG, D., "Entre la fragmentación y el riesgo", *Mascaró*, nº 7, 1987, pp. 28.
- FREIDEMBERG, D., "Poesía argentina de los años 70 y 80: la palabra a prueba", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nºs 517/519 (1993), pp. 139-160.
- GENOVESE, A., *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- GILBERT, S. M. y Gubar, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 (1979).
- HERRERA, R., "Poesía argentina: nuevas tendencias", *Ínsula*, nºs 512-513 (1989), pp. 37-38.
- HUTCHEON, L., "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, nº 36 (1978), pp. 467-477.
- JAKOBSON, R. y TODOROV, T. (eds.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004 (1970).
- JANKALEVITCH, V., *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

- KIERKEGAARD, S., "Sobre el concepto de ironía", *Escritos de Sören Kierkegaard*, Vol. I, Madrid, Trotta, 2000.
- KOHUT, K. y PAGNI, A. (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/Main, Vervuert Verlag, 1989.
- LEMOINE-LUCCIONI, E., *La partición de las mujeres*, Buenos Aires, Amorrortu, 1982.
- MATTALIA, S., *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- NEGRONI, M., *per/canta*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.
- NOVALIS, SCHILLER, SCHLEGEL, F. y A. W., KLEIST y HÖLDERLIN, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994.
- RANDALL, M., "Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization", *New Literary History*, vol. 22, nº 3, 1991, pp. 525-547.
- REISZ, S., *Voces sexuadas, Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérida, Ediciones de la Universidad de Lérida, 1996.
- REISZ, S., "Voces femeninas y cultura popular en la poesía hispano-americana actual", *Mélanges. María Soledad Carrasco Urgoitti*, Tomo XII, 1999, pp. 627-637.
- RODRÍGUEZ, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990 (1974).
- RODRÍGUEZ, J. C., *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal, 1994.
- ROFFÉ, M., *Cámara baja*. Santiago, Ediciones Último Reino, 1987.
- ROHLAND DE LANGBEHN, R. et al., *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*, Madrid, Gredos, 2004.
- SCHLEGEL, F., *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- SKLODOWSKA, E., *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- TINIANOV, I., *Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia*, Petrogrado, Opoiaz, 1921.
- TINIANOV, I., "Tesis sobre la parodia", *Volek*, 1992, pp. 169-170.
- VILLALBA, S., *Susy. Secretos del corazón*, Buenos Aires, Último Reino, 1989.
- VOLEK, E. (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. I. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- ZANETTI, S., "Brechas del muro. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia", *Kohut y Pagni*, 1989, pp. 275-286.

ZAVALA, I., *La postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

LA MUJER COMO SÍMBOLO EN *LARGA CARTA A FRANCESCA* DE ANTONIO COLINAS

Clara Isabel MARTÍNEZ CANTÓN
UNED

Larga carta a Francesca es la segunda novela del escritor leonés Antonio Colinas. Guarda cierta continuidad con la que fuera la primera, *Un año en el sur*, pues comparten protagonista, Jano, que si en la primera resultaba ser un adolescente que descubre la pasión de su vocación poética, en la segunda es un joven de veintiocho años, que después de sufrir una forzada ruptura amorosa intenta encontrar un camino que le devuelva la paz interior, y la capacidad creativa.

Los temas de la novela son aquellos que caracterizan la obra del autor y que ya han hecho aparición en sus poesías y ensayos: la pasión amorosa, el embeleso del arte y su poder anímico, la fuerza de la naturaleza, etc., pero sobre todo y como factor conector de todos ellos la armonía. Armonía entendida como unión de contrarios, de los que esta novela está llena, para llegar a la plenitud. El personaje principal, Jano, es el que experimentará estos dualismos, pero hay un segundo elemento fundamental, Francesca, que será el personaje del que depende el equilibrio o desequilibrio emocional del protagonista.

La novela se estructura en dos tiempos: el presente, en el que Jano se encuentra en el balneario de los Balcanes mientras realiza una pausa para seguir su viaje hacia Oriente, hacia la luz; y el de la carta, en el que se rememora el tiempo pasado en Italia. Este tiempo de la carta contempla en realidad dos partes: la vida en Milán con Francesca y la vida después de su ruptura con la joven en Monteoscuro, trasunto literario de la ciudad de Bérgamo donde vivió el autor. Así, Francesca sólo existe como personaje dinámico, que realiza acciones, en uno de los tiempos de la novela, pero su presencia es la más poderosa de la obra, lo impregna todo, porque a medida que la novela avanza nos damos cuenta de que Francesca no es solo una persona, Francesca es un símbolo, un símbolo fértil que se irá llenando de significados. Para Antonio Colinas la existencia de símbolos es de una importancia suprema¹, ya que abren una puerta al conocimiento, al entendimiento de la realidad.

1) En su libro de ensayos *Del pensamiento inspirado* encontramos una parte titulada "Símbolos del origen", en la que el poeta reflexiona a lo largo de veintiséis ensayos sobre

El primer encuentro de Jano con Francesca se desarrolla en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, y en ella, el protagonista une, debido a su cercanía, el rostro de la muchacha con el del retrato de Isabel d'Este de Leonardo da Vinci:

Junto aquel perfil del cartel –esto fue lo que me hizo fijarme en ti– estaba el perfil real de tu rostro, que miraba hacia el lado contrario, hacia el izquierdo. Este contraste de los dos rostros –el de la obra de Arte y el real– me hizo sonreír interiormente. La inmovilidad de los dos perfiles contrastados y opuestos, me pareció un juego. (Colinas, 1986: 54).

Sin embargo, pocas líneas después, el protagonista se da cuenta de que el rostro que de verdad corresponde al personaje de Francesca es, más bien, uno de Botticelli: “Hubo un momento en que, de forma totalmente inconsciente, sin saber que te observaban, metiste tu mano entre los cabellos y los echaste hacia atrás. Entonces quedó establecido, de forma definitiva, que eras un personaje de Botticelli y no de Leonardo” (Colinas, 1986: 55).

En su comparación, se citan tres cuadros en los que Jano ve el rostro de la joven, son *La nascita de Venus*, *La Primavera* y *Venere e le tre Grazie*. Todo parece llevarnos a lo que más tarde se expresará con claridad: Francesca no sólo se relaciona con un personaje de Botticelli, sino también con el modelo real de ese personaje, la “bella Simonetta”. Simonetta Cattaneo de Vespucci, nacida en 1453, fue una dama que, como se encarga de recordarnos la novela (Colinas, 1986: 65), conmocionó a los artistas de su época por su belleza. Su rostro se encuentra retratado en varias de sus obras, entre ellas las tres que hemos nombrado anteriormente. Otros pintores la reflejaron asimismo en sus obras, como Piero de Cosimo, y en la literatura queda también su huella en *La Giostra* de Poliziano y en los *Sonetti d'Amore* de Lorenzo de Medici, cuyos versos aparecen al final de la novela (Colinas, 1986: 187-188). Simonetta es, entonces, la persona, la realidad, que inspira el arte:

Aquel ser real que personificaba a un tiempo la virginidad cristiana y la plenitud pagana, la idea neoplatónica de belleza y verdad que Botticelli tan plásticamente representara y que, a nivel teórico, Lorenzo de Medici

había avivado como una llama entre los olivos y cipreses de su villa de Careggi (Colinas, 1986: 65).

Este personaje ha estado muy presente en la obra de Antonio Colinas, como señala Martínez Fernández (2004: 74-75). El conocido primer poema de *Sepulcro en Tarquinia*, llamado “Simonetta Vespucci” se recrea su belleza, y a ella se vuelve en varios de sus ensayos teóricos (Colinas, 2001a: 19; Colinas, 2001d: 197), para dar cuenta de cómo un ideal artístico puede cobrar vida en una persona, y de la realidad hacer el camino inverso y pasar al arte. En este libro de poemas, *Sepulcro en Tarquinia*, se hace alusión una vez más a la muchacha florentina de adopción; es en el verso 74 del poema homónimo al libro: “aquella virgen / de Botticelli con tu rostro”. En este poema se desarrolla, entre impulsos “irracionalistas” el recuerdo de una historia de amor frustrada por lo que parece ser la muerte de la amada. Varios indicios unen a esa “amada” del poema con el personaje de Francesca que aparece en esta novela, como han señalado ya algunos críticos (Jiménez, 1984: 26). Pero volviendo al personaje de Simonetta Vespucci, podemos decir que su importancia radica en que los ideales neoplatónicos de Verdad y Belleza, cobran vida, en el Renacimiento florentino en su persona. El equilibrio entre vida y arte, entre lo efímero -Simonetta, muerta cuando tan solo contaba veintitrés años-, y lo eterno -las ideas, el arte-, se reflejan perfectamente en este personaje.

Francesca en la novela produce este mismo equilibrio, esta plenitud, en sentido inverso: el arte se personifica, a ojos del protagonista, en ella. Así, no sólo la pintura, sino también la literatura, la música, tienen su reflejo: “Imágenes como la Simonetta del Museo de Berlín, o como la joven del fresco de Monteoscurio, o el escuchar inesperadamente algún aria de Otello o de La Bohème, me llevaban a considerar aquel afán que yo tenía de que tú fueras algo así como la viva representación del Arte de tu tierra” (Colinas, 1986: 22).

El arte, entendido como la Belleza, y enfrentado entonces a la vida, que se le presentaba al protagonista como la huida del régimen dictatorial en su país, España, es una vía de escape. El equilibrio será perfecto cuando Jano encuentre la vía de vuelta del arte hacia la vida; Francesca:

Llevaba meses y meses olvidándolo todo con la belleza de aquella nueva Patria. Por eso cuando te conocí, Francesca, me di cuenta de que tú podías ser para mí la verdadera, la viva representación de tu tierra. Llevaba meses y meses escrutando en Italia libros, estatuas, ruinas, paisajes, arquitecturas, cuadros, siempre a la espera de un conocimiento

que satisficiera plenamente a mi alma y que borrara toda la angustia producida por la separación de mi tierra y de los míos. Por eso, nuestro encuentro en la Biblioteca constituyó el turbión definitivo en el que todas las obras de Arte se confundieron y saltaron por los aires. Sí, Francesca, recuerdo aquel brusco paso de mi país –de la fiebre de las ideas, de la tensión que suponía ver cómo el cerco de los riesgos se cerraba cada vez más en torno a mí- a los barrios con lluvia de París y de Londres, y luego a tu tierra, a la liberación por el Arte en tu tierra, a la liberación en ti, aquella mañana, en el vestíbulo de la Biblioteca Ambrosiana... (Colinas, 1986: 58-59)

La historia de amor entre Francesca y Jano se desarrollará entonces de manera armónica. El protagonista ha encontrado la ansiada plenitud, el equilibrio entre arte vida. Sin embargo, la dura realidad destruirá este conjunto en breve tiempo. Una serie de sucesos desencadenan la progresiva locura de Francesca. Aparecen de nuevo los extremos, la dualidad, representado por los ciclos de vitalidad y caducidad. El arte, que parecía representar la permanencia, muestra también signos de decadencia, entrando asimismo en ese ciclo. Alonso Gutiérrez (1990-1991:181) habla de “tono elegíaco” o “estética elegíaca”, para definir toda esta serie de descripciones en las que la ruina, tanto humana como material se hace patente: el teatro en ruinas que encuentra por casualidad el protagonista en Monteoscuro (Colinas, 1986: 108), la degradación del monasterio de Nauzú (Colinas, 1986: 139), las ruinas que van encontrando la pareja en uno de sus últimos paseos nocturnos por Milán (Colinas, 1986: 171-172), hacen más presentes la ruina personal en la que se encuentra Francesca, esas ruinas en las que todavía algo se puede intuir de la grandiosidad pasada:

¿Era tu presencia, Francesca, tu sinrazón, la que en realidad transformaba y ennegrecía de aquel modo la ciudad? ¿Tu sinrazón en la que yo todavía me empeñaba en no creer? (...) ¿Qué era lo que todavía me hacía esperar, lo que todavía me hacía soñar a tu lado y amarte cada día más? No sé; acaso pequeños signos armoniosos, desvaídas notas musicales que a veces sonaban en nuestro entorno. (Colinas, 1986: 172-173).

Si anteriormente el protagonista, había huido de su tierra para evitar toda la inestabilidad y la tensión producida por la situación política, en este caso Jano cambia también de ciudad, deja Milán y se instala en Monteoscuro, donde

espera que su situación cambie, superar el pasado y encontrar un equilibrio interior. Sin embargo, el recuerdo de Francesca se vuelve omnipresente, y el protagonista opta por la vía de la bebida para olvidar. Ninguno de los dos métodos: la huida espacial (el viaje) o la huida por medio de la bebida, obtiene resultados, porque como explica el propio Colinas en su ensayo “El viaje de sentido trascendente”:

El viaje como huida, de sentido primordialmente inconsciente, no siempre es el ideal, ni conduce a metas de olvido o placenteras. Y es que no siempre la huida que el viaje proporciona nos sirve para librarnos de los “demonios”, que llevamos con nosotros, pues allá donde vayamos éstos siempre nos acompañarán. El viaje para olvidar –como el beber para olvidar–, no es el remedio definitivo, pues a la larga lo que tememos no se acaba alejando e nosotros. Y los males persisten. Desconoce el que viaja para olvidar de una manera definitiva que allá donde vayamos hay algo de lo que no podemos desprendernos; algo que es consustancial a nuestra manera de ser y de hacer (Colinas, 2001b: 23).

En estas palabras encontramos muchas de las claves de la novela. Una novela hecha de símbolos, llena de significados más allá de la propia narración. Jano huye, inicia viajes como medio para superar sus “demonios”, pero se equivoca al querer borrar de su memoria aquello que le hace daño, al no llegar a comprender la totalidad del ciclo vida-muerte. Francesca, como símbolo del arte, del arte italiano en concreto, redentor, salvador, se encuentra en estado de decadencia, y con ella todo lo que ataba al protagonista a Italia, por ello emprende otro viaje, hacia una meta de especial significación trascendente: Oriente, hacia la luz del conocimiento. Sin embargo, en una de las pausas del itinerario algo sucederá que abrirá la mente del personaje: el nacimiento de otra historia amorosa.

La hija de los dueños del balneario, Betina, de tan solo dieciocho años de edad será la otra mujer principal en la narración. La realidad se enfrenta entonces al recuerdo. A esta contraposición colabora de manera especial la organización del texto, que alterna pasajes de tiempo presente, en los que la joven del balneario se transforma en personaje primordial, con los pasajes en los que Jano escribe la carta y recuerda, en los que Francesca es la protagonista. Los pasajes que se suceden en tiempo presente irán cobrando mayor importancia y longitud al mismo tiempo que lo hace la historia de amor entre Jano y Betina. Francesca es el pasado, Betina el presente, Francesca la decadencia,

la caducidad, Betina la juventud, el nacimiento a la vida adulta. Poco a poco Jano irá dándose cuenta, estableciendo relaciones entre las dos muchachas, entre dos ciclos de su vida, el que ya ha pasado, y el que está a punto de comenzar. En un principio estas correlaciones serán leves y fuente de dolor, no de alivio (Colinas, 1986: 52): “La presencia de Betina entreabría la herida de Francesca”. Pero pronto la relación será más intensa, más edificante:

[...] encontró la fotografía de Francesca, aquella foto que él solía olvidar o rescatar de acuerdo con su estado de ánimo. Luego se dirigió a una de las paredes y la clavó en ella con una chincheta. La puso en aquel mismo lugar en el que había estado colocado el desaparecido cuadro de Simonetta, la reproducción que alguien –todavía no sabía quién– le había robado. Al hacerlo sustituía en la pared y en su vida el sueño por la realidad, Betina por Francesca, el Arte por la vida. (Colinas, 1986: 112).

El protagonista parece entrever el sentido de las relaciones que va entrelazando: Simonetta-Francesca-Betina. Sin embargo, resulta contradictorio que asocie a Betina con el sueño y el arte y a Francesca con la realidad y la vida. La historia de amor entre los dos personajes todavía no ha tenido una realización material, por lo que podemos atribuir a esto el hecho de que Jano no asocie de manera clara a Betina con la realidad. La primera unión de las dos mujeres en la que el personaje principal percibe claramente la revelación de su similitud como símbolos, como unión de contrarios, la encontramos ya en la tercera y última parte de la novela, en el capítulo ocho:

Pero sucedía –oh milagro– que para él, en aquella noche, las imágenes de los dos ángeles se fundían; sucedía que Francesca era Betina. Escribía, continuaba la carta con la sensación de que era a Betina a quien verdaderamente le escribía. Pero se equivocaba. ¿Cómo confundir dos historias tan diferentes? Probó a que el lago y la lluvia y el ángel de aquella noche se fundieran con el lago, la lluvia y el ángel de otras noches en Italia (Colinas, 1986: 137).

La idea del ciclo, del nacimiento que lleva a la plenitud y después a la decadencia y consecuente muerte, la totalidad que surge, por tanto, en la unión de contrarios comienza a ser comprendida de manera inconsciente por el protagonista. Mucho antes que él, llega a comprenderlo el propio personaje

símbolo, Betina, que en un accidentado encuentro intenta abrir los ojos a Jano, diciéndole (Colinas, 1986: 85) “Yo soy *ella*”.

Alrededor de esta historia principal actúan otras historias, las de los residentes en ese momento en el balneario, que inciden y ayudan a comprender al protagonista. Estos personajes, todos excepto la familia de Betina, poseora del balneario, presentan características comunes con el protagonista. Todos ellos han huido, víctimas de un régimen político represivo o manipulador (Jano, el protagonista, la dictadura franquista, Peter el nazismo, Marescu el comunismo de Rumanía, y Adriana la *Strategia de la tensione* en Italia). Por ello se encuentran, al igual que Jano en un momento de reconstrucción, de finalización de un ciclo y comienzo de otro. Para dos de los personajes el final del ciclo será definitivo, pues será la muerte. Precisamente en una de estas historias paralelas nos encontramos un momento en el que se establece una nueva relación simbólica entre una mujer y el arte. Marescu, amante de la italiana Adriana, dice de ella: “Sin embargo sé que en Adriana late otro ser; otro ser que ella misma ahoga; un ser... no sé cómo explicarme, que a veces me parece la esencia, la viva representación de Italia, de su hermoso país” (Colinas, 1986: 67).

Esta confesión, como es de suponer, impresiona a Jano. La reduplicación, similar pero diferente, puede aparecer, como señala Pritchett (1991: 265) en otro lugar y en otro tiempo, y también, como no, en otra persona. En este caso la duplicación afecta al propio personaje principal, que ve reflejados sus pensamientos y sentimientos en el personaje de Marescu.

Volviendo a la trama principal, podemos ver que después de la revelación de la plenitud alcanzada a través de los ciclos, el protagonista decide deshacerse de lo accesorio, “purificar su vida” (Colinas, 1986: 181). Si el amor, el arte, y la vida se representan a través de símbolos, esta decisión también se manifiesta materialmente mediante un símbolo: el fuego. El protagonista hace una hoguera en la que arde “la mayor parte de las dos maletas” (Colinas, 1986: 180) que posee. De ella salva la fotografía de Francesca, el cuadro de Peter y la reproducción del cuadro de Botticelli. La comprensión ilumina por fin la vida del protagonista, que se da cuenta de que no se puede simplemente olvidar, eliminar el pasado. Lo esencial permanece, pasa a formar parte de uno mismo. De esa parte esencial, salvará, por lo tanto los símbolos:

Sabía que el cuadro, la foto, la reproducción, sólo eran signos, signos borrosos que igualmente podrían haberse deshecho entre las llamas de la hoguera. Pero Jano aún se sentía vivo y sabía que un ser vivo

se diferencia de uno muerto en que el primero -a la manera de los primitivos- quiere y puede creer en los signos y en los símbolos, en la huellas borrosas de lo que nos falta, de lo que está más allá y resulta inalcanzable (Colinas, 1986: 181).

Los signos, que van engarzando toda la novela, toman forma consciente en la mente del protagonista. Hay una decisión que puede resultar extraña en el escrutinio que Jano hace a la hora de decidir qué debe ser quemado y qué no: a la hoguera tira el largo poema inacabado que había iniciado cuando deja su patria y comienza sus viajes. Salva, sin embargo, la larga carta a Francesca. ¿Por qué? Según mi opinión la diferencia reside en el carácter inacabado del poema, comenzado diez años antes y todavía sin ningún resultado. Salvar el poema del fuego equivaldría a no cerrar el ciclo, seguir escribiéndolo sería dejar un rescoldo encendido por el que el pasado podría volver de nuevo. La carta, sin embargo, representa todo lo contrario: la conciliación con el pasado. Es la recuperación de Francesca, de la historia de amor, del ciclo pasado, como un conjunto cerrado, en el que el final (la locura de la muchacha y la consecuente ruptura de la relación con Jano) no es más que una parte del mismo, sin resultar ya la única o la fundamental.

Después de realizar el rito del fuego como purificación la novela va acercándose a su fin dejando tan solo dos caminos abiertos para el protagonista: el de Betina, que llama “de la esperanza, de la renovada fe en un nuevo amor” (Colinas, 1986: 182) o aquél que había planeado en un principio y que se ha visto interrumpido, el de Oriente, “de la objetividad, de la búsqueda de una *luz* de conocimiento absoluto” (Colinas, 1986: 182). Finalmente, resuelve dejar actuar al Destino y mediante un sueño decidir su futuro. El sueño es, nuevamente, una serie de símbolos entrelazados, que Jano ha de desentrañar. En él es de vital importancia la presencia del arte, en concreto de la pintura y la música, pero no solo como contemplación, a través del sueño el protagonista consigue la deseada fusión, la anhelada unión entre arte y vida, la fusión de tiempos y de espacios, que es una de las cualidades del arte, como el propio Colinas (2001c: 103) hace patente en uno de sus ensayos: “Hay una fusión, a su vez, entre el que contempla y lo contemplado. Este es otro de los dones del arte verdadero: el de lograr que la obra de arte y el que la goza sean parte de un todo y que, por tanto, haya una mutua identificación”.

En el sueño se funden las figuras, y nuevamente, esta vez de manera subconsciente pues es la mente dormida del protagonista quien establece estas relaciones, la mujer aparece fundiéndose con el arte. Durante el período que

dura el sueño encontramos varias asociaciones, algunas de ellas muy presentes en la novela, otras de ellas nuevas: el rostro de Francesca está reflejado en una de los ángeles de Botticelli, pero en otro de ellos encuentra el perfil de Adriana, ya anteriormente comparada con el arte italiano, con Francesca por tanto. Pero hay más rostros de mujeres reconocibles en las pinturas de su sueño: un ángel de Simone Martini lleva el rostro de Patrizia, la hermana de Francesca; en un ángel de Pisanello reconoce los ojos de la muchacha de Montecosuro que también asimilaba a Francesca; por último el rostro de otro de los ángeles, éste obra de Melozzo da Forli era dice “sin duda” (Colinas, 1986: 184) el de Betina. Ángeles-mujeres, pinturas-mujeres, arte-mujer. Dentro de todo el simbolismo del sueño no aparece un solo hombre, ni siquiera el propio Jano, que asiste, como mero observador, al espectáculo onírico. Todas las mujeres que aparecen en la novela se revelan en este fragmento como signos. Parece como si el personaje femenino fuera la vía media, el camino que funde lo divino y lo humano –el ángel-, el arte y la vida.

La unidad, la plenitud, solo se consigue plenamente en la contemplación, como apunta Martínez Fernández (2008: 245) a raíz de un estudio de los poemas basados en cuadros de Antonio Colinas: “Cuando la contemplación recreada en el poema cesa, las dualidades vuelven. La vida no es, al fin, arte. La ficción y realidad se fusionan sólo en el deseo”. Por ello, después del sueño revelador, Jano decide no comenzar una nueva aventura amorosa al lado de Betina, como había pensado primeramente. Su camino será el de la purificación total, el de la *luz* del conocimiento. La realidad no es equilibrada, por eso supone un peligro para el protagonista, que considera que el camino hacia Oriente, símbolo de la búsqueda del conocimiento es “la única luz que podía dar plenitud sin fin, sin amenazas” (p.188). Así la fusión de los límites, la anulación de los mismos, sólo se consigue definitivamente por medio de la contemplación y el conocimiento.

La decisión que toma de seguir la ruta de Oriente, es motivada entonces por el miedo a sufrir “la muerte de otro amor” (Colinas, 1986: 187), a perder la armonía, el equilibrio interior. Podemos ver también en esta determinación el deseo de cerrar completamente el círculo, que ya ha alcanzado su plenitud en la relación con Francesca, y del que Betina es parte como reflejo de la primera. Jano decide cerrar completamente el ciclo en ese punto, que coincide asimismo con el cierre del ciclo vida-muerte para dos de los personajes secundarios, Adriana y Peter. En este cierre juega un papel simbólico clave la carta:

También lograba fundir aquellos dos amores tan distintos enviándole a Betina la larga carta que él había escrito para Francesca. Porque Francesca ya no podía leer, ya no podía comprender. Lo que quizá ella sí podía sentir –desde un mundo inhumano, fantasmagórico y desmemoriado- era el juramento de que siempre le sería fiel. Betina, al recibir la carta, la historia que tanto deseó conocer, comprendería por qué Jano no había acudido a la cita. ¿Lo comprendería? Pero ¿qué tipo de amor era el que ahora sentía, el que resumía los otros dos, el de Francesca y el de Betina? Sólo sabía que desde que había echado al correo la larga carta se sentía poseído por una alegría interior, fresca y jubilosa. Se sentía lleno de fuerzas y como purificado. (Colinas, 1986: 188).

Las preguntas finales no encuentran respuesta, porque no pueden ser contestadas con palabras, sólo sentidas. Francesca y Betina, fundidas en un mismo amor a través de la carta, que completa definitivamente el ciclo en ella contenida. El mismo ciclo que se nos narra en la novela y que se cierra con el final de ésta, formando un círculo perfecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GUTIÉRREZ, L. M., “Notas para un análisis semiótico del tiempo en *Larga carta a Francesca*, del leonés Antonio Colinas”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 31, nº 81-82, 1990-1991, pp. 173-182.
- COLINAS, A., *Larga carta a Francesca*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- COLINAS, A., “Presencia y esencia de los mitos”, en *Del pensamiento inspirado I*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001a, pp.13-21.
- COLINAS, A., “El viaje de sentido trascendente”, en *Del pensamiento inspirado I*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001b, pp.22-44.
- COLINAS, A., “Signos de infinitud en Ramón Gaya”, en *Del pensamiento inspirado II*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001c, pp.100-107.
- COLINAS, A., “Volver a Florencia”, en *Del pensamiento inspirado II*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001d, pp.196-198.
- COLINAS, A., *En la luz respirada*, edición de Martínez Fernández J.M., Madrid, Cátedra, 2004.
- JIMENEZ, J. O., “La poesía de Antonio Colinas”, prólogo a A. Colinas, *Poesía 1967-1981*, Madrid, Visor, 1984, pp. 9-49.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. M., “Poética del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 17, 2008, pp. 225-248.

PRITCHETT, K., “Antonio Colinas’s *Larga carta a Francesca*: A Lacanian Approach to Its Formal Construction”, edición digital a partir de *Hispania*, vol. 74, nº 2, mayo de 1991, pp. 262-268.

ESCRITOS SOBRE ARTE. *EL MANIFIESTO DE LA MUJER FUTURISTA* Y *EL MANIFIESTO DE LA LUJURIA* DE VALENTINE DE SAINT-POINT. ALGUNOS TEXTOS TEÓRICOS DE LA PINTORA MARUJA MALLO

Pilar MUÑOZ LÓPEZ
UNED

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Los documentos teóricos sobre arte escritos por mujeres en el primer tercio del siglo XX son escasos, como son escasas las artistas que pudieron desarrollar su actividad creativa en este período histórico. Sin embargo algunas intelectuales y artistas contribuyeron, a través de sus escritos, a esclarecer el panorama de las artes en la época, desde una perspectiva de mujer. En primer lugar es necesario situar cronológica e históricamente a estas dos mujeres, Valentine de Saint-Point y Maruja Mallo, en los contextos en los que llevaron a cabo sus escritos.

Valentine de Saint-Point (1875-1953) constituyó el ejemplo más relevante de adscripción al Movimiento Futurista desde la perspectiva de una mujer. Los movimientos de Vanguardia configuraron una parte importante del arte y la literatura del primer tercio del siglo XX; y el Futurismo fue el primero que aportó la idea de ruptura con la tradición. En opinión de Xesús González Gómez:

La vanguardia –por otro lado- no debe confundirse con la modernidad, aunque, en un momento dado, ciertos grupos de vanguardia sean modernos. La vanguardia, **a excepción del futurismo italiano –¿qué queda de él?-** no fue rupturista. La verdadera o vanguardia, cuando existió no creó, a partir de sí misma, una nueva tradición: siempre tuvo su tradición, en el pasado, en los nombres del pasado, en nombres del pasado. Y las vanguardias verdaderamente modernas, nunca tal se consideraron (vanguardistas y/o rupturistas).
(González Gómez, 2003: 24).

El Futurismo italiano se vincula estrechamente al autor del Manifiesto, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Hijo de un abogado de gran fortuna, estudió en París y tras la publicación de un libro de poesía (*La*

conquête des étoiles, 1905) y la fundación de la revista *Poesía*, publica, en el periódico conservador *Le Figaro*, el *Manifiesto Futurista* en 1909. En el mismo, se niega cualquier tradición, proclama la belleza de las máquinas por encima de cualquier otro objeto y del arte, propugna la destrucción de la sintaxis y exalta apasionadamente la violencia y la guerra como única higiene del mundo. Esta ideología, expresada a través de un texto literario, conectaba con la situación política y social de Europa, que desembocaría en las dos guerras mundiales. En 1919, poco después de la fundación del fascismo italiano, Marinetti se adhiere y llega a convertirse en el escritor oficial del régimen. A partir de 1924 viaja por diversos países de Europa y América, en una campaña propagandística de la ideología fascista y del Futurismo. En opinión de González Gómez: “¿Cuál es la importancia del Futurismo? Creativa, muy poca. Ahora bien, según unos u otros, el Futurismo dio nacimiento a otros movimientos de vanguardia y despertó, o hizo nacer, grupos futuristas en otros países que, éstos sí, dieron frutos”.

Muy influenciado por las ideas de Marinetti y otros acólitos del Futurismo, especialmente Ricciotto Canudo, el Manifiesto de la mujer futurista de Valentine de Saint-Point es, al mismo tiempo una reacción contra el fragmento que dice: “Queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anárquicos, las bellas ideas que matan y el desprecio por la mujer”.

Frente a este “desprecio por la mujer”, Valentine de Saint-Point expresa:

La Humanidad es mediocre. La mayoría de las mujeres no es ni superior ni inferior a la mayoría de los hombres. Son iguales. Ambos merecen el mismo desprecio. [...] Es absurdo dividir la humanidad en mujeres y hombres. La humanidad está compuesta sólo de feminidad y masculinidad. Todos los superhombres, todos los héroes, por más épicos que sean, todos los genios, por más poderosos que sean, son prodigiosa expresión de su raza y de su época sólo por que están compuestos a la vez de elementos femeninos y de elementos masculinos: es decir, porque son seres completos. [...] Aquéllos que renegaron del instinto heroico y, vueltos hacia el pasado, se agotaron en sueños de paz, fueron periodos en los que dominó la feminidad. Nosotros vivimos en el final de uno de estos periodos. Lo que más les falta, tanto a las mujeres como a los hombres, es la virilidad.

Anuncia la llegada de una “supermujer” cuyo modelo ético se inspira en ciertos aspectos en las grandes figuras femeninas de la tragedia griega, que encarnarían esos aspectos viriles que defiende para la nueva mujer:

Las mujeres son las Erinias, las Amazonas, las Semiramides, las Juanas de Arco, las Jeanne Hachette y las Charlotte Corday; las Cleopatras, las Mesalinas: las guerreras que combaten con más ferocidad que los hombres, las amantes que incitan, las destructoras que, despedazando a los débiles, facilitan la selección, a través del orgullo y la desesperación, “la desesperación que proporciona al corazón todo su rendimiento”. [...] En verdad “el mundo está podrido de sabiduría”, pero por instinto la mujer no es sabia, no es pacifista, no es buena. Carente por completo del sentido de la medida, inevitablemente se vuelve, durante los periodos somnolientos de la humanidad, demasiado sabia, demasiado pacifista, demasiado buena. Su intuición y su imaginación son al mismo tiempo su fuerza y su debilidad. Ella encarna la individualidad de la multitud: corteja a los héroes o, a falta de algo mejor, espolea a los imbéciles. [...] He aquí por qué ninguna revolución debe excluirla. He aquí por qué, en lugar de despreciarla, es necesario volverse hacia ella. Es ella la conquista más fecunda que se pueda hacer, la más entusiasta, la que, a su vez, multiplicará los adeptos.

Sin embargo, esta mujer, nueva y ancestral, “no debe aspirar a ninguno de los derechos reclamados por las feministas”, pues “concedérselos no llevaría a ninguno de los desórdenes auspiciados por los Futuristas sino, por el contrario, a un exceso de orden”; ya que su cometido es el de ayudar a la selección de la especie:

Volverá a ayudar a la selección. Aunque sea lenta en discernir el genio, que tiene tendencia a confundir con la fama pasajera, ella ha sabido siempre recompensar al más fuerte, al vencedor, al que triunfa con los músculos y el valor. Ante esta superioridad, que se impone brutalmente, ella no se confunde. Que la mujer vuelva a encontrar esa crueldad y esa violencia que la llevan a ensañarse con los vencidos, precisamente porque son vencidos, hasta mutilarlos. Dejemos de predicar la justicia espiritual hacia la que se ha esforzado en vano. Mujeres, volved a ser sublimes e injustas, como todas las fuerzas de la naturaleza.

Su misión es la de ser madres o amantes:

Sed la madre egoísta y feroz, que vigila celosamente a sus pequeños y tiene sobre ellos todos los derechos y todos los deberes, mientras físicamente tengan necesidad de vuestra protección. [...] La mujer debe ser madre o amante. Las verdaderas madres serán siempre amantes mediocres, y las amantes, madres inadecuadas por exceso. Iguales ante la vida estos dos tipos de mujer se complementan. La madre que cuida a un niño, con el pasado fabrica el futuro; la amante suscita deseo, que arrastra hacia el futuro.

Y así, los hombres:

Que el hombre, desvinculado de la familia, viva su vida de audacia y de conquista desde que dispone de fuerza física, aunque sea hijo y aunque sea padre. El hombre que siembra no se detiene en el primer surco que fecunda. [...] La lujuria es una fuerza, porque destruye a los débiles y provoca a fuertes a gastar las energías y, por tanto, a renovarlas. Todos los pueblos heroicos son sensuales. La mujer es para ellos el más exaltador de los trofeos.

Y como trofeo de los vencedores, las mujeres deben participar también en la violencia y la crueldad:

Mujeres, durante demasiado tiempo apartada por los moralismos y los prejuicios, regresad a vuestro sublime instinto, a la violencia, a la crueldad. Por el funesto diezmo de sangre, mientras los hombres se baten en las guerras y en las luchas, procread hijos, y de éstos, en heroico sacrificio, dad al destino la parte que le corresponde. No los criéis para vosotras, es decir para disminuirlos, sino en la más vasta libertad para que su vigor sea completo. En lugar de reducir al hombre a la esclavitud de las sórdidas necesidades sentimentales, empujad a vuestros hijos y a vuestros hombres a superarse a sí mismos. Vosotras los habéis engendrado. Tenéis todo el poder sobre ellos. A la humanidad le debéis héroes. Dádselos.

A pesar de la apasionada vehemencia de las palabras de Saint-Point, el futuro que exalta es, para las mujeres, el mismo que el de la ideología más

tradicional y periclitada, el de ser madres y amantes. Al negarles al mismo tiempo los derechos sociales y políticos, las reduce a objetos sexuales y engendradoras de las estirpes de los varones victoriosos y heroicos, sin aclarar otras cuestiones sociales o económicas. ¿Qué harán las mujeres mientras esperan al héroe victorioso y lujurioso que las haga madres? Y si la violencia y la guerra son el ideal, ¿no la sufrirán también las mujeres, con la excepción de aquellas que se sometan a las reglas impuestas por los varones o participen de ellas? ¿tal vez, una escogida minoría de mujeres, que formando parte de la sociedad de los varones victoriosos, sean el origen de una “raza superior”?

Valentine de Saint-Point nada aclara sobre estas cuestiones, aunque indudablemente se adhiere a las ideas expresadas por Marinetti y otros teóricos en sus manifiestos y escritos y que desembocarán en el nacimiento del fascismo y el nazismo y a dos guerras que provocaron millones de muertos.

Pero las nuevas mujeres de las que habla Saint-Point son demasiado parecidas a las deseadas por la ideología patriarcal de todas las épocas, como corresponde al modelo de mujer defendido y propugnado por los totalitarismos. En lo único en lo que tal vez disienta del modelo burgués es en el rechazo a la sentimentalidad como centro de la vida y la experiencia femeninas.

En 1913 presenta el *Manifiesto de la lujuria*, que aparece publicado en el número 5 de *Montjoie!*, revista fundada en París por Ricciotto Canudo y en la que Saint-Point colabora activamente. En esta ocasión, el Manifiesto se justifica como

Respuesta a los periodistas que mutilan las frases para ridiculizar la idea; a las mujeres que piensan lo que yo me he atrevido a decir; a aquellas para las que la lujuria sigue siendo solamente un pecado; a todos los que en la lujuria llegan sólo al Vicio; y en el orgullo, sólo a la Vanidad. [...] La lujuria es un tributo debido a los conquistadores. Tras una batalla en la que han muerto hombres es normal que los victoriosos, seleccionados por la guerra, se vean impelidos, en la tierra conquistada, hasta el estupro para recrear la vida. [...] El Arte y la Guerra son las grandes manifestaciones de la sensualidad; de ellas florece la Lujuria. [...]. La Lujuria estimula las Energías y desencadena las Fuerzas. Ella empujaba implacablemente a los hombres primitivos a la victoria, por el orgullo de llevar a la mujer los trofeos de los vencidos. Ella empuja hoy a los grandes hombres de negocios que gobiernan la banca, la prensa y los tráfico internacionales a multiplicar el oro, creando núcleos, utilizando energías, exaltando a las multitudes para adornar,

enriquecer y magnificar el objeto de su lujuria. [...] La lujuria es una fuerza, porque mata a los débiles y exalta a los fuertes, favoreciendo la selección.

Rechaza el sentimentalismo y la moralidad tradicional, campos específicos en los que la cultura y la sociedad tradicionales han enclaustrado a la mujer, y reivindica una sexualidad libre presidida por el deseo:

Sólo la moral cristiana, tomando el lugar de la pagana, fue desventuradamente inducida a considerar la lujuria como una debilidad. De este gozo sano que es la plena exuberancia de una carne potente ella ha hecho una vergüenza que hay que esconder, un vicio del que hay que renegar. La ha cubierto de hipocresía; y de ese modo la ha convertido en pecado. Dejemos de burlarnos del Deseo, esa atracción, sutil y brutal al mismo tiempo, de dos carnes, no importa del sexo que sean, que tienden a ser una sola. Dejemos de burlarnos del deseo disfrazándolo bajo los lamentables y piadosos despojos de la vieja y estéril sentimentalidad. No es la lujuria la que desagrega, disuelve y aniquila, sino las hipnotizantes complicaciones del sentimentalismo, los celos artificiosos, las palabras que embriagan y engañan, el patetismo de las separaciones y de las fidelidades eternas, las nostalgias literarias; todo el histrionismo del amor. [...] El pudor físico, por su naturaleza variable según los tiempos y los países, tiene sólo el efímero valor de una virtud social. [...] Es preciso hacer de la lujuria una obra de arte.

Finalmente, nos dice: “La Lujuria es para el cuerpo lo que el ideal es para el espíritu: la magnífica Quimera, eternamente abrazada y nunca capturada, lo que los seres jóvenes y ávidos, de ella embriagados, persiguen sin tregua. La Lujuria es una fuerza”.

Artista pionera en la danza, el teatro y la teoría política, Valentine de Saint-Point destacó durante su vida como danzarina erótica. Modelo y musa de Auguste Rodin, influyó a través de su danza erótica y el vestuario de sus coreografías en Alphonse Mucha y Leon Bakst. En 1917 presentó su coreografía “Metachorie” en el Metropolitan Opera de Nueva York, y por sus audaces y originales interpretaciones es considerada precursora de las “performances” del arte contemporáneo y su influencia se percibe en artistas actuales tan importantes como Joseph Beuys, Gina Pane o Marina Abramovic.

Maruja Mallo, una de las artistas españolas más importantes del siglo XX, nació en Viveiro en 1902, hija de un inspector de aduanas. De 1922 a 1926 realizaría sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entrando en contacto con Salvador Dalí y otros artistas y escritores que, por aquel entonces, se encontraban muy influenciados por el *Manifiesto Ultraísta* (1918) cuya aportación fundamental era la defensa de lo nuevo y el rechazo del arte decadente que se exponía en las Exposiciones Nacionales. En la España de los años 20, formó parte de un grupo de mujeres que se enfrentaron a la sociedad de la época con sus trabajos de creación literaria y plástica y con su actitud ante la vida y los prejuicios sobre la condición femenina, las “mujeres modernas” de corto cabello y aspecto andrógino. Relata Maruja Mallo un episodio ocurrido en 1925, en el que se paseó junto a algunos amigos por Madrid “sin sombrero”, transgrediendo las normas de clase y de género:

Íbamos Federico (García Lorca), Dalí, Margarita Manso y yo. Hoy puede parecer increíble, pero ocurrió tal y como te lo cuento. Llegamos a la Puerta del Sol y un grupo de gente comenzó a tirarnos piedras mientras nos gritaban a grito pelado: “Maricones, maricones”. Y nosotros venga correr para que no nos dieran. Y dice Federico: “Lo peor es que no lo somos”. Y Dalí: “Sí, sí: lo somos...” (Moreira, 1978).

El “sinsombrerismo” era una desvergüenza, una inmoralidad, en la mentalidad del momento. En otra ocasión, Margarita y Maruja entraron en el monasterio de Santo Domingo de Silos, en el que estaba prohibida la entrada a las mujeres, camufladas como muchachos en las chaquetas de Dalí y García Lorca, con las que improvisaron un par de pantalones.

En 1925 conoció a Concha Méndez con la que compartiría diferentes momentos de trasgresión y oposición a las normas sociales burguesas establecidas y dominantes. En sus memorias, Concha Méndez explica el momento en que fue consciente de la inferioridad en que se hallaban las mujeres, la visita de un amigo de sus padres:

Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?”. No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mi no me preguntaban nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco. “Las niñas no son nada”, me contestó minándome. Por estas palabras le tomé un odio terrible a este señor. ¿Qué es eso de que las niñas no son

nada? Empecé a pensar. Yo era una niña que estaba inconforme con mi medio ambiente [...] A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a lo que aprendían los niños; a ellos los preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegialas a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia. [...] Maruja Mallo, que proponía liberar las relaciones primarias, la espontaneidad, decía que todos esos buenos tratos y buenas costumbres no eran más que mala educación. Decía que el colegio nos condicionaba a ser unos hipócritas. (Ulacia Altolaguirre, 1993; 37, 43).

En cuanto a sus relaciones amorosas y sexuales, Maruja fue siempre una mujer libre y adelantada a su tiempo, asumiéndolas como algo natural y sin darles la importancia que en aquellos momentos se les daba, en relación a las normas morales y sociales. Su influencia es significativa y de enorme trascendencia en poetas como Rafael Alberti, Miguel Hernández o Federico García Lorca. Sin embargo, un pesado velo de silencio y ocultación cayó sobre esa influencia en estos y otros escritores y artistas en relación a Maruja Mallo.

Los escritos de Maruja Mallo se centran fundamentalmente en conceptos artísticos y en su propia obra de creación plástica. Y a través de ellos, descubrimos sus ideas y la influencia que en su arte y su vida tuvieron no sólo sus vivencias personales, sino el clima y la atmósfera que se percibían en España y que se relacionaban con los acontecimientos políticos y sociales.

Las primeras series de su trabajo plástico, en 1927, son las *Estampas* y las *Verbenas*. Pero también en 1927, tras un viaje a Tenerife, pinta el cuadro *La mujer de la cabra*, que es prácticamente un manifiesto de la “nueva mujer”, enérgica y activa, encarnada en una mujer campesina que ocupa el centro de la composición y que avanza con pasos decididos, dotando a la mujer de valores y significados asociados a lo varonil, como la actividad o la fuerza. En la parte izquierda del cuadro otra mujer saluda desde una ventana, encarnando a la mujer tradicional. En palabras de María Soledad Fernández Utrera, representa “a la mujer de acción controlada que, en el trabajo diario, no en la pasión desatada, se realiza en un acto de libertad. Es la nueva juventud que, como dice la pintora, rebosa fuerza, seguridad, salud y energía... Es la imagen de un ser independiente y una confirmación de la vida (Fernández Utrera, 2001: 187).

También refleja este nuevo modelo de mujer en otros cuadros algo posteriores como *Figura del deporte* o *La ciclista*, para los que tomo como

modelo a su amiga Concha Méndez, y de los que tan sólo conservamos los grabados publicados en Buenos Aires en 1942. En estas obras se advierte la influencia del futurismo, como son la exaltación del movimiento, la velocidad, la exaltación de la máquina, o el deporte.

Entre 1927 y 1928 realizó las llamadas *Estampas*, dibujos en los que se muestran diversos objetos de la realidad con una finalidad y un contenido simbólicos, y que clasificó en populares, deportivas, de máquinas y maniqués y cinemáticas:

Las estampas deportivas son prolongación de los cuadros que llevan ese mismo tema, el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte. Esta humanidad serena, y triunfante en la naturaleza, en el juego y el combate: la nueva humanidad que avanza como tromba, contrasta con las estampas de máquinas y maniqués, evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias, siempre en interiores sórdidos, nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates, lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas; naturaleza muerta, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas... maniqués que encontramos en todas las ciudades del mundo, aturdidos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas. Las estampas cinéticas son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero, las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes. Los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades. (Mallo, 1983: 261-262).

En 1928 Maruja realiza varios cuadros con el tema de las *Verbenas* populares. En el que se encuentra en el Museo de Arte "Reina Sofía" de Madrid, los personajes centrales que aparecen en la obra son dos dinámicas mujeres aladas, tal vez trasunto de ella misma y Concha Méndez, y que encarnan los valores de la nueva mujer, llena de energía y fuerza, con aspecto de gran modernidad y muy lejos de la mujer sumisa y pasiva del pasado. En torno a ellas, diversos personajes populares, como los marineros de la derecha, que

se relacionan con la obra *Marinero en tierra* que Alberti publicó en aquellos momentos. Aparecen también “Gigantes y cabezudos” en los que representa los personajes negativos y caducos: el rey, el militar, el guardia civil o la “manola”, como mujer tradicional.

Sobre esta serie de las *Verbenas* escribe:

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente. Es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español, que es la verdadera tradición de mi patria. El arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que constituye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas [...] A una humanidad nueva corresponde un arte nuevo. Porque una revolución artística no se contenta sólo de hallazgos técnicos. El verdadero sentido que hace a un arte nuevo e integral, es, además de un conocimiento científico sólido y de un oficio manual seguro, la aportación de una iconografía, para una religión viva, para un nuevo orden. El artista debe preparar el advenimiento de las nuevas tendencias, dando formas definitivas a las de su tiempo. El arte consciente o inconscientemente es propaganda. El arte revolucionario es un arma que emplea una sociedad consciente en contra de una sociedad descompuesta (Catálogo Maruja Mallo, 2002: 114).

En la biografía que escribió Ramón Gómez de la Serna ahonda aún más en estas ideas:

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan las discordias con el orden existente. En el arte popular están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder. [...] En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades, está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma. En estas fechas conmemorativas se reúnen los muchedumbres callejeras. El pueblo toma como pretexto la mitología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias del orden celeste y de las jerarquías demoníacas disfrazándose con los elementos y atributos de

los seres divinos y satánicos. Reproduce paraísos gloriosos y grutas infernales. Nada extraño es en la verbena ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles. Con frecuencia cruzan precipitadamente las plazas del brazo de los soldados o corren perseguidos por los carabineros. Los ángeles de las verbenas llevan coronas, alas mantones de papel, beben cerveza, limonada y lanzan matasuegras a la cara de los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpian en las barcas. Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, los sacerdotes tolean en las barracas y giran en las norias. Asimismo vemos en estos ritos y manifestaciones populares cómo están representados satíricamente los nobles y el ejército. Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fanticos. Se pasean por las calles verbeneras entre la creación del pueblo que construye carruseles y norias giratorias, barracas astronómicas, palmas, pitos, molinillos de viento, zambombas, guitarras y espantajos prodigiosos. Reyes, magistrados, militares presiden las verbenas con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia terrible y grotesca, sosteniendo entre las manos trompetas y flautas de cartón (Gómez de la Serna, 1942: 39-40).

Entre 1928 y 1932, año en que realiza su segunda exposición en París, el panorama plástico y temático de la pintora pasa de la alegría y el color de las verbenas, a los tonos oscuros y sombríos de la serie titulada *Cloacas y campanarios*, en la que se reflejan tanto su situación personal como la inestabilidad política y social que se vivía en los años previos al estallido de la Guerra Civil.

Un texto de la artista nos aproxima a las claves de *Cloacas y campanarios*:

Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras, los mapas manchados se desgajan. Bajo una perspectiva de arcos y telarañas el galope del mar empuja las bodegas. En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados sobre la tierra humeante, tierra donde se secan los cardos y zarzas, y mueren las setas, pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras. Del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos. Las hojas

fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen en el borde de las huellas abiertas en el lodo. [...] Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresividad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas, el presagio del cuervo es víctima de las sacudidas eléctricas. Entre las superficies cargadas de elementos despreciables y vagabundos se levantan las levitas espectrales rociadas de colillas. Las sotanas patean los techos, moribundas, rodeadas de calaveras de burro. (Mallo, 1983: 263).

En la biografía escrita por su amigo Ramón Gómez de la Serna, Maruja se expresa en estos términos sobre su obra:

En estos momentos me interesaba la naturaleza eliminando las basuras, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que forman, con que frecuentemente tropezaba por las estaciones de circunvalación es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento. Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitadas por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos. A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se asocian los templos derrumbados, las imágenes destruidas, los trajes eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas. (Mallo, 1983: 263).

Esta reflexión sobre la precariedad de lo humano y el desmoronamiento de una sociedad, incita al mismo tiempo a desechar lo caduco y arruinado para iniciar un mundo nuevo, y son presagio de los acontecimientos que desembocarán en la Guerra Civil y, posteriormente, en la Guerra Mundial. De este momento son también algunas fotografías realizadas por su hermano Justo, en las que, adelantándose a las “performances” o a la fotografía autobiográfica de algunas artistas contemporáneas, nos muestran a la pintora entre objetos lúgubres, como la que la muestra asomada a una puerta rodeada de calaveras

de burro, y en la que aparece la inscripción “España, (guitarras), sotanas y ...”. Tras su exposición en París y la muerte de su padre en 1933, inicia un breve período de docencia y de ahondamiento en otros aspectos artísticos, como la cerámica y la escenografía.

A partir de 1933 inicia dos nuevas series *Las construcciones rurales* o *Edificaciones campesinas* y las *Arquitecturas minerales y vegetales*, que, interpretando de nuevo los acontecimientos históricos, denotan un mayor compromiso con la realidad social:

Son hallazgos de mis exploraciones a los campos de Castilla, donde encuentro materias y formas eternas, nuevas realidades, nuevas fisonomías humanas; bases y signos centrales o principios fundamentales para ir construyendo nuestro fin; una nueva realidad que irá creando un orden plástico inédito. La integración del fondo y la forma, la Unidad. En el suelo de España los pueblos de mar y tierra dialogan con los astros, colaboran con las constelaciones. Pueblos de España dominadores de mar, tierra y aire, héroes de la naturaleza, edificadores de ciudades (Gándara, 1978: 26).

Tras su experiencia pedagógica, continúa colaborando en tareas docentes, cada vez más comprometida con la República. Frecuenta la Escuela de Cerámica e imparte clases de Dibujo en el Instituto Escuela. Su evolución como artista la conduce a una nueva concepción teórica dominada por la vuelta a una naturaleza llena de la armonía oculta de la geometría y la matemática:

La naturaleza es lo que empieza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un numérico y geométrico, en un orden viviente y universal... Crear como la naturaleza (Mallo, 1986: 264).

En una entrevista concedida en 1939 amplía estas ideas:

La construcción de un cuadro o de una arquitectura tiene sus leyes fijas como la estructura del hombre o de los planetas [...] Observo las

construcciones campesinas, la íntima estructura de los frutos y de las espigas, la arquitectura de los minerales de nuestros campos de España. Descubro que un orden numérico y geométrico que rige todas estas estructuras, domina el universo. Busco la expresión de ese orden, de esa armonía, de equilibrio regido por el número. Pienso entonces que un cuadro es también una creación orgánica [...] En la naturaleza hay dos cánones. El canon mineral y el biológico. En ambos hay una lección de geometría, de matemática. De matemática estricta en un caso. De matemática viviente en otro. El arte griego se apoya en esta matemática viviente. Las catedrales se apoyan, en cambio, en aquellas matemáticas estáticas. A estas manifestaciones llamo yo arte clásico... No hay una línea en un cuadro mío que no obedezca al Trazado director, el esqueleto geométrico que sirve de andamiaje a la representación del cuadro [...] Mis últimas cosas son el resultado de un proceso. Lo que yo llamaría el proceso biológico de un cuadro [...] Esas leyes que rigen mi pintura le dan un carácter universal. Aspiro a que los temas sean también universales.

(Córdoba Iturburu, 2004; cit. en Ferris, 2004: 201-202).

A partir de estos presupuestos teóricos, pinta el último cuadro antes de partir hacia el exilio en Buenos Aires en 1939: *La sorpresa del trigo*. Sobre este cuadro diversos teóricos han observado las semejanzas entre la obra plástica de Mallo y el trágico poema de Miguel Hernández *El rayo que no cesa*. Así, entre otros, José Carlos Mainer dirá: “El cuadro *Sorpresa del trigo* de Maruja Mallo, quizá el más conocido de cuantos pintó en esta nueva época, podría ser un soneto hernandiano” (Ferris, 2004: 220).

En 1939 Maruja Mallo salió de España, gracias a un telegrama de la Asociación de Amigos del Arte de Buenos Aires que la requería para pronunciar una conferencia. En Buenos Aires permaneció hasta 1961, en que regresó a España. A su vuelta, constituyó en el panorama artístico español una rareza, una anacronía pintoresca. El 6 de febrero de 1995 fallecía en una residencia de ancianos de Madrid.

Al comparar los textos escritos de las dos artistas, Valentine de Saint-Point y Maruja Mallo encontramos una serie de semejanzas y diferencias. En cuanto a las semejanzas, las dos quieren romper con los estereotipos del pasado sobre la mujer, y ambas rechazan a la mujer sumisa y recatada, plena de sentimentalidad, que reclaman las normas sociales y las costumbres, y que entronca con los valores burgueses y con la moral católica.

Valentine de Saint-Point se rebela contra el párrafo del Manifiesto Futurista de Marinetti que, entre las otras condiciones para el surgimiento de un nuevo orden mundial, recomienda “el desprecio a la mujer”. En respuesta a esto, defiende una nueva mujer fuerte que, frente a las teorías y propuestas timoratas representadas fundamentalmente por la moral católica, reivindique una sexualidad libre, una “lujuria” como motor de las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, despojada de derechos políticos o sociales, la “nueva mujer” viene a cumplir la vieja misión femenina: ser “reposeo del guerrero” y madre de los nuevos héroes, los vencedores en los parámetros masculinos y militares de la ideología fascista. Es pues el mismo viejo modelo de mujer de la tradición patriarcal, cuya dureza y crueldad azuza al hombre hacia la guerra y el heroísmo. La liberación de la sexualidad que propone para la mujer se dirige a los mismos objetivos: que la mujer se someta al hombre como objeto sexual, aunque también esta reivindicando la plena incorporación de la libido femenina al juego erótico compartido y el disfrute pleno de la sexualidad para las mujeres. Sin embargo, de nuevo los objetivos de la “lujuria” son, como en épocas pasadas, estimular al hombre, al héroe, al vencedor, a la realización de las grandes acciones, a la acción y la actividad en definitiva, y, en última instancia, ser el vientre generador de las nuevas generaciones de hombres heroicos, en los parámetros de la mentalidad fascista.

En cambio Maruja, que fue una mujer libre y “liberada”, apenas menciona en sus textos teóricos sus relaciones personales o sus asuntos amorosos, y nos va mostrando el camino de sus pensamientos y sus ideas, como la fuente de su labor de creación plástica, que para ella es lo importante. Con gran elegancia rehuye en algunas entrevistas capciosas hablar de su vida íntima o de los importantes personajes masculinos con los que se relacionó. Sus textos teóricos, que se relacionan con su producción artística, nos muestran la evolución creativa de una artista.

Un punto que relaciona, por otra parte, a Valentine y Maruja, es la enorme influencia que en sus vidas y sus obras tuvieron los acontecimientos históricos y las ideas que surgieron al hilo de los mismos, y que desembocaron en guerras. Pero mientras Saint-Point puso su vida y su arte al servicio de varón victorioso, del héroe, Maruja llevó la libertad y la sexualidad al terreno de lo personal, como forma de vida independiente y libre, como algo más de la vida de una mujer, de una creadora, para la que lo fundamental es su propia obra. Inauguró por tanto una nueva era en la que la “mujer moderna” se ha desprendido de las atávicas ataduras de las mujeres en la vieja cultura

patriarcal, aunque esto, en su caso, no fue fácil, y en definitiva la conduciría al desprecio o al olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Catálogo Exposición *Amazonas del Arte Nuevo* (19 de enero/30 de marzo de 2008), Madrid, Fundación MAPFRE, 2008.

Catálogo *Maruja Mallo*, Galería *Guillermo de Osma*, Madrid (21 octubre-20 diciembre 2002).

CÓRDOBA ITURBURU, C., “Una inteligencia a la caza de la armonía: Maruja Mallo”, *El Sol*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1939.

FERNÁNDEZ UTRERA, M. S., “Construcción de la nueva mujer en el discurso femenino de la vanguardia artística y literaria española. Análisis de *Estación Ida y vuelta* de Rosa Chacel y *La cabra* de Maruja Mallo”, Chapel Hill, The University of Nort Carolina Press, Studies in the Romances Languages and Literatures, 2001.

FERRIS, J. L., *Maruja Mallo*, Madrid, Temas de Hoy / Biografías, 2004.

GÁNDARA, C. de, *Maruja Mallo*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942.

GONZÁLEZ GÓMEZ, X., *Manifiestos de las Vanguardias europeas (1909-1945)*, Santiago de Compostela, Endovelía, 2003.

MALLO, M., “El surrealismo a través de mi obra”, en VVAA, *El surrealismo en España*, Madrid, Cátedra, 1983.

MOREIRA, J. M., “Maruja Mallo: cuanto sé de mí...”, *Blanco y Negro*, Madrid, 13 de junio de 1978.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, P., “Concha Méndez y Luis Buñuel”, *Ínsula*, Nº 553, Madrid, mayo de 1993.

VVAA, *El surrealismo en España*, Madrid, Cátedra, 1983.

**LA NARRATIVA DE CARMEN MARTÍN GAITE Y ALGUNAS NOTAS
SOBRE LA TRADUCCIÓN AL ITALIANO DE
CUADERNOS DE TODO**

*Cristina NEGRONI
Universidad de Bérgamo (Italia)*

Entre finales del 800 y la primera parte del 900 se produce, tanto en la narrativa española como en la europea, la ruptura del esquema realista; los puntos fijos de la novela tradicional se ponen en duda, debido al relativismo desbordante y al subjetivismo típico del 900. Durante los siglos precedentes el hombre se ilusiona con poder dominar, a través de elementos como la Razón y el Positivismo, a todo el mundo, con el convencimiento de que puede sustituirse a Dios. Sin embargo la confianza del hombre decae en seguida porque no logra encontrar una verdad total y unificadora; por consiguiente se rechaza el materialismo y se van buscando otras “consolaciones”, ahora ya irracionales.

A diferencia del narrador realista, el narrador novecentista ya no intenta representar al mundo en su totalidad, sino que se concentra en imágenes parciales. La realidad es tan variable y absurda que la comprensión humana no la puede entender, así que ya no se consideran elementos como la inteligencia y la racionalidad, que son sustituidos por filosofía, relatividad e intuición.

En una situación de incertidumbre general que afecta prácticamente a toda Europa, España vive un período aún más difícil a causa de la inestabilidad política que desemboca en una sangrienta guerra civil, que dura desde 1936 hasta 1939.

Los años 40 presentan una España postrada por el conflicto y bajo un régimen totalitario, el Franquismo, que dura casi 40 años. En la realidad de la posguerra los narradores han de volver a empezar desde el principio, porque la atmósfera es muy poco propicia al desarrollo de corrientes modernas. Sin embargo, una nueva juventud empieza a emerger, con la intención de volver a mejorar la situación de la novela española (Profeti, 2001: 534-535). Al principio prevalece una tendencia realista que representa la experiencia de la guerra y se introduce el concepto de realismo social para dar un testimonio directo de la realidad histórico-social y contribuir a la mejora de las condiciones de vida de las clases necesitadas; según van pasando los años cambia la manera de acercarse a la novela y se emplean estrategias cada vez más innovadoras, hasta

llegar a la fase experimental: la palabra se convierte en la principal protagonista, el estilo no está claro y el lector está obligado a esforzarse en reconstruir lo que le es narrado. Al final madura otra conciencia: hay que imponer la libertad de creación, ya que es importante que un escritor permanezca, en cualquier circunstancia, fiel a sí mismo.

En este contexto se puede introducir la figura de Carmen Martín Gaité, para luego fijarnos en una de sus obras, *Cuadernos de todo*, destacando algunos aspectos peculiares que la caracterizan, como la escritura del “yo” y el lenguaje coloquial reproducido en sus obras. Asimismo, en el presente estudio, se han traducido algunos fragmentos de dicha obra intentando poner en práctica las diferentes teorías que actualmente existen sobre la traducción.

Carmen Martín Gaité nació en Salamanca en 1925. Se licenció en Filosofía y Letras, colaboró en varias revistas y se introdujo en un círculo literario donde conoció a varios escritores e intelectuales, entre ellos, a Sánchez Ferlosio, con quien se casó en 1954. De este modo, se incluyó en la que sería conocida como la “Generación del 55” o “Generación de la Posguerra”¹. Se dedicó a obras de teatro, ensayos y sobre todo cultivó la narrativa, escribiendo obras fundamentales en la literatura española que la llevaron a obtener muchos reconocimientos y premios literarios.

El texto que vamos a analizar, *Cuadernos de todo*, es la última obra póstuma de Carmen Martín Gaité: se trata de un volumen de casi setecientas páginas que recoge una selección de los apuntes y notas personales con los que la escritora ha ido llenando cuadernos y libretas, y representa un instrumento importante para comprender de manera profunda la obra de esta autora².

1) Se define “Generación del 55” o “Generación de la Postguerra” a un grupo de escritores que fueron niños durante la guerra civil. No pasaban mucho tiempo en el ambiente universitario porque preferían discutir en los bares sobre los libros que llegaban del extranjero, sobre todo de los Estados Unidos. De hecho el conflicto había roto con la tradición inmediata y quedaron prohibidas las novelas sociales de antes de la guerra, así como la obra de los exiliados. Pero ya hacia los años cincuenta la temática de la novelística española se amplió y los escritores trataban la situación difícil de España, sobre todo de las clases sociales más desfavorecidas, y una cotidianidad vacía ([http://Khal5gigs.com/narrativa %20II.doc](http://Khal5gigs.com/narrativa%20II.doc)).

2) “*Cuadernos de todo* es un regalo para quienes lamentan la muerte de Carmen Martín Gaité, la voz de las mujeres de postguerra y, quizás, la mejor escritora en castellano del siglo XX” (Adrián, en internet).

Ana María Martín Gaité, hermana de la escritora y su única heredera, ha hecho posible no sólo la publicación de esta edición, sino que el legado de su hermana no pase a una Universidad norteamericana, donde Carmen Martín Gaité es altamente valorada, sino que permanezca en la Comunidad de Castilla y León (Adrián, en internet).

El nombre *Cuadernos de todo* está explicado en su ensayo de narratología *El cuento de nunca acabar*³ (1983). El día que nuestra autora cumplió 36 años, el 8 de diciembre de 1961, su hija Marta, de cinco años y medio, a la que llamaba “La Toci”, le regaló un cuaderno. En la primera hoja, Marta escribió “Calila Martín Gaité”, como la niña llamaba a su madre, y debajo “cuaderno de todo”. Este cuaderno fue el primero de una serie de unos 80, que escribió a lo largo de su vida, durante unos 40 años (Calvi, en internet).

Para Carmen Martín Gaité en un “cuaderno de todo”, como su propio nombre indica, se puede meter de todo; la escritora llevaba estos cuadernos en bolso y los sacaba en los transportes públicos, en bares o cafés, en casa de amigos, en el Ateneo, a donde tanto iba a estudiar, en las calles madrileñas o en los rascacielos de Manhattan (Martín Gaité, 2003: 11), por citar algunos de los lugares que ella más frecuentaba.

Después de su muerte no fue nada fácil ordenar un material tan heterogéneo, con páginas “de limpio” y otras casi ilegibles; pero la clave del enigma estaba precisamente dentro de la obra de Carmen Martín Gaité: publicar los *Cuadernos de todo* en la sucesión caprichosa de fragmentos dispares, en su desorden creativo, renunciando a todo criterio de ordenación temática. Sólo así pudieron ser entregados al editor.

De hecho los *Cuadernos de todo* no obligan a ninguna estructura preconcebida y representan un rechazo de los géneros establecidos, la búsqueda de lo provisional e incierto, que encuentra su razón de ser en las conexiones significativas que relacionan lo cotidiano a lo universal (Martín Gaité, 1985: 15).

La escritura se fundamenta en la observación y el gozo que ésta produce, y tomar notas permite poner en orden los hechos, las historias nuestras y ajenas. Como decía la misma Carmen Martín Gaité: “es como

3) La misma autora no sabe si definir *El cuento de nunca acabar* ensayo o cuento ya que trata el asunto de la oralidad. De hecho en esta obra fragmentada e interminable se pueden encontrar algunas características de la narración oral. Aquí hay palabras vivas que convierten el texto en un conjunto de elementos que fluyen junto con la vida y anulan la muerte (Profeti, 2001: 592).

estar en un cuarto donde todo está patas arriba y empezar a doblar historias y meterlas en sus estantes correspondientes, luego ya se puede respirar y el ocio de tomar el sol en una butaca es armonioso, no ácido” (Calvi, 2004: 39). Por otra parte, añade: “hay que dejar de ser notario de cuanto los ojos ven” (Calvi, en internet), es decir, hay que renunciar al diario entendido como reflejo fiel de los hechos que se cuentan.

Los *Cuadernos de todo*, en efecto, se pueden considerar como diarios en libertad, que no obedecen a las reglas del género. No se proponen registrar día a día las cosas de la vida, aunque no descartan la referencia cronológica. Diario, autobiografía, ensayo y creación literaria forman un todo inextricable, una auténtica obra total (Calvi, 2004: 42). De este modo, para la autora, todo es diario, ya que en pocos escritores la relación entre vida y literatura es tan intensa como lo es en Carmen Martín Gaité (2003: 12). En particular, a partir de los años setenta ocurren en la vida de la escritora algunos importantes acontecimientos: la muerte de sus padres, los viajes a Estados Unidos y, sobre todo, la muerte de su hija Marta en 1985. Se mezclan así recuerdos cercanos y más antiguos, con la conciencia siempre viva del poder de la palabra (Calvi, en internet), que hace perdurar las experiencias vividas y desafía al paso del tiempo, como ella misma asegura: “la palabra es lo que fija. Narrar es, pues, conjurar el tiempo, abrigarse de él, de su intemperie. Mi enfermedad consiste en mi silencio” (Martín Gaité, 2003: 23).

Asimismo, en un fragmento de *El cuento de nunca acabar* afirma al respecto:

A las personas [...] se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado [...] mucho más que por su estatura o el color de su pelo [...] el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de las cosas que ese ser nos contaba o nos decía, como si sólo su palabra, al resucitar los gestos que la acompañaron, nos refrendara aquel añorado existir y lo hiciera perdurar de alguna manera (Calvi, en internet).

De todos modos, es imprescindible notar una fuerte tendencia a la autobiografía en toda obra de Carmen Martín Gaité, aunque ella lograba hablar de sí misma también a través de otros géneros, como se puede constatar en el ensayo *Esperando el porvenir*, donde analiza la relación entre el “yo” y la historia, toma distancia de lo vivido pero no renuncia a su punto de vista privilegiado. Es decir, a través de obras de diferentes géneros, Carmen

Martín Gaité intenta mirar de modo original los problemas de su tiempo, los consensos políticos, los usos cotidianos, la posición de la mujer en un mundo convulso, las modas literarias, por las que no hay que dejarse llevar, porque es más importante encontrar el modo correcto de estar consigo mismo para estar fructíferamente con los demás... (Martín Gaité, 2003: 27). De esta manera, en los *Cuadernos de todo* la modalidad de diario prevalece sobre la específicamente autobiográfica; la autora expresa un rechazo hacia el diario entendido como reflejo fiel de la cronología real, pero afirma la necesidad de una escritura que empiece por la observación de lo cotidiano, para poner orden en sus propias historias, presentes y pasadas, y para mover el argumento hacia otros lugares, abriéndose a la creación literaria. De este modo, representa una de las modalidades autobiográficas más características de los *Cuadernos de todo*, que consiste en contar lo cotidiano como algo excepcional, y aceptar con naturalidad lo maravilloso como si fuera cotidiano (Martín Gaité, 2003: 16).

Con estas premisas se puede considerar otro aspecto muy importante en la obra de Carmen Martín Gaité: su manera de manejar el lenguaje. Precisamente para explotar la función de la palabra como receptora de resonancias íntimas, familiares y populares, y aún más por el gran respeto que siente hacia la letra escrita, nuestra autora siempre expresa una clara voluntad de estilo (Calvi, 2004: 44). Y, sin embargo, en su obra se evidencia la presencia fuerte de la mezcla entre lo literario y lo coloquial, con predominio del registro familiar de los hablantes cultos. Carmen Martín Gaité siempre se ha mostrado muy hábil en captar todas las modulaciones de la lengua hablada, tanto que algunas obras suyas se han utilizado como modelos para el estudio del español coloquial.

En los *Cuadernos de todo* se encuentran formas típicas del coloquio, pero también se puede observar el propósito de literaturizar lo cotidiano, por ejemplo mediante el uso de metáforas y de formas cultas arcaicas. La sintaxis presenta muchas características de la lengua escrita y es posible constatar, además, varios extranjerismos (Calvi, 2004: 45).

De todas maneras es muy frecuente en sus escritos el léxico familiar, que incluye expresiones muy personales, de uso corriente, derivadas muchas veces de expresiones populares o regionales. Por lo tanto, conscientes del hecho de que cuando nos referimos al lenguaje coloquial en una obra escrita estamos considerando la reproducción del habla cotidiana, caracterizada por su espontaneidad y el tono informal de los enunciados, y compartida por los hablantes de una misma sociedad y período histórico, que evoluciona según el tiempo y el colectivo social, podemos afirmar que el lenguaje de *Cuadernos*

de todo refleja algunos aspectos de la novela española de los últimos veinte años, a diferencia de algunas de sus obras escritas en los años 80. De hecho, muchos han sido los cambios en este intervalo de tiempo y, por citar algún ejemplo representativo, es posible constatar en la obra numerosas palabras que hace tiempo se consideraban tabú, sobre todo en el lenguaje de los jóvenes, y también neologismos procedentes de lenguajes sectoriales o de jergas marginales, que incluyen anglicismos, tecnicismos, términos coloquiales... Además es notable la presencia de muchos términos que evidencian las nuevas realidades socio-políticas y también de fenómenos pragmlingüísticos, debidos a las variaciones que están ocurriendo en el nuevo período en que la escritora redacta sus *Cuadernos*.

Por lo que se refiere a la traducción de *Cuadernos de todo* al italiano, cabe decir que se trata de un proceso interesante a la vez que complejo en algunos aspectos⁴: por una parte, es inevitable enfrentarse con algunas dificultades, sobre todo si se considera que esta obra ha sido comparada con un laberinto constituido por un material que se escapa a todo intento de clasificación. Sin embargo, según se vaya leyendo el libro, se puede entender que la clave está en ese desorden originario, que permite vislumbrar la relación que tienen entre sí todos los asuntos. Asimismo, la afinidad lingüística y la cercanía cultural entre Italia y España son, sin duda, un factor altamente positivo a la hora de trasladar los conceptos de una lengua a otra, ya que en muchas ocasiones presentan fuertes semejanzas⁵.

Ante todo hemos de ser conscientes de que ninguna traducción se puede definir perfecta, dado que no se trata de un simple trabajo de transcripción que implica un trasvase palabra por palabra o de una mera transferencia de significados, sino de la selección de equivalentes que reproduzcan en el texto de la lengua receptora una situación análoga a la del texto de la lengua original (Torre, 1994: 7).

4) El presente estudio parte de la propuesta de traducción que presenté de la obra *Cuadernos de todo*, aún no traducida al italiano, en mi tesina de licenciatura titulada "*Cuadernos de todo*" de Carmen Martín Gaité: estructura, estilo y análisis traductológico y discutida en el mes de noviembre de 2006 en la Universidad de Bérgamo (Italia).

5) Tales semejanzas no siempre son de ayuda, pues, en ocasiones, lo que aparentemente puede resultar igual puede tener diversas connotaciones culturales o significados muy dispares, como sucede en el caso de los falsos amigos, quizá uno de los mayores problemas para el traductor de lenguas afines (González de Sande, 2005: 360).

Aunque la traducción exacta no existe, las traducciones existen ya a partir de la antigüedad y desde siempre se ha planteado la oposición entre la traducción “literaria” y la “no literaria”, a la que le corresponde la diferenciación entre los términos “traducir” e “interpretar”. Basándose en esta distinción tradicional, se han desarrollado dos posiciones opuestas sobre los métodos traductivos: por una parte tenemos la traducción comunicativa, sostenida por muchos teóricos de la traducción como Peter Newmark, con la que el traductor intenta producir en los lectores de la lengua de llegada el mismo efecto producido por el original en los de la lengua de partida. Por otra parte, tenemos la traducción semántica, con la que el traductor intenta, teniendo en cuenta las restricciones sintácticas y semánticas de la lengua de llegada, reproducir el exacto significado contextual del autor (Newmark, 1988: 61). De todas formas, el traductor debe recordar que lo importante es reproducir el original y que nunca se debe desarrollar automatismo, sino la capacidad metalingüística, es decir la habilidad para reflexionar sobre la lengua y reproducirla en otra sin alterar el contenido original.

Por último, conscientes de los muchos factores que influyen en una traducción, como la interpretación personal del traductor, las expectativas del lector, la afinidad lingüística entre el español y el italiano que caracteriza el presente trabajo, sólo nos queda especificar un único aspecto: después de haber leído y entendido a fondo los *Cuadernos*, se han elegido los fragmentos 9 y 29, que presentan una gama muy amplia de componentes interesantes desde el punto de vista traductológico, intentando crear textos equivalentes en la lengua italiana respetando tanto las intenciones como el estilo de la autora, aunque algunas pérdidas de significado con respecto al original hayan sido inevitables.

Cabe precisar que en la propuesta de traducción de tales fragmentos se han cambiado varios aspectos, a nivel gramatical, semántico y sintáctico, según cambien las situaciones o el contexto social.

En particular, hay que considerar que la escritura de Carmen Martín Gaité brota de lo cotidiano y se fundamenta en la que la misma autora llama geografía narrativa (Calvi, 2004: 40). Uno de sus mayores méritos literarios consiste en el manejo del lenguaje, no como búsqueda de la perfección estilística, sino como capacidad de reflejar la variabilidad de una lengua en sus diferentes registros (familiares, populares, formales...) (Calvi, 2004: 43).

En algunos casos se encuentran expresiones que no tienen correspondencia directa con estructuras formales en italiano y, por tanto, su significado se trasladaría a la lengua terminal empleando una traducción

bastante libre, como ocurre, por ejemplo, con “un haz de apellidos” (Martín Gaité, 2004: 264) [un insieme di cognomi] y “por el Ateneo se deja caer uno para...” (Martín Gaité, 2004: 264) [nell’Ateneo ci si capita per...].

En otros casos, ante la inexistencia de un equivalente exacto en la lengua de llegada, encontramos términos que se corresponden pero no perfectamente, como “pitillo” (Martín Gaité, 2004: 263) [sigaretta], ya que la escritora elige una palabra más coloquial en lugar del más conocido “cigarrillo”.

Una de las peculiaridades de la escritura de Carmen Martín Gaité consiste en la mezcla entre lo literario y lo coloquial. En estos casos, siendo el registro formal en la lengua española más similar al italiano, se podría, en muchas ocasiones, optar por una traducción literal. Es posible encontrar expresiones de este tipo cuando la autora trata, por ejemplo, la tradición cultural del Ateneo, afirmando “que para eso están las monografías...” (Martín Gaité, 2004: 263) [che per questo ci sono le monografie...]; pero también en otras situaciones, como “que no me puede venir a buscar...” (Martín Gaité, 2004: 695) [che non mi può venire a trovare...] y “así o asá” (Martín Gaité, 2004: 94) [così o cosà]. De este modo, se consigue respetar el estilo formal de la autora manteniendo el mismo sentido en italiano.

Asimismo, es interesante notar la presencia en *Cuadernos de todo* del léxico familiar, que incluye expresiones más personales, de uso corriente en ámbitos íntimos, derivadas muchas veces de expresiones populares o regionales (Calvi, 2004: 46) y propias de una determinada cultura, por tanto, no necesariamente compartidas por otras lenguas. En estos casos, a menudo, ante la imposibilidad de encontrar un equivalente directo en italiano, la mejor opción, frente a la traducción literal, que carecería de sentido, sería realizar una traducción más libre para transmitir el sentido intacto del original; aquí tenemos unos ejemplos: “un barbas calvo” (Martín Gaité, 2004: 692) [un uomo calvo e con barba]; “forofos totales de Salamanca” (Martín Gaité, 2004: 692) [vanno matti per Salamanca]; “con algo de susto” (Martín Gaité, 2004: 695) [con una sensazione quasi di spavento]; “aquel chepita en alto, aquel no sentirse dañado...” (Martín Gaité, 2004: 260) [quel distacco, quel non sentirsi danneggiato...]. De hecho, esta última expresión, que define un juego infantil español, podría ser usada como sinónimo de la expresión “ponerse a salvo” (Calvi, 2004: 52) y, de acuerdo con el contexto, creo que el término *distacco* transmitiría de manera más clara lo que quiere decir Carmen Martín Gaité, aunque, por otra parte, pierda fuerza, inevitablemente, el registro familiar.

Otro elemento que procede del léxico doméstico es la misma forma “cuadernos de todo”, que presenta una estructura (sustantivo + de + adverbio)

ya utilizada como título de una novela, es decir *Cuarto de atrás*. Además hay que tener en cuenta el ámbito en que fue creado este término: el nombre de la obra *Cuadernos de todo* viene de la hija de Carmen Martín Gaité, que de niña le regaló a su madre un cuaderno con este título, en que destaca un evidente matiz familiar.

Muy importante en el ámbito de la traducción es la tendencia del lenguaje coloquial a utilizar los sufijos, sobre todo los diminutivos, elementos que sería conveniente conservar, excepto algunas pérdidas inevitables por tratarse de diminutivos poco frecuentes o inexistentes en italiano: “rubito” (Martín Gaité, 2004: 692) [biondino]; “bosquecillo” (Martín Gaité, 2004: 695) [boschetto]; “negrito” (Martín Gaité, 2004: 695) [negretto]; “cabecita” (Martín Gaité, 2004: 695) [testolina]; “sevillanita” (Martín Gaité, 2004: 692) [sivigliana].

Siempre de acuerdo con la intención de respetar el estilo de la autora, he optado en mi propuesta de traducción por mantener en lengua original otros elementos frecuentes, como son los nombres propios. De hecho, como explica Esteban Torre (1994: 99), entre otros muchos teóricos de la traducción, en teoría éstos no deberían traducirse, pues, al carecer de significado y valor connotativo no plantean problemas para el traductor, que debería limitarse a ofrecer una mera transcripción de los mismos (Torre, 1994: 100). Sin embargo, en la práctica de la traducción puede que aparezcan nombres propios traducidos, debido a que ya están reconocidos universalmente y tienen sus correspondientes directos en las diferentes lenguas. De hecho las figuras históricas, las personas reales (papas, reyes...), y los personajes de obras de ficción o literarios reconocidos universalmente requieren traducción. En estos Cuadernos aparecen, por ejemplo:

Nombres propios de persona: “Macanaz” (Martín Gaité, 2004: 262), “Gustavo Fabra” (Martín Gaité, 2004: 262), “Rafael Abásolo” (Martín Gaité, 2004: 262), “Carlos Núñez” (Martín Gaité, 2004: 262), “Nelson” (Martín Gaité, 2004: 692), “Stefanie” (Martín Gaité, 2004: 692), “Manolo” (Martín Gaité, 2004: 692), etc., que he mantenido en la traducción como en la lengua original, ya que no tienen fama universal. La única excepción es el nombre “Alicia” (Martín Gaité, 2004: 265), que he decidido traducir al italiano como *Alice*, para no perder la referencia al libro *Alice nel paese delle meraviglie*. Por último, hay también otros nombres como “Melibea” (Martín Gaité, 2004: 265), “P. Klein” (Martín Gaité, 2004: 265) y “Mark Twain” (Martín Gaité, 2004: 693), que no he traducido, dado que existen en italiano.

Títulos de obras: “*Pesquisa personal*” (Martín Gaité, 2004: 264), que se mantiene porque no tiene reconocimiento oficial en la lengua italiana.

Topónimos : “Salamanca” (Martín Gaité, 2004: 265), “Echegaray” (Martín Gaité, 2004: 263), “bar Granada” (Martín Gaité, 2004: 263), “Atocha” (Martín Gaité, 2004: 262), “Storrs” (Martín Gaité, 2004: 692), “New Haven” (Martín Gaité, 2004: 694), “Providence” (Martín Gaité, 2004: 693)..., que he optado por mantener en la lengua original, dado que no tienen una forma ya consagrada en la lengua receptora. Por el contrario he traducido “Galicia” (Martín Gaité, 2004: 691)/ *Galizia*, que es su correspondiente italiano.

Otros nombres propios: “Museo del Prado” (Martín Gaité, 2004: 265), “Agua Pasada” (Martín Gaité, 2004: 257), “Ateneo de Madrid” (Martín Gaité, 2004: 257)..., que, por el mismo motivo que los casos antes mencionados, conservan su forma original.

Siempre desde el punto de vista léxico, es importante tener en cuenta los realias, es decir elementos semánticos que no tienen un correspondiente preciso en la lengua y en la cultura de llegada, como, por ejemplo, “tertulia” (Martín Gaité, 2004: 264) y “payo” (Martín Gaité, 2004: 265). Por lo tanto, los he mantenido sin variación alguna, añadiendo una breve explicación en nota a pié de página, para que, de este modo, el lector obtenga una visión más amplia sobre la cultura de partida.

En el ámbito cultural es interesante notar que existen también algunos términos específicos que no siempre tienen un equivalente formal directo en la lengua de llegada. En este caso, de acuerdo con la teoría de Esteban Torre (1994: 127), entre otros, en el proceso de traducción se puede emplear la técnica de la transposición, que consiste en sustituir una palabra por otra que conserve plenamente su contenido semántico, aunque para ello en ocasiones no respete plenamente su estructura formal. En estos *Cuadernos* he encontrado, por ejemplo: “comedor” (Martín Gaité, 2004: 259) [sala da pranzo]; “desayunar” (Martín Gaité, 2004: 693) [fare colazione]; “acostarse” (Martín Gaité, 2004: 695) [andare a dormire]; “madrugar” (Martín Gaité, 2004: 692) [alzarsi presto]; “salir de paseo” (Martín Gaité, 2004: 695) [uscire a fare una passeggiata].

Otro método empleado para expresiones que no tienen correspondencias es la amplificación, cuando la información o la construcción sintáctica en la lengua de llegada es más abundante que en la de partida, siempre teniendo en cuenta que en cualquier acto de traducción puede haber pérdidas o ganancias (Torre, 1994: 134). Esto se nota en las siguientes expresiones: “por entonces” (Martín Gaité, 2004: 259) [in quel periodo]; “¿de qué los conoces?” (Martín

Gaite, 2004: 263) [qual'è il motivo per cui li conosci?]; “por cultural” (Martín Gaite, 2004: 263) [per il suo essere legato alla cultura]; “del entorno” (Martín Gaite, 2004: 694) [da ciò che ti circonda]; “seguir en la cama” (Martín Gaite, 2004: 695) [continuare a stare nel letto].

Asimismo, he utilizado también el proceso de explicitación con el que se eliminan algunas partes y se amplifican otras. Normalmente se conserva totalmente el contenido semántico del texto en la lengua original pero cambia la forma sintáctica (Newmark, 1988: 118). Aquí tenemos unos ejemplos: “de sobra saben todos los seres” (Martín Gaite, 2004: 200) [tutti sanno approfittarsi fin troppo bene]; “años de trabajar en él” (Martín Gaite, 2004: 689) [anni in cui lavorai a questa opera].

Por último, hay casos en que ha sido conveniente recurrir a la eliminación (Torre, 1994: 129), a causa de la falta de equivalentes en la lengua de llegada, siendo éste el recurso menos recomendado por los estudiosos de la traducción, aunque, en ocasiones, no se pueda prescindir de él: “algo así como” (Martín Gaite, 2004: 691) [qualcosa come].

Por otra parte, se pueden encontrar también expresiones españolas e italianas que se corresponden perfectamente tanto sintáctica como semánticamente, por lo que siempre que ha sido posible las he empleado para no alterar la creatividad originaria de la autora: “fuera de la moda” (Martín Gaite, 2004: 263) [fuori moda]; “tomar conciencia” (Martín Gaite, 2004: 259) [prendere coscienza]; “volver a estar en sí” (Martín Gaite, 2004: 259) [tornare in se stessi].

Importante en el proceso de traducción es procurar no alterar la tendencia de cada lengua a utilizar frases hechas y expresiones fijas, cuyo empleo común ha sido facilitado a menudo por la cercanía entre la cultura de partida y de llegada. Em la obra en cuestión podemos encontrar numerosas expresiones de este tipo, sobre todo las que se usan en sentido metafórico, que se corresponden perfectamente en italiano y en español, aunque no siempre la estructura formal sea exacta, entre las cuales destaco, por citar algunos ejemplos, las siguientes: “es nuestra cruz” (Martín Gaite, 2004: 260) [è la nostra croce]; “dar puerta abierta” (Martín Gaite, 2004: 261) [dare via libera]; “la guinda encima de la copa del helado” (Martín Gaite, 2004: 262) [la ciliegina sulla torta]; “a empellones” (Martín Gaite, 2004: 691) [a spintoni]; “poner los cimientos” (Martín Gaite, 2004: 693) [porre le fondamenta].

De este modo, el lector terminal percibe sin dificultad el sentido sin que sea necesaria ninguna precisión. Al contrario, existen en cada lengua otras expresiones o frases hechas que no se pueden traducir literalmente y en

estos casos es el traductor quien debe determinar el grado de modulación más adecuado (Torre, 1994: 59). Por ejemplo, una frase como “que van a bautizar a B. a bombo y platillos” (Martín Gaité, 2004: 259) [che battezzarono B. alla grande], ha sido traducida de manera totalmente diferente con respecto al original, ante la imposibilidad de encontrar una correspondencia directa. Sin embargo, he intentado mantener la misma información semántica, conservando, al mismo tiempo, un estilo espontáneo típico del habla coloquial para que quien lea pueda percibir la misma fuerza y el mismo efecto del original.

De la misma manera se puede notar muy evidente el propósito de literaturizar lo cotidiano, por ejemplo mediante el uso de formas cultas arcaicas y sobre todo de metáforas, que son frecuentes en toda obra de Carmen Martín Gaité. Hay que considerar, antes de todo, a la hora de trasladarlas a otras lenguas, que se trata de un lenguaje figurado y que la metáfora siempre implica una pluralidad de significados de una palabra. Como explica Newmark (1988: 150), existen cinco métodos para traducirlas: reproducir la misma imagen en la lengua de llegada, sustituirla con otra imagen equivalente, traducir la metáfora con una similitud, traducir explicando su sentido y reducir el sentido. De acuerdo con estos criterios y siempre teniendo en cuenta los varios elementos culturales, universales y personales, en la mayoría de los casos he preferido utilizar metáforas equivalentes tanto semántica como sintácticamente, reconocidas en la lengua de llegada: “la fiebre del hablar” (Martín Gaité, 2004: 262) [la febbre del parlare]; “regiones de la paz, de la luz” (Martín Gaité, 2004: 265) [regione della pace, della luce]; “pero las mariposas ya no volverán” (Martín Gaité, 2004: 695) [ma le farfalle non torneranno più]; “que le ciega los ojos del alma” (Martín Gaité, 2004: 691) [che acceca gli occhi dell’anima]; “moscardones de vuelo bajo” (Martín Gaité, 2004: 265) [mosconi di volo basso]. Como hay correspondencia formal y semántica he optado por una traducción literal dado que este lenguaje metafórico transmitiría, por afinidad cultural, las mismas impresiones en los posibles lectores italianos.

Otro aspecto interesante constatable en estos Cuadernos es la presencia frecuente de extranjerismos, que he preferido no traducir cuando aparecen en su forma original. Según la teoría de Newmark (1988: 93), se puede hablar de calcos, es decir elementos que una lengua toma de otra y que no pertenecen al conjunto patrimonial, aunque pueden incluso enriquecer la lengua que los experimenta.

Carmen Martín Gaité emplea muy a menudo términos extranjeros, sobre todo ingleses, en el *Cuaderno 29*, que escribe en los años ochenta. De

hecho, este período coincide con sus largas estancias en los Estados Unidos y se observa la influencia de la lengua extranjera, tanto en los nombres propios y topónimos, como en los aspectos de la vida cotidiana, a pesar de que estos términos no sean de uso frecuente en la lengua española: “regret” (Martín Gaité, 2004: 259), “en attendant” (Martín Gaité, 2004: 260), “logos” (Martín Gaité, 2004: 261), “stickers” (Martín Gaité, 2004: 692), “college” (Martín Gaité, 2004: 692), “limousine” (Martín Gaité, 2004: 694), “hazy” (Martín Gaité, 2004: 694), “the sea” (Martín Gaité, 2004: 694), “gate twenty one” (Martín Gaité, 2004: 694)... De acuerdo con el propósito de respetar las elecciones de la autora no he traducido estos términos. De este modo, además de conservar su forma original, el texto no ha perdido su matiz extranjero.

En cuanto a los diferentes aspectos gramaticales, he observado muchas diferencias entre el italiano y el español. Ya desde el principio se notan en español algunas pasivas reflejas que se traducen al italiano con la forma pasiva simple: “se han reunido” (Martín Gaité, 2004: 257) [sono stati riuniti]; “se han incluido” (Martín Gaité, 2004: 689) [sono stati inclusi] Asimismo, por citar otro ejemplo representativo, el español no usa el artículo indeterminado delante de “otro/a”, “cierto/a”, mientras que el italiano si lo pone: “otro de anillas” (Martín Gaité, 2004: 257) [un altro ad anelli]; “cierto desorden” (Martín Gaité, 2004: 689) [un certo disordine].

En el texto se encuentran también numerosos adjetivos posesivos que, a diferencia del italiano, no van acompañados por el artículo determinado: “su última parte” (Martín Gaité, 2004: 689) [la sua ultima parte]; “su novia Teresa” (Martín Gaité, 2004: 693) [la sua fidanzata Teresa].

Debido al género de los *Cuadernos*, una mezcla entre diario, autobiografía y creación literaria, son frecuentes las fechas a lo largo de muchas de sus páginas. Con respecto a ello, cabe decir que en español no se utiliza el artículo determinado delante de los años, mientras que en italiano sí, aspecto que hemos tenido en cuenta a la hora de su transposición a la lengua de llegada: “pertenecientes a 1974” (Martín Gaité, 2004: 257) [appartenenti al 1974]; “entre 1950 y 1970” (Martín Gaité, 2004: 264) [tra il 1950 e il 1970]. Además, en español siempre hay que poner la preposición “de” delante de las fechas, pero no ocurre lo mismo en italiano, ya que se puede evitar: “27 de enero de 1974” (Martín Gaité, 2004: 259) [27 gennaio 1974].

Existen más diferencias con las preposiciones, como por ejemplo en la forma española “en + nombres de ciudad”, a la que corresponde en algunas ocasiones la forma italiana “a + nombres de ciudad”: “en Valladolid” (Martín

Gaite, 2004: 259) [a Valladolid]; “en Storrs” (Martín Gaite, 2004: 692) [a Storrs].

En español, a diferencia del italiano, es obligatorio poner la preposición “a” delante del complemento objeto cuando se trata de persona determinada: “conocí a su novia” (Martín Gaite, 2004: 693) [conobbi la sua fidanzata]. Asimismo, en español con la preposición “a” los pronombres tónicos deben ir acompañados de sus correspondientes átonos, lo cual es considerado un error por el sistema normativo italiano: “le dije a Marta” (Martín Gaite, 2004: 259) [dissi a Marta].

En español, entre otras cosas, aparecen algunas perífrasis que no siempre tienen correspondientes precisos en italiano: “al + infinitivo”: “al abrir los ojos” (Martín Gaite, 2004: 259) [nell’aprire gli occhi], o bien con una subordinada temporal [quando aprii gli occhi]; “seguir + gerundio”: “seguir adecuando” (Martín Gaite, 2004: 260) [continuare ad adattare] (“continuar a + infinitivo”); “volver a + infinitivo”: “volver a acompañar” (Martín Gaite, 2004: 693) [riaccompagnare] (en italiano se emplea el prefijo “ri”). A propósito de prefijos, existen algunos que se corresponden en las dos lenguas, como por ejemplo: “re-anuda, re-flexiona, re-capitula” (Martín Gaite, 2004: 691) [ri-allaccia, ri-flette, ri-capitola].

Otra diferencia se puede notar en los auxiliares, dado que, en algunas ocasiones, la forma española “haber + participio pasado” se traduce al italiano “ser + participio pasado”: “nos ha costado” (Martín Gaite, 2004: 260) [ci è costato]. Cambia también en empleo de los verbos “ir” [andare] y “venir” [venire]: “viniendo hacia la casa de Marisé” (Martín Gaite, 2004: 260) [andando verso la casa di Marisé]; “viniendo de New Haven a Providence” (Martín Gaite, 2004: 692) [andando da New Haven a Providence].

Existen diferencias importantes en el empleo de los modos verbales, sobre todo indicativo y subjuntivo. En este caso, por ejemplo, es de notar que a la subordinada relativa en modo subjuntivo y tiempo presente le corresponde en italiano el futuro de indicativo por tratarse de una acción no experimentada: “se produzcan” (Martín Gaite, 2004: 261) [si produrranno].

Por último, he observado diferencias interesantes en la puntuación, sobre todo en el uso en español de algunos elementos que en italiano no existen. Es éste el caso del signo interrogativo y exclamativo, que en español son también obligatorios al principio y al final de un enunciado, mientras que en la lengua italiana existen sólo al final del enunciado: “¡tienen tantos!” (Martín Gaite, 2004: 691) [ne hanno tanti !]; “¿será aún el Connecticut?” (Martín Gaite, 2004: 691) [sarà ancora il Connecticut?].

En definitiva, ya que no existen soluciones unívocas dentro de la disciplina de la traducción, puedo afirmar que en mi propuesta de traducción he tratado de ser fiel a la autora, tanto en el léxico como en la sintaxis, incluso con las numerosas expresiones herméticas, metafóricas y coloquiales que las caracterizan, para mantener lo más posible el sabor español de la obra, procurando en todo momento no alterar el contenido implícito en los enunciados del texto original, factor imprescindible para obtener una traducción exitosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIÁN, E., *Carmen Martín Gaité: Cuadernos de todo*, <<http://www.pensamientocritico.org/leadr0303.htm>>
- CALVI, M. V., “Los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: lengua y memoria”, en *Letteratura della memoria. La memoria delle lingue: la didattica e lo studio delle lingue della penisola iberica in Italia*, Atti del XXI Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004.
- CALVI, M. V., *Presentación de los Cuadernos de todo en Salamanca*, <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_todo.html>
- GONZÁLEZ DE SANDE, M., “La traducción de los refranes y sentencias de El Quijote en dos ediciones italianas del siglo XX”, en *Italia-España-Europa: Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones*, Sevilla, Arcibel Editores, 2005.
- <[http://Khal5gigs.com/narrativa %20II.doc](http://Khal5gigs.com/narrativa%20II.doc)>
- MARTÍN GAITE, C., *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Destino, 1985.
- MARTÍN GAITE, C., *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- NEWMARK, P., *La traduzione: problemi e metodi*, Milán, Garzanti, 1988.
- PROFETI, M. G., *L’età contemporanea della letteratura spagnola Il Novecento*, Milán, La Nuova Italia, 2001.
- TORRE, E., *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 1994.

DOS FIGURAS FEMENINAS ESPAÑOLAS EN LA CULTURA Y LENGUA INGLESA

M^a del Rosario PIQUERAS FRAILE
Universidad Autónoma de Madrid

1. INTRODUCCIÓN: AMOR Y FORTALEZA, DOS CUALIDADES FEMENINAS

Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? El amor no admite sino sólo amor por paga. En pensar en él me alegro, en verlo me gozo, en oírlo me glorifico. Haga e ordene de mí a su voluntad...
(Fernando de Rojas, La Celestina)

Estas palabras de Melibea nos invitan a reflexionar sobre las siguientes cuestiones ¿Es eterno el amor? ¿Existe la pasión perfecta? ¿Es peligroso amar? ¿Hay alguna diferencia en la vivencia del amor dependiendo del hecho de ser hombre o mujer?

Rosa Montero, en la introducción a su libro *Pasiones*, declara que:

La cuestión del amor es una vulgaridad, un lugar común, uno de los tópicos más manidos de la Tierra. Desde el principio de los tiempos, filósofos y artistas han tratado el asunto con obsesiva insistencia, y probablemente no haya habido nunca un solo ser humano que, llegado a la edad de la razón, no le haya dedicado al tema una buena cantidad de pensamientos. Todos creemos saber del amor, todos creemos entender algo del amor. Y, sin embargo, continúa siendo una materia oscura, el reino de la confusión y lo enigmático.

Quizás Rosa Montero esté en lo cierto. A lo largo de la historia innumerables tratados sobre el amor se han escrito y, verdaderamente es un campo prolífico en investigaciones. Sin ir más lejos, Erich Fromm en su libro *El arte de Amar* (1982), parte de la premisa de que el amor no es un fenómeno accidental y mecánico que simplemente “se experimenta”; es, por el contrario, un arte, algo que requiere un aprendizaje. Esta tesis significa que el problema del amor no es el de un objeto que deba encontrarse, sino el de una facultad que debe crearse y ser desarrollada.

En términos románticos se dice que amar es fundamentalmente dar y no recibir. En estas escasas páginas daremos un breve esbozo de lo que tanto Catalina de Aragón como Lady Smith fueron capaces de dar en su amor.

Quizás en el mismo acto de dar, estas mujeres experimentaron su fuerza, su riqueza y poder. Es una expresión de vitalidad: quizás su amor fue algo que las mantuvo firmes en sus convicciones y creencias, pues la vida tiene un principio y un fin y, según como se viva, puede ser feliz o desgraciada. La entrega a los demás, lo mismo que a la familia y los amigos, pueden hacer más por nuestra felicidad que el egoísmo y la autocomplacencia.

Junto a esta idea de pasión amorosa y entrega cabe destacar otro aspecto, de igual modo importante en esta breve introducción y que, posiblemente, sea un rasgo distintivo español. De este modo, Salvador de Madariaga en su libro *Mujeres Españolas* (1975) alude al “carácter” como la cualidad que quizá más caracteriza a la mujer española y así se refiere a la cantidad de refranes, coplas o cuentos que hacen referencia a la mujer en España a lo largo de su historia. A modo de ejemplo, citamos dos por su relación con el tema que nos ocupa: Mujer casera, el marido se le muera”, “si tu mujer te dice que te tires del tejado, pídele a Dios que sea bajo”. (Madariaga, 1975: 13) Y es esa persistencia en su fuerte carácter lo que ha hecho que la mujer española a lo largo de los siglos haya luchado contra todas las adversidades que han rodeado su existencia. Después de todo, España es el pueblo de la pasión y la mujer española no es contemplativa sino activa; la energía vital parece surgir de la tierra.

Llegados a este punto aludimos, de nuevo, a Salvador de Madariaga pues contribuyó con su trabajo a la presentación de la mujer española ante el mundo de una manera muy sutil, delicada y bella de mostrarnos su imagen. De este modo, en el prólogo a su libro, refiere la anécdota en la que tras una conferencia suya una mujer americana denunció el estado rezagado de cultura de la mujer española, y a la conveniencia de que las mujeres norteamericanas contribuyeran a elevarlo. Literalmente citamos a Madariaga en su respuesta: “Eso es imposible. El nivel de cultura de la mujer española es superior al de la mujer norteamericana”. Confiesa Madariaga que lo hizo adrede pero reflexionando sobre esta afirmación, que puede parecer exagerada a primera vista, nos atrevemos a decir que en cierto modo y medida la mujer española siempre se ha preocupado por su nivel cultural e intelectual y por estar en la medida que fuera posible en iguales condiciones que el hombre. Las dos mujeres protagonistas de este trabajo dan pruebas de ello. Quizás su limitado horizonte cultural se debía a la lentitud del desarrollo cultural de toda la nación más que a una incapacidad inherente suya. Y como comenta Salvador de Madariaga en su prólogo: “no se ha dado en España obstáculo jurídico que vedara a la mujer el acceso a la Educación Superior, así como que en todo momento de nuestra historia, España ha dado de sí un número relativamente

alto de mujeres de gran espíritu, inteligencia y cultura” (Madariaga, 1975: 36). Recuérdese aquí que la primera mujer que alcanzó cátedra en una Universidad Europea fue Emilia Pardo Bazán y que en la de Madrid, enseñó Literatura Comparada a principios de siglo.

Claro es que el tiempo transcurrido de una época a otra puede haber eclipsado a la mujer. La historia es como una cadena y sucesión de pulpas jugosas que una tras otra conforman el presente. De ahí la substancial importancia del historiador. La mujer estuvo sometida en un pasado a un sistema de patriarcado que la colocó en una posición de subordinación y silencio, y de este modo fue marginada. Son muchas las autoras que han culpado a la mujer que, con su sumisión y silencio, ha contribuido a perpetuarlo. Una de ellas fue Mary Wollstonecraft. Esta autora en *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), hace una denuncia sobre la situación de la mujer en el siglo XVIII, y así pretende demostrar que la concepción de la sociedad dieciochesca es un producto de la ideología patriarcal que ha creado un tipo de sociedad, en la que la supremacía varonil detenta el poder y la cultura. Mary Wollstonecraft ha sido llamada la madre del feminismo. Su obra es todo un clásico para entender la historia del feminismo pues argumentó que a través de la educación vendría la emancipación. ¿Fueron sumisas las dos mujeres objeto de nuestro estudio?

No es anecdótico que nos hayamos referido al sistema de patriarcado pues plantea cuestiones éticas y sociales de gran importancia que invitan a la reflexión. La disciplina que impartía la figura paternal imprimía un carácter muy especial. Igualmente significativo es el hecho de que la mujer representaba la perfección religiosa, moral, sexual y social. Englobaba la virtud y su bondad dependía en gran parte de su inocencia.

Sin embargo, y para concluir aquí con esta pequeña introducción, cabe destacar que el mismo “carácter” y “fortaleza” que califica positivamente a la mujer española es lo que ha hecho que haya multitud de mujeres en nuestras universidades españolas y en profesiones liberales. España se repite en el espejo de su historia. La crítica gusta autodefinirse por lo que denuncia. Resulta congruente la siguiente pregunta. ¿Por qué no definirla por lo que silencia, por lo que calla?

2. LADY SMITH

Catorce años no habían pasado aún por su rostro juvenil, de una lozanía delicada, más inglesa que española; su rostro, aunque no quizá estrictamente bello, era sin embargo tan notablemente agraciado e irresistiblemente atractivo, en el ápice de una figura moldeada por la

naturaleza en su modelo más noble, que mirarla era amarla; y la amé, pero no se lo declaré, y entre tanto otro más atrevido dio el paso y la conquistó. Pero me quedé contento, pues en él encontró un hombre tal como lo merecían su hermosura y su infortunio.
(Memorias de John Kincaid).

La guerra antinapoleónica independentista ha mostrado en manuales de historia un caparazón de feroz nacionalismo por parte del pueblo llano. Al aceptar José I la corona de España, el duque del Infantado, en representación de la nobleza española, declara, según cita Manuel Tuñón de Lara en *La España del siglo XX* (1968: 15): “Los grandes de España fueron siempre conocidos por la lealtad a sus soberanos, y vuestra majestad hallará en ellos la misma afección y fidelidad”. Sin embargo, el desprestigio de la clase noble vendida a Napoleón será denunciado por Espronceda en el poema “El dos de Mayo” en los versos 45-65 en *Poesías Líricas y Fragmentos Épicas*:

Y vosotros, ¿qué hicisteis entre tanto,
Los de espíritu flaco y alta cuna?
Derramar como hembras débil llanto
O adular bajamente a la fortuna;
Buscar tras la extranjera bayoneta
Seguro a vuestras vidas y muralla,
Y siervos viles, a la plebe inquieta,
Con baja lengua apellidar canalla.
¡Canalla, sí, vosotros los traidores,
los que negáis al entusiasmo ardiente,
su gloria y nunca visteis los fulgores
con que ilumina la inspirada frente!
¡Canalla, sí, los que en la lid, alarde
hicieron de su infame villanía,
disfrazando su espíritu cobarde
con la sana razón segura y fría!
¡Oh!, la canalla, la canalla en tanto
arrojó el grito de venganza y guerra
y arrebatada en entusiasmo santo,
quebrantó las cadenas de la tierra (Espronceda, 1970: 268-69).

Con estas premisas y en este clima nacionalista surge la figura de nuestra heroína española con nombre inglés Lady Smith. Nuestra protagonista, descendiente del explorador Juan Ponce de León, tenía catorce años cuando descubrió el amor en la figura de Harry Smith, un oficial que luchaba contra las tropas napoleónicas en España. La diferencia de edad entre los dos cónyuges era considerable, once años; pero su amor rebasó las fronteras de la edad y de la guerra. La historia de cómo Juana María de los Dolores de León se llegó a convertir en Lady Smith es muy interesante históricamente hablando.

En efecto, Juana María de los Dolores de León, que así era el nombre de soltera de Lady Smith que nació alrededor de 1798 y murió el 12 de octubre de 1872, fue una de las aventureras españolas menos conocidas que acompañó a su marido por las guerras de medio mundo. Pertenecía a la familia de los Ponce de León de ilustre abolengo leonés. Harry Smith fue el oficial que más años estuvo al servicio de la Reina, cincuenta y cuatro, y sobrevivió sin un rasguño a un centenar de batallas, entre ellas Waterloo, batalla que nuestra protagonista vivió con gran ansiedad: Esta joven esposa, tras la noticia de su marido muerto, recorrió los macabros campos belgas en busca de su cuerpo no sin antes pasar numerosas calamidades y peligros. Fue a su llegada a Bruselas cuando le comunicaron la muerte de su marido. Así narra Salvador de Madariaga cómo Lady Smith se lanzó hacia el campo de batalla con la esperanza de encontrar el cuerpo de su marido, momento de angustia vivido por esta mujer que es digno de ser leído en su totalidad. Aquí no podemos nada más que extraer un extracto del relato:

La carretera desde Bruselas al campo de batalla estuvo a punto de enloquecerme, con tantos heridos, hombres y caballos, y cadáveres que llevaban a Bruselas a enterrar, siempre temiendo verme de pronto ante el de mi marido, pues sabía cómo lo adoraban oficiales y soldados....” “Vi señales de tumbas recientes y me imaginé: “¡Oh, Dios!, ¡ya lo han enterrado y no volveré a verle jamás! A distancia vi una figura yacente y grité ¡Es él! Salté al galope. No. No era él. Lo hallaría, sí, pero ¿dónde?”... “En el momento, como un ángel guardián, un querido amigo, Charlie Gore, ayudante del general Sir James Kempt, se me presentó. ¿Dónde está? -exclamé-. ¿Dónde está mi Enrique?” “Pues cerca de Bavay y a estas horas, tan sano como siempre; ni siquiera herido, ni ninguno de sus hermanos.” Él explicó el error de los soldados por tratarse de otro Smith y ella creyó que se volvía loca del cambio tan súbito en su situación (Madariaga, 1972: 186-191).

Sigue el autor alabando la fortaleza de Lady Smith al referirnos, que a pesar de las horas que llevaba cabalgando durante la noche, se armó de fuerza

para seguir con aquel soldado y reunirse al día siguiente con su amado en Bavay. No pretendemos en nuestro empeño salpicar con un tono meloso y sensiblero nuestra presentación pero sí demostrar hasta dónde era capaz esta mujer de llegar en el amor que profesaba a Harry Smith, o Enrique como ella lo llamaba, inglés al que la Reina nombraría más tarde Caballero.

Retrotrayéndonos en el tiempo, Juana María de los Dolores de León Smith a la edad de catorce años se encontró huérfana y sola con su hermana, tras el asalto de su ciudad natal, Badajoz, por cuarta vez en la Guerra de la Independencia Española, realizada esta última por las tropas británicas. Recordemos aquí que Badajoz sufre numerosas reyertas fronterizas a lo largo de su historia. Con la guerra de la Independencia muere Menacho, héroe de la ciudad, pues siendo gobernador defendiéndola, murió el 4 de marzo de 1809 y ésta capitula. He aquí, entonces, un sitio paradójico: acude Wellington y Badajoz se ve sitiada por tropas liberadoras. De nuevo el francés la asedia. Pero es el año 1812, en que, acosado en todos los frentes, salteado en cada vuelta del camino, sus líneas extendidas de Gibraltar a Moscú, empieza a replegarse; no aguanta.

En la batalla de Badajoz acontecida desde el 16 de marzo hasta el 6 de abril de 1812, el ejército anglo portugués, bajo el mando del Conde de Wellington, asedió la ciudad y obligó la rendición de la guarnición francesa. La batalla de Badajoz fue una de las más sangrientas de las guerras Napoleónicas y la victoria de los británicos les costó cerca de 3.000 soldados muertos en pocas horas de intensa lucha y cerca de 4000 españoles civiles, incluyendo mujeres y niños.

Así, tras el éxito y sangriento asalto de las tropas británicas y portuguesas, Juana María de los Dolores Ponce de León y su hermana buscaron protección del saqueo y pillaje de los soldados, en algunos oficiales británicos que encontraron acampados fuera de las murallas de la ciudad. Así fue como nuestra protagonista conoció al brigada Harry Smith, perteneciente al famoso regimiento de exploradores llamado los 95 Rifles. Una vez casados, Juana María de los Dolores se quedó junto a su marido el resto de la guerra, acompañándolo en el tren de equipajes, durmiendo al aire libre y en el campo de batalla, paseando junto a las tropas y compartiendo todas las privaciones de la campaña. Esta señorita de gran fortaleza, coraje y además de carácter amable y buen juicio, fue querida por los oficiales, incluyendo el Duque de Wellington, que cariñosamente la llamaba “Juanita”.

Con la excepción del periodo de la guerra anglo-americana de 1812, acompañó a su marido a todos sus destinos, siendo los más notables los dos

años en Sudáfrica, donde Sir Harry, ya nombrado Caballero, hecho que aconteció en 1843, sirvió como Gobernador de la Colonia del Cabo y Alto Comisionado en 1847. Y fue en Sudáfrica donde, por amor, Harry Smith fundó una ciudad con el nombre de Ladysmith, una ciudad en las orillas del río Klip (río de piedra), situada a 230 kilómetros al noreste de Durban y a 365 kilómetros al sur de Johannesburgo, e idealmente ubicada en las estribaciones de las montañas Drakensberg. Ladysmith ocupó los titulares mundiales cuando fue sitiada por 118 días, del 2 de noviembre de 1899 al 28 de febrero de 1900, durante la etapa más crucial de la Segunda Guerra Anglo-Bóer. Unos 3.000 soldados británicos murieron durante el asedio.

De este modo, Lady Smith fue testigo de la fundación de la República de Sudáfrica y dio nombre a una ciudad de la región donde su recuerdo aún pervive en el museo local. Allí se conserva su mantilla, peineta y pendientes, porque ella en las fiestas siempre se vestía a la española. De igual modo, podemos señalar que hubo otra ciudad en la Columbia Británica, Canadá, que fue bautizada con el nombre de Ladysmith, pero que oficialmente no se le reconoció este nombre hasta el 6 de junio de 1904. En efecto, el 1 de marzo de 1900 James Dunsmuir supo que las fuerzas Británicas, bajo el mando del General Redvers Buller finalmente liberaron el sitio de la ciudad de Ladysmith en Sudáfrica. Más de 7.000 canadienses lucharon en la guerra Anglo-bóer en 1900. De este modo, el orgullo y el honor de la victoria recorrió las venas de la Columbia Británica, en Canadá y en definitiva en todo el Imperio Británico. Así Dunsmuir en honor y celebración de la liberación de la ciudad optó por llamar también Ladysmith a la ciudad canadiense.

Merece la pena que nos detengamos en estos momentos en la figura del hombre que cautivó, y de forma merecida, el corazón de tan emprendedora aventurera.

Harry Smith -su nombre completo fue Henry George Wakelyn Smith, tal y como aparece en documentos oficiales-; nacido en 1787 fue hijo de un cirujano, educado en Whittlesey, Cambridgeshire, donde nació, y oficial del ejército británico donde ingresó en 1805. En una expedición por América del sur su unidad fue derrotada en Buenos Aires y fue hecho prisionero, lo que le dio la oportunidad de aprender la lengua española que años más tarde apreciaría de forma especial.

Y, en efecto, el soldado inglés tenía 23 años cuando contrajo nupcias con Juana María de los Dolores que en aquél momento contaba con 14 años. Su historia fue una verdadera historia de amor que duró 40 años, a pesar de la hostilidad de la familia de la joven hacia un hombre fuera del entorno español.

Harry Smith murió el 12 de Octubre de 1860, exactamente 12 años más tarde de que Lady Smith se uniera a él. En su vida llena de aventuras pasaron por la India, donde su fama de general se acrecentó tras la batalla de Aliwall. Sus memorias-publicadas póstumamente en 1901 por J. Murray- son consideradas como un clásico de amor y guerra. Salvador de Madariaga transcribe partes de su autobiografía y así reproducimos aquí los sentimientos que Harry Smith albergaba en su corazón por su amada mujer Juana María de los Dolores Ponce de León:

Así pues esta escena de devastación y despojo me valió un tesoro incalculable; a mí que, entre tantos queridos amigos, había sorteado, ileso, tantos peligros, mancebo indómito que no merecía tal recompensa, y que aun deseoso de hacerlo nunca fue capaz de expresar ni la mitad de mi gratitud a Dios Todopoderoso por tan preciada señas de Su bendición a un ser tan joven y atolondrado. Desde aquél día hasta éste, ha sido ella mi ángel guardián. Conmigo ha compartido los peligros y privaciones, las penalidades y fatigas de una vida agitada en todos los rincones del mundo. Privada de todos sus parientes, de todo vínculo con su país menos sus reminiscencias, unida a un hombre de religión diferente aunque cristiana, sin embargo, ese hombre ha sido para ella todo (Madariaga, 1975: 171).

Existen en ficción dos obras que se han referido a la persona de Lady Smith. Una de ellas es *Lady Smith: Pasión y Valor en Tiempos de Guerra* de Mabela Ruiz-Gallardón (2008), novela que se centra en esta mujer y en el contexto de las guerrillas que surgieron en España tras la entrada de las tropas de Napoleón en 1808. La otra, *The Spanish Bride* de Georgette Heyer.

En suma, contando escasamente catorce años fue cuando Juana María de los Dolores Ponce de León se unió a su marido, un hombre admirablemente dotado para adoptarla y adaptarla a su modo de ser y vivir; que le habla en español, la admira y adora y está por ella dispuesto a dar la vida. Junto a su marido cabalgó toda su vida por todos los continentes del Imperio Británico. Después de todos sus avatares militares la pareja anglo-española se establece en Inglaterra, en Londres. La separación entre ellos, pues, acació con la muerte de Harry Smith en 1860. La suya fue, realmente, una verdadera historia de amor hasta el final.

3. CATALINA DE ARAGÓN

It seems the marriage with his brother's wife
Has crept too near his conscience.
No. His conscience
Has crept too near another Lady (Shakespeare, *Henry VIII*)

Este extracto de la obra de Shakespeare nos sirve para analizar aunque someramente la relación de Catalina de Aragón con Enrique VIII. Catalina se aferró con dignidad a su amor por Enrique y le tocó sufrir mucho por su decisión. Su imposibilidad de engendrar un hijo varón-nació uno que duró muy poco tiempo-le obligó a aceptar todos los devaneos amorosos de Enrique. Toda la humillación, impotencia e indignación que sufriera esta reina dejó un hálito de asco en torno a la figura de Enrique VIII además de su fama de “verdugo” con sus consecutivas esposas. En casi todas sus biografías se le califica, sobre todo, de un hombre hipócrita, vil e infame. Es la hipocresía lo que la mayoría de la crítica le achaca, pues esa es la actitud que demuestra en todo momento; principalmente pone como pretexto para pedir el divorcio con Catalina, el hecho de que ésta ya había sido esposa de su hermano. Sin embargo, no siente escrúpulos al casarse con la hermana de su amante, María Bolena, la hermana mayor de aquella familia. Es decir, se divorciaba por “escrúpulo” de haberse casado con la viuda de su hermano y pedía licencia para casarse con la hermana de su amante.

A finales del siglo XV la reina Isabel La Católica impulsaba tanto a hombres como a mujeres a dedicarse a los estudios clásicos. Esta afición a las letras florecerá en Inglaterra a través de Catalina de Aragón, contribuyendo no poco al esplendor del reinado de Isabel I, la famosa Elizabeth Tudor.

Los matrimonios que los Reyes Católicos negociaron para sus hijos (Isabel, Juan, Juana, María y Catalina) tendían a favorecer la situación internacional de España, pero la muerte prematura de casi todos estos príncipes frustró las esperanzas de los monarcas. A Juana pretendieron casarla con el príncipe de Navarra, Francisco Febo (1481), a fin de preparar la anexión, pero la condesa de Foix, madre del príncipe, prefería la boda con la Beltraneja. Ante ello, los Reyes Católicos pidieron la mano de la princesa Catalina de Navarra, hermana de Francisco Febo, para su hijo Juan; el matrimonio tampoco tuvo lugar, porque Catalina casó con Juan de Llabrit. Isabel se casó con el heredero del trono portugués, don Alfonso en 1490 y, muerto éste, la alianza fue renovada mediante nuevo matrimonio de la misma infanta Isabel con el nuevo

rey don Juan Manuel. Al morir Isabel, don Manuel volvió a casarse con otra hija de los Reyes Católicos: la princesa María.

Juana contrajo nupcias con el archiduque Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano de Austria y presunto heredero de la corona imperial y de los dominios de la casa de Borgoña. El príncipe don Juan se casó con Margarita, una hermana de Felipe el Hermoso y, por último, Catalina se casó con el heredero de la corona de Inglaterra, Arturo y, a la muerte de éste, con su hermano, el rey Enrique VIII.

En esta malla política de la realidad española de la época se entreteje la existencia de Catalina de Aragón. Esta mujer, primera esposa de Enrique VIII es un personaje de gran interés para conocer la Europa renacentista de comienzos del siglo XVI, protagonista de uno de los episodios más importantes de la historia de esa época-la ruptura con la Iglesia Católica, y su proclamación como jefe de la Iglesia Anglicana-. Nos encontramos ante una mujer de carácter, culta y piadosa, fiel a su fe, a su esposo y a su nuevo país. Supo afrontar situaciones familiares, religiosas y políticas, difíciles y complicadas con fortaleza, prudencia, sabiduría y habilidad diplomática. Uno de sus enemigos, Thomas Cranmer, dijo de ella que, de haber sido un hombre, hubiese sido el mayor de los héroes nacidos en la historia-véase lo curioso y chocante del comentario-. Luis Ulargui nos muestra en su libro *Catalina de Aragón* (2004), una biografía en la que nos recrea la vida privada de Catalina en la corte inglesa, y la de múltiples personajes relacionados con ella, de modo particular Enrique VIII. El autor titula curiosamente el tercer capítulo de su libro “Los años más felices”, que coinciden con el matrimonio de Catalina con el nuevo rey de Inglaterra, Enrique VIII, hermano de Arturo Tudor, y los primeros años de matrimonio, en los que la paz y armonía familiar confluyen con los acuerdos políticos entre su esposo, España y el Sacro Imperio Romano Germánico. Catalina de Aragón morirá fiel a su esposo y a su rey, a quien escribirá poco antes de morir:

Señor mío, rey mío y mi muy amado marido, sea Dios contigo: La hora de mi muerte se llega, el amor que os debo yo, me esfuerza a que en este artículo te avise de algunas cosas convenientes a la salvación de tu alma, la cual debes anteponer ante todas las cosas de la tierra; teniendo en poco por esta razón todo regalo y deleite corporal, por cuya ocasión a mí en muchas miserias y a ti en muchos cuidados he puesto. Yo te lo perdono, y ruego a Dios te lo perdone (Ulargui, 2004: 273)

Tras la toma de Granada, los Reyes Católicos habían pasado a aposentarse en el Alcázar, ese maravilloso palacio árabe con sus jardines floridos

y sus fuentes rumorosas. Allí pasó la mayor parte de su feliz infancia Catalina de Aragón que había nacido en un suntuoso dormitorio del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares en 1485, ocho días antes de Nochebuena. Parece ser que la bautizaron con el nombre de Catalina en honor a la abuela de su madre, Catalina de Lancaster, reina de Castilla, como mujer de Enrique III. Educada por su madre, de viva inteligencia y fuerte carácter, llegó a tener con el tiempo una figura y una prestancia dignas de una gran princesa. Pero, como toda hija de reyes, era una pieza clave en los acuerdos matrimoniales que establecerían sus padres, según la conveniencia política para el reino y así para protegerse de los avances de Francia-aún unidos los reinos de Fernando e Isabel no podían vencer al reino más fuerte y rico de Europa-se decidió que la quinta hija de los Reyes Católicos, de tres años de edad, fuera prometida a Arturo, hijo de Enrique VII en el tratado de Medina del Campo. Lo que iba a sufrir, por ser hija de reyes, era inimaginable.

Cuando el Papa Alejandro VI pidió auxilio a los monarcas a los que había otorgado el título de Reyes Católicos, ante las acometidas francesas contra la sede apostólica, éstos creyeron necesario contar con la colaboración del rey inglés y, para lograrla, cedieron en su velada oposición a la boda pactada. Y en 1497 el largamente discutido acuerdo matrimonial entre Catalina de Aragón y Arturo Tudor fue finalmente firmado y confirmado por una ceremonia matrimonial celebrada en Inglaterra en la Abadía de Westminster.

Antes de cumplir los dieciséis años Catalina enviudó. Catalina pasó entonces por el primero de sus calvarios pues éste fue uno de los periodos duros para la jovencísima viuda Catalina de Aragón: la política del momento exigía de nuevo utilizar su persona, y así el rey Enrique logró que se la comprometiera con su otro hijo, Enrique, que en aquellos momentos contaba sólo con once años de edad.

Catalina entonces vivió en Inglaterra unos años a merced de un rey avaro como lo era Enrique VII, periodo en el que también perdió a su gran apoyo, su madre Isabel la Católica, que murió en Medina del Campo en 1504.

Pasaron los años y en 1509, subió al trono de Inglaterra el hijo y sucesor de Enrique VII, con el nombre de Enrique VIII. Enrique era un joven rubio y esbelto del que Catalina poco tardó en enamorarse, y ella era una hermosa, culta y excelente esposa, que lo amaba, aunque no era plenamente correspondida. Su periodo de libertad de acción puede situarse en esos años comprendidos entre 1509 y 1525 de tal manera que algunos historiadores lo han denominado la “época de Catalina”. Así, por ejemplo, en 1520, el

poderoso sobrino de Catalina, Carlos V de Alemania y I de España, visitó Inglaterra y la reina comenzó rápidamente con la política de ganar tanto su alianza como la de Francia.

Salvador de Madariaga en su libro *Mujeres Españolas* (1975) divide la vida conyugal de Catalina con Enrique VIII en tres etapas. En la primera fue la luna de miel que duró cerca de ocho o nueve años; el purgatorio que va desde 1518 hasta 1527, otros ocho o nueve años donde la Reina Catalina es querida, respetada y admirada y la tercera, denominada el infierno,

al que precipitan a la mujer desdichada no sólo las pasiones del rey, tan pronto disfrazadas de hipocresía como exhibidas con cinismo, sino las ambiciones de sus rivales en la lucha por el dominio del albedrío regio, tanto por el lado político-Wolsey, Cromwell-como por el amoroso-Ana Bolena (Madariaga, 1975: 114).

La falta de descendencia masculina fue el argumento que Enrique VIII esgrimió para pedir la anulación del matrimonio al Papa, quien se negó a otorgarla si Catalina no estaba de acuerdo. La dinastía Tudor era nueva y aún no estaba bien consolidada, por tanto era necesario un heredero varón. Ninguna reina había reinado en Inglaterra por su propio derecho y con éxito y la guerra de las Dos Rosas todavía estaba muy reciente en la memoria colectiva. Catalina no podía esperar de su marido ni respeto ni amor pero ella sí albergaba en su corazón esos sentimientos, como así guardaba celosamente su dignidad de esposa y de católica. Ningún Papa se atrevería a anular la boda de la hija de los Reyes Católicos.

En plena efervescencia protestante, la cuestión se convirtió en una viva polémica sobre la primacía papal en la que participaron teólogos y hombres de letras. Enrique se casó con Ana Bolena el 25 de enero de 1533, ya embarazada de la futura reina Isabel I. El Arzobispo de Canterbury, Thomas Cranmer, anuló el matrimonio del rey con Catalina. Éste se separó de la obediencia a la Iglesia Católica de Roma y se hizo reconocer como jefe supremo de la nueva Iglesia de Inglaterra.

Catalina fue confinada en Ampthill, en Buckden y en el castillo de Kimbolton, donde murió el 7 de enero de 1536 a la edad de 50 años. Aunque nunca renunció al título real, fue enterrada en la Catedral de Peterborough con un funeral propio de Princesa Viuda en vez de Reina. Las ciudades de Peterborough y Alcalá de Henares son hoy ciudades hermanas. La Catedral de Peterborough, conmemoró en 1986, con brillantes actos el CDL aniversario de su muerte. Igualmente en la capital de Aragón tuvo lugar, en ese mismo

año, un homenaje a la que fuera princesa de la Casa Real de Aragón y de Castilla.

Federico Jiménez Losantos publicó un artículo en *El Mundo* el 15 de noviembre de 1998 con el título “Catalina de Aragón: Víctima enamorada de Barbazul.” En dicho artículo se alude al hecho de que “Catalina representa una variante poco comentada pero quizás la más común del amor cortés, tan novelero: el amor fatal al propio esposo, que ni lo comparte ni lo merece”. Y, en efecto, Catalina de Aragón murió amándole y por supuesto, siendo su esposa legítima, y guardando su dignidad como esposa, se negó a concederle el divorcio. Una vez muerta, Enrique VIII podía empezar a ser el auténtico Barbazul de la leyenda.

Según historiadores y críticos, Catalina de Aragón era la que más se parecía a su madre: pelirroja, de ojos claros, decidida e inteligente. Catalina tenía sin duda grandes capacidades intelectuales y morales. Recibió una esmerada educación apegada al catolicismo digno de una futura reina, aprendiendo lenguas romances de la península ibérica, francés, flamenco, inglés, y, por supuesto, latín, además de artes como la danza y la música. Tanto como princesa de Gales como de reina, Catalina fue extremadamente popular entre sus súbditos. Ella gobernó la nación como regente, mientras Enrique invadía Francia en 1513. Ella en persona cabalgó al frente de las tropas de reserva que derrotaron y dieron muerte al rey de Escocia en 1513. Destacaron sus dedicaciones culturales y benéficas, entre las que puede señalarse la atención a marginados. En el orden cultural, mujer cultivada desde sus orígenes, desarrolló una actividad importante ayudando a Erasmo de Rotterdam y a Luis Vives. Por otra parte, parece que contribuyó al sostenimiento de cátedras en Oxford y Cambridge, costeano estudios de estudiantes sin recursos.

La biografía de Catalina de Aragón de Mattingly parece una novela de aventuras, una novela histórica. Pero no es ninguna de las dos cosas. Es un riguroso libro de historia. Salvador de Madariaga califica a Mattingly como el Homero de Catalina (Madariaga, 1975: 116), aunque fuera a efectos de discrepar con él. El biógrafo norteamericano está lleno de irresistible admiración por la protagonista. Su biografía es producto natural de estudios sobre los primeros tiempos de la historia de la diplomacia; analiza la personalidad y decisiones de esta reina que influyeron en Inglaterra y por lo tanto en la historia del mundo entero.

Shakespeare en el prólogo a *Enrique VIII* diría de ella que es “La Reina de las reinas en la tierra... la criatura más perfecta que el mundo pueda ofrecer en parangón”. En suma, Catalina, la niña que un día tuvo que abandonar

la magia del Generalife y la Alhambra, no podía adivinar que su amor y su matrimonio provocarían el cisma de la Iglesia. Rechazada por su esposo, sumida en la soledad pero firme en sus convicciones, luchó por los derechos de su amada hija María. Y así, como indica Antonio Fernández Luzón en “Catalina de Aragón. El orgullo de la reina traicionada”, fue también una mujer sobria y altiva que supo mantener su condición de soberana de Inglaterra a pesar de las convulsas circunstancias que le tocaron vivir. De esta manera consiguió que su hija, María Tudor, heredase el trono. Es lícito este proceder pues Enrique VIII consiguió su divorcio con manipulaciones.

Sirvió de inspiración a autores dramáticos de la talla de Shakespeare, véase *Enrique VIII* y Calderón de la Barca con *El Cisma de Inglaterra*. Actualmente, se está preparando una película “The other Boleyn Girl” con la actriz española Ana Torrent, que dará vida a Catalina de Aragón y dirigida por el británico Justin Chadwick.

Es lícito preguntarse, como hace Salvador de Madariaga (1972: 91) ¿Por qué murió sola, triste y quizá envenenada en un siniestro caserón inglés, aquella mujer que tuvo en sus manos, en su cerebro y en su corazón el haber sido una Catalina de Inglaterra dos siglos antes de que floreciera una Catalina de Rusia?

4. CONCLUSIONES

Posiblemente, Catalina fue la mujer más amada por Enrique y la única que le amó de verdad; su romance con el pueblo inglés dura hasta nuestros días. Aunque hemos visto que no fue lo mismo, hemos pretendido en estas páginas hacer una comparación en lo que al tratado del amor se refiere de este matrimonio español-inglés con el igualmente establecido entre Juana María de los Dolores Ponce de León y Harry Smith.

Catalina, como sus hermanas, recibió una educación superior a cualquier mujer de cualquier país europeo de la época. Era la gran época de la cultura española y en la Corte abundaban los humanistas. En Westminster y Richmond se rodeó de los mejores humanistas, ingleses unos y traídos a Inglaterra otros. Lord Mountjoy, su propio chambelán, fue uno de ellos. Interesante es el hecho de que Catalina encargara a Juan Luis Vives que escribiera un libro sobre la educación de las mujeres que fue el famoso *De institutio Christianae feminae*. De igual modo, hemos visto que Lady Smith era una mujer cultivada e inteligente que supo cautivar el corazón de un hombre de procedencia ajena a la suya.

En Inglaterra han quedado persistentes tradiciones de todo lo que hizo Catalina para que arraigasen artes y oficios populares. Tuvo al pueblo inglés a sus pies porque logró penetrar en sus corazones; quizás era también porque veían en esta reina rectitud y justicia. Lady Smith fue igualmente querida por el pueblo inglés quien todavía la recuerda.

Quizás no exista la pasión perfecta pero la esencia de estas dos mujeres tan singulares fue el amor que profesaban a sus respectivos maridos; pedirles que renunciaran a ese amor era algo imposible. El amor de Catalina de Aragón por Enrique fue tal que en ningún momento aceptó que su marido, su amante, su ídolo, tuviera culpa de nada. La maldad estaba en los otros. Quizás sea cierto la sentencia “el amor es ciego”. La reina Catalina estuvo cegada por ese apasionado amor. Contra su marido no haría nada. Eso fue lo que la arrastró a ese final tan triste y desconsolado; como se dice, Enrique VIII, ese rey-verdugo fue el amor de Catalina. El amor de Lady Smith, sin embargo, fue algo bien distinto pues Harry Smith jamás se comportó con ella como un verdugo; sino todo lo contrario, fue su querida y amada esposa hasta el final de sus días.

Resumiendo, en pocas palabras, estas dos mujeres españolas con carácter lucharon con gran valentía y fortaleza por un amor al que nunca renunciaron. Sus nombres siguen estando aún vigentes en la cultura inglesa y, por supuesto, en la historia y cultura española; sus historias merecen una atención especial, algo que hemos pretendido en estas páginas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El Cisma de Inglaterra en Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Edición de Juan Eugenio Hartzenbush, 1949 Tomo II pp 215-232.

ESPRONCEDA J., *Poesías Líricas y Fragmentos Épicas*, Madrid, Robert Marrast ed. Clásicos Castellanos, 1970.

FERNÁNDEZ LUZÓN, A. “Catalina de Aragón. El orgullo de la reina traicionada”, *Clío: Revista de historia*, nº 54, 2006, pp. 80-87.

FROMM, E., *El arte de amar*, Barcelona, Paidós, 1982.

HEYER, G., *The Spanish Bride*, Londres, Heinemann, 1940.

JIMÉNEZ LOSANTOS, F. “Catalina de Aragón: Víctima enamorada de Barbazul”, *ElMundo*, 15 de noviembre de 1998, <<http://www.segundarepublica.com>> 10-10-08.

LORENZO, P., *Extremadura, la fantasía heroica*, Madrid, Doncel, 1971.

- MADARIAGA, S. de, *Mujeres Españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975 (1972).
- MATTINGLY, G., *Catalina de Aragón* (J. P. Alzina, trad.), Madrid, Editorial Palabra, 2000.
- RUIZ-GALLARDÓN, M., *Lady Smith: Pasión y Valor en Tiempos de Guerra*, Madrid, El Andén, 2008.
- MONTERO, R., *Pasiones*, Madrid, Aguilar, 1999.
- SMITH, H., *Autobiography*, Londres, J.Murray, 1901.
- SHAKESPEARE, W., *Enrique VIII* (L. Astrana Marín, trad.), en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951.
- TUÑÓN DE LARA, M., *La España del siglo XX*, París, Librería Española, 1968.
- ULARGUI, L., *Catalina de Aragón*, Barcelona, Plaza & Janés, 2004.
- VIVES, L., *De Institutio Christianae Feminae*, Vol. IV, en *Opera Omnia*, Valencia, G. Majansius ed. Officina Benedicto Monfort, 1782-1785, 8 vols.
- WOLLSTONECRAFT, M., *Vindication of the Rights of Woman* (M. Kramnick, ed.), Harmondsworth, Penguin, 1978.

**PILAR CONTRERAS DE RODRÍGUEZ:
UNA ESCRITORA ANDALUZA DEL XIX**

*M. Dolores RAMÍREZ ALMAZÁN
Universidad de Sevilla*

1. INTRODUCCIÓN

Hace algunos meses, la casualidad me llevó a saber de la existencia de Pilar Contreras y Alba¹. Fue mucho más que una grata (y emotiva) sorpresa descubrir que esta mujer había sido una figura ilustre de la cultura de su época. Periodista, compositora, autora teatral, pedagoga, poeta, intelectual reconocida entre las personalidades más destacadas de su tiempo, aparece hoy como claro exponente de la fecunda labor realizada por todas aquellas mujeres transgresoras, *escritoras de la domesticidad* (Blanco, 1998: 30), que empuñaron la pluma y tomaron la palabra transmitiendo, junto con sus preocupaciones, inquietudes, y sueños, una serie de valores y representaciones culturales que conducirían, en la siguiente centuria, al concepto de mujer moderna.

Sin duda, la generación de escritoras románticas del periodo inmediatamente anterior, encabezada por Josepa Massanés, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero, y el más de un millar de mujeres poetas y novelistas que dieron el salto a la esfera pública a través del periodismo desde mediados del siglo XIX, debió servir de referente para muchas lectoras y escritoras en las décadas siguientes.

Los estudios realizados hasta la fecha ponen de manifiesto cómo toda una serie de aspectos compartidos por aquellas pioneras en el acceso a la cultura fueron siendo asimilados y adaptados por las siguientes generaciones de escritoras, hasta bien entrado el siglo XX; aspectos de orden simbólico, que junto a otros de tipo ideológico, político y social, terminarían por traducirse en modelos de representación para las mujeres españolas y propuestas de transformación social, más o menos avanzadas, pero definitivamente enfrentadas a la imagen y a la función social de la mujer heredadas de antiguos modelos.

1) Para las referencias bibliográficas del conjunto de su producción y para una aproximación a su poesía remito a los más amplios trabajos publicados hasta la fecha: Guardia Castellano, 1913: 328-334; Caballero Venzalá, 1986: 309-319; Pérez Ortega, 1999: 296-334.

La producción de Pilar Contreras viene a inscribirse en aquella generación de mujeres intelectuales y escritoras a caballo entre los siglos XIX y XX, instruida y familiarizada con la escritura, de una larga tradición de producción literaria, a través sobre todo de la prensa (Cfr. Simón Palmer, 1991; Jiménez Morell, 1992; Carmona González, 1999; Ramírez Gómez, 2000; Bernard et. alii., 2007), que reclama, por encima de distintas ideologías y visiones de la realidad, el derecho a la educación de la mujer como paso fundamental en la mejora de su condición y con ello, del conjunto de la sociedad, a pesar de hallarse sumida entonces en un proceso de fuerte afianzamiento del estereotipo de “ángel del hogar”.

2. NOTICIAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS Y NUEVAS APORTACIONES

Pilar Contreras y Alba (1861-1930), más conocida en el mundo artístico desde su matrimonio como Pilar Contreras de Rodríguez, se acercó al periodismo, a la música² y a la literatura siendo muy joven.

En el ámbito literario sus primeros trabajos están relacionados con la prensa, primero en su ciudad natal, Alcalá la Real, más tarde en Jaén, donde además de colaborar en distintos periódicos dirige *La verdad*, publicación de orientación conservadora y religiosa destinada a combatir la prensa espiritista.

Imparable desde su juventud, con abundantes colaboraciones en diarios y revistas (*La Regeneración*, *La Moda Elegante*, *El Heraldo*, *El Álbum Iberoamericano* o *La Revista Crítica*, entre otras muchas), debía gozar ya a partir de 1881 del “aval de cierto reconocimiento nacional” (Pérez Ortega, 1999: 302) cuando es también llamada a participar en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, publicación dirigida por Faustina

2) Recogemos de “Autobiografía” dedicada a Concepción Gimeno de Flaquer para el *Álbum Ibero Americano*, donde se indica el carácter autodidacta de su formación musical así como su capacidad innata para la música: “ No toco los palillos,/ ni sé hacer encaje de bolillos;/ en cambio tal poder tuvo mi estro,/ que he aprendido el piano sin maestro;/ pues me arranqué de niña a tocar sola,/ lo mismo que Arriola;/ sólo que yo no tuve la fortuna/ de que en el pueblo que *meció mi cuna!* hubiese voluntades/ que propalasen mis habilidades/ con bombo y platillo/ como Arriola cuando fue chiquillo” (Contreras de Rodríguez, 1912: 43). Además, siendo muy joven, el premio otorgado por la Sociedad Económica de Jaén en 1878 por su tanda de valeses *Cástor y Pólux*, marcaría el inicio de su larga lista de galardones musicales.

Sáez de Melgar (Sáez de Melgar, 1881)³, valioso catálogo de las mejores plumas femeninas de la época y preciosa galería de retratos costumbristas dedicados a la mujer, en el que Pilar participa con los capítulos dedicados a las figuras de “La Solterona” y “La Poetisa de pueblo”.

De su producción periodística sabemos que una parte aparecerá después recogida en los distintos poemarios, mientras el resto espera ser recuperada y estudiada, repartida en distintas hemerotecas de todo el país. Es a todas luces clara su vinculación con el periodismo de la época, en principio como medio de publicación de sus escritos y también, como hemos señalado, como actividad profesional, al menos durante su juventud y durante los primeros años de su residencia en Madrid. Su relación con la prensa, y en especial con las revistas femeninas del momento será permanente a lo largo de toda su vida⁴ y el estudio de esta faceta abre la puerta a un interesante campo que creemos viene a ser reflejo y continuación de aquella actividad iniciada ya por las escritoras españolas de la primera mitad del siglo XIX y que sólo la Guerra fue capaz de interrumpir.

Como ejemplo del interés por la obra de Pilar Contreras en el ámbito de la prensa femenina (y también como clara manifestación de la importancia que las escritoras siempre le otorgaron, así como de su pervivencia y de la paulatina adaptación a nuevos tiempos), resulta altamente elocuente la noticia recogida en *La Vanguardia* del 29 de agosto de 1930 (año de su muerte) donde se da cuenta de la programación de la Unión Radio Barcelona, señalando el comienzo a las 18:00 de un nuevo número de *Radiofemina* (el primer *magazine* radiofónico femenino) “periódico semanal radiado para las mujeres” en cuya sección literaria, dirigida por Mercedes Fortuny, aquella tarde se radiaron los trabajos de Pilar Contreras, Susana B. Quiroga, la Baronesa de las Navas, Rosaura Montesinos, Enriqueta de Larios, Margarita de Lis, Teresa de Miquel y la propia Mercedes Fortuny.

Sus estudios de magisterio⁵ y sus inquietudes pedagógicas la llevarían a entablar relación con Ana María Solo de Zaldívar, pionera en el campo de

3) Incluye así mismo las firmas de Patrocinio de Biedma, Rosario de Acuña, Blanca de los Ríos, Julia de Asensi, Ángela Grassi, Concepción Gimeno de Flaquer, Emilia Pardo Bazán, etc. Los capítulos de Pilar Contreras arriba mencionados ocupan las páginas 360-376 y 675-690 respectivamente.

4) De hecho, su última publicación “Mariana Pineda” aparece en la revista *Reflejos*, (n. 70, Granada, 1931).

5) En la Escuela Normal de Jaén, inaugurada en 1843.

la pedagogía y figura de especial relieve, tanto en el ámbito andaluz como nacional, quien en 1890 le ofrece la dirección de *El amigo del hogar*, publicación de carácter literario y pedagógico del que Ana María fuera fundadora y propietaria, con sede en Madrid.

También de carácter pedagógico fue su conferencia dictada en marzo de 1906 en la Unión Iberoamericana con el tema “La Música: su influencia en la educación popular; su importancia en nuestras relaciones con los pueblos latino-americanos”; y así mismo, otras muchas composiciones teatrales y musicales pensadas para su representación en distintos colegios, en especial para el Colegio de la Inmaculada de Madrid, con el que Pilar debió mantener una estrecha vinculación⁶.

A partir de 1890, fijada su residencia definitiva en la capital, centro cultural del momento, Pilar encontró, como ella misma sugiere (Contreras de Rodríguez, en Sáez de Melgar, 1881 y Pérez Ortega, 1993: 354-407), no sólo las circunstancias favorables para desarrollar y dar a conocer su dilatada producción artística, sino también la oportunidad de establecer vínculos de hermanamiento solidario que se perfilan como redes de apoyo y amistad con otras mujeres intelectuales y escritoras a los que nos referiremos más adelante.

No podemos abordar aquí el conjunto de su vasta producción aunque quizá resulte indicativo de su amplitud y repercusión saber que Pilar Contreras es, además, autora de un buen número de piezas teatrales y composiciones musicales, muchas de cuales están destinadas especialmente a los niños, de entre las que destacamos su *Álbum musical de canciones escolares* (Contreras de Rodríguez, 1905)⁷ que, al igual que *Fábulas en verso* (1854) de Concepción Arenal, sería declarado por Real Orden de interés público y destinado a material para la enseñanza; así como los *Seis Volúmenes de Teatro para niños* (Contreras de Rodríguez, y De Soto y Corro, 1910-1917) escritos en colaboración con su amiga, también poeta y periodista, la sevillana Carolina de Soto y Corro, por los que en 1919, como colofón a su larga lista de galardones musicales y

6) Me refiero, por ejemplo, a *El Ensayo General* (1911) sainete lírico, *Niños y Flores* (1914), zarzuelita en un acto ambos representados por las alumnas del colegio en la Casa Central de Madrid y en especial al himno *La fiesta del árbol*, interpretado por la orquesta de la escuela con el que Pilar obtuvo el primer premio del concurso durante los festejos de la llamada Fiesta del árbol del 21 de junio de 1908. En la Central se impartían las prácticas de Magisterio y por allí pasó también Carmen de Burgos.

7) A partir de la Ley Moyano, se hace evidente la carencia de materiales para la enseñanza.

literarios y como reconocimiento a su labor pedagógica, el Rey le concediera la Cruz de Alfonso XII (antecedente directo de la actual Cruz de Alfonso X).

Pilar Contreras es también autora de numerosas piezas musicales de distinto género. Destacaremos, en este caso, además de una larga lista de Himnos siempre muy apreciados, la composición de la música de la zarzuela de costumbres andaluzas *Entre castaños* (letra de Ismael Pérez Giralde), la ópera *La Virgen del Torrente*, y la zarzuela *La ciudad del porvenir*, estrenada con gran éxito en Madrid en 1906.

El concurso a numerosos certámenes -algo, por otra parte, muy habitual entre las escritoras del XIX- con que fue en repetidas ocasiones premiada su poesía le ayudó a ser reconocida, no ya sólo como compositora, escritora teatral y periodista, sino también y, sobre todo, -siguiendo los cánones culturales imperantes para la mujer escritora- como *poetisa*. El término, valioso indicio de auto representación simbólica, aparece, ahora como entonces, cargado de doble significación al poner de manifiesto el modelo imperante al que todas las escritoras aspiraban como imagen pública frente al varón, entendida ésta básicamente como rol cultural subalterno, pero también por encima de y en contraposición al denostado concepto de mujer literata o culta-latiniparla (Cfr. Martín Gaité, 1972), como un nuevo rol que se sostiene en los preceptos elementales de “la mujer como pura poesía” y de “la poesía como medio natural de expresión para la mujer”, ampliamente elaborados por los/las románticos/as, con Bécquer (1995: 345-364) (“La poesía eres tú”), referente explícito para Pilar, a la cabeza.

Hace ahora aproximadamente un siglo, Pilar Contreras contaba cuarenta y siete años y acababa de publicar su segundo poemario, *Entre mis muros* (1907). El fuerte respaldo de la crítica (luego recopilada en *Mis distracciones*, de 1910) la convierte a partir de entonces en una figura de relieve también en el ámbito de la poesía femenina y por, lo que hasta ahora sabemos, hasta bien entrado el siglo XX.

En consecuencia, creemos que no por casualidad, la Infanta Paz de Borbón en 1911 ofrece su discurso inaugural en la Sesión de Honor de Fundación de la Academia de la Poesía⁸ con el título “La poesía del hogar”:

8) En el acontecimiento participaron Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Enrique de Mesa, Los hermanos Álvarez Quintero, Antonio de Zayas, Manuel del Val y Ángel Avilés, así como Blanca de los Ríos con “La poesía en la Historia” y Sofía Casanova con “La poesía del Destierro”, junto a Paz de Borbón como únicas plumas femeninas (Cfr. Paz de Borbón, 1911: 61-63).

sin pretender arriesgarnos a considerar una influencia directa que no hemos podido estudiar en profundidad, la hipótesis inicial que se plantea, considerando que Pilar Contreras y Paz de Borbón se conocían, es cuanto menos, la generalización, justamente a partir de 1907, de la temática de la maternidad en los “círculos” femeninos de poesía, de forma similar a cuanto se constata en Italia, por ejemplo en el caso de la poesía de Ada Negri, que, por otra parte, también era conocida y traducida por aquellos años en España.

Por éste y otros motivos que referiremos más adelante, no puede sorprender la estupenda reseña que le dedicara por entonces, como corresponsal española para la revista *Feminal*, (dirigida por Carme Karr y exponente de la prensa feminista catalana, donde además, unos meses más tarde Pilar publicará su canción, hasta ahora no reseñada, “Crepuscular” (1908: 6). Carmen de Burgos, quien trazando el perfil de la obra de su admirada amiga, y a modo de presagio de lo que terminaría por hacerse realidad, escribe (de Burgos, 1907: 17; de Burgos, en Contreras de Rodríguez, 1910: 278-279)⁹:

Alma de mujer andaluza, apasionada y romántica, buena y amable, atraída por los espacios azules, con anhelos de luz como aquellas palmeras que pretenden elevarse hacia las nubes buscando paisajes de ensueño: tal es el alma de Pilar Contreras [...] Dama de sociedad, dulce, buena sencilla, excelente amiga, sin orgullo ni pretensiones, María del Pilar Contreras de Rodríguez es una de las mujeres españolas que más méritos reúnen y que a pesar de su encantadora modestia, está llamada a ocupar uno de los primeros lugares, que sin duda corresponden en el mundo intelectual femenino, a su talento y genio artístico.
(Burgos, 1907: 17).

Así también, en aquellos años Amado Nervo en “La mujer y la literatura española contemporánea” (Nervo, 1921)¹⁰ para sus reflexiones en torno al tema del mencionado ensayo recoge exactamente los nombres de Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, Magdalena Fuentes, Carmen de Burgos, Ester Tapia y Pilar Contreras; todas ellas, para el poeta, como para

9) Aquí también (pp. 280-284) se recoge otra preciosa reseña de Carmen de Burgos para *El Heraldo* que alude al tema de la maternidad en la poesía de Pilar Contreras.

10) Precisamente la referencia explícita de Nervo a *Entre mis muros* (1907) como reciente publicación nos hace sospechar que este ensayo debió publicarse con anterioridad, a pesar de que el registro actual más antiguo de esta publicación es de 1920 (BNE).

nosotros, ilustres figuras femeninas representativas de la novela y la poesía en España.

Por otro lado, además de la selección del soneto “Autobiografía” de Pilar Contreras en las antologías *Cien sonetos de mujer* (Martín de la Cámara, 1919) y *Poetas y poesías* (Cazabán, 1911) ya indicadas en los estudios existentes de nuestra autora, debemos añadir, en el sentido de relevancia de su figura y su obra, una nueva –y significativa– referencia bibliográfica que en un primer rastreo de las antologías de la época hemos podido localizar: se trata de la selección del soneto “Impresión de viaje” de Pilar Contreras (junto a composiciones de Carolina Coronado, Blanca de los Ríos, Sor Juana Inés de la Cruz, Rosario de Acuña, Paz de Borbón, etc.) para la antología prologada por Teresa de Escoriaza *Los Poetas* de 1929.

Impresión de viaje

(Soneto premiado en los Juegos Florales de Pontevedra)

Cruzo en un tren ligero y en una noche oscura
los campos silenciosos en tierra de Castilla;
y en alas de un ensueño, desde una ventanilla,
por los campos desiertos mi mente se aventura.
Entre la sombra densa de la noche... perdura
como una estrella errante... movible lucecilla,
que a intervalos se pierde, y que a intervalos brilla
conforme el tren avanza en la inmensa llanura.
Es la humilde vivienda que bordea un camino;
Su interior limpio y pobre... más que veo, adivino
del tren el raudo paso, desde el fondo del coche.
Yo recuerdo las luchas de la vida agitada...
y envidio una ventura humilde y sosegada
hundida en el grandioso misterio de la noche.

En esta misma línea podemos entender su participación como única firma femenina junto con otros acreditados poetas andaluces (en concreto, Rafael de Valenzuela y Sánchez Muñoz, Francisco de P. Ureña, Luis Carpio Moraga, José A. Moreno Cortés, José Muñoz San Román, Narciso Díaz de Escobar, M. R. Blanco Belmonte, Rodolfo Gil, Alfredo Cazaban, Ricardo León, Cristóbal de Castro, Felipe Cortínez Murube, Eduardo de Ory y Antonio Alcalá) en el Rosario Monumental del Santuario de la Virgen de la Cabeza, singular iniciativa llevada a cabo en 1928 por el poeta y filólogo erudito

Antonio Alcalá Venceslada, tal como se desprende de la noticia recabada de *La Vanguardia* el Miércoles 18 de abril de ese mismo año.

Y desde luego, no podemos dejar de mencionar que en la edición de Carmen de Burgos *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)* (De Burgos, 1911) entre la larga lista de ilustres traductores, poetas y eruditos, (Tomás Morales, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez Canedo, Jerónimo Rosselló, Calixto Oyuela, Antonio Ledesma, J. Bravo Carbonell, Rafael Cansinos-Assens, Diego López Moya, Rafael Lasso de la Vega, Ricardo Franco, Leocadio Martín Ruiz, J. L. Estelrich, Juan O’Neill, Carlos Fernández Shaw, José Alcalá Galiano, Miguel Sánchez Pesquera, Julio Hoyos, Enrique Fernández Granados Jerónimo Rosselló, Marcelino Menéndez Pelayo, José Fernández Cancela y Federico Baraibar) fuera precisamente Pilar, única firma femenina, la traductora del Canto XX “Il risorgimento” (*La Resurrección*) (pp. 316-317).

Aunque el último de sus poemarios *Impresiones de verano en el Escorial* es de 1920, prácticamente a partir de 1930 se pierde todo rastro de la escritora. Salvo contadas excepciones¹¹, su obra no volverá a reeditarse, como tampoco su nombre figurará en las Historias de la Literatura Española.

3. EL DEDAL Y LA PLUMA

“Me he convencido de que es fábula y enredo lo que algunos decían de que no se puede conciliar los dos extremos de la pluma y el dedal...”

Carolina Coronado (*Cartas*, carta 219).

A pesar de que en muchas ocasiones Pilar Contreras llega a “lamentarse” de su actividad pública o incluso a declararse como escritora no profesional (Cfr. Contreras de Rodríguez, 1910: 249-250) y, a pesar de la insistencia en presentar su obra como simple desahogo, pasatiempo o distracción, se puede afirmar que a lo largo de sus más de cuarenta años de dedicación al mundo artístico, Pilar Contreras, como sólo un número muy reducido de sus contemporáneas, había logrado hacer realidad gran parte de sus aspiraciones

11) Por obra de las instituciones culturales locales en diferentes estudios y homenajes (*Programas de la Virgen* (1928-1958) de Alcalá la Real, donde todavía es recordada por muchos con admiración y respeto, así como gracias a la labor de investigación del Instituto de Estudios Giennenses, que con gran celo conserva parte de sus obras y otro material de interés para su estudio.

juveniles, entre ellas el acceso a la instrucción y a la carrera profesional como compositora y escritora y, lo que nos parece aún más importante, el reconocimiento de su trabajo.

Sin embargo, si atendemos a su propio testimonio y al punto de vista desde el que la propia escritora se sitúa en relación con la escritura y la consiguiente posición pública, no debió ser un recorrido fácil y placentero. Sin duda, el reconocimiento y el éxito debieron verse favorecidos, además de por la validez misma de su obra, por su valentía y probada vocación a la hora de superar no sólo los obstáculos propios de cualquier carrera profesional, sino sobre todo, el rechazo y los condicionantes sociales a los que hubo de enfrentarse y que, aunque empezaban a considerarse reducto de otros tiempos, todavía limitaban o impedían a las mujeres el acceso a la esfera pública.

Y a pesar de la brecha abierta por la participación masiva de la escritoras en el periodismo de la época y de la aportación de algunas figuras de relieve (muy pocas, ciertamente, como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán o Blanca de los Ríos) más directamente enfrentadas a los cánones establecidos de silencio y reclusión para todas, los avances sociales eran aún reducidos en el marco de la sociedad española; pues, en general, las escritoras, como bien ha señalado Mercedes Arriaga, “han vivido siempre en una situación de *cross-cultural*: rechazadas por la tradición literaria (masculina), monstruosas en la tradición femenina, que no contempla la escritura entre las funciones de la mujer” (Arriaga, 2003: 411-422).

La imagen pública de la mujer a finales del XIX empieza a ser asumida dentro de ciertos parámetros de limitada apertura que, de alguna manera, implican, desde nuestro punto de vista, una nueva forma de reclusión a nuevas, pero también limitadas, esferas, a veces accidentales y siempre secundarias, tales como el periodismo de corte literario, religioso o pedagógico, la mínima profesionalización en los ámbitos de la enseñanza y la medicina y, sobre todo, la poesía.

La negación directa del orden social canónico significaba, como mínimo, la exclusión. Son muchos los ejemplos que podríamos señalar en este sentido, desde la clausura en 1859, por orden del Gobernador y a instancias del Obispo de Cádiz, de *El Pensil de Iberia* (la primera publicación feminista, de Margarita Pérez de Celis y María Josefa Zapata), hasta la auto censura o la “negación” de la rebelde y contestataria “producción juvenil” por parte de Carolina Coronado (precisamente tras su matrimonio con un diplomático), a la que en alguna ocasión se ha referido Marina Mayoral (2002: 261-267).

En el caso de nuestra escritora, la ascunción (voluntaria o impuesta) de los valores asociados a la imagen tradicional de la mujer virtuosa, madre y esposa, se manifiesta de forma implícita en las repetidas ocasiones en que identifica el rechazo social con los sinsabores y la envidia que vinieron a ensombrecer sus éxitos, en la omnipresente modestia con que afronta su presencia pública a través de la escritura, o en sus incesantes (¿y sinceras?) muestras de desinterés por la gloria, la fama o la posteridad, ofreciendo el conjunto de sus poemarios como un inocente *testamento sentimental* para sus hijos¹². A lo largo de sus poemarios, de claros tintes autobiográficos, hallaremos repetidas referencias al tedio, al desánimo y al desengaño en que la respuesta de los demás habría de sumirla a lo largo de aquellos años de trabajo y éxito, y que tantas veces animan en su poesía el refugio en la “paz del hogar”.

Autobiografía

Fue tierra de Jaén mi cuna amada;
nacé poeta por rigor del hado,
Y si el cielo esa gracia me ha entregado
no me sirvió en la vida para nada.
Siempre tuve muy alta la mirada;
Jamás la vil lisonja he mendigado,
y el arte al que con fe me he dedicado
fue la alegría de mi vida honrada.
Aun ignorada sigue la obra mía:
me agito en un ambiente de poesía;
me llama el arte con divinas voces
y hallé, tras mi trabajo, harto infecundo,
todas las injusticias... en el mundo;
y dentro de mi hogar... ¡todos los goces!
(Contreras de Rodríguez, 1910: 11)

Ni siquiera Antonio Guardia Castellano, familiar querido y cómplice de aventuras literarias, incluso en 1912, cuando Pilar es una artista más que reconocida, justificando su inclusión en *Leyenda y notas para la Historia de Alcalá la Real* logra escapar a los prejuicios seculares, dedicando parte de sus

12) De su matrimonio con Agustín Rodríguez Marín, Vicecónsul del Perú, serían fruto sus hijos Pilar, Lola, Mercedes y Pedro. La muerte de su hija Lola (¿anterior a 1903?) inevitablemente marcará su vida y su poesía.

reflexiones al descubrimiento del alma poética de aquella “musa tranquila (pero pública) del hogar”:

En efecto, a pesar de su condición femenina, Pilar Contreras posee una mentalidad prodigiosa y una nivelación perfecta de sus facultades intelectuales que hacen que sus juicios, tipos y cuadros de personas y cosas, sean pedazos palpitantes de la vida real que ante su vista se desarrolla. Es un caso, como dice con gran acierto el maestro Cazabán, “de feminismo triunfador, humano, racional”.
(Guardia Castellano, 1913: 330).

Las ocasiones en que Pilar Contreras aborda su relación con la escritura dejan muy claro aquella posición enunciativa excéntrica que generara un discurso paradójico “al estar simultáneamente dentro y fuera de la ideología dominante” (Blanco, 1998: 2).

Así la hallaremos, con la brillante prosa satírica de *Mi dedal y mi pluma*¹³ y en un conflicto metafórico de identidades del que resultará triunfante el dedal...

El dedal y la pluma. He aquí dos objetos que se repelen mutuamente, que traen a la vida misión tan opuesta y que, sin embargo de estos antagonismos, tienen una gran significación en la vida de la mujer, y en la mía muy esencialmente, pues viven en mi hogar en amigable consorcio por causa de mis aficiones y de mis obligaciones. Es decir, amigable, no tolerable; porque mal pueden ser amigas dos cosas que se repelen mutuamente [...]

... sin una *habitación propia* sino “intermedia” donde se sitúa, no su escritorio sino una “mesa de trabajo” donde...

yo *hilvano* mis artículos y las prendas de vestir de mi familia; tanto es así, que muchas veces dejé el hilo de zurcir, para coger el hilo de una idea y en bastantes ocasiones, mientras he *devanado* una madeja para hacer un ovillo, me he devanado los sesos toda deshilvanada y

13) Artículo cómico recompensado en el Concurso literario organizado por *Blanco y Negro* en 1911 y publicado en su n. 1.053; luego recogido en *A través de mis lentes*, Madrid, Imprenta de la Viuda de A. Álvarez, 1912, pp. 7-32.

desmadejada con la busca y captura de un consonante –por ejemplo– para empalmarlo a una poesía, resultando yo hecha el *ovillo* si no he dado con él; que no siempre está el horno para bollos ni el ingenio propicio a suministrarlos... (Contreras de Rodríguez, 1910: 8).

4. DE LA “HERMANDAD LÍRICA” A LAS REDES SOLIDARIAS

Como es sabido, la “Hermandad Lírica” de Carolina Coronado encontró una respuesta generalizada en la producción de las escritoras románticas de la primera mitad del XIX, pues enfrentadas a un mundo hostil “cuando encontraban a otra mujer que compartía sus inquietudes, se entregaban a esa hermandad espiritual [...]” (Mayoral, 1990: 70). Aquella fuerte solidaridad entre las mujeres escritoras “conscientes de formar una minoría mal entendida dentro de su sociedad” (Kirkpatrick, 1998: 41) evoluciona, a nuestro parecer, analizando la trayectoria de Pilar Contreras y el contexto de sus contemporáneas, a lo que entendemos como sutiles redes de apoyo y solidaridad, resultado del sentimiento compartido de exclusión.

Así pues, no serían admitidas en las Universidades ni en los Ateneos pero Faustina Sáez de Melgar fundará el Ateneo de las Damas, y muchas escritoras frecuentarán las Sociedades Económicas donde no tenían vetado su acceso y donde organizaban encuentros, conferencias y otras actividades culturales.

El 30 de junio de 1907 *Feminal* da cuenta de la asistencia de la Reina y de las Infantas Teresa e Isabel a la inauguración de la Exposición del Centro de Cultura Popular, “creado por iniciativa de la joven aristócrata y escritora Marquesa de Ayerbe con el objetivo de fomentar la cultura de la mujer española, [...] para lo cual se ha rodeado de las mujeres que componen la intelectualidad madrileña, unidas sin distinción de clase por la idea común de mejorar la suerte de sus hermanas”. Presidido por la Marquesa de Villamagna y la Condesa de Val, el Centro cuenta con las escritoras Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos y Salomé Núñez Topete; las artistas Adela Giner y Pilar Contreras; las científicas doctora Aleixandre y Anroyo de Marqués; las profesoras Encarnación de la Rigada, Concepción Saber, Anunciación Vela y Clementina Albéniz; damas elegantes e inteligentes como la Sra. De Salaregui y la de Cuevillas “y alguna modesta trabajadora de la cátedra y del periodismo como la que suscribe” (Burgos Seguí, 1907: 15)¹⁴. El Centro, con tan sólo dos meses contaba ya con 600 alumnas que participaron en la Exposición

14) De la noticia, aquí parcialmente resumida, es mía la traducción.

con trabajos de pintura, pirograbado, sombreros, lencería, mecanografía, taquigrafía, caligrafía, y flores artificiales. Allí se imparten clases de Bellas Artes (con Rafaela Sánchez Aroca), de Ciencias y, como Escuela de Madres, de puericultura, cocina, planchado, etc.

La noticia de *Feminal* que hemos intentado resumir, además de retrotraernos un instante a la historia de nuestras intelectuales del siglo pasado unida al problema de la instrucción de la mujer –que merecería todo un estudio aparte-, resulta muy elocuente en el sentido de aquel “asociacionismo benefactor” en el que, desde la esfera del primer feminismo, se funde el modelo de beneficencia aristocrático-burguesa y religiosa con el concepto más moderno de red de apoyo solidario entre las intelectuales “excluidas y comprometidas”.

Precisamente la mayoría de aquellas mujeres que colaboran en el Centro de Cultura Popular y otras que ahí no se mencionan, todas ellas ilustres pioneras en el campo de la ciencia, la enseñanza, las artes plásticas, la medicina, y por supuesto, la literatura y el periodismo, (Paz de Borbón, Carolina de Soto y Corro, Violeta, Mercedes Tella de Sánchez, Rachel Challice, Filomena Dato, Micaela Díaz, Clorinda Matto de Turner, Paulina Padrós, Concepción Gimeno de Flaquer, Rosa Martínez de Lacosta, María de Atocha Ossorio, Mercedes Wehrle, Julia de Asensi, Sofía Casanova) componen el catálogo de amistades, por encima incluso de las diferencias ideológicas, al que Pilar dedica su tercer bloque de poemas bajo el título “A la amistad” en *Obra poética. Mis distracciones*. Esta circunstancia, no sólo viene a trazar un primer boceto de su biografía, sino también de lo que entendemos como sutil, al tiempo que “resistente”, red de apoyo y solidaridad entre mujeres de la cultura comprometidas que, no contentas ahora con la romántica “llamada a la poesía” como manifestación de una identidad emergente, dan un paso más en la elaboración de la conciencia femenina (y feminista) reclamando el derecho a la instrucción. La periodista que firma al pie de la noticia es Carmen de Burgos Seguí (Colombine).

Más allá de las diferencias profesionales, sociales o ideológicas, esta nueva forma de *hermandad* se deja ver de un modo especial entre Carmen de Burgos y Pilar Contreras. Al menos así nosotros lo interpretamos cuando, además de las distintas ocasiones a las que hemos aludido anteriormente, en 1903 con motivo del plebiscito que Carmen organiza sobre *El divorcio en España* requiere a Pilar, su “autorizada opinión” (que recogemos aquí en buena parte resumida, por lo que tiene de esclarecedor respecto a éste y muchos otros aspectos que venimos comentando):

Mi distinguida y buena amiga: Quiere Ud. que le dé mi opinión sobre el divorcio, cuestión de palpitante actualidad, y poniendo en práctica la teoría que he oído sustentar a usted muchas veces en su amena y discretísima conversación de que no debe escribirse más que aquello que se siente, allá va mi opinión sobre tan debatido asunto, leal y sincera, tal cual la siente mi corazón.

No soy partidario del divorcio, porque considero que con la implantación de esta reforma no ha de conseguirse cortar en su raíz los males que se pretenden [...] Al hombre toca principalmente poner los medios para ello, toda vez que él tiene la facultad de elegir, pues la mujer ha de contentarse con el marido que le depare su suerte y ya dijo un conocedor profundo de ella, que no tiene más historia que casarse [...] A pesar de esta gran desventaja, justo es decirlo[...] la mujer, por regla general va al matrimonio dispuesta a la abnegación, al sacrificio, en el caso probable muchas veces de no hallar en él la dicha a que aspira su alma incesantemente; y así la vemos sufrir resignada el desvío y aún la deslealtad de su esposo, antes de lastimar el alma sensible de sus hijos con el triste espectáculo de una separación. [...] aunque sea como castigo a su impremeditación o ligereza yendo al matrimonio impulsados por miras ajenas a las nobles y elevadas que deben guiar al hombre cuando busca en la amorosa compañera de su vida, el complemento de su ser y el medio de realizar uno de los más altos fines para que fue creado (de Burgos, 1904: 34-37).

De un total de 53 opiniones solicitadas a autoridades, según señala el índice, (a excepción de Emilia Pardo Bazán, que prefiere no contestar), las restantes escritoras consultadas (María Echarri, Concepción Gimeno de Flaquer, Eva Martínez Daza y Consuelo de Rey) se muestran como Pilar Contreras contrarias al divorcio, mientras que, curiosamente, Pío Baroja, Blasco Ibáñez y muchos otros varones son abiertamente partidarios. Ya Carmen se ocupa de hacer la recapitulación del plebiscito en la que señala:

Del examen de este plebiscito resulta una considerable mayoría partidaria del establecimiento del divorcio. Además de lo publicado, hay 1.462 votos de lectores favorables al divorcio, y sólo 320 en contra.

Asimismo se observa que los hombres de ideas avanzadas fueron los que con más ardor acudieron a exponer sus opiniones en pro del

divorcio, mientras que los que gozan de la fama de fervientes católicos se abstuvieron de dar la suya.

Los defensores del matrimonio indisoluble fueron pocos, y tibios los argumentos basados en la ciega fe que no discute.

(de Burgos, 1904: 137).

De nuevo en 1906 Carmen interroga a Pilar en torno al Sufragio femenino. En esta ocasión, la ironía y la sátira de sus versos se funden con la respuesta negativa al voto de la mujer, coincidente, por otra parte, si no precisamente con la de Carmen de Burgos, sí con la de muchas de sus contemporáneas -Concepción Arenal, Margarita Nelken o Victoria Kent se hallan entre ellas-, que valoraban muy desfavorablemente el analfabetismo de las mujeres y, con ello, la más que probable presión por parte de sus maridos y confesores a la hora de ejercer el derecho al voto¹⁵:

Mi voto no puede ser
un voto de calidad;
pero con sinceridad
mi opinión he de exponer,
ya que usted se ha interesado
en la presente cuestión
que tan gran expectación
en nosotras ha causado.
Nuestro voto es anormal
en España, lo confieso;
desde el hogar al Congreso...
¡si eso es un salto mortal!
Aquí jamás llegaremos
ese derecho à obtener;
¿ser elector la mujer
en un país donde vemos
hasta las gentes formales
con nuestro *saber* en guerra?
¡No es apropiada esta tierra

15) Fenómeno no exclusivo del caso español, tal como en otra ocasión hemos podido constatar para el *Ottocento* en Italia analizando la figura de Matilde Serao (Cfr. Ramírez Almazán, 2002:1-12).

para esos saltos mortales!
Si no nos dejan pensar,
si no nos dejan sentir,
¿hay quien pueda presumir
que nos permitan votar?
Aquí, donde se censura
toda levantada idea;
donde se nos regatea
educación y cultura! ...
¡Ser la mujer electora
donde con burla indiscreta
censúrase si es poeta,
si es música ó escritora!
Aquí... donde es importuna
la mujer que ama el progreso...
¡tener puesto en el Congreso
cuando estorba en su tribuna!
¿Cómo queréis -por mi vida-
que ella alterne en las sesiones
ni que entienda de elecciones
si nació para elegida?
¡Votar! Si es nuestra misión:
doloridas nos hallamos
á tal punto, que votamos
de pena y de indignación!
Logren en las sociedades
prestigios, lauros, trofeos;
¡abridla a los Ateneos
y a las Universidades!
Con anhelos ilusorios
no encaminarla a otras sendas;
antes que al Congreso, tiendas,
y almacenes y escritorios
Antes que votemos, antes,
ha de desaparecer
el tipo semi-mujer
del gremio de comerciantes;
Tipo que el sexo desdora,

porque denigrante es...
que un hombre venda corsés
y otras prendas de señora.
Cuando la bella mitad
del hombre -que en dudas crece-
el puesto que se merece
ocupe en la sociedad;
Cuando consiga envolverse
en otras *investiduras*,
y el medio de prevalerse
Con desdichas futuras
la de el hombre, sin demora
la mujer sea elevada
hasta el cargo de electora
senadora y diputada.
Su voto será anormal
mientras no consiga eso;
pues del hogar al Congreso
casi es un salto mortal.
Nadie se atreve a dudar
que aunque no llegue a vencer,
dotes tiene la mujer
para poder gobernar.
De ella son todas las glorias,
que aunque no alcance el renombre
forma el corazón del hombre
para las grandes victorias.
Si él realizó las conquistas,
ella las sabe inspirar;
¡la mujer desde el hogar
hace los héroes y artistas!
En todo hecho de valer
de la vida ó de la historia,
figura por nuestra gloria
el nombre de una mujer.
Ella alentó la poesía
reinando en los corazones;
¡ella es luz en las creaciones

de la humana fantasía!
Aunque la gresca me armen
esto opino en conclusión;
que España no está en sazón
para que votemos, Carmen.
Sobre esta razón no escasa,
hay otra de mucho peso;
si todos van al Congreso...
¿quién cuida el cocido en casa?
(Contreras de Rodríguez, 1910: 70-76)

5. CONCLUSIONES

En la figura de Pilar Contreras de Rodríguez, caracterizada por la continuidad de elementos heredados que configuran su identidad, su visión del mundo y su relación con la escritura desde lo que se ha definido como primer feminismo o *feminismo católico*, se dan la mano el carácter subalterno de la auto/representación; la plena asunción del papel de esposa y madre impuesto por mandato divino (y legal) por encima de sus aspiraciones literarias, culturales o profesionales; el miedo al rechazo y a la exclusión por parte de la sociedad (especialmente por parte de otras mujeres); la tímida vindicación de los derechos de la mujer centrada básicamente en la importancia de la instrucción; la actividad asociacionista *benefactora* que procura el establecimiento de redes femeninas de apoyo y solidaridad; y la posición contraria al sufragio femenino, el divorcio y a las corrientes feministas que entonces alcanzaban fuerte eco, sobre todo más allá de nuestras fronteras.

Todos estos factores caminan paralelos y dan un sentido, en el plano de su actividad cultural, a la directa y fecunda participación en el periodismo de la época desde una orientación literaria y pedagógica; al tema recurrente de la mujer y, en especial, de la necesidad de su instrucción, no como un fin en si mismo sino como un medio para mejorar la condición en la que ha de desempeñar los deberes impuestos por la sociedad. Así mismo, desde el plano formal pueden explicar su preferencia por la poesía frente a otros géneros cultivados en esa época y, en especial, frente a la novela.

A todo ello podría sumarse toda una serie de consideraciones que parecerían circunstanciales o insignificantes sólo si obviásemos los condicionantes del proceso de escritura para las mujeres de su tiempo, como pueden ser la participación constante en certámenes y concursos de todo tipo; la firma con el apellido de casada o la presencia ineludible de la figura del

mentor, o incluso, la ceguera, enfermedad que ella también padecería al final de sus días y la muerte de su hija.

Todos estos factores ideológicos, simbólicos, identitarios y culturales, junto a otros de tipo estilístico y literario derivados de las poéticas imperantes, son compartidos por la gran mayoría de las escritoras de la segunda mitad del XIX y están inscritos y son visibles directa o indirectamente en la producción literaria de Pilar Contreras. Sus poemarios, artículos sueltos y otros trabajos a los que hemos tenido acceso son el testimonio literario y vital de una experiencia coherente con el contexto ideológico-cultural femenino dominante, incluidas las novedosas aportaciones relacionadas con la representación de las mujeres, dentro de una generación de transición que en las décadas posteriores daría la palabra “a la generación de mujeres rebeldes y vanguardistas, literatas y políticas que nacieron, como Rosa Chacel, en el amanecer del nuevo siglo” (Kirpatrick, 1989: 276).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIAGA FLÓREZ, M., “Literatura comparada y literatura comparada en femenino: El caso de las escritoras italianas y españolas”, en *Estudios Filológicos alemanes. Revista del grupo de Investigación Filología alemana*, n. 3, Sevilla 2003, pp. 411-422. Consultable en:

<www.escritorasyescrituras.com/miembros.php/1>.

BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María; “María del Pilar Contreras y Alba de Rodríguez” consultable en <http://www.andalucia.cc/viva/mujer/aavjaen.html#Contreras>

BÉCQUER, G. A., *Cartas Literarias a una Mujer. 1860-1861*, en *Obras completas*, Vol. II, Madrid, Turner, 1995, pp.345-364.

BERNARD, M., et alii (eds.), *Papel de mujeres. Mujeres de Papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días*, Bérgamo, Sestante, 2007.

BLANCO, A., “Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo”, en I. Zavala (coord.), *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, Vol. V, *La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, 1998.

BURGOS SEGUÍ, C. de, *El divorcio en España*, Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1904.

BURGOS SEGUÍ, C. de, “Notes de Espanya”, *Feminal*, 30 de junio de 1907, p. 15.

- BURGOS SEGUÍ C. de, "Notes de Espanya", *Feminal*, 25 de julio de 1907, p. 17.
- BURGOS SEGUÍ, C. de, *Giacomo Leopardi (su vida y sus obras)*, 2 vols., Valencia, F. Sempere, 1911.
- BORBÓN, P. de, "La poesía del hogar", en *Academia de la Poesía Española. Sesión de Honor*, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1911, p. 61-63.
- CABALLERO VENCELÁ, M., *Diccionario Bio-bibliográfico del Santo Reino de Jaén*, Tomo II <<C>>, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1986.
- CARMONA GONZÁLEZ, A., *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *Páginas sueltas*, Madrid, Imprenta A. Álvarez, 1903.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *Álbum musical de canciones escolares. Letra y Música de Pilar Contreras de Rodríguez*, Madrid, Casa Dotesio, 1905.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *Entre mis muros. De mi hogar y de mi vida*, Madrid, Imprenta A. Álvarez, 1907.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *Mis distracciones*, Madrid, Imprenta A. Álvarez, 1910.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., y DE SOTO Y CORRO, C., *Teatro para niños. Diálogos. Monólogos. Comedias. Apropósitos y Revistas en un acto en verso y en prosa para escuelas, colegios y salones*, Madrid, Imprenta A. Álvarez, VI Volúmenes. 1910-1917.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *A través de mis lentes. Versos y prosas*, Madrid, Imprenta de la Viuda de A. Álvarez, 1912.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *De mis recuerdos. Apuntes del libro de una vida*, Madrid, Imprenta de la Viuda de A. Álvarez, 1915.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., *La caja dotal. Apropósito en un acto en verso y en prosa*, Madrid, Imprenta de Izquierdo y Vera, s/a.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, M. del P., "Crepuscular. Letra y música de Pilar Contreras de Rodríguez", *Feminal*, nº 11, 23 de febrero de 1908, p. 6.
- DÍAZ LARIOS, L. F. et al. (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005.
- ESCORIAZA, T. de (prol.), *Los poetas. Antología. Paz de Borbón, Carolina Coronado, Concha Espina, Blanca de los Rios*, AÑO II, N. 46, Madrid, Imprenta de Sordomudos, 1929.

- GUARDIA CASTELLANO, A., *Leyenda y notas para la Historia de Alcalá*, Madrid, Viuda de A. Álvarez, 1913.
- JIMÉNEZ MOREL, I., *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.
- KIRKPATRICK, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Valencia, Cátedra, 1989.
- KIRKPATRICK, S., “La tradición femenina de poesía romántica” en I. Zavala, *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- MARTÍN DE LA CÁMARA, E., *Cien sonetos de mujer, varios inéditos. Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Gráfica Excelsior, 1919.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- MAYORAL, M. (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- MAYORAL, M., “El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina”, en L. F. Díaz Larios et alii (eds.), *La elaboración del canon en la literatura del siglo XIX*, Barcelona, Universitat, 2002, pp. 261-267.
- NELKEN, M., *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930.
- NERVO, A., *La lengua y la literatura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1921.
- PÉREZ ORTEGA, M. U., “Doña María Pilar Contreras de Rodríguez”, en J. Rodríguez Molina (coord.), *Alcalá la Real. Historia de una ciudad fronteriza y abacial*, Alcalá la Real, Área de Cultura, 1999, pp. 296-334.
- PÉREZ ORTEGA, M. U., “La andaluza, Un manuscrito inédito del XIX, sobre usos y costumbres de Alcalá la Real, de María del Pilar Contreras y Alba”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Jaén, Diputación Provincial, nº 150, 1993, pp.: 354-407.
- RAMÍREZ ALMAZÁN, M. DOLORES; “Matilde Serao periodista”, en Mercedes Arriaga; Manuel Ángel Vázquez Medel (eds.), *Mujer, Cultura y Comunicación, Realidades e Imaginarios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. consultable en www.escritorasyescrituras.com/miembros.php/16.
- RAMÍREZ ALMAZÁN, M. D., “Pilar Contreras de Rodríguez”, Proyecto de Investigación I+D *Escritoras y Pensadoras*. www.escritorasypensadoras.com.
- RAMÍREZ GÓMEZ, C., *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- RONDONI, D. (ed.), *Ada Negri. Mia giovinezza. Poesie*, Milán, Rizzoli, 1995.

SÁEZ DE MELGAR, F. (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, 1881.

SIMÓN PALMER, M. del C., *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

SIMÓN PALMER, M. del C., “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 2 (1983), Alicante, Universidad, 1982, pp. 477-490.

ELVIRA CODA NOTARI EN HABITACIÓN AJENA

M^a del Carmen RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

Elvira Notari, contrary to what many misinformed historical sources report, directed all film of our production, from the very first to the very last, and thus including also all the features, which were about sixty. Not only this, she was the author of the original scripts and of The scripts adapted from novels or songs ...I worked as an actor in almost all the films ...with the pseudonym "Gennariello" (Edoardo Notari en *Streetwalking on a Ruined Map*)

El título de esta ponencia, "Elvira Notari en habitación ajena", hace un guiño a uno de los ensayos seminales de estudios de género: a la obra de la escritora inglesa Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, traducida al castellano como *Una habitación propia*. No es mi intención establecer ningún tipo de relación entre ambas artistas puesto que no hay fuentes que nos hablen de un posible conocimiento entre ellas. Notari vivió toda su vida en Italia y Woolf lo hizo en Inglaterra. Sin embargo, el hecho de ser contemporáneas (Notari, 1875-1946, y Woolf, 1882-1941) y de tratarse de mujeres que buscaban describir con palabras o imágenes las realidades de su entorno, de acuerdo con sus inclinaciones estéticas, me ha llevado a reflexionar acerca de Elvira Notari y de las dificultades con las que se encontró para llevar a cabo su obra y se le reconociera su autoría. Se trataba de una mujer con una actividad que traspasaba el espacio doméstico para irrumpir en un ámbito público que unos años más tarde se declararía eminentemente masculino.

En las dos primeras décadas del cine hubo un número elevado de directoras que pudieron hacer de la dirección cinematográfica su profesión. Sin embargo, a partir de 1920 las directoras perdieron gran parte del poder alcanzado con la cámara en los años previos. Hay varias razones sobre esta pérdida y todas ellas tienen como trasfondo la construcción de género. Una de ellas es

económica, pues con el establecimiento de la gran industria cinematográfica, las empresas pasaron a ser grandes proyectos empresariales con capital de Wall Street. Otra causa pudo ser debida a que un número nada despreciable de directoras se habían casado con directores, guionistas y productores y, una vez casadas, pasaron a desempeñar trabajos conjuntos con sus parejas o se dedicaron a trabajos, considerados secundarios, dentro del gran entramado empresarial, perdiendo su autoridad como sujetos individuales. Otro factor importante pudo haber sido la socialización del ocio; al finalizar la jornada, la gente del mundo del cine solían reunirse y en estos ratos, con frecuencia, se establecían nuevos contactos o se preparaban proyectos futuros. Mientras la industria se mantuvo en la costa este de Estados Unidos, las directoras de cine también se reunían con sus colegas para compartir ese espacio social; pero, una vez que la industria se estableció en Hollywood, aquellas mujeres perdieron esa posibilidad pues sus colegas se reunían en clubs, que siguiendo la moda británica del siglo XIX, eran propiamente masculinos, quedando excluidas de un espacio y, por tanto, de continuar siendo parte importante en la industria. No es éste el caso de Notari, que nunca salió de su país y no vivió esta exclusión; sin embargo, sufrió las consecuencias de la construcción social de género a nivel familiar y profesional.

448

La primera directora de cine en Italia fue una mujer con cierta educación para su época, una matriarca con carácter dentro de la empresa familiar, que, en cambio, no pudo hacer frente a las limitaciones de la sociedad patriarcal italiana que cercenaba sus posibilidades como empresaria, le usurpaba sus derechos de figurar al frente de la empresa familiar Film Dora y cuestionaba su buen hacer como directora: su obra era regionalista, centrada en los sucesos de Nápoles, sus calles y sus gentes y no nacionalista como la de sus detractores, los directores de las escuelas de cine del norte dedicados a glorificar a Italia como nación, recreando las grandes gestas históricas.

Elvira Notari no pudo disfrutar plena y abiertamente del espacio propio como artista y emprendedora que ella había creado puesto que carecía del segundo elemento clave en la articulación de una mujer: su independencia de la economía familiar, lo que le habría evitado no sólo depender del marido sino que le hubiera podido dar a ella la propiedad intelectual que lícitamente le correspondía. Según el estudio llevado a cabo por Giuliana Bruno: *Streetwalking on a ruined map*, Notari tampoco fue bien tratada ni por los directores del norte ni por las revistas especializadas. En un país, con una participación en la historia de Europa tan clara y definida y, por el contrario, con apenas medio siglo de unificación, los directores pertenecientes a las escuelas del

norte intentaban crear una conciencia colectiva y reforzar su idea de nación evocando los grandes hitos históricos, de los que Italia tenía sobrados ejemplos para llevar al cine¹¹.

A Notari se le criticaba su regionalismo, su afán por retratar el folklore y su cercanía a las gentes. Por esto fue reprobada, porque transgredía el espíritu de nación unificada que se quería difundir; y aún hubo más, pues, para sus colegas, estaba invadiendo un espacio que no le correspondía. Como dice Bruno: “In so far as she was a film pioneer, she was also a kind of immigrant, venturing onto a terrain that had to be conquered and explored onto the borders of a new frontier of language”²² (Bruno, 1993: 135). Otro aspecto sobre el que quisiera llamar la atención, se refiere a esta curiosidad por lo que acontecía a su alrededor. Especialmente interesante es el hecho de que Notari mostrara unos intereses diferentes a los de sus colegas y de que haya sido capaz de escapar a la férrea censura fascista para poder exhibir sus películas napolitanas en América, esto la convirtió si no en una transgresora activa, sí en una directora que logró crear un espacio metafórico de subversión dentro del entramado doméstico empresarial.

Elvira Coda Notari está reconocida como una importantísima directora italiana del período mudo³³ aunque gran parte de su obra se perdiera por las mismas razones que afectaron a la mayoría de las obras del cine primitivo: algunas de estas circunstancias fueron técnicas ya que el material se deterioraba con facilidad en las propias latas, llegando en algunos casos a prenderse fuego debido a su composición química. Hubo también errores humanos, fruto de un descuido imperdonable, pues gran parte del legado de los primeros

1)¹ Roma y su imperio constituyó un filón que Hollywood supo utilizar a lo largo del siglo de historia del cine. Desde las grandes superproducciones del cine clásico hasta las más recientes, centradas en personajes renombrados, tanto el cine como la televisión se nutrieron del pasado de Roma haciendo películas y series de televisión o recreando la vida diaria, utilizando para ello hitos especiales, como puede ser la reciente miniserie *Pompeya*.

2)² Desde el momento en que era una pionera del cine, era también una inmigrante, aventurándose en un territorio que tenía que ser conquistado y explorado hasta los límites de una nueva frontera del lenguaje.

3)³ Estudiar el cine mudo supone entrar en un mundo lleno de sorpresas inimaginables. La primera directora de cine de ficción fue una mujer, la francesa Alice Guy. Italia no se quedó a la zaga pues entre los nombres más destacados figuran los de la camarógrafa Hester Gentili; la directora Francesca Bertini, Diana Karenne, Bianca Virginia Camagni entre otras.

cinastas italianos se perdió en los depósitos de los estudios sin ser sus gentes conscientes del testimonio histórico que tenían en sus manos⁴⁴. Dice Lino Micchiché sobre esto:

The most serious practical consequence of a pluri-generational silence on the subject is that Italian silent cinema does not exist anymore. At least in the sense of assembling all the films that we can find in Italy, and the ones that are in Wiesbaden, Moscow, Paris, London, Buenos Aires, Madrid, etc... we do not even have as little as five percent of the complete filmography of Italian silent cinema (Micchiché, en Bruno, 1993: 13).

En el caso particular de Notari, a estos daños y pérdidas tenemos que sumar el que su obra haya quedado diluida bajo el manto patriarcal de la familia Notari. En este sentido, ha sido encomiable la labor realizada por su hijo Edoardo Notari al intentar restituir la figura de su madre como la más importante dentro del núcleo familiar y empresarial.

La cineasta tiene reconocidas oficialmente sesenta películas de ficción además de sus series tituladas. *Arrivederci* and *Augurali* (entre 1906 y 1911); *Dal Vero*; *Actualities and Short Documentaries*, *Dora Films of America Shorts* (entre 1925 y 1930), que componen un total de setecientos filmes sobre la inmigración italiana en Estados Unidos, todos ellos firmados por Elvira y Nicola Notari; pero Elvira Notari no fue sólo una pionera con una cámara por las calles de Nápoles, fue también la cofundadora y dueña intelectual de la productora Dora Films, empresa que producía y distribuía sus películas, teniendo incluso su propio canal de distribución en Nueva York Fue también la fundadora de la primera escuela dramática de actores y actrices en una época de actividad frenética por mejorar el cinematógrafo y por crear la base empresarial necesaria para poner en marcha la industria. Por tanto, no debe de extrañar que en los primeros años del siglo XX aquella primitiva industria cinematográfica tuviera ya sus productoras y estudios propios, salas de exhibición y revistas especializadas⁵⁵.

4)⁴ En la práctica, la consecuencia más seria de este silencio plurigeneracional sobre el tema es que el cine mudo italiano no existe. Al menos, en el sentido de poder reunir todas las películas que se puedan encontrar en Italia y las que están en Wiesbaden, Moscow, Paris, London, Buenos Aires, Madrid, etc... no se conserva ni tan siquiera un 5% de la filmografía completa del período mudo en Italia (Micchiché, en Bruno, 1993: 13).

5)⁵ Entre las revistas más destacadas figuran: *La linterna* (1907); *Lux* (1908-1911); *Le cine-fono* (1908-1923) y *L'arte muta* (1916-1917) (Cfr.-Bruno, 1993: 24-25).

Elvira Coda tuvo una infancia privilegiada, puesto que, a pesar de proceder de una familia modesta de Salerno, recibió una educación equivalente al bachillerato, lo máximo a lo que podía aspirar una mujer, ya que el acceso a las aulas universitarias les estaba vedado. Además de su dialecto de origen, leía y escribía italiano, lo que le facilitó la lectura de literatura de mujeres, especialmente la obra de Carolina de Invernizio y el *feuilleton*, que posteriormente iba a utilizar en sus guiones, descripciones de escenarios y en la información adicional escrita entre las escenas de sus películas. Por parte de su pareja, las inclinaciones artísticas de Nicola Notari desde su juventud le llevaron a pintar paisajes, naturalezas muertas y a colorear a mano fotografías. Del coloreado de fotografías, Nicola pasó al coloreado de películas entrando así en la industria cinematográfica de Nápoles.

En 1906, Elvira Coda y Nicola Notari, ya unidos personal y profesionalmente, comenzaron a producir sus películas. En 1909 fundaron su propia productora Film Dora, que a partir de 1915 y hasta 1930, año en el que cesó la producción pasó a llamarse Dora Films. Se trataba de una empresa familiar que cubría todo el proceso de elaboración fílmica desde que se escogía a los actores y actrices, se filmaban las escenas, se llevaba a cabo todo el trabajo técnico de revelado, edición y coloreado a mano hasta que las películas se exhibían en las salas de cine, cuyos anuncios decían el modo en el que se podían comprar las copias para favorecer así la distribución final del producto. De este modo, Dora Films se convirtió en un ejemplo de industria. A pesar de su importancia dentro de este entramado empresarial como directora, guionista, formadora y seleccionadora de artistas, a Elvira Notari se la despreció y se la relegó al último lugar del escalafón familiar, según los testimonios escritos de las revistas cinematográficas de la época y de las investigaciones y estudios hechos a lo largo del siglo XX. Así, no es extraño encontrarse con frases como: “Notari go and pick clams in the harbour of her home-town” (Cantinella, 1924; en Bruno, 1993: 25) “que se marche Notari a recoger almejas al puerto de su ciudad natal” o esta otra referencia a sus películas: “No, no, in the name of God, never should these spectacles be repeated in an elegant theatre, a theatre like this, centrally located and with such a glorious past! No, in the name of the good name and propriety of our national cinema!” (Merciai, 1924; en Bruno, 1993: 25). “No, no, en nombre de Dios, nunca deberían de repetirse espectáculos como estos en un teatro elegante, un teatro situado en el centro y con un pasado tan glorioso” O como dice Roberto Paoletta en *Storia del cinema muto* (1956): The most characteristic production is the one of Dora Film, whose destiny was presided over by the whole *Notari* family: the

father, director; the son (Gennariello) protagonist; the mother, the Carolina Invernizio of the Neapolitan screen, scriptwriter” (Bruno, 1993: 28)⁶⁶.

Gracias al testimonio de Edoardo Notari y de su interés por restituir el nombre de su madre, hoy en día se sabe que ella fue artífice de aquella empresa cinematográfica. Edoardo Notari se fundamenta en la documentación existente en los visados de la censura italiana para la exhibición de sus películas, pues en ellos se la reconoce oficialmente como directora. De igual modo son importantes los testimonios de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos donde existe constancia de su autoría intelectual pues hay registros de la distribución de sus filmes en los Estados Unidos.

De las investigaciones y estudios llevados a cabo sobre la obra de Elvira Notari se desprende que al trabajar toda la familia en Dora Films, la empresa funcionaba como un espacio privado extrapolado a la esfera pública, un nuevo ámbito público pero intrínsecamente doméstico. En Dora Films, la cineasta llevaba todo el peso y la responsabilidad como si de una esposa y madre se tratara dentro de un organigrama patriarcal. Su labor era generosa, abnegada e invisible en “una habitación ajena.” Sin embargo, Notari sí supo encontrar su espacio metafórico interior en aquel que la sociedad le negaba y lo pudo llevar a cabo con las películas que se exportaban a América.

Sus películas viajaban al nuevo continente en los barcos que iban poblados de emigrantes italianos. Notari burlaba la censura italiana utilizando los visados temporales que se expedían en Nápoles a la espera de que llegaran los definitivos desde Roma. Cuando las películas llegaban a América, Dora Films disponía de un centro de distribución para sus filmes en Nueva York, centro neurálgico de la pequeña Italia emigrada. Dada la altísima presencia de italianos, principalmente del sur, las películas de Elvira Notari tenían una función importantísima para aquellos hombres y mujeres que habían emprendido un viaje sin retorno, pues por medio de aquellas películas, donde se recreaban los lugares, los paisajes y el modo de vida del sur de Italia, los emigrantes italianos, principalmente eran mujeres las consumidoras del producto, mantenían viva en su memoria su identidad como pueblo. A su vez, el cine servía como marco social de punto de encuentro para el conjunto de los emigrantes italianos, en una urbe tan grande donde su presencia quedaba de otro modo diluida entre las numerosas poblaciones de diferentes nacionalidades que llegaban a

6)⁶ La productora más característica es la de Dora Films, cuyo destino estuvo presidido por la familia Notari al completo: el padre, director; el hijo (Gennariello) protagonista; la madre, la Carolina Invernizio del guión napolitano, la guionista.

América a comienzos del siglo XX, pues como dice Miriam Hansen: “The movie theater took the place of previous sites of social interaction and became a place of public recognition” (Bruno, 1993: 129)⁷⁷.

Tal era el interés de los emigrantes italianos por este tipo de películas, necesarias para preservar su identidad y su memoria colectiva e individualmente que se constituyó en una industria que se retroalimentaba. Los propios emigrantes, que habían llegado en busca de su “sueño americano” daban el dinero para producir los filmes que los Notari hacían en Italia recorriendo los lugares de donde eran originarios los emigrantes. Como las principales consumidoras del producto eran mujeres, su calidad como sujetos espectatoriales era muy importante. El cine les ofrecía un espacio privado donde dar rienda suelta al desarrollo de sus fantasías y reafirmarse en su identificación como mujeres italianas, con lo que ello implicaba por lo que habían dejado atrás y por su desplazamiento a un nuevo espacio todavía por definir, lo que producía un sentimiento de satisfacción. Para Hansen:

The cinema provided for women, as it did for immigrants and recently urbanized working class of all sexes and ages, a space apart and a space in between. It was the site for the imaginative negotiation of the gaps between family, school, and workplace, between traditional standards of ... behavior and modern dreams (Hansen, en Bruno, 1993: 131)⁸⁸.

Al mismo tiempo que Elvira Notari era capaz de crear este sentimiento de satisfacción entre su público, también gozaba ella del sueño americano desde Italia. Notari había sido también inmigrante dentro de su propio país y conocía muy bien el sentimiento de otredad en el ámbito familiar y cinematográfico. Por medio de sus películas de emigrantes consiguió alcanzar este estado de autosatisfacción que le proporcionaba la identificación con las espectadoras, en cuanto que como mujeres se encontraban en un exilio habitando el terreno de los otros.

7)⁷ El teatro ocupó el lugar de los emplazamientos anteriores de interacción social y se convirtió en un lugar de reconocimiento público.

8)⁸ El cine daba a las mujeres, como hizo con los inmigrantes y con la clase social trabajadora de cualquier sexo y edad, un espacio aparte y en sí. Era el lugar para la negociación imaginativa de las fisuras entre la familia, la educación en los colegios y el lugar de trabajo, entre los modos de comportamiento Standard y los sueños modernos.

Así pues, y ya para concluir podemos decir que Elvira Notari, la directora y empresaria, despreciada por sus colegas y relegada por su condición de mujer, habitó físicamente en habitación ajena, pero supo crear su propio espacio identificándose con los y las emigrantes, con quienes compartió su sueño americano. Así mismo, transgredió las normas férreas de la censura italiana que, en modo alguno deseaba que trascendiera de sus propias fronteras una imagen de la Italia profunda, de tantos y tantos lugares y personas que tuvieron que emigrar en busca de mejorar sus condiciones de vida. Notari supo burlar a la censura, gracias a la labor también ejercida desde Nápoles. Para cuando los visados llegaban prohibiendo la exhibición de las películas de Notari, éstas ya llevaban meses en las salas americanas, contribuyendo a la identificación personal y de grupo y manteniendo vivo el recuerdo de su pequeño lugar de origen, tan necesario por su condición de emigrantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNO, G., *Streetwalking on a ruined map*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

CANTINELLA, D., *La vita cinematografica*, Turín, 7 julio 1924; en G. Bruno, *Streetwalking on a ruined map*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

MERCIAI, P. G., *La rivista cinematografica*, 11 noviembre 1924, en G. Bruno, *Streetwalking on a ruined map*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

WARD MAHAN, K., *Women Filmmakers in Early Hollywood*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2006.

**LA ADMIRACIÓN OPERUM DEY DE TERESA DE CARTAGENA:
UNA VOZ DE REBELDÍA QUE SURGE DE LA NIEBLA**

*Gregorio RODRÍGUEZ RIVAS
Universidad de Oviedo*

**1. TERESA DE CARTAGENA, DESCENDIENTE DE
CONVERSOS**

Teresa de Cartagena fue nieta de Pablo de Santa María [Selomó Ha-Leví], prestigioso rabino burgalés convertido al cristianismo en el año 1390 y desde entonces llamado Pablo de Santa María. Por su conocimiento bíblico ocupó el obispado de Cartagena antes de ser nombrado obispo de Burgos y de ahí tomó esta familia el apellido “Cartagena” con el que aparece en los documentos. Antes de ser nombrado obispo se había casado con doña Juana de la que tuvo 5 hijos: Gonzalo (1379-1448), María (1382- ?), Alonso (1384-1456), Pedro (1387-1478) y Alvar (1388-1448). De sus hijos varones, los dos primeros fueron también religiosos: don Gonzalo, obispo de Sigüenza, y don Alonso, prestigioso obispo de Burgos. El tercero, don Pedro de Cartagena, se casó en dos ocasiones. Primero con doña María Sarabia y tuvo de ella a Alonso, Álvaro, Juana, Teresa y María. Tras enviudar se casó de nuevo con doña Mencía de Rojas de la que tuvo a Lope de Rojas y a Elvira de Rojas. Reconoció además a otros hijos ilegítimos: Pablo de Cartagena, Gonzalo Pérez de Cartagena y Pedro de Cartagena.

En este ambiente, pues, de cristianos nuevos se educó Teresa (1424-1481). Metida entre libros desde muy joven, se formó como correspondía a una joven de la burguesía de la época: con preceptores en su casa. Fue tomada luego bajo la protección de su tío Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, e ingresa en un convento franciscano (1440) tan pronto como queda huérfana de madre. Es enviada a Salamanca a las Escuelas Catedralicias para formarse en lectura bíblica, dentro de esta orden, pero muy pronto comienza a tener “graves dolencias” que la llevarán a la sordera total (1453).

A finales de los 40’s tienen lugar varias revueltas contra los conversos (especialmente la de Toledo de 1449) y su tío don Alonso gestiona su traslado al monasterio cisterciense –orden más permisiva con los conversos- de Las Huelgas de Burgos (1449). Es allí donde, años más tarde, escribe una obra de carácter ascético titulada *Arboleda de los enfermos*, tras casi 30 años de sordera (h. 1475).

Va a ser precisamente este hecho el que suscitará toda una serie de críticas –su tío Alonso ya había muerto en 1456-, tal vez emanadas del propio obispo de Burgos (Luis de Acuña y Osorio).

La propia Teresa de Cartagena toma de nuevo la pluma y escribe una nueva obra *Admiración Operum Dey* (h. 1478) con la que pretende justificar su atrevimiento a escribir, a la vez que, con una sólida argumentación, echa por tierra todas las críticas que habían surgido.

En resumen, debió de nacer en torno a 1420-1425, según A. Deyermond. Recibió una formación muy esmerada, probablemente en su propia casa, a partir de las magníficas bibliotecas de la familia, con preceptores privados. Al quedar huérfana de madre, cuando tenía 14 años, ingresa en la orden de San Francisco en Burgos. Posteriormente fue enviada a Salamanca donde continuó sus estudios de lectura bíblica en las Escuelas catedralicias, ligadas a la Universidad. La enfermedad de la sordera “un estado de niebla permanente frente al mundo” se va apoderando de ella, y permanece en el “convento de dolencias”. Tras las revueltas contra los conversos –especialmente significativas en Toledo en el año 1449-, se gestiona su traslado de la orden franciscana –muy rigurosa con los conversos- a la Orden Cisterciense –más permisiva- (a los 25 años) por medio de su tío Alonso de Cartagena. Varios años después escribe una breve obra en la que, a través de la autorreflexión, señala el camino de la búsqueda de la perfección espiritual, salpicándolo con ejemplos de su propia vida. Se la dirige probablemente a doña Juana de Mendoza, esposa de Gómez Manrique y hermana de la abadesa del monasterio cisterciense de Las Huelgas. La obra tiene una gran acogida por su originalidad, pero suscitó numerosas opiniones contrarias. Surge entonces la voz de la mujer despechada que no está dispuesta a renunciar a su derecho a expresarse y a través de su nueva obra va desmontando todas las críticas de forma contundente.

2. “SUMIDA EN LA NIEBLA” DE LA ENFERMEDAD: LA ARBOLEDA DE LOS ENFERMOS

2.1. Dedicatoria y planteamiento

El motivo inicial del escrito es doble: para alabar a Dios y para consuelo de los enfermos. Para poder llevar a cabo eficazmente este doble objetivo, Teresa de Cartagena recurre a un género literario rescatado de la tradición clásica por el naciente humanismo del siglo XV: la epístola.

Así, de este modo confidencial e íntimo, se dirige a una interlocutora, aparentemente desconocida: “...Grand tienpo ha, virtuosa señora...”, estructurando su escrito en tres apartados como ejercicio ascético hacia la

perfección espiritual: "...fizo aquesta obra a loor de Dios e espiritual consolación suya e de todos aquellos que enfermedades padescen, porque, despedidos de la salud corporal, levanten su deseo en Dios que es verdadera salut".

El punto de partida es su propia experiencia. Recurre a ella Teresa de Cartagena para sazonar su escrito con su propia vida, reflejando su angustiosa y atormentada existencia.

Comenta a continuación cómo fue iluminada por Dios con la luz de la gracia, permitiéndole que su persona halle reposo y su espíritu aire de salud bajo la sombra que le proporciona la "arboleda" del Salterio de David.

2.2. La vía ascética o camino hacia la perfección

La iluminación divina le llega en dos fases complementarias: en la primera es la piedad de Dios la que le envía la enfermedad -la sordera, en su caso- para su aislamiento del mundo; en la segunda, la intervención divina la pone en guardia para que acreciente su mundo interior.

2.3. La paciencia como estado de perfección, en tanto que supone la aceptación del sufrimiento como una prueba o castigo divino

Plantea así Teresa de Cartagena la concepción de la enfermedad como castigo divino, en relación con la doctrina vetero-testamentaria y en consonancia con la idea judía del pecado. No en vano Teresa de Cartagena perteneció a una familia de conversos. Pero no se estanca en esta doctrina, sino que defiende que no hay culpa sin pena, ni pena sin misericordia. A la misericordia se llega por medio de la oración. Ésta, la oración, es la que prepara la alegría y consuelo espiritual, la que lleva a la perfección por medio de la paciencia.

Se han recorrido tres grados en esta vía hacia la perfección, en esta ruta ascética:

A. Intento de liberación de la materia por medio del 'silencio' obligado a las cosas mundanas.

B. Iluminación divina en la que el alma es llevada a la fuerza -por la enfermedad- hacia la oración y estado de virtud.

C. La perfección, que sólo se insinúa, puesto que es el estado a que se aspira en la otra vida.

Se trata de una vía ascética, que no mística, donde la culminación de unión con Dios sólo se vislumbra para la vida de ultratumba.

Es, pues, una obra epistolar, ascética y autobiográfica, cuyas fuentes hay que buscar en primer lugar en Las Sagradas Escrituras con referencias

predominantes de los Salmos, “*devotísimo cancionero*”, seguidas del Libro de Job, “*el Maestro de las Paciencias*” como lo llama la autora. Importantísima es también la presencia de S. Pablo y de los evangelistas, sin descartar escritos del Antiguo Testamento (especialmente Jeremías y Proverbios, citándose también Cantar de los Cantares, Eclesiastés, Génesis, Samuel, Isaías, Éxodo, Deuteronomio, Josué, Tobías).

Entre las fuentes no bíblicas, predominan los Santos Padres, especialmente S. Agustín y S. Gregorio Magno, atestiguándose también la presencia de San Jerónimo, S. Bernardo, S. Ambrosio. Junto a ellos aparecen dos autores profanos muy leídos en la Edad Media, Boecio y Pedro Lombardo.

3. LAS CRÍTICAS A SU OBRA: LA QUERELLA ENTRE HOMBRE Y MUJERES

Una constante durante la Edad Media fue la Literatura de alabanza o de vituperio a la mujer. La de alabanza surge de la Sagrada Escritura y tomó como arquetipo a la Virgen María, modelo de mujer sumisa, obediente y casta, figura que se enarbola como único paradigma válido para la mujer digna de veneración. La literatura de vituperio hacia la mujer surge de Boccaccio y va a tener numerosos seguidores a lo largo de la historia.

Pero la “querella de las mujeres” (*Querelle des femmes*), como analiza ampliamente Marian Ochoa de Eribe, surge en Francia en el siglo XV a partir de la polémica generada en torno al *Roman de la Rose*, y no alcanzó en España la riqueza ni la profundidad que la *Querelle* encontró en Francia o Italia.

La “querella de las mujeres” llegó a su máximo esplendor en la Península Ibérica en el siglo XV, especialmente durante el reinado de Juan II de Castilla y gracias al mecenazgo de la reina. Entonces, algunos escritos se destacaron por reconocer los esfuerzos de las mujeres por superar “los defectos” de su sexo y seguir los dictados impuestos por una sociedad dominada por los hombres. Sus autores admitían los argumentos científicos y religiosos heredados de la antigüedad, y vigentes en la época, sobre la “naturaleza femenina”, pero no generalizaban sus consecuencias y valoraban a las “damas” que destacaban por su virtud y buenas obras. Asimismo, criticaban *Il Corbaccio* (1355) de Giovanni Boccaccio mientras se interesaban por el contenido de su otro tratado *De Claris mulieribus* (c. 1380). De este modo, la producción literaria de una misma persona otorgó argumentos a dos corrientes literarias opuestas y enfrentadas. Las protagonistas de sus escritos eran mujeres generalmente de época clásica o del Antiguo Testamento, en consonancia con la filosofía humanista y coincidiendo con la tradición cristiana. Los autores más importantes fueron

Enrique de Villena, Álvaro de Luna, Diego de Valera, Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón, Martín Alonso de Córdoba, Juan del Encina y Diego de San Pedro.

Pero no sólo hubo hombres, pues en pleno siglo XV aparecen en el panorama literario español tres excepcionales figuras, cuyas obras alimentan directamente, desde la perspectiva de un sujeto femenino, el *corpus* de aportaciones a la Querrela: se trata de las *Memorias* de Leonor de Córdoba; la *Arboleda de los enfermos* y *Admiración operum Dey* de Teresa de Cartagena, y la *Vita Christi* de Isabel de Villena. Sus textos constituyen un antecedente irrefutable de lo que en el futuro se definirá como teoría feminista - especialmente la obra de Teresa de Cartagena-, y además un ejercicio consciente de *resistencia* a las imposiciones del discurso patriarcal dominante.

La obra de Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, apareció como respuesta airada de la autora hacia aquellas voces que manifestaron de forma pública su incredulidad ante el hecho de que una mujer hubiera sido capaz de escribir una obra tan perfecta como la *Arboleda de los enfermos*.

“Muchas veces me es hecho entender, virtuosa señora, que algunos de los prudentes varones e así mesmo hembras discretas se maravillan o han maravillado de vn tratado que, la gracia divina administrando mi flaco mogeril entendimiento, mi mano escribió”

Sin embargo, aunque la *Admiración* se presenta aparentemente como un texto de autodefensa en un sentido estricto, su objetivo final es mucho más ambicioso, ya que la autora pone en juego todo un sistema argumentativo encaminado a desmontar un sistema imperante que sólo acepta su propia visión de las mujeres.

4. UNA VOZ DE REBELDÍA: ADMIRACIÓN OPERUM DEY

La *Admiración operum Dey* pertenece al paradigma de las obras escritas por religiosas, asumiendo muchos de los mecanismos puestos en funcionamiento por éstas, como el tópico de la falsa modestia o la apelación a la autoridad y/o autoría divina como un argumento de peso ante el discurso patriarcal.

Sin embargo, Teresa de Cartagena, a diferencia de la mayoría de las autoras no presenta la utilización de la figura de la Virgen María como referencia de lo femenino, probablemente por su formación judía.

La *Admiración* de Teresa de Cartagena manifiesta de forma incontestable su firmeza frente a la tendencia imperativa de un discurso abiertamente misógino que le tocó vivir en la corte de Juan II, a la vez que le sirve para

mostrar las engañosas triquiñuelas que impedían a las mujeres la entrada en el canon literario, filosófico y cultural de la época.

4.1. Una obra epistolar, autobiográfica, reivindicativa y moral

Por encima de todo, la *Admiración* es una obra de carácter epistolar, dirigida a doña Juana de Mendoza, esposa de Gómez Manrique y hermana de la abadesa del monasterio cisterciense de las Huelgas.

La estructura es diferente a la *Arboleda de los enfermos*, como diferentes son también las intenciones que la llevan a escribirla.

A partir de su experiencia personal, doña Teresa pretende demostrar, con una argumentación impecable, que las mujeres en general y ella en particular están capacitadas no sólo para escribir, sino para escribir bien, y que son merecedoras, por derecho propio, de ocupar un espacio propio en el canon literario de su tiempo.

4.2. Las razones de Teresa de Cartagena

4.2.1. Cómo están las cosas

Preeminencia del varón y oposición entre el hombre -fuerte, valiente, de gran ánimo, osado, de más perfecto y sano entendimiento- y la mujer -flaca, pusilánime, de pequeño corazón, temerosa-.

4.2.2. Qué piensa Teresa de Cartagena

Sin embargo ambos sexos son complementarios: los varones conservan y guardan las cosas de fuera (ganar los bienes con la fortuna, regir y gobernar sus tierras, defender el estado); las mujeres se ocupan de las cosas de dentro (cuestiones domésticas, delicadas, subsidio del varón).

Ambos pueden hacer obras para alabar a Dios: el hombre tiene preferencia en hacer tratados; también la mujer por deseo y especial concesión de Dios puede hacerlos.

4.2.3. Recomendaciones y experiencia personal

Sólo por deseo y concesión de Dios elaboró un tratado (la *Arboleda de los enfermos*) y no la plagió de nadie, sino que el propio Dios se la dictó y la inspiró. Por especial concesión de su enfermedad -la sordera- sólo se ocupó de las cosas de dentro y gracias al entendimiento, la memoria y la voluntad se logra la gracia de Dios con la que corregir todas las menguas.

5. CONCLUSIONES

Está claro que el texto de Teresa de Cartagena es una estructura formada por una pluralidad de voces, entre las que se reconocen la voz masculina dominante, con su propio sistema de pensamiento y, por otro, la voz de la autora, que da lugar a una compleja identidad desdoblada en su propio pensamiento y en una visión en femenino general.

Como dice Ochoa de Eribe, un análisis exhaustivo de la obra de Teresa de Cartagena tendría que recuperar en la *Admiración* los mecanismos lingüísticos de incorporación, rechazo o readaptación de la voz ajena y de los textos ajenos, “buscar las estrategias para expresar la frontera entre lo propio y lo ajeno, y para apropiarse la realidad ajena”. Se trataría, en última instancia, de rastrear la estructura argumentativa que utiliza la autora para luchar y defender una integración en el canon literario que le ha sido cuestionada y rechazada públicamente por las voces autorizadas desde la esfera del discurso dominante, de analizar, en definitiva, su grado de asimilación de las fuentes canónicas de autoridad o su resistencia ante las mismas.

Por lo que respecta a los propios *contenidos*, el escrito garantiza la *verdad* de su discurso en tanto que transmite una verdad ratificada por las propias fuentes de sabiduría y autoridad a las que apela Teresa de Cartagena: el Antiguo Testamento, los apóstoles... Se adhiere, pues, así a las expectativas impuestas por el discurso social.

Los textos de Teresa de Cartagena no sólo participan en la Querrela/reivindicación de las mujeres, sino que la *Admiración* es un texto clave: es el texto fundacional, en lengua castellana, de la concienciación de “yo-mujer-que-escibe”; pero es también una respuesta airada a las acusaciones de plagio que contra ella se vertieron - por su condición de mujer- y constituye un testimonio único, en la literatura española del Renacimiento, de resistencia explícita a las instituciones que fijaban el canon de la época.

La voz de Teresa de Cartagena no es un motivo aislado en la escritura femenina del siglo XV, sino que junto a ella se dejan oír otras voces como Leonor López de Córdoba, Isabel de Villena, Margery Kempe o Alinor de Poitiers que publican sus escritos autobiográficos en forma de memorias en la primera mitad del siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVO, Y., "Sor Juana Inés de la Cruz, Teresa de Cartagena, María de zayas y la defensa de la mujer de letras", *Kañina* (San José de Costa Rica) 18 (1994) 247-253.
- CAMMARATA, J. F., "Teresa de Cartagena: Writing from a Silence Space in a Silent World", *Monographic Review/Revista Monográfica*, 16 (2000) 38-51.
- CARTAGENA, T. de, *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dei* (L. J. Hutton, ed.), Madrid, Anejos del BRAE, Arias Montano, 1952.
- CASTRO PONCE, C. E., "*Arboleda de los enfermos, Admiración Operum Dei*: edición crítica singular", Ph. D. Dissertation, Brown University, 2001.
- CORTÉS TIMONER, M. del M., "La predicación en palabras de mujer: Teresa de Cartagena y Juana de la Cruz", *Actas del VIII Congreso Internacional de la asociación Hispánica de literatura Medieval* (M. Freixas y S. Iriso, eds.), Santander, AHLM, 2000, 1: 571-582.
- DEYERMOND, A., "*El convento de dolencias: The Works of Teresa de Cartagena*", en *Journal of Hispanic Philology*, I (1976): 19-29.
- DEYERMOND, A., "Spain's First Women Writers", en B. Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983. 27-52.
- DEYERMOND, A., "Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones", *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (J. Paredes, ed.), 4 vols., Granada, Universidad de Granada, 1995, 1: 31-52.
- FRIEDEN, M. E., "Epistolarity in the Works of Teresa de Cartagena and Leonor López de Córdoba", *Ph.D. Dissertation*, University of Missouri, 2001.
- HOWE, E. T., "Sor Teresa de Cartagena and Entendimiento", en *Romanische Forschungen*, 108 (1996): 133-45.
- JUÁREZ, E., "The Autobiography of the Aching Body in Teresa de Cartagena's *Arboleda de los enfermos*", en S. L. Snyder, B. J. Brueggemann y R. Garland-Thomson (eds.), *Disability Studies: Enabling the Humanities*, Nueva York, Modern Language Association, 2002. 131-43.
- MARIMÓN LLORCA, C., *Prosistas castellanas medievales*, Alicante, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1990.
- MOLINA, I. A., "*La Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena: un sermón consolatorio olvidado", Master of Arts Thesis, Austin, University of Texas, 1990.

OCHOA ERIBE, M., “El yo polémico de Teresa de Cartagena en la Admiración de las obras de Dios: la argucias del débil por entrar en el canon”, *Letras de Deusto* (Bilbao), 29, núm. 84 (1999): 179-88.

QUISPE AGNOLI, R., “El espacio medieval femenino entre la escritura y el silencio: *Admiración operum Dey* de Teresa de Cartagena”, *Lexis* 19 (1995): 85-101.

QUISPE AGNOLI, R., “*Anse maravillado que muger haga tratados*: defensa y concepción de la escritura en teresa de Cartagena (siglo XV)”, en J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, 2: 1227-39.

RIVERA GARRETAS, M., “Admiración de las obras de Dios de Teresa de Cartagena y la querrela de las mujeres”, en C. Segura Graiño (ed.), *La voz del silencio, I: fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992. 277-99.

RODRÍGUEZ RIVAS, G., “La *Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena, literatura ascética en el siglo XV”, *Entemu* (Centro Asociado de la UNED de Asturias) 3 (1991): 117-30.

RODRÍGUEZ RIVAS, G., “La influencia de Teresa de Cartagena en el *Audi, Filia...* de Juan de Ávila”, *Archivum* (Oviedo), 41-42 (1991-1992): 329-37.

RODRÍGUEZ RIVAS, G., “La autobiografía como ‘exemplum’: la *Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena”, en J. Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1993. 367-70.

SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, D., *The Writings of Teresa de Cartagena*, Cambridge, D. S. Brewer, 1998.

SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, D., “Teresa de Cartagena”, en F. A. Domínguez y G. D. Greenia (eds.), *Castilian Writers, 1400-1500*, Dictionary of Literary Biography, 286, Detroit, Brucoli Clark Layman, 2004, 15-20.

SMITH, S., *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self Representation*, Bloomington, Indiana U P, 1987.

SURTZ, R., “Image Patterns in Teresa de Cartagena’s *Arboleda de los enfermos*”, en G. Paolini (ed.), *LA CHISPA '87: Selected Proceedings*, Nueva Orleans, Tulane University, 1987. 297-304.

SURTZ, R., “El llamado feminismo de Teresa de Cartagena”, *Studia Hispanica Medievalia: IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Ergon, 1993. 3: 199-207.

VICENTE GARCÍA, L. M., “La defensa de la mujer como intelectual en Teresa de Cartagena y Sor Juana Inés de la Cruz”, *Mester* 18 (1989): 95-103.

NUEVAS IDENTIDADES FEMENINAS: LA IRONÍA AL SERVICIO DE LA AUTOAFIRMACIÓN

María ROSAL NADALES
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

El análisis que realizamos se inscribe dentro del área temática que dirige la mirada de la Crítica Literaria hacia la construcción o la revisión de la identidad femenina en la poesía contemporánea y a la manera en la que, desde la Didáctica de la Literatura, hemos de proponer lecturas resistentes a las visiones patriarcales insertas en los textos.

Los textos literarios, como productos históricos nos ofrecen diversas representaciones de mujeres y hombres, de sus cuerpos, sus subjetividades, que reflejan en definitiva la concepción que una determinada época tiene de los sujetos en los que la marca de género se convierte en un distintivo tan importante como la raza o la clase social a la hora de determinar su identidad como ser social.

En este sentido, centramos nuestra visión en las subjetividades emergentes que encontramos a finales del siglo XX y a principios del XXI en la poesía que están escribiendo las poetisas contemporáneas. Éstas, en un número que podemos considerar representativo se han aplicado a la revisión de los sujetos literarios femeninos propuestos por la tradición en los que las mujeres aparecen en la mayoría de los casos como objetos para la contemplación o como musas para la inspiración, pero no como sujetos literarios que reivindican su propia identidad acorde con los tiempos. Paradigmática –en este sentido– nos parece la actitud de algunas poetisas contemporáneas por lo que tienen de revisión de los papeles femeninos propuesto por la tradición, así como por la construcción de nuevas identidades femeninas valiéndose de una de las armas más poderosas que las poetisas actuales han esgrimido contra la opresión patriarcal: la ironía. Las poetisas analizadas son: Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti, Isla Correyero, Silvia Ugidos y Carmen Jodra.

2. RETRATOS DE MUJER

Si leemos con detenimiento la poesía que están escribiendo las mujeres en las últimas décadas del siglo XX y primeros años del XXI encontramos que son múltiples y diversas las imágenes que de sí mismas están construyendo

las poetas, revisando y rompiendo en muchos casos con antiguas y pretéritas representaciones textuales que la suponen como objeto y no como sujeto de su vida y su palabra. Así lo han entendido quienes se han acercado críticamente a sus obras y nos han dejado interesantes estudios sobre ello: Sharon Keefe Ugalde, Noni Benegas, Antonio Chicharro, M^a Ángeles Hermosilla, José M^a Balcells, entre otros. Así lo corroboran las poetas cuando son entrevistadas o cuando reflexionan sobre cuestiones estéticas, poéticas o políticas relacionadas con la producción y recepción de la plural y abundante obra literaria que las mujeres están escribiendo en nuestra contemporaneidad.

Son nuevas imágenes de mujer que van a presentar construcciones inéditas de sujetos líricos que contemplan el papel tradicional de las mujeres desde nuevas perspectivas, valiéndose muchas veces de la autoironía o la parodia para volver a decir el cuerpo y los sentimientos desde nuevos modos que no son ajenos a la revisión y a la subversión. Así encontramos diversos ejemplos como la subversión erótica en los sujetos poéticos de Ana Rossetti y Cristina Peri Rossi, la rebelión contra el cuerpo colonizado por cánones de belleza esclavizantes en Julia Otxoa, la subversión que supone el nombrar el cuerpo lésbico, hasta ahora silenciado, en Cristina Peri Rossi, Andrea Luca o María García Eloy; la desmitificación de la maternidad, el incesto en Juana Castro o las drogas y la enfermedad en Blanca Andreu e Isla Correyero.

Se trata de romper un espejo en el que no se reconocen a la vez que de tratar de construir nuevas imágenes acordes con su realidad histórica. La ficcionalización del yo, tan presente en la poesía a partir de los ochenta, así como la asunción de máscaras autobiográficas va a posibilitar la construcción de sujetos poemáticos que se crean y recrean en el poema reivindicando una representación textual realista. Por ello muchos poemas se van a disfrazar de un equívoco autobiografismo merced al monólogo dramático, la autoironía y la sunción de máscaras autobiográficas.

El poeta se expresa a través de otras voces, y éstas son fundamentalmente las de los distintos personajes poéticos que crea -pensemos en la importancia adquirida por formas como el monólogo dramático, el uso de máscaras o distintas formas de ficcionalización del yo- y mediante los cuales no sólo exorciza la confesionalidad romántica sino que pretende establecer un diálogo con el lector a través del poema que se convierte en elemento intermediario y cómplice -lo que importa ahora es la verosimilitud, no la verdad- (Pulido Tirado, 2003: 90).

Encontramos, pues multiplicidad de identidades: desde la subjetividad múltiple y caleidoscópica de Cristina Peri Rossi a la identidad escindida de autoras como Concha García. Aunque estas imágenes suponen, en general, un estadio de extrañamiento respecto a las imágenes que la ideología patriarcal ha propuesto para las mujeres, el reconocimiento y la aceptación de una identidad múltiple que dé salida a las voces interiores no se plantea desde el caos o la esquizofrenia, sino desde la aceptación de la condición de mujer, en construcción y no previamente diseñada.

3. LA IRONÍA AL SERVICIO DE LA AUTOAFIRMACIÓN

El paradigma estético posmoderno se constituye con una serie de categorías que tiene que ver con los conceptos de crisis, disolución, disfraz, fragmentación, mezcla de códigos, eclecticismo, pastiche, ironía y parodia (Saldaña, 1997), por lo que para realizar una lectura crítica de la poesía posmoderna hemos de ser conscientes de la crisis de la modernidad y la falta de asidero a verdades inmutables, entendiendo la obra literaria no como un todo completo y perfecto, sino en lo que tiene de fragmentario y ecléctico.

Y es en este contexto en el que nos encontramos con una mayor presencia de la poesía escrita por mujeres que a su vez van a cuestionar los planteamientos propuestos por el patriarcado.

Uno de los elementos diferenciadores de la poesía de los ochenta y noventa va a ser el papel que la representación textual del erotismo desempeñará en la configuración de los sujetos poéticos. Desde esta perspectiva, el erotismo se convierte en un elemento claramente subversivo y marca diferencias con las poetas anteriores, fundamentalmente por el uso de la parodia y la ironía para conjurar la ira contra el patriarcado en lo que Dionisio Cañas ha llamado “erotismo cínico” y que según él es “la mejor respuesta al idealismo platónico del amor” (Cañas, 1989: 52). Muestra de ello vamos a encontrar en poetas de variadas generaciones, desde Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti o Andrea Luca, hasta las más jóvenes que publican en los noventa: Carmen Jodra, Esther Giménez o Silvia Ugidos.

Desde el momento en que las poetas toman la voz con unas identidades asumidas de mujer y no con la identidad femenina reductora propuesta por el patriarcado, cabe la posibilidad de que el objeto poético sea el hombre. Así, por ejemplo, uno de los primeros afanes que encontramos se dirige a la deconstrucción de estereotipos, de modo que quedan en entredicho dos de las imágenes más queridas del capital simbólico patriarcal: el superhéroe y el mito erótico. La ironía va a jugar un papel importante en la subversión de

estos modelos. Así lo expresa Inmaculada Mengibar en un poema cuyo título posee un alto valor representativo de los valores androcéntricos: “Los hombres no lloran”:

Volveré a por ti,
me grita en un sollozo contenido
-después de rechazarme-
igual que un marinero desde un buque de guerra.
¿De modo
que éste era mi Ulises? (1994)

De la misma manera que se destruye el estereotipo heroico se aniquila uno de sus máximos valedores: el símbolo fálico. Los hombres se presentan como descerebrados incapaces de oponer la razón al instinto sexual, de modo que, mediante la ironía, quedan disminuidos:

Con qué fragmento piensa -si es que piensa-
es proporción directa del vector
del muelle que se tensa y se destensa
(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000).

El lenguaje coloquial será una de las señas de identidad de las nuevas poetas junto con la ironía, el pastiche, la parodia que aparecen en significativas obras de los ochenta y noventa. Así la carnavalización de sacristía, motivos religiosos y del santoral católico que Ana Rossetti desarrolla en *Devocionario* (1986), *Los devaneos de Erato* (1980), *Virgo potens* (1994); lo que va a facilitar la construcción de nuevas subjetividades.

El discurso poético se pone ahora al servicio de poetas que se distancia de su propio yo poético, que nos cuentan una historia, a menudo, una historia de cansancio y desengaño, una historia cotidiana. Que reflexionan con el lenguaje cotidiano en torno a los asuntos propios de la gente común y con ella construyen sus personajes, y lo hacen con un ritmo cuidado, releendo la tradición de manera personal, en un ensayado realismo, con ironía (Gómez, 2003: 178).

También algunas poetas hacen referencia directamente a la ironía como recurso retórico y forma de estar en el mundo reivindicando una poesía para

seres normales: “A mí me gusta escribir poemas que traten de la cotidianidad. Me gusta la ironía, la ternura. Prefiero la poesía que habla de todos los días. Para mí lo trascendental es lo que nos pasa todos los días” (Mora, 2000: 107). Juana Castro, al hablar de los ingredientes de su poesía, termina diciendo: “y un poco de ironía”, aunque, sin embargo en su obra la encontramos más como poeta dolorida que esgrime antes el dolor y la queja agria que la sutil ironía. La enunciación de Castro se vuelve dura, la rabia contra la dominación androcéntrica es manifiesta y, lejos de la ironía, se muestra desnuda y directa: “el amor / será el arma que esgriman los esbirros”.

4. CINCO CALAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

4.1. Cristina Peri Rossi: Sacralización erótica

La representación del cuerpo lésbico alcanza gran fuerza en la poesía de Cristina Peri Rossi a la que consideramos pionera en este tema. La ironía es un elemento muy presente en su poética, de lo que la autora es especialmente consciente: “Tengo un exceso de sensibilidad romántica y la ironía, el sentido del humor son la manera freudiana de relativizar esa hipersensibilidad. (El chiste y su relación con el inconsciente, de papá Freud¹)”.

Señala Cecilia Drey Müller que la poeta uruguaya propone la imagen de una mujer, independiente, consciente de su poder en la que destaca: “La equiparación de lo erótico con lo metapoético representada por el cuerpo femenino y la palabra poética, la subversión del lenguaje religioso y el desafío de tabúes de la moralidad burguesa” (Drey Müller, 1999: 74), por lo que la sitúa como un claro precedente de las poetas de los ochenta, entre ellas Ana Rossetti.

En este aspecto la poeta de Montevideo se adelantó claramente a su tiempo, y se convirtió en punto de referencia para muchas poetas españolas. Sin duda alguna puede considerarse la precursora de la eclosión de la poesía erótica femenina de los ochenta, tanto por haberse “atrevido” a tratar la temática en sí, como por su peculiar mezcla de lo sagrado con lo profano (Drey Müller, 1999: 76).

1) Entrevista realizada por M. R. en febrero de 2004.

Las relaciones lésbicas explícitas las encontramos en otras poetas:
Andrea Luca:

Ya sé que no tengo entre las piernas
la afilada pluma de Queatcozal

En María Eloy-García:

Yo nunca estuve en Nueva York
Y puede que no fuese una “comprometida”,
soy bohemia, un toque de lesbianismo feliz
y pegaba continuamente a mi madre
antes de desintoxicarme (“Literatura”, *Metafísica del trapo*)

Aunque la expresión más rotunda del arrobamiento amoroso entre mujeres la encontramos en el poema “Vía Crucis” de Cristina Peri Rossi, donde el juego amoroso es expuesto sin escatimar detalles en una alegoría sacralizadora del cuerpo femenino.

El léxico de la religión católica sirve de andamio y marco para la construcción del poema. Poema descriptivo y narrativo que se asienta en las estaciones corporales, siendo la subida final al monte calvario la penetración total en sagrado. Así la custodia, los cirios y la ambivalencia del agua bautismal que se equipara a los jugos vaginales en una oración pagana e inédita en nuestra tradición literaria.

Cuando entro
y estás poco iluminada
como una iglesia en penumbra
Me das un cirio para que lo encienda
en la nave central
Me pides limosna
Yo recuerdo las tareas de los santos
Te tiendo la mano
me mojo en la pila bautismal
tú me hablas de alegorías
del Vía Crucis que he iniciado
-las piernas, primera estación-
me apenas con los brazos en cruz

la virginidad como dote serán negadas al imperativo secular de los varones, todo ello en un mensaje inusual y subversivo donde una voz poética femenina incita a la rebelión, una nueva Lisístrata del siglo XX. Ahora las mujeres no se negarán al hombre para conseguir ningún fin, sino que ellas constituyen el fin en sí mismas por lo que se adelantarán al varón dueñas de su propio cuerpo antes de que nadie se atreva a colonizarlo. El poder seductor del varón queda puesto en entredicho y ridiculizado, así como la pasividad sexual femenina. El varón es mirado bajo sospecha e incluso con desprecio: “enemigo”, “vencedor”, “triunfador altivo”, “masculino privilegio”, “Príapo”.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.
Démonos prisa desvalijándonos
destruyendo el botín de nuestros cuerpos.
Al enemigo percibo respirar tras el muro,
la codicia se yergue entre sus piernas.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.
No deis pródigamente a la espada,
oh viril fortuna, el inviolado himen.
Que la grieta, en el blanco ariete
de nuestras manos, pierda su angostura.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.
Ya extendieron las sábanas
y la felpa absorbente está dispuesta
para que los floretes nos derriben
y las piernas empapen de amapolas.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.
Antes que el vencedor la ciudadela
profane, y desvele su recato
para saquear del templo los tesoros,
es preferible siempre entregarla a las llamas.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.
Expolio singular: enfebrecidas
en nuestro beneficio arrebatemos
la propia dote. Que el triunfador altivo
no obtenga el masculino privilegio.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.
Con la secreta fuente humedecida
en el licor de Venus,
anticipémonos,
de placer mojadadas, a Príapo.

Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos.
Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos
del premio que celaban nuestros muslos.
El falo, presto a traspasarnos
encontrará, donde creyó virtud, burdel.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

4.3. Isla Correyero: Tiranía estética

La obsesión por la belleza a finales del siglo XX, regentada por los cánones imposibles que nos suministra el mercado, ha sido denunciada por algunas poetisas contemporáneas. Así lo ha hecho Julia Otxoa desde una posición dramática, ajena por completo al respiro de la ironía:

Cómo me dueles, mujer de nylon y escarapate,
de belleza en siete días, / y norte deshabitado,
mujer colonizada y rota (1986).

En cambio, Isla Correyero se va a valer de la parodia para criticar el orden patriarcal dominante en el poema “Tiranía estética”, en el que el sujeto poético responde a los parámetros femeninos del patriarcado: mujer objeto para deleite masculino.

Pero el recurso de la parodia nos presenta una voz bivocal, pues si por un lado el cuerpo del sujeto lírico femenino se presenta esclavizado por amor, por otro los rasgos paródicos que definen al hombre lo desautorizan: “divino novio”, “novio ilustre”, y se intensifican con el recurso de la animalización en el verso final: “Es tan genial, vacuno y exigente”.

La tiranía estética posmoderna ha encontrado en el quirófano un aliado incondicional con el que todo parece posible. Tiranía a la que no permanecen ajenos los hombres, aunque se ceba más intensamente en las mujeres. La tetas, que la mujer de este poema ambiciona, deben ser, como exige la moda de este fin de siglo, entre el látex y la cibernética: “bidimensionales”,

“inmóviles”, “destacadas”, “durísimas”, “de color arena”, “con una areola grande micropigmentada”; para sustituir a las propias: “extenuadas formas zarandeadas que se derraman así como la gelatina”, “tetas ordinarias”, que la acomplejan y por las que no importa la factura -económica y emocional- que haya que abonar. No son mamas para su goce erótico, ni para alimentar a un bebé, son para mostrar, para ser vistas -“el relieve socialmente mamario productivo”-, como se observa un objeto en una galería o en una pasarela, nuevos museos posmodernos.

La parodia alcanza su momento álgido con la sacralización neopagana que remeda la respuesta de la Virgen María al Arcángel Gabriel en la Anunciación: “Ella llegó a pedirle al cirujano córttemelas Dr. y hágase en mí su voluntad de mamas de diabólica”.

Quería ella la enamorada unas mamas bidimensionales
que inflamaran su tórax y estuvieran inmóviles destacadas durísimas.
No las quería para expansionarse ni para dar de mamar a bebé dulce
no para sí ni sensibles al tacto no como gota de lágrima [...]
Sólo unas mamas de color arena tipo vaquita jubilosa con una areola
grande micropigmentada que pudiese lucir tras los traslúcidos velos
gasas encajes de los trajes que a su divino novio le gustaban.
Llorando le decía al cirujano cuando estoy en la cama se me abren
como extenuadas formas zarandeadas se derraman así como la
gelatina del amargo pastel que nunca como.
No quiero hacer deporte ni follarse avergonzaba ni bailar o
agacharme ni verme en la bañera.
No importa el coste físico ni ávido por una solución tan eficaz a mi
complejo.
Estaba tan desesperada por su novio ilustre
no le gustaban sus tetas ordinarias el chico opinaba autoritariamente
desganado esas no son las que me ponen déspota yo quiero el opio
que consume el pueblo.
Ella llegó a pedirle al cirujano córttemelas Dr. y hágase en mí su
voluntad de mamas de diabólica.
Ah mi novio doctor él busca el peso determinante de lo visual
el relieve socialmente mamario productivo.
Es tan genial vacuno y exigente.

(Isla Correyero, *Amor tirano*, 2003)

4.4. Silvia Ugidos: Máscara autobiográfica

En el poema que proponemos de Silvia Ugidos, el juego irónico y la parodia de la tradición, a la que no escapan las obras literarias, queda patente también en el título, pues frente al autorretrato, firme y compacto de Antonio Machado que sirve de referente, el retrato de Ugidos se presenta fragmentario y contradictorio -“posible”-, acorde con una visión posmoderna de la existencia.

Posible autorretrato

Yo siempre quise ser una mujer de bien,
ser alguien de provecho, valiente, emprendedora,
medurada en las fobias, estable en los afectos,
brillante en los estudios, por poner un ejemplo.
Yo siempre quise ser una mujer de bien,
y tenerlos a todos felices y contentos,
a mis padres y amigos, a Fulano y Mengano,
a Diestro y a Siniestro...
Pero hay alguien en mí que todo estropea,
que tuerce los caminos, equivoca las cosas,
desbarata mis planes, incumple mis promesas.
Alguien que pisa antes que yo sobre mis huellas.
En fin, visto lo visto, ya lo dicen mis padres:
“a este paso, hija mía, no llegarás a nada”.
Está bien, os lo debo, lo siento, lo confieso:
aludiendo a un anuncio, no soy como Farala.
Soñadora, insegura, mitómana, algo vaga,
con vocación de hormiga y verano de cigarra,
contradictoria y harta de conciliar extremos.
en mi defensa alego
que siempre quise ser una mujer de bien
pero en su defecto
soy, en el buen sentido de la palabra, mala.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997).

La aseveración “Yo siempre quise ser una mujer de bien” con la que comienza el poema y que se repite en el primer verso de la segunda estrofa

sitúa los términos conforme al modelo de producción capitalista en el que se desarrolla la ideología patriarcal y que quedan definidos en las dos primeras estrofas: “alguien de provecho”, “brillante en los estudios”... con el fin, no de la propia autorrealización, sino con el de conseguir la aprobación social “tenerlos a todos felices y contentos”.

El primer verso de la tercera estrofa marca una inflexión: “Pero hay alguien en mí que todo estropea” avanzando la imagen de una identidad escindida, así como el cuestionamiento y posterior rechazo de la imagen propuesta por el patriarcado, para concluir en la superación de ambos términos y en la aceptación de la propia identidad que se presenta contradictoria con el modelo tradicional: “harta de conciliar extremos”. La conclusión paradójica entre “mala / mujer de bien”, nos remite al conocido postulado con el que el feminismo contestaba a la ideología del patriarcado: “las chicas buenas van al cielo... y las mala a todas partes”.

Por otra parte, también Silvia Ugidos ofrece una visión distanciada e irónica en el siguiente poema, al revisar los modelos de mujeres atrapadas por el amor que nos propone la tradición. Merced a la ironía de los dos versos finales provoca una pirueta mental que conjura el tono quejumbroso, tan anticuado ya en la década de los noventa, en el poema “La misma piedra”.

Por mucho que analice yo este tema
siempre acabo llegando a la misma conclusión:
con esto del amor siempre se pierde
la libertad, la honra, la vida o la cabeza.
Pienso en Juana la Loca
pienso en la pobre Ofelia,
Yo desde luego soy de las que tropieza
una y otra vez con la misma piedra

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997).

4.5. Carmen Jodra: La perversión de la inocencia

A veces, la subversión, en su intento de desarmar la simbolización verbal que tradicionalmente ha relegado a las mujeres a un segundo plano, es capaz de actuar sobre los iconos de la ideología, aún exhibiéndose en formas tan canónicas como el soneto. Lo vemos en Carmen Jodra quien en *Las moras agraces* presenta la construcción de nuevos sujetos líricos sobre un andamio clásico. Presenta, en el siguiente poema, un sujeto poético irónico que rechaza

los parámetros con los que se mide la feminidad heredada, pero, antes que acudir a la argumentación razonada, dinamita y hace saltar por los aires los postulados de la ideología patriarcal a través de la ironía.

Ironía y antítesis se unen en el poema “Cuando una tiene sangre de ramera” en el que un sujeto femenino se autoafirma frente a las normas de la ideología dominante: por lo que “integrarse en la masa no podría”, pues en todo momento nos está mostrando su claro desprecio hacia cualquier norma impuesta: “decir no a todo consejo”. Los puntales que sostienen el pensamiento subversivo de la autora pueden situarse en dos ideas principales: por una parte el manifiesto desprecio hacia el diseño que del papel femenino ha hecho la ideología dominante: “Brutal desprecio hacia la mayoría”; y, por otra, la voluntad firme de persistir y autoafirmar el propio yo, un yo distinto al propuesto, libremente buscado y asumido. En este sentido encontramos un verso absolutamente esclarecedor de su toma de postura: “ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere”; lo que, junto a la “sangre de ramera”, la “inclinación al mal” y el “vicio como arte”, conforman un retrato de mujer independiente y libre, en las antípodas de las representaciones femeninas sumisas y retraídas.

Cuando una tiene sangre de ramera,
brutal desprecio hacia la mayoría,
tendencia a decir no a todo consejo
e inclinación al mal por el mal mismo,

No podría ser casta aunque quisiera,
integrarse en la masa no podría,
y sin conseguir nada se hará viejo
quien intente apartarla del abismo.

Pero además ocurre
que ella no pondrá nada de su parte.
ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere;
pensar siquiera en la virtud aburre

a quien ha hecho del vicio todo un arte,
y ni encuentra salida ni la quiere

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999).

También en otro poema del mismo libro, Carmen Jodra vuelve a crear un sujeto poético inédito: la adolescente que no escribe poemas de amor idealizado reclamando al enamorado o lamentándose de su ausencia, sino que presenta a una joven independiente que se autocomplace con ironía, rompiendo con ello la imagen tradicional de las mujeres y más aún la de las adolescentes que no deben “saber” hasta que el varón las “enseñe”. Tono muy diferente al que usara Peri Rossi para hablar de la masturbación en un poema de los setenta, “La bacante” (“mece las caderas / golpea con las nalgas en el asiento / ruge, en el espasmo”), pues hora, roto el tabú, en los noventa Jodra se aleja de toda transcendencia con la distancia que proporcionan el humor y la ironía: “quizás sean cosas de la adolescencia, / pero devoré anoche la manzana / y de nuevo me hallaba esta mañana / trémula toda de concupiscencia”

No comprendo. La sed del agua fría
se calma al tercer trago; la del vino,
otro tanto, y el paladar más fino
se cansa del manjar que requería.
El sueño acaba de empezar el día,
y la pereza al verse en el camino;
Todo anhelo se va tal como vino
apenas toma lo que pretendía.
Y sin embargo hay una sed extraña
que mantiene sin fin toda su saña...
Quizás sean cosas de la adolescencia,
Pero devoré anoche la manzana
y de nuevo me hallaba esta mañana
trémula toda de concupiscencia

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999).

En otros poemas, sin embargo, la ironía cede curso a la ira, que se manifiesta rotunda contra el patriarcado: “Pregúntate por qué has de estar debajo / si eres mejor que ellos” (“Femmes damnées”).

5. CONCLUSIÓN

Se constituye, pues, en labor fundamental del profesorado el realizar nuevas lecturas así como proponer al alumnado lecturas resistentes de la tradición. No podemos actuar como lectores o lectoras ingenuos que

transmitan de manera no crítica una continuidad de roles asociados al género, sino que hemos de adoptar una postura rigurosa en la que el modelo lector nos lleve a leer bajo sospecha de manera que podamos transmitir al alumnado desconfianza en la universalidad de los textos y puedan ser entendidos como contingentes y producto de una sociedad y un momento históricos, sujetos a revisión y a crítica permanente.

En este sentido, la reescritura de la tradición que están realizando muchas poetas contemporáneas cumple un papel fundamental en la revisión de las relaciones de género y de su representación literaria. En este lugar, la ironía va a cumplir una doble función en la poesía de finales del siglo XX, pues si bien interactúa como elemento desacralizador, según acabamos de ver en los poemas anteriores va a ser un poderoso recurso para expresar la furia contra el legado patriarcal. La ironía se constituye en un elemento fundamental para atemperar la rabia contra el patriarcado, lo que unido a la parodia va a producir textos totalmente novedosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORREYERO, I., *Amor tirano*, Barcelona, 2003, DVD.
- CHICHARRO CHAMORRO, A., *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- DREYMÜLLER, C., “El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti” en E. López (ed.), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, Cabildo Insular, 1999, pp. 65-80.
- GARCÍA ELOY, M., *Metafísica del trapo*, Madrid, Torremozas, 2001.
- GÓMEZ, T., “En torno a la función de la poesía”, en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, 2003, pp. 177-182.
- GIMÉNEZ, E., *Mar de Pafos*, Madrid, Hiperión, 2000.
- HERMOSILLA, M. A., “La construcción del sujeto lírico en las mujeres”, en *La manzana poética*, 2000, pp. 8-13.
- JODRA DAVÓ, C., *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión, 1999.
- MENGÍBAR, I., *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión, 1994.
- MORA, A., “Poética”, en P. Sanabria (ed.), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, 2000, p. 107.
- OTXOA, J., *Antología Poética*, San Sebastián, Casa Baroja, 1986.
- PERI ROSSI, C., *Evolhé*, Montevideo, Girón, 1982, USA, Azul, 1971.

PULIDO TIRADO, G., *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial, 2003.

ROSSETTI, A., *Indicios vehementes: Poesía 1979-1984*, Madrid, Hiperión, 1985.

SALDAÑA, A., *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*, Valencia, Episteme, col. Eutopías, nº 163, 1997.

UGIDOS, S., *Las pruebas del delito*, Barcelona, 1997, DVD.

'EMBAJADORAS' DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

*Antonia SAGREDO SANTOS
UNED*

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX, un amplio número de mujeres se van a ir incorporando a la vida política, económica y cultural española, llegando a desempeñar tareas de máxima responsabilidad en la sociedad. Después de permanecer en la sombra durante tanto tiempo las mujeres poco a poco van a ir ocupando puestos de gran relevancia. Así, en este trabajo se aborda el estudio de tres mujeres que brillaron con luz propia en su país de origen y que gracias a su ímpetu, valor y decisión fueron capaces de traspasar fronteras y ser embajadoras de la cultura española en los Estados Unidos en el siglo XX. Cada una de ellas va desempeñar su actividad en campos muy diferentes pero todas van a ser protagonistas de una época y merecen ocupar un lugar en la historia por su tenacidad y esfuerzo.

En este trabajo se van a estudiar tres mujeres excepcionales que con su labor cotidiana supieron desempeñar el papel de embajadoras de la cultura y sociedad española. Cada una de ellas destacó en una faceta. Victoria Kent Siano fue una reputada abogada y política republicana que desempeñó una gran actividad durante la Segunda República española y que vivió desde 1938 fuera de España ayudando a los refugiados españoles. Los treinta últimos años de su vida los pasaría en los Estados Unidos donde desarrolló una gran tarea para extender la cultura española. Otra destacada mujer objeto de nuestro estudio es la pensadora e intelectual española María de Maeztu, quien dedicó gran parte de su vida a impulsar y dignificar la educación de las mujeres españolas. Su labor al frente de la "Residencia de Señoritas" le llevaría a establecer contactos con Instituciones educativas estadounidenses donde impartiría docencia y en las que daría innumerables conferencias en sus "colleges".

Por último, Zenobia Camprubí Aymar fue una mujer emancipada, inteligente, culta y de un refinamiento insólito en España, donde las mujeres de la burguesía solían llevar una existencia sumisa y supeditada al varón. Zenobia está considerada como una de las primeras feministas españolas. Fue miembro destacado del *Lyceum Club Femenino* junto con Victoria Kent, desde

el que reivindicó constantemente una mayor presencia de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad española.

A continuación se presenta la vida y obra de estas tres relevantes figuras de la vida social, cultural y política española de la primera mitad del siglo XX.

2. UNA POLÍTICA REPUBLICANA: VICTORIA KENT

Victoria Kent Siano nace en Málaga el 6 de marzo de 1898. Al no querer ir a la escuela, hace sus estudios elementales con profesores particulares. Posteriormente, ingresa en la Escuela Normal de Maestras y en 1917 se traslada a Madrid, apoyada por su madre y por los contactos que había establecido su padre en Málaga donde regentaba una sastrería. En Madrid realiza el bachillerato en el Instituto Cisneros, terminándolo en 1920, e incorporándose a la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, como alumna no oficial, carrera que termina en 1924. Desde su llegada a Madrid se aloja en la “Residencia de Señoritas”, que dirige María de Maeztu, y se paga sus estudios dando clases en el Instituto-Escuela, también bajo la dirección de María de Maeztu.

En 1925, Victoria Kent entra a formar parte del Colegio de Abogados y, aunque no parecía tener interés en ejercer la profesión ante los tribunales, ya el 1 de mayo de ese mismo año, se conoce su intervención como abogada defensora. Sin embargo, es en 1930 cuando su nombre salta a las páginas de todos los periódicos nacionales y extranjeros, como protagonista de un hecho inaudito hasta entonces: fue nombrada letrada de Don Álvaro de Albornoz, uno de los instigadores de la rebelión republicana de Jaca en diciembre de 1930, convirtiéndose así en la primera mujer que actuaba ante el Tribunal Supremo de Guerra y Marina en el mundo. Su defensa firme y resuelta le dio un gran prestigio al lograr la absolución de su defendido.

En las Cortes Constituyentes de 1931 sólo había tres escaños ocupados por mujeres: Victoria Kent, Clara Campoamor y Margarita Nelken. De las tres sólo Clara Campoamor, del Partido Radical, defendió el sufragio femenino. Victoria Kent, del Partido Radical Socialista, se opuso al voto afirmando que no era cuestión de capacidad sino que era cuestión de oportunidad para la República. Su oposición reflejaba la postura de la izquierda. El propio Manuel Azaña ironizó sobre el enfrentamiento verbal entre Victoria Kent y Clara

Campoamor, comentando que sólo había dos mujeres en la Cámara y ni por casualidad podían ponerse de acuerdo¹.

Paralelamente, Victoria Kent lleva a cabo lo que ella misma califica como “la tarea más importante de mi vida”: la Dirección General de Prisiones, para la que la designó personalmente el Presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora, en 1931 y en la que permanecería menos de un año, aunque su mandato al frente de las cárceles españolas fue muy significativo. Continuando con la labor emprendida en el siglo pasado por su precursora Concepción Arenal, de hecho, una vez que hubo mandado retirar todos los grilletes y cadenas de las prisiones hizo modelar con el metal obtenido una estatua de Concepción Arenal. Victoria se dedicó intensamente a la reforma de las cárceles españolas, bajo el criterio de que la sociedad está obligada a recuperar al delincuente como persona activa, y que las prisiones son el instrumento para ello. Siguiendo estas directrices, ordenó la mejora de la alimentación de los reclusos, permitió la libertad de culto en las prisiones, estableció los permisos por razones familiares, cerró 114 centros penitenciarios por estar en pésimas condiciones, ordenó construir la nueva Cárcel de Mujeres de Las Ventas, en Madrid, en la que no existían celdas de castigo, y creó el Cuerpo Femenino de Prisiones, para las cárceles de mujeres, y el Instituto de Estudios Penales, cuya dirección encomienda a su maestro Jiménez de Asúa. Todas estas medidas convirtieron a Victoria Kent en una persona enormemente popular, incluso se la nombra en el conocido chotis “Pichi”.

Victoria Kent se dedicó con gran intensidad a sus funciones como Directora General de Prisiones, que deja al año siguiente por tener grandes enfrentamientos con algunos miembros del Gobierno, quienes veían totalmente inviables algunas de sus propuestas para reformar el sistema penitenciario. Uno de sus mayores opositores fue Manuel Azaña quien recoge en su diario la destitución de Victoria Kent con unas palabras que tienen un cierto tinte machista y que se recogen a continuación:

En el Consejo de Ministros hemos logrado *ejecutar* a Victoria Kent, director general de Prisiones. Victoria es generalmente sencilla y

1) Antonina Rodrigo en su libro *Mujeres para la historia* (2002: 17-18) nos presenta la actitud crítica de Manuel Azaña ante el debate que se estableció en las Cortes sobre el voto femenino: “Azaña, otras veces tan “grande” desde el punto de vista moral, se empequeñeció considerablemente cuando juzgó muy “divertidas” la discusión entre Victoria Kent y Clara Campoamor sobre el voto de la mujer”.

agradable, y la única de las tres señoras parlamentarias simpática; creo que es también la única... correcta. Pero en su cargo de la dirección General ha fracasado. Demasiado humanitaria, no ha tenido, por compensación, dotes de mando (Azaña, 1978, I: 469).

En las elecciones del 16 de febrero de 1936, Victoria Kent fue elegida diputada por Madrid, en las listas de Izquierda Republicana, que formaba parte del Frente Popular. Al estallar la Guerra Civil marchó al frente del Guadarrama, donde estuvo encargada de suministrar vestidos y alimentos al ejército republicano. Siguió al gobierno en su éxodo tanto en Valencia como en Barcelona. Posteriormente, el gobierno de la República la envió a Francia como Primera Secretaria de la embajada española en París para que se encargara de las evacuaciones de los niños de las familias republicanas del Norte y dirigiera su asentamiento en Francia. Permaneció en París hasta el final de la guerra, colaborando en la salida de los refugiados españoles desde Francia hacia América².

Al estallar la conflagración en Europa, las autoridades de Vichy le impidieron embarcar hacia América. Al ser ocupada París por la Wehrmacht el 14 de junio de 1940, Victoria Kent se refugió en la embajada mexicana, donde permaneció durante un año. Al estar su nombre en la lista negra entregada por la policía franquista al gobierno colaboracionista de Vichy, la Cruz Roja le proporcionó un apartamento cerca del Bois de Boulogne, donde vivió hasta la liberación con una identidad falsa: la de Madame Duval. En este tiempo en la capital francesa escribió *Cuatro años en París*, novela autobiográfica narrada en tercera persona cuyo protagonista, Plácido, es un alter ego de la autora³.

2) La propia Victoria Kent nos relata estos acontecimientos: “Al mismo tiempo, con el apoyo de nuestro embajador, don Ángel Osorio y Gallardo, me fue posible sacar de los campos de concentración del sur de Francia a muchos refugiados cuyas familias, radicadas en el extranjero (especialmente en los Estados Unidos), se comprometían a sostenerlos y enviaban, además, algún dinero para el viaje. Como nuestras relaciones con los ministros franceses continuaron siendo buenas hasta la invasión nazi, pude obtener muchos permisos de salida” (Kent, 2007: 6-7).

3) Victoria Kent inicia su obra autobiográfica sobre sus años vividos en París con estas palabras: “Estas páginas, escritas durante los cuatro larguísimos años de mi estancia en París bajo la dominación nazi, llegaron a convertirse en un libro, pero sin propósito de que tal ocurriese. Son unas notas en las que fui apuntando mis impresiones más vivas, o más desalentadas, de aquellos cuatro años que París palideció y que yo me vi obligada a soportar” (Kent, 2007: 5).

Durante los años que Victoria Kent vivió en la capital francesa, además de las actividades que desarrolló de ayuda a los refugiados, en el otoño de 1944, con un grupo de refugiados españoles afincados en París, crea Unión de Intelectuales Españoles (UIE). Uno de sus fundadores era el pintor malagueño, Pablo Picasso. La UIE se organizó en varias secciones y la señorita Kent se integró en la de las Letras, cuya secretaría desempeñó, junto a Corpus Barga y José de Atienza. Esta asociación editaba un boletín en castellano y organizó varios ciclos de conferencias en la Sorbona, en el Instituto de Estudios Hispánicos.

Finalizada la guerra, marchó a México, donde dio clases de Derecho Penal en la Universidad, fundando la Escuela de Capacitación para el Personal de Prisiones, de la que fue directora durante dos años. En 1950 se desplaza a Nueva York donde se incorpora a las Naciones Unidas en la sección de Defensa Social, con el encargo de estudiar el lamentable estado de las cárceles de Iberoamérica, puesto que abandonó poco después por parecerle excesivamente burocrático. En 1952 fue nombrada por el presidente en el exilio, Félix Gordón, consejera del gobierno republicano ante la ONU, cargo oficioso que equivalía al de embajadora.

Tras abandonar su trabajo en la ONU en septiembre de 1954, Victoria Kent se concentra en la creación de una revista. Solicita ayuda económica a las autoridades republicanas en el exilio, concretamente al entonces presidente Diego Martínez Barrio sin conseguirla. También, acude en búsqueda de financiación a los grupos liberales estadounidenses, asociaciones de amigos de España, como la presidida por Frances Ruth Grant, a la iglesia evangélica, a los sindicatos. En una palabra, se dirigirá a cualquier mecenas rico que fuera capaz de solidarizarse con la democracia española. Asimismo, pide ayuda a la colonia de desterrados españoles establecida en Nueva York y que trabajan como docentes, siendo científicos y profesionales de los más variados sectores de la economía. Entre ellos se puede citar al poeta Luis Cernuda, a la familia de García Lorca, y a Soledad Urgoiti.

En Nueva York, Victoria Kent dirigió la revista *Ibérica* desde 1954 a 1974, que se publicó con carácter mensual en inglés y en español y que llegará a distribuir unos veinte mil ejemplares con el apoyo ilimitado de la hispanista liberal multimillonaria Louise Crane, como reconoce la propia Kent en sus escritos: “a Luisa debo el haber publicado *Ibérica* durante veintiún años. Su ayuda moral, material y financiera permanente, hizo posible sostener la revista contra la dictadura franquista y llevar una esperanza a los demócratas españoles” (Cit. en Villena, 2007: 206). Esta publicación se convirtió en un

importante medio de información del exilio español en norteamérica. Entre los que firmaron sus artículos destaca Salvador de Madariaga, Enrique Tierno Galván, Dionisio Ridruejo, Albert Camus, Ramon J. Sender, Diego Martínez Barrio, Jesús de Galíndez. En su primer número, publicado el 15 de enero de 1954, el liberal Salvador de Madariaga, que fue presidente de honor de la publicación junto con el socialista norteamericano Norman Thomas, describió el interés que les animaba:

Esperanza de los desterrados. La frase es buena, mejor de lo que se imaginaban los que la inventaron. Porque hoy en día todos los españoles son desterrados. Antes de 1936, todos los españoles vivían en España y en libertad. Hoy, unos cientos de miles viven en libertad desterrados de España; y el resto vive en España desterrado de la libertad".
(Cfr. en Villena, 2007: 207).

Victoria Kent permaneció en su exilio estadounidense hasta que en el mes de octubre de 1977 viajó a España, una vez finalizada la dictadura franquista, después de haberse legalizado los partidos y convocado las primeras elecciones democráticas desde los años de la Segunda República. Habían pasado cuarenta años desde su salida de España. En ese momento, confesó el gran dolor que sentía por no haber podido volver a España durante tantos años. Recordaba sus vivencias en su país de nacimiento al igual que "los horrores que había tenido que soportar el pueblo español bajo el franquismo", y afirmando que le era más fácil perdonar que olvidar "porque el olvido no viene cuando uno quiere" (Lara, 1977: 62). Regresaría de nuevo a Nueva York, donde pasó el resto de sus días, aunque volvería de nuevo a España en 1978. Falleció en Nueva York el 26 de septiembre de 1987.

3. UNA GRAN PEDAGOGA: MARÍA DE MAEZTU

María de Maeztu nació en Vitoria en 1882. Era hija del ingeniero vasco, Manuel de Maeztu Rodríguez, y de la hija de un diplomático inglés en París, Juana Whitney. Su madre había nacido en Niza y su lengua materna era el francés, lengua que enseñaría en la Academia Anglo-Francesa para niñas que fundó años más tarde en Bilbao cuando se quedó viuda y en la que María empezaría a trabajar al terminar sus estudios en la Escuela Normal de Maestras de Vitoria, en 1898. María destacaba por su elocuencia, sus ideas reformistas y su claridad de ideas sobre la enseñanza. En una conferencia impartida en la Universidad de Oviedo, formularía uno de sus conocidos principios

pedagógicos: “Es verdad el dicho antiguo de que la letra con sangre entra, pero no ha de ser con la del niño, sino con la del maestro”.

A pesar de su éxito profesional como maestra y en las tareas de dirección de centros educativos, María quería salir de ese círculo cerrado del magisterio y comenzó sus estudios por libre para conseguir el título de bachiller en el Instituto de Vitoria. Continuaría, también por libre, la licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca los cursos de 1907 a 1909, siguiendo estudios de Filosofía y Letras, más un curso de Derecho. María quería especializarse en Filosofía y no podía hacerlo allí y por ello se trasladaría a Madrid, donde asistió a algunos cursos de la licenciatura de Filosofía. Simultáneamente, se matriculó en la recién creada Escuela Superior de Magisterio, inaugurada en 1909, y de la que era profesor José Ortega y Gasset, graduándose en esta escuela en 1912 con el número uno de la promoción y recibiendo un puesto de profesora en el Escuela Normal de Cádiz.

María de Maeztu compartía la idea de los institucionalistas de que sólo por medio de la educación de estilo europeo podría sacarse a España de su atraso. La europeización a través de la salida al extranjero, principalmente a Inglaterra, Alemania, Suiza y Bélgica, era la llamada que hacían a los jóvenes los escritores de la Generación del 98 así como los educadores de la Institución Libre de Enseñanza. Así, con su afán de europeizarse, María hizo siempre cuanto estuvo en su mano para salir al extranjero. En el mes de agosto de 1907 está en Folkstone, en Inglaterra, “dispuesta a aprender fuera lo que necesitamos dentro” (Gamero, 1985: 114). En septiembre de 1908 se encontraba de nuevo en Inglaterra, concretamente en Londres, y desde allí se dirigió a la Junta de Ampliación de Estudios con un trabajo-proyecto en el que insistía de nuevo en la necesidad que hay en España de impulsar a la juventud para que saliera a estudiar al extranjero y trajera la semilla regeneradora para que prendiera, fructificara y se propagara en nuestro país. En ese mismo año, María formó parte, como observadora, de la Comisión nombrada por el Gobierno español para el certamen pedagógico celebrado en Londres.

María recibió en 1909 una ayuda económica durante un año pero que sólo utilizó en el verano. Estuvo un mes en Bruselas y Amberes donde asistió a un congreso de educación familiar, pasando después un mes y medio entre Suiza, Turín y Milán. En 1912, pidió de nuevo una pensión para estudiar en Alemania durante un año, pasando tres meses en Leipzig, donde se dedicó a aprender alemán, y, aconsejada por José Ortega y Gasset, estudió dos semestres en la Universidad de Marburgo con los que habían sido sus maestros, Nartorp y Hartmann, los dos filósofos neokantianos. Cuando

vuelve de Alemania termina la licenciatura en la Universidad de Madrid, especializándose en Filosofía y recibiendo el título en 1915. Simultáneamente, comienza a trabajar en el *International Institute for Girls in Spain* como profesora residente de Psicología y Educación.⁴ Esta experiencia sería vital para organizar la “Residencia de Señoritas” en 1915, que tendría grandes influencias de la institución educativa norteamericana:

En la misma zona se había instalado ya una modélica institución educativa norteamericana, el *International Institute for Girls in Spain*, que no tardaría en establecer relaciones fructíferas con la Junta y, más concretamente, con el grupo femenino de la Residencia. Su ubicación en la misma calle de Fortuny y en la de Miguel Angel no se había producido de forma espontánea y casual, sino por el influjo de su relación con miembros destacados de la Institución Libre de Enseñanza, con la que compartía no sólo su fe en la educación y un común interés por estimular y acrecentar la formación de la mujer en España, sino las grandes coordenadas de la Pedagogía moderna⁵.

En 1919, la Junta envió a María de Maeztu a los Estados Unidos y allí dará conferencias en los *colleges* femeninos de este. Uno de éstos, el *Smith College* le concedió el título de doctora *Honoris Causa*, en la ceremonia de graduación de ese año. Este mismo año la *Hispanic Society* la admite como miembro y en 1924 pasa a ser miembro regular. Durante el verano, impartió dos cursos para postgraduados en la Universidad de Columbia en Nueva York como recogía el periódico neoyorquino *New York Evening Post*: “Viene encargada por el gobierno español para promover relaciones intelectuales más estrechas entre España y los Estados Unidos y que acaba de volver de un viaje

4) Para realizar un pormenorizado estudio de la historia del Instituto Internacional se deben consultar las documentadas obras de Carmen de Zulueta (1884 y 1992). En ambas se presenta un detallado análisis del origen y evolución de la institución norteamericana, así como de las mujeres que la dirigieron.

5) En esta obra se aborda de forma detallada el amplio estudio sobre el medio urbano seleccionado para situar las dos Instituciones educativas modélicas instaladas en Madrid. El *International Institute for Girls* y la Residencia de Señoritas. Se presentan las zonas en las que están situados así como sus principales características (Pérez-Villanueva Tovar, 1990: 77).

en el que ha dado conferencias en los *colleges* del este bajo los auspicios de la *Hispanic Society of America*⁶.

En los años 1923 y 1927, María volvería a la Universidad de Columbia. En ese último viaje fue honrada con el nombramiento de profesora de esa universidad. También viajó por varios países hispanoamericanos: Argentina, Uruguay, México y Cuba, siempre para visitar instituciones culturales que la Junta había establecido en esos países.

En 1920 María de Maeztu fundaba, con un grupo de mujeres universitarias, la Asociación Universitaria Femenina que incluía graduadas y estudiantes procedentes de las distintas universidades españolas. En junio de ese mismo año, representó a esa asociación en la ciudad de Londres, en el congreso de la *International Federation of University Women*. En la que fue incluida la organización que María representaba. Posteriormente, en 1921, se fundó la Federación Española de Mujeres Universitarias, inspirada en la *Association of Collegiate Alumnae of the United States*. La asociación eligió como presidenta a María de Maeztu. Por su parte, la Juventud Universitaria femenina continuaría con el mismo nombre y bajo la presidencia de Elisa Soriano. María de Maeztu era la segunda vicepresidenta y Clara Campoamor la secretaria.

En 1923, María fue como delegada oficial del gobierno español al primer Congreso de Educación Mundial que tuvo lugar en la ciudad de San Francisco, California. Aprovecha el viaje para asistir al Congreso de la Federación de Mujeres Universitarias de Norteamérica, que se celebró en Portland, Oregón. María tiene una gran facilidad de palabra y una sólida formación que le permitían dar varias conferencias en Chicago y en San Francisco. Ese mismo año, la Junta le concedía una pensión de tres meses, para estudiar la organización de internados y *colleges* femeninos. Durante este viaje se reunió con la Junta Directiva del *International Institute* para llegar a un acuerdo para utilizar sus locales por el Instituto-Escuela y la Residencia de Señoritas⁷.

6) *New York Evening Post*, Nueva York, 24 junio 1919.

7) Carmen de Zulueta recoge en esta obra sus recuerdos y memorias de la Residencia de Señoritas con gran fidelidad, ya que paso unos años de su juventud residiendo en ella. Asimismo nos describe con sus propias palabras la función que desempeñaba en la sociedad española esta institución educativa: "los padres tenían miedo de mandar a sus hijas a las pensiones de Madrid... encontrarían en la Residencia las condiciones

María fue la promotora de la “Residencia de Señoritas” dejando su impronta en esta institución educativa que dirigió desde 1915 hasta septiembre de 1936. La “Residencia de Señoritas” mantendrá una fructífera colaboración con diferentes centros universitarios femeninos estadounidenses, paralela a la que se establece con instituciones inglesas de educación superior, y sobre todo con los *colleges* de Oxford y Cambridge, así como con las universidades más importantes de la costa este de los Estados Unidos.⁸ Estas bases de colaboración habían sido fijadas en un viaje que hace José Castillejo a Estados Unidos en la primavera de 1919, y en el cual se firma un acuerdo entre el *Smith College* de Northampton, Massachusetts y la “Residencia de Señoritas”. De forma paralela, un conjunto de centros femeninos de enseñanza de Estados Unidos, siguiendo la iniciativa del *Bryn Mawr College* de Pennsylvania, acordaron ofrecer becas a alumnas de las Universidades o Escuelas Superiores españolas a partir de 1920. Como consecuencia, se observa como el estilo de vida de los *colleges* influyó en las jóvenes estudiantes de la “Residencia de Señoritas”. Ella misma nos cuenta sus orígenes:

El año 1915 propuse a la Junta para Ampliación de Estudios la fundación de la Residencia... Me alojaba en una casa de huéspedes de la calle de Carretas, donde pagaba un duro. Pero allí no había manera de estudiar. Voces, riñas, chinches, discusiones y un sinfín de ruidos de la calle me impedían dedicarme al trabajo. Comprendía que no habría muchacha de provincias que se decidiera a estudiar en la Universidad a costa de aquello, y se me ocurrió que a las futuras intelectuales había

ideales para el desarrollo físico, intelectual y moral de sus hijas” (De Zulueta y Moreno, 1993: 60).

8) Hay que destacar la influencia que ejercieron sobre las residentes el cercano *International Institute*, así como las profesoras y alumnas norteamericanas que convivieron ellas. Estas mujeres americanas eran refinadas, debido a los orígenes bostonianos de la Institución y a sus conexiones con Nueva Inglaterra. Las mujeres que llegaban a España para vivir en el *International Institute* eran independientes, activas, modernas, enérgicas, amantes de los deportes y con una sólida preparación intelectual y profesional. Las profesoras norteamericanas del *Institute*, supusieron, como manifiesta José Castillejo en unas declaraciones que se recogen en un periódico coetáneo: “contribuciones inestimables para la educación de las estudiantes femeninas españolas” (Villaseca, *ABC*, 6 abril 1929, s. p.).

que proporcionarles un hogar limpio, cómodo, cordial..., semejante a los que ya existían en el extranjero (Cfr. Carabias, 1933, s. p.).

En 1925, María viaja de nuevo al extranjero, esta vez a Edimburgo, Escocia. Asistió como delegada oficial del gobierno español a la Conferencia Mundial de Asociaciones de Educación. Su horizonte se abría hacia Europa y América, asistiendo a Congresos por todo el viejo continente, Estados Unidos e hispanoamérica.

El feminismo de María, que existía desde un primer momento, se encauzó hacia actividades diversas. Así, en España, en 1926, con un grupo de mujeres profesionales, funda, en Madrid, el primer club femenino español: el *Lyceum Club*. Éste se inspiraba en una serie de clubes que ya funcionaban en Inglaterra y Estados Unidos con ese nombre. Su presidenta sería la propia María. En la primavera de 1927 volvería a los Estados Unidos de nuevo, con el objetivo de estudiar temas relacionados con la “Residencia de Señoritas” y del 24 al 26 de junio de 1930, fue subvencionada por la Junta para representar a España en la Federación Universal de Asociaciones Cristianas de Estudiantes, reunida en París.

Al mismo tiempo que la figura de María se iba haciendo cada vez más conocida en los círculos internacionales, también su prestigio iba en aumento en su propio país. Con la llegada de la Segunda República y su impulso decidido a la educación, se creó, en 1932, la Sección de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras, a partir de la Escuela Superior de Magisterio. María fue nombrada por la Junta de Profesores de la Facultad Auxiliar Temporal de la sección de Pedagogía y Paidología, el 1 de octubre de ese año. Y, el 27 de junio de 1936 se le adjudicó la cátedra de Pedagogía, al ser nombrado embajador ante la Santa Sede, su titular D. Luis de Zulueta y Escolano.

El 18 de julio de 1936 se produjo la sublevación militar y María estaba fuera de España en uno de sus frecuentes viajes. Volvió a Madrid para tratar de conservar su puesto de directora de la “Residencia de Señoritas” y poder ayudar a su hermano Ramiro, un intelectual perteneciente a la Generación del 98, que estaba prisionero en la cárcel modelo de Madrid. No pudo hacer nada, dimitió de su puesto de directora de la Residencia y su hermano murió asesinado en octubre de 1936.

María fijó su residencia en Buenos Aires en 1937, donde obtuvo la cátedra de Historia de la Educación su la Universidad. Allí ejerció la docencia hasta su muerte, siendo nombrada *Doctora Honoris Causa* por varias Universidades. En 1945, volvió a España, por asuntos personales, pero de nuevo regresó a

Buenos Aires. En el verano de 1948 decidió pasar las vacaciones en Mar de Plata en casa de su amiga, Erly Danierim. Allí falleció el 7 de enero de 1948 repentinamente de una angina de pecho. Su cadáver reposa en el mausoleo familiar de Estella, Navarra.

3. “LA AMERICANITA”: ZENOBIA CAMPRUBÍ

Zenobia Camprubí Aymar nació el 31 de agosto de 1887 en la localidad costera catalana de Malgrat de Mar, hija de Raimundo Camprubí, ingeniero de caminos, canales y puertos, oriundo de Pamplona, perteneciente a una familia de militares catalanes, y de Isabel Aymar Lucca de padre norteamericano y madre con ricos ascendentes corsos, afincados en Puerto Rico. Cuando Zenobia nació ya tenía dos hermanos, Augusto y José, y siguiendo las costumbres imperantes en la época ella fue educada por tutores aunque su madre y su abuela, mujeres muy cultas, se ocuparan también activamente de su instrucción en su más tierna infancia.

Tal vez por el hecho de que la familia fuese cosmopolita, la infancia de Zenobia lo fue asimismo, viviendo a caballo entre los Estados Unidos y España, en Barcelona concretamente, y Valencia más tarde donde su padre fue destinado. En 1902 y la estancia duró hasta cuando regresa con su madre a Estados Unidos, residiendo cinco años entre Nueva York y Washington, lugar en el que vivirá hasta 1909. Por eso, cuando regresa a España, la llaman «la americanita». En los Estados Unidos había comenzado sus estudios universitarios en la universidad de Columbia, asistiendo a actividades culturales y clubes de mujeres. Allí entra en contacto con el feminismo americano. Zenobia había viajado sola, había leído a los clásicos españoles e ingleses, había seguido un curso sobre literatura y hablaba varios idiomas.

Con anterioridad Zenobia se había estrenado como escritora publicando en la revista juvenil de Nueva York, *St. Nicholas*, relatos cortos originariamente escritos en inglés. Tarea que proseguiría en el futuro en otras publicaciones norteamericanas, aunque desde su adolescencia, Zenobia empezó a escribir cuentos en castellano y en inglés, y a desarrollar sus dotes literarias. Pronto se interesa por la obra del poeta y pensador indio Rabindranath Tagore. De su actividad en el mundo de las letras, sobresalen las primeras traducciones al castellano de la obra de Tagore y su constante difusión de la cultura y la lengua españolas, especialmente en los ambientes literarios de Estados Unidos, y sobre todo, desde su puesto de profesora en la Universidad de Maryland.

En 1909 vivió en La Rábida un año, siendo su padre el ingeniero jefe del puerto de Huelva. En esta localidad improvisó una escuela para enseñar a los

niños de la aldea, escribió artículos que envió a diversas revistas norteamericanas y, sobre todo, se aficionó a la poesía popular española. Desde 1910 Zenobia vivió en Madrid. En la capital de España se relacionó fundamentalmente con norteamericanos, ya que le angustiaba no poder moverse sola con libertad, hasta que conoció a Susan Huntington, quien dirigía el *International Institute for Girls*, donde se alojaban extranjeros que asistían a los cursos de verano que se organizaban allí. En esta institución asistió a numerosas conferencias, pero sólo podía hacerlo acompañada de un matrimonio norteamericano, los Byne, vecinos de Juan Ramón en la calle de Villanueva, donde por aquellas fechas estaba domiciliado el poeta. Este matrimonio organizaba fiestas y en ellas escuchó hablar de un arisco y extraño poeta huésped de la Residencia de Estudiantes que se quejaba del ruido, pero que pegaba el oído a la pared cuando oía la risa de Zenobia, a la que entonces no conocía. Zenobia conoció a Juan Ramón Jiménez en 1913, en una de esas conferencias celebradas en la Residencia de Estudiantes donde él residía⁹.

De nuevo ella en Norteamérica, Juan Ramón se reúne con Zenobia y el 2 de marzo de 1916 y se convierten en marido y mujer en la iglesia católica de Saint Stephen, ceremonia a la que su padre no asiste por estar disconforme con tal boda, pero sí la madre quien finalmente claudica ante las buenas prendas del poeta, y que vivirá con ellos en perfecta armonía hasta su fallecimiento. A partir de este momento, la vida de Zenobia se centró en dos aspectos: llevar adelante actividades socialmente comprometidas y apoyar a su esposo, siendo su traductora, correctora de estilo, secretaria, agente, etc. Su ambición no residía en la literatura, sino en alcanzar un ideal e hizo de Juan Ramón Jiménez una razón de su vida, convirtiéndose desde ese momento y hasta su fallecimiento, 40 años más tarde, en compañera inseparable y decisiva colaboradora del poeta en todos sus proyectos literarios. Zenobia y Juan Ramón colaboraron traduciendo a Rabindranath Tagore. Según se dice ella traducía del inglés y él le daba forma literaria a la traducción aunque al parecer no siempre fue así ya que posteriormente hay una extensa labor de Zenobia con la obra del poeta hindú en la que Juan Ramón Jiménez, según se dice, no intervino para nada.

La existencia de Zenobia se caracterizaba por ser viajera y hallarse dedicada a su marido y a la literatura, como traductora o como profesora. A

9) Juan Ramón Jiménez menciona, de forma muy sugerente, a propósito de su esposa Zenobia Camprubí, las enormes diferencias que entonces existían entre las jóvenes españolas y el tipo de "mujer educada a la americana", entre las que se encontraba Zenobia (Guerrero, 1961: 36).

lo largo de su existencia viajó incansablemente y el poeta fue con ella, por eso tan pronto la tenemos en Norteamérica como en España o en Latinoamérica, ya que una vez casada regresa a su país natal y se dedica, además de colaborar con Juan Ramón Jiménez ayudándole en su obra, a otras actividades como la de traductora. Además es una activa feminista y una de las fundadoras de “Enfermeras a domicilio”, colaborando además con grupos como “El ropero de santa Rita”, “La visita domiciliaria”, “El Comité Femenino de Higiene Popular”. Asimismo, fundó el Comité para concesión de becas a Mujeres españolas en el extranjero, fue miembro de la Asociación Nacional de Mujeres de Acción Feminista y Social y colaboró con María de Maeztu en el *Lyceum Club*, primer club de mujeres fundado en España.

Zenobia fue una de las primeras mujeres que se lanzaron en España a conducir un automóvil. Al volante de un pequeño Ford de color verde recorrieron gran parte de España. Cada primavera llevaba a Juan Ramón a hacer una cura de nostalgia a Moguer, tan necesaria para su marido. Asimismo, se puso al frente de pequeños negocios que compensaran los problemas económicos del matrimonio, sentía una gran afición por las antigüedades y en 1928 abre una tienda de “Arte Popular español”, con su amiga Inés Muñoz, primero en la calle de Santa Catalina y luego en la de Floridablanca, junto al Congreso de los Diputados. En 1933, Zenobia fue la encargada de elegir la decoración de la Casa de las Españas de la Universidad de Columbia, por encargo de Federico de Onís, sufragado por la mecenas norteamericana Mrs. Frederick S. Lee. Aún en la actualidad se puede admirar el sello de Zenobia en los muebles antiguos de estilo español, cuadros, cortinas y alfombras que decoran la bella Casa Hispana (Rodrigo, 2002: 140-141).

En 1931 se le detecta un tumor cancerígeno, pero ella desestima operarse. Unos años más tarde, en agosto de 1936 le era expedido a Juan Ramón Jiménez un pasaporte diplomático, como agregado cultural de la Embajada de España en Washington. Ahí comenzaría su exilio, Nueva York, Puerto Rico, Cuba, desde allí colaboran, en la medida que les es posible, participando en actos políticos a favor de la República Española. Más tarde

irían a Miami, Carolina del Norte, dando conferencias Zenobia y Juan Ramón, pero siguen viviendo de forma precaria y además Juan Ramón enferma en una de sus muchas crisis depresivas. Posteriormente viajarán a Washington en cuya Universidad trabajarán ambos como profesores de Lengua y Literatura extranjeras. De 1943 a 1951 están vinculados a la universidad de Maryland¹⁰. De nuevo viajan por Latinoamérica y acaban en Puerto Rico donde trabajarán en la docencia. Allí, a Zenobia se le reproduce el cáncer que apareció años atrás en España. Las operaciones se imponen y marchan a Boston en donde es operada a finales del 1951, siendo dada de alta en febrero del siguiente año. Luego se reincorpora a su trabajo en la Universidad Río Piedras. El cáncer prosigue, pero ella se consagra a la obra de su marido y a ordenar y a colocar libros y objetos de Juan Ramón Jiménez en la sala que la Universidad de Puerto Rico, donde ahora residen y que pasará a denominarse Sala de Zenobia-Juan Ramón Jiménez.

Tres días antes de morir a Zenobia, agonizante ya, le dan la noticia de que su marido ha sido galardonado con el Premio Nobel y ella, que tanto había hecho para que se lo concedieran, es la encargada de comunicárselo al poeta. Más tarde le pedirá a su sobrino que cuide de él y el 28 de octubre fallece en la Clínica Mimieya de Santurce, Puerto Rico.

Al recibirse en Moguer la noticia de muerte de Zenobia, el mismo día 28 de octubre, que era domingo, la corporación municipal celebró una sesión extraordinaria en la que se acordó en primer lugar nombrar Hija Adoptiva de Moguer a Zenobia Camprubí, solicitándose además al Ministerio de la Gobernación la autorización correspondiente para dar el nombre de Zenobia Camprubí a la calle de las Flores. Juan Ramón Jiménez la sobrevivió dos años y en la actualidad los restos de ambos se encuentran en Moguer en el Cementerio de Jesús.

Es el momento de reivindicar y recordar la figura de Zenobia Camprubí como alguien que brilla con luz propia ya que su obra y su persona han quedado totalmente oscurecida al haber contraído matrimonio con el poeta Juan Ramón Jiménez. Cabría preguntarse ahora si la vida de esta mujer,

10) Zenobia vivió en los Estados Unidos menos años de los que ella hubiera querido porque Juan Ramón Jiménez no quería permanecer definitivamente en el país norteamericano como se recogen en estas palabras de Zenobia Camprubí: "Ir a los Estados Unidos con J. R. significa tanta complicación que casi preferiría no ir. Hay un obstáculo cada vez que quiero hacer algo y recuerdo que los pocos días en Nueva York estaba ansiosa de que terminaran. Es horrible" (Cfr. Montero, 1995: 78-79).

que, aparte de todo lo expuesto en su relación con el poeta, tuvo tiempo para dedicarse a las causas sociales, no hubiera sido por completo distinta de haber continuado su camino ella sola. Zenobia es una de tantas mujeres, que viviendo a la sombra de un marido famoso, han pasado a la historia como la “esposa de”, y en este caso, igual que en otros muchos, el título no puede ser más injusto ya que Zenobia no fue “la esposa de”, sino Zenobia Camprubí Aymar, una mujer muy inteligente que se sacrificó por un hombre, el poeta Juan Ramón Jiménez, convirtiéndose en su colaboradora, secretaria e impulsora de su obra y su legado. Zenobia fue una mujer extraordinaria a la que se le puede aplicar con justicia el dicho de que “detrás de un gran hombre siempre hay una gran mujer”, porque posiblemente la obra poética de Juan Ramón Jiménez no hubiera sido la misma sin la abnegada presencia, siempre en un voluntario segundo término de su esposa.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Con este trabajo se pretende recordar a tres mujeres españolas que no sólo sirven de faro y guía a las nuevas generaciones de mujeres por representar una avanzadilla con sus ideas, tareas, trabajos, profesiones y funciones desempeñadas, sino porque sus actividades tuvieron una proyección internacional, sobre todo, debido a los lazos que establecieron con las instituciones educativas de la sociedad estadounidense a pesar de las todas dificultades que encontraron en aquellos años por su condición de mujer. Tanto Victoria Kent como María de Maeztu y Zenobia Camprubí pueden ser consideradas como unas de las personas más influyentes en el proceso de incorporación de la mujer a la vida activa española, tanto por sus escritos como por sus realizaciones prácticas, todas ellas encaminadas a educar a las mujeres españolas y hacerles cambiar de actitud, de mentalidad y de comportamiento, en una sociedad que era muy reacia a introducir la más mínima transformación. Tendrían que pasar algunas generaciones para que las mujeres se pudieran ir incorporando a todos los sectores de la sociedad española. Este es un proceso lento que aún no puede darse por concluido.

Todas ellas fueron figuras muy representativas dentro del feminismo español en el primer tercio del siglo XX, dejando constancia en sus escritos de su postura con respecto a la liberación de la mujer, como se puede ver a continuación en estas palabras de María de Maeztu: “Soy feminista; me avergonzaría no serlo, porque creo que toda mujer que piensa debe sentir el deseo de colaborar como persona, en la obra total de la cultura humana” (De Maeztu, 1930: 101).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZAÑA, M., *Memorias políticas y de guerra*, 2 vols., Barcelona, editorial Grijalbo, S. A., 1978.
- CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (ed.), *El Voto de las Mujeres, 1877-1978*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- CARABIAS, J., “Las mil estudiantes de la Universidad de Madrid”, *Estampa*, 24 de junio 1933, s. p.
- GAMERO, C., “Aproximación a la labor pedagógica de María de Maeztu”, *Revista Española de Pedagogía* 197 (enero-marzo 1985), p. 114.
- GUERRERO RUIZ, J., *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961.
- KENT, V., *Cuatro años en París*, Madrid, Gadir, 2007.
- LARA, F., “Victoria Kent, una mujer de suerte”, *Triunfo*, nº 769 (22 octubre 1977), pp. 62-64.
- MAEZTU WHITNEY, M. de., “Lo único que pedimos”, *La Mujer Moderna*, Madrid, 1930, pp. 100-110.
- MONTERO, R., *Historias de Mujeres*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L., 1995.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, I., *María de Maeztu: una mujer en el reformismo educativo español*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989.
- RODRIGO, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Carena, S. L., 2002.
- VILLASECA, R., “En la Residencia de Señoritas, hablando con María de Maeztu”, *ABC*, 6 abril 1929.
- VILLENA, M. A., *Victoria Kent, una pasión republicana*, Barcelona, Debate, 2007.
- ZULUETA, C. de, *Misioneras feministas, educadoras: historia del Instituto Internacional*, Madrid, Castalia, 1984.
- ZULUETA, C. de, *Cien años de educación de la mujer española: historia del Instituto Internacional*, Madrid, Castalia, 1992.
- ZULUETA, C. de y MORENO, A., *Ni convento, ni College. La Residencia de Señoritas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1993.

ENTRE LA ARISTOCRACIA Y EL FALANGISMO: CARMEN DE ICAZA, UNA ESCRITORA FALANGISTA REPRESENTANTE DEL FASCISMO ESPAÑOL DEL PRIMER FRANQUISMO Y SU NOVELA *CRISTINA GUZMÁN, PROFESORA DE IDIOMAS*¹

*Alberto SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA
Instituto de Filosofía, CSIC*

En su excelente trabajo de estudio y antología, *Falange y Literatura*, José Carlos Mainer no cita a las escritoras de posguerra que estuvieron cerca de los planteamientos ideológicos del fascismo español. Hay que decir en su descargo que nunca pretendió ser exhaustivo, a la manera de la *Literatura fascista española* de Rodríguez Puertolas, que cita de pasada a la autora que nos ocupa, sino de reflejar la obra de una serie de jóvenes autores que empiezan su andadura antes y después de la “Cruzada”. Y sin embargo escritoras españolas de pre y posguerra hubo muchas, y algunas de mérito. El primer tercio de siglo y la República habían alumbrado una pléyade de autoras que desarrollaron su labor en gran número, pero los años cuarenta alumbraron muchas más. Algunas de ellas fueron biografiadas y antologadas, con no excesiva fortuna, en la *Antología biográfica de escritoras españolas* de Isabel Calvo de Aguilar. Siempre, después de una guerra, que ha visto desaparecer a un buen número de hombres, hay también, en todos los ámbitos, un gran número de mujeres dispuestas a llenar el vacío generacional.

Así, además de las procedentes de generaciones anteriores, muchas de las cuales tienen que seguir el camino del exilio, como María Teresa León, Margarita Nelken, Magda Donato y Federica Montseny, la posguerra conoce una nómina de escritoras como nunca había existido en España. Hay entre ellas escritoras cultas como Carmen Conde, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Elena Quiroga, Mercedes Ballesteros, Mercedes Formica, Elizabeth Mulder, y Dolores Medio, autoras de mercado como Concha Linares Becerra, Carmen de Icaza y Ángeles Villarta, de seriales de la radio como Luisa Alberca,

1) Este artículo ha sido realizado con una ayuda procedente del Proyecto del Instituto de Filosofía (CSIC) “Memoria cultural e identidades fronterizas: entre la construcción narrativa y el giro icónico” (FFI2008-05054-C02-01/FISO), cuyo investigador principal es José M^a González García.

de la literatura de quiosco, como Marisa Villardefrancos, de literatura infantil y juvenil como Borita Casas y comediógrafas como Pilar Millán Astray.

Algunas de las citadas tuvieron una ubicación ideológica más o menos explícita en el nuevo régimen. Tal es el caso de la autora que hoy nos ocupa: Carmen de Icaza de León (Madrid, 17-5-1899-19-3-1979)

1. BREVE RESUMEN BIOGRÁFICO²

Carmen era hija del poeta, académico y diplomático mexicano Francisco de Asís de Icaza (México, 1863-Madrid, 1925). Su madre pertenecía la nobleza española y conoció a su padre cuando este fue nombrado embajador en España. Tras su boda se trasladaron a Berlín por razones del nuevo nombramiento de Icaza como Ministro Plenipotenciario y Embajador. Allí aprendió Carmen el alemán y tres lenguas más, francés, inglés e italiano, y alcanzó una notable formación cultural y humanística. La familia viajaría también a América. El triunfo de la Revolución mexicana convirtió a su padre en exiliado, falleciendo al poco de volver a España. En 1928, Carmen se casa con Pedro Montojo Sureda que llegaría a dirigir la compañía Telefónica. Al ser la mayor de cinco hermanos, Carmen tiene que sustentar económicamente su casa, trabajando como periodista en *El Sol*, donde se ocupa de la página femenina. Escribirá más tarde en *ABC* y *Blanco y Negro*. Bajo seudónimo, *Cil* publica crónicas bajo el título “De la vida moderna” en 1935; y en el periódico *Ya* una serie de reportajes titulados “¿Qué hacemos con la infancia abandonada?”, mostrando una preocupación social y caritativa que sería una de las grandes constantes de su vida. Publica también su primera novela, *La boda del Duque Kurt* (1935) que se reeditaría en 1950 corregida y aumentada con un nuevo título, *Talía*. Pero su gran éxito le llega ese mismo año con la publicación, primero por entregas en *Blanco y Negro* y más tarde en Editorial Juventud de Barcelona, de su novela *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936), a la que habremos de referirnos. Escribió la novela en su casa, mientras cuidaba de su única hija, Paloma, nacida en 1929. *Cristina Guzmán* tuvo múltiples ediciones y en 1939 subió a los escenarios adaptada por la propia autora con la colaboración de Luis Vargas. No fue su única aventura teatral. En 1941 estrenó *Frente a frente* y en 1944 la adaptación de su novela *Vestida de tul*. *Cristina Guzmán* tuvo dos adaptaciones cinematográficas, la primera

2) Otro más completo puede consultarse en la reedición de *Cristina Guzmán* editada y comentada por su hija Paloma Montojo (De Icaza, 1991: 7-34). Adjunta también una bibliografía (De Icaza, 1991: 35-36).

en 1943, dirigida por Gonzalo Pardo Delgrás, con guión de Margarita Robles e interpretada por Eva Arión, Fernando Fernán Gómez e Ismael Merlo, entre otros. Se estrenó en Madrid, en el Palacio de la Música y estuvo distribuida por Cifesa. La siguiente versión estuvo dirigida por el argentino Luis César Amadori e interpretada por Rocío Durcal, Arturo Fernández e Isabel Garcés. Los cambios en el guión fueron significativos y a ellos habremos de referirnos más tarde. Carmen sigue escribiendo y publica varias novelas: *¿Quién sabe?* (1940), *Soñar la vida* (1941), *El tiempo vuelve* (1945), *La fuente enterrada* (1947), *Yo, la reina* (1950), *Las horas contadas* (1953), y *La casa de enfrente* (1960). Tras un paréntesis de inactividad reapareció, de forma póstuma, con *Proceso a Mariana Pineda*, serie televisiva dirigida por Rafael Moreno Alba e interpretada por Pepa Flores.

Pero si su actividad literaria fue notable, más lo fue su actuación política como dirigente de la institución benéfica falangista Auxilio de Invierno, que enseguida pasaría a llamarse Auxilio Social. En 1939 se hace cargo de su dirección Mercedes Sanz Bachiller, viuda de Onésimo Redondo, fundador de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), que se fusionarían con Falange Española, que había sido fundada por José Antonio Primo de Rivera. Onésimo murió al principio de la guerra civil, y su viuda se encargó, no sin problemas, de Auxilio Social, pues existía una notable rivalidad con la Sección Femenina dirigida por Pilar Primo de Rivera. Mercedes Sanz tuvo como mano derecha a Carmen de Icaza, lo que le supuso una ayuda inestimable dada su gran cultura, excelentes relaciones y su conocimiento de idiomas. Carmen acabaría siendo Secretaria Nacional de Auxilio Social durante veinte años, tras la defenestración de Mercedes Sanz por obra y gracia de Ramón Serrano Suñer, Ministro de Asuntos Exteriores de Franco y amante de la hermana de Carmen de Icaza, la Marquesa de Llanzol. Mercedes Sanz Bachiller entendió su sustitución como una traición.

La reciente investigación sobre la represión franquista ha puesto al descubierto una monstruosa actuación en la que Auxilio Social estuvo involucrado: el secuestro de miles de niños hijos de las presas republicanas, que al cumplir los tres años eran separados de sus madres y entregados en adopción a familias, previo eliminación de sus apellidos originales, trasladados a hospicios y conventos, o entregados a Auxilio Social. Muchos acabaron en la edad adulta nutriendo los seminarios y noviciados de la Iglesia. Responsables de esta actuación criminal fueron el doctor Vallejo Nájera, que predicaba la necesidad de purificar la raza hispana, para lo cual había que separar a los niños de sus madres contaminadas por la ideología republicana, el estado franquista

que diseñó y aprobó toda un sistema legal al efecto³, la Iglesia española que prestó toda su ayuda al proceso y se apropió de miles de niños y encauzó sus voluntades, y desde luego, Auxilio Social. ¿Fue responsable Carmen de Icaza de estas actuaciones? Mucho nos tememos que sí.

Carmen de Icaza, que también participó en la dirección de Cruz Roja, recibió múltiples condecoraciones y reivindicó y obtuvo el nombramiento de Baronesa de Claret. En 1956, el Gremio de Libreros la declara “la novelista más leída del año”.

2. CRISTINA GUZMÁN, PROFESORA DE IDIOMAS

Y tras este apunte biográfico, bueno será comentar la novela de Carmen de Icaza *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. La novela comienza con una dedicatoria: *A mi hija Paloma*, lógica mención a la personita que compartió su creación. Le sigue un prólogo, en cursiva, fechado en Valladolid, enero de 1939. Se trataba de la tercera edición. En este trabajo citaremos por la edición de 1958, que reproduce fielmente la de 1939. Entre ambas hubo otra en 1942 y, posteriormente se editaron otras más, en 1982 y en 1991. Está última estuvo editada, prologada y anotada por Paloma Montejo, hija de la autora. En 1949 se editó dentro de la colección “Revista Literaria Novelas y Cuentos”.

502

2.1. El Prólogo

Hemos titulado este artículo “entre la aristocracia y el falangismo”, y en verdad ambos planteamientos coexisten en esta edición, pues si bien la novela puede definirse como un relato de “amor y lujo”, como una novela rosa bien escrita y con una enorme capacidad de impresionar a las lectoras y de generar un notable proceso de identificación, el prólogo abunda en planteamientos claramente fascistas e imperiales, algo no tan extraño si se tiene en cuenta que fue escrito unos meses antes de concluir la guerra civil, cuando la victoria estaba ya asegurada. Pero veamos lo que nos dice desde el principio:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas”, es simplemente un argumento de película ideado en horas en que los españoles íbamos al cine en busca,

3) La apropiación de niños por el franquismo fue mucho más criminal que la actuación de los militares argentinos. En primer lugar, su número fue mucho mayor; en segundo, en Argentina los secuestros y adopción de niños se hicieron de forma subrepticia, mientras que en el caso de España se le dio una cobertura legal y se puso a disposición de la actuación todo el aparato del estado y la logística del partido único.

quizá, de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras-amorosas, heroicas, terroríficas, estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios.
(De Icaza, 1991: 9)⁴.

Efectivamente estamos en presencia de un texto que muy bien habría podido ser un guión cinematográfico. Sus XXXVIII capítulos responden a un planteamiento secuencial, y en una adaptación filmica no habrían podido subdividirse en unas pocas secuencias más. Pero lo verdaderamente notable es el ritmo que la autora imprime al relato.

El ideario falangista emerge ya en el segundo y tercer párrafo:

Por falta de fantasía -que es impulso de poeta, vuelo creador, afán puro de gloria, desprecio de lo vulgar, de lo fácil, de lo cómodo-, al pueblo de los caballeros, de los navegantes y de los conquistadores se le estaba achabacanando España entre las manos.

Era en las horas grises del “no pasa nada”, del “mal menor”, del “hay que esperar”. Ante horizontes apretados e imposibles, el sanchopancismo recomendaba prudencia, y el genio loco de la raza habría podido darse por perdido si en la esquinas de todas las noches una juventud idealista y audaz no hubiera trazado con sangre el prólogo de una de las mejores epopeyas de la Historia (De Icaza, 1991: 9).

La reivindicación de don Quijote, el genio loco de la raza, de la raza misma, del vivir intensa y peligrosamente; y calificar el pistolero y una guerra civil de exterminio como “una de las mejores epopeyas de la Historia” revelan unos planteamientos falangistas muy claros. Vuelve luego al planteamiento cinematográfico “*Cristina Guzmán*, simplemente un film más, se proyectó desde aquella gran pantalla popular que era el “Blanco y Negro”, cruzando ante los ojos absortos de las mujeres de España, con su paso largo y seguro de vencedora” (De Icaza, 1991: 10).

Pero más importante que el planteamiento filmico está la designación de las receptoras: “las mujeres de España”. Cristina Guzmán avanza con otra frase hecha fascista: “con su paso largo y seguro de vencedora”. Detengámonos un momento ante estas aseveraciones.

4) El prólogo no está paginado.

Si la República supuso un extraordinario avance en la condición social femenina, las falangistas, que no sus camaradas masculinos, tuvieron muy claro, desde el principio que no se iban a resignar a ser militantes de segunda. Pero lo fueron. Ese ideal falangista de primera hora chocó con el sanchopancismo de la familia Primo de Rivera, tras la gran derrota política que supuso el Decreto de Unificación. Doña Pilar⁵, de la que su propio padre decía que era tonta, convirtió la Sección Femenina en la intendencia de un régimen también sanchopancista -siempre es preferible un fascista a un golfo nacional católico sin ideología como Franco-, con sus coros y danzas, sus lecciones de cocina, (excelentes ambas actividades, por cierto) y su servicio social en el Castillo de la Mota. Pero todavía era pronto para que los poetas abandonaran el Movimiento dando un portazo, y entre ellos, Dionisio Ridruejo, tan vinculado a Carmen de Icaza a la que había acompañado a sus viajes por Alemania e Italia. Las mujeres de Falange acortaron el paso largo y seguro de vencedoras y se refugiaron en el Círculo Cultural Medina.

Cristina se edita en 1936 y el estallido de la guerra no la aparta ni de los escaparates de los quioscos ni de las manos de las lectoras, Según nos dice la autora,

El Madrid rojo, en patética paradoja, pedía novelas rosa [...] El Madrid de la pesadilla pedía ensueños. El Madrid del odio pedía amor [...] El Madrid maldito de Lenin y de Rosenberg, de los «Linces del Amanecer» y de las Brigadas de Atadell⁶ pedía cosas naturales, sencillas y alegres (De Icaza, 1991: 10-11).

La autora insiste, una y otra vez, que su libro se leía en todas partes:

Por Carmen Primo de Rivera sé que en la cárcel de Alicante un único ejemplar de *Cristina* iba pasando de mano en mano, con el compromiso

5) Mentes calenturientas del régimen plantearon la posibilidad de casar a Pilar Primo de Rivera con Hitler. Naturalmente, la idea no prosperó.

6) Tanto los “Linces del Amanecer” como las “Brigadas de Atadell” hacen referencia a las checas de Madrid y en concreto a la dirigida por Agapito García Atadell, obrero tipógrafo. Buñuel cuenta en sus memorias: “García no era más que un bandido, un canalla, pura y simplemente, que se proclamaba socialista. En los primeros meses de la guerra había creado en Madrid, con un pequeño grupo de asesinos, la siniestra Brigada del amanecer.

de leerlo de prisa [*sic*], hasta que uno de los milicianos de la guardia se hicieron con él, y uno de ellos lo pidió para dárselo a su novia. [...]

En mi mesa de despacho tengo un ejemplar roto de mi novela, manchado con sangre y con lodo, que un camarada de “Auxilio Social”, al entrar en los primeros momentos, con un convoy de víveres, en Teruel, halló entre las trincheras de Santa Bárbara, junto a un montón de cadáveres (De Icaza, 1991: 11).

Pero si la autora se ufana de que todos y todas la leen, incluso los del bando contrario, más la complace subrayar “lo que de profundamente español tiene la figura de mi protagonista, a pesar del ambiente fotogénico y convencionalmente cosmopolita en que la sitúa su aventura”. *A posteriori*, Carmen de Icaza personifica en su protagonista a todas y cada una de las mujeres españolas:

“Dar, dar y dar” es su lema. Como el de todas las mujeres españolas, que en esta hora dura y profunda, sin grandes gestos ni grandes palabras, han sabido dar a la Patria lo mejor que tenían: sus hijos. Y que, con esa naturalidad suprema, se encuentran siempre donde hacen falta.

Cristina Guzmán, piadosa y alegre, luchadora y maternal, antigua en el fondo y moderna en la forma, limpia por fuera y limpia por dentro, decidida y recatada, es hermana de todas esas mujeres que-quizá llorando de noche, pero sonriendo de día-se han puesto a la tarea alta y fecunda de ser hijas y madres de España (De Icaza, 1991: 12).

Señas de identidad y “espíritu de servicio”. No cabía esperar menos. Y concluido el prólogo entremos ya en el contenido de la novela.

2.2. Resumen argumental

Cristina Guzmán es una joven que malvive dando clase de idiomas, francés, inglés, alemán e italiano, y que sin duda ha conocido tiempos mejores. Tiene un hijo pequeño, Bubi, y una criada gallega, Balbina, tal vez su hermana de leche. Se ha quedado sin clases y recibe una extraña visita, la del secretario español de un hombre negocios norteamericano, Mister Prynce-Valmore, el rey del acero que le narra una historia rocambolesca. El millonario es viudo y tiene un hijo único, actualmente muy enfermo, al haberle abandonado su mujer, una condesita mitad española, mitad francesa, frívola y egoísta. Cuando esta desaparece el marido enloquece siendo inútiles los esfuerzos para

encontrarla. Y tras el relato viene la insólita propuesta: Cristina es parecidísima a la esposa desaparecida y el millonario quiere que la suplante junto a la cama del enfermo. Tras algunas dudas, Cristina se entrevista con Mister Prynce-Valmore y acepta ir a París, tras comprar un lujoso vestuario. En el tren conoce a Jorge Vial, marqués de Atalanta que se prenda de ella. Al “rey del acero” no le hace ninguna gracia ese *flirt*, que no lo es. Le recuerda a los de su nuera Fifi. Al día siguiente, y bajo la mirada atenta del profesor Rouvier, el psiquiatra que atiende a Joe, éste reconoce en Cristina a su esposa Fifi. Por la noche dos nuevos personajes hacen su entrada: Miss Gladys Prynce y su hermano Robert, primos de Mister Valmore y sus futuros herederos en el caso de que padre e hijo fallezcan. Gladys persigue al millonario y desprecia a Cristina. Robert, a su vez, alegra su borrachera intentando insinuarse con Cristina que, acertadamente, sube a su habitación.

Han pasado dos meses, y aunque Joe ha mejorado, su enfermedad le hace terriblemente irritable. Cristina en su papel de Fifi logra que todos la confundan con ella y el rey del acero empieza a enamorarse de la muchacha. Cristina, a su vez, desea mar y ser amada.

Un incidente perturba la relación. Cristina y Joe asisten a una fiesta y vuelven por separado. El coche en el que va Cris con el marqués de Atalanta se avería y cuando logran volver, mister Valmore la despide; pero Joe ha empeorado y como Cristina ve que la necesita, decide quedarse, y Valmore lo acepta. Ambos descubren que están enamorados el uno del otro. Entonces reaparece Fifi y el golpe para Joe, al ver a las dos juntas es terrible, se siente enloquecer. Gladys, delante de unas amigas acusa a Cristina de ser una aventurera y de tener un hijo. Ella no lo niega y revela su nombre: Fernando Arenales y de Guzmán, conde de Alzada, y cuan ella muera, duque de Monterreal. Todas se quedan anonadadas. Cristina es, como cabía suponer, viuda.

Joe ha muerto y se descubre que Fifi es la hermana de Cristina, de ahí su parecido. Cris va a verla a una pensión de mala muerte, en París. Son sólo hermanas de padre, y Cristina una especie de cenicienta criada fuera de la familia. Fifi quiere que su hermana interceda por ella para que Valmore le pase una pensión. La separación de ambas es total. Nunca más se volverán a ver.

La entrevista de Cristina y el magnate no es cordial. Se separan y ella vuelve Madrid, con su hijo, pero Gary reaparece para casarse con ella y convertirse en padre de Bubi. Ella, naturalmente, acepta, y FIN.

2.3. Análisis de la novela

Cristina Guzmán es, ante todo, una novela rosa, término acuñado por la colección que con ese título dirigían las hermanas Linares Becerra, antes y después de la guerra civil, editada por E. Juventud. Es más, tanto Concha Linares Becerra como la propia Carmen de Icaza son consideradas como las grandes representantes de la novela rosa del franquismo. Aunque por sus propias estructuras la novela rosa retrata un mundo de “amor y lujo”, a veces desciende a narrarnos la historia de pobres muchachas encumbradas socialmente, al final, por su honradez y su belleza. Desde el principio de la novela queda claro que la protagonista es una representante de la alta sociedad venida a menos. Hábilmente la autora genera todo tipo de ocultamientos. ¿De dónde proviene la protagonista? ¿Su hijo lo es de madre soltera? Nada se aclara hasta el final, pero hay pistas para entender que su origen es aristocrático, como muy bien señala su hija y comentarista, al señalar que la práctica del tenis, el golf y el hockey es cosa de ricos. Sorprende igualmente que la protagonista tenga en su casa muebles y bibelots de precio y hasta un cuadro de Madrazo, que puesto en venta podría haberla sacado de pobre al menos una temporada.

En cierta medida, la novela es, una vez más, la historia de Cenicienta, con un príncipe ya tallado y viudo como ella. Nada de raro tiene que en la versión cinematográfica cambiaran el personaje, y que el mismo no fuera el padre del enfermo sino su hermano, más acorde con la edad de la protagonista, edad que también se intuye, pero que la autora no detalla.

La novela se divide en XXXVIII capítulos, algunos muy breves y otros de mayor extensión. Esta estructura aligera el texto y lo hace mucho más “leible”. De la misma manera y por la misma razón, párrafos y diálogos son cortos, aunque no tanto como en las novelas rosas de quiosco que utilizan el estilo azoriniano del punto y a parte:

Llovía.
Julio salió al portal.
Dudó un momento.
Y emprendió veloz carrera.

De esta forma, se llenan sin mayor esfuerzo, un centenar de páginas. Ni que decir tiene, Carmen de Icaza no sólo no lo hace así, sino que escribe mucho mejor, es más, sorprende su maestría en una *opera secunda*. No abunda la novela en descripciones de ambientes. La autora da por sentado, al hablar

de París, que de una forma u otra, el lector lo conoce. El cine, nos dice, ha vulgarizado los ambientes:

El cine ha robado a la Humanidad uno de su mayores placeres. Esa mezcla de curiosidad e inquietud que experimentaba el viajero de ayer al llega aun lugar desconocido. Ese orgullo de sentirse explorador y conquistador de tierras que para su fantasía eran vírgenes. El viajero de hoy todo lo conoce y todo lo domina (De Icaza, 1991: 74).

Tampoco hay una prolija descripción de los personajes. Al protagonista lo despacha con una frase: “muy alto, la cabeza pequeña sobre unos hombros anchos, los ojos claros” (De Icaza, 1991: 32); a la doncella que la atiende con otra: “Ojos vivos y flequillo rubio bajo un gracioso gorro de punto” (De Icaza, 1991: 41).

Tampoco se pierde la autora en descripciones de los momentos cruciales. Va directamente al grano, como cuando el millonario trata de besarla:

Ella, involuntariamente, ha cerrado un instante los ojos. Y cuando vuelve a abrirlos, las claras pupilas están muy cerca de la suyas..., tan cerca..., tan cerca...

Cris se ha soltado bruscamente. Está muy pálida, y dos rayitas se surcan junto a su boca, que tiembla (De Icaza, 1991: 151).

Aunque en el párrafo aparezcan los puntos suspensivos, su empleo no es habitual, lo que revela un buen hacer estilístico. Cuando el amor empieza manifestarse, de nuevo su descripción es austera: “Querer. Ser querida. ¿Por qué no?” (De Icaza, 1991: 154).

Y la declaración de amor no puede ser más concisa: “- Christine, *I love you*” (De Icaza, 1991: 207).

El planteamiento protagonista-antagonista tampoco es prolijo, pese a que los oponentes son dobles. A Cristina se oponen Gladys, la prima que intenta seducir al millonario y Fifi, la auténtica esposa de Joe. A Gary se oponen su propio hijo Joe y Atalanta un grande de España, algo majadero, que se ha encaprichado con Cristina y que ve con muy malos ojos que ésta le mienta sobre su verdadera naturaleza. Icaza que conocía bien la alta sociedad española no le asusta retratar su frivolidad, su incultura y su punto de horterismo ridículo.

Otro aspecto a considerar son las convicciones religiosas de la autora-protagonista. Porque, hay que decirlo ya, Cristina Guzmán es la propia Icaza, que tuvo que pelear para sacar adelante a su familia. Veamos algunas citas:

- Oye, Bubi, reza a Jesusito para que a mamá le salga bien una cosa (De Icaza, 1991: 30).

Dejándose caer de rodillas ante una imagen de la Macarena, de la Virgen de su tierra, que preside su alcoba entre ramos de flores.

Cris mira a la virgencita andaluza por cuyas mejillas resbalan dos lágrimas de cristal.

- Le quiero..., ¿sabes? - dice en voz baja (De Icaza, 1991: 199).

Cristina se debate entre sus deseos de amar y una realidad que no puede controlar. Teme ser para el protagonista un simple capricho.

¿Un rey y una maestrita? ¡Tema de cuentos de hadas! (De Icaza, 1991: 216).

- Todo ello estaba en realidad previsto, Él fastidiado, aburrido, junto a la cama de su hijo enfermo, sin la diversión el trabajo habitual. Tú, novedad, atracción. Él, la máquina de acero que todo lo arrolla. Tú, un pequeño obstáculo blanco... Estaba previsto, Cristina Guzmán.

- *Le quiero...* - triunfa, con argumento supremo el corazón de Cris. (De Icaza, 1991: 217).

El final se precita. Seis capítulos y cuarenta y tres páginas. La parición de la auténtica mujer de Joe, que resulta ser la hermana de Cristina, la muerte de éste, la revelación de que Cris es viuda y que tanto ella como su hijo pertenecen a la nobleza, lo que sume en un ridículo espantoso a Gladis, su oponente. La marcha de Cristina a Madrid y la aparición de Gary que viene a casarse con ella y convertirse en el padre de Bubi. Todo narrado con buen pulso y a una velocidad vertiginosa. Y como era de esperar en toda novela rosa, la bondad triunfa y los protagonistas, si no comen perdices, alterna el caviar con el champagne. O al menos, se supone.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVO DE AGUILAR, I., *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.

DE ICAZA, C., *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (edición, introducción y notas de Paloma Montojo), Madrid, Castalia/ Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, 1991.

MAINER, J. C., *Falange y Literatura*, Barcelona, Labor, 1971. Textos Hispánicos Modernos, 14.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *Literatura fascista española*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1986,

Tomos I y II. España sin espejo, 5.

CUANDO LOS SILENCIOS HABLAN EN LOS TEXTOS DE AUTORÍA FEMENINA

Blas SÁNCHEZ DUEÑAS
Universidad de Córdoba

1. PRELIMINARES

El lenguaje es mucho más que un instrumento de comunicación y de pensamiento esencial para el ser humano en el que se entremezclan y desde el que se proyectan variadas funciones desde/sobre el sujeto como las cognoscitivas, las comunicativas, las instrumentales, las interpersonales, las textuales, las informativas, las emotivas o las reguladoras del pensamiento, etc. (Cfr. Félix Castañeda, 1999; Halliday, 1975: 145-173; Jakobson, 1984; Bühler, 1967), determinantes en la configuración del sujeto, de la realidad y del mundo al ser vehículos imprescindibles para la comunicación y para el contacto entre los seres humanos y el universo.

Bajo el significante “silencio” o desde los puntos de vista relacionados con los distintos planos o perspectivas poliédricas desde los que se podrían proyectar, describir o interpretar las claves que se esconden bajo el término “silencio(s)” junto con sus connotaciones, significados, sentidos o valores, se podrían derivar componentes caleidoscópicos emanados al poner en relación el lenguaje, el silencio, la mujer y la literatura desde múltiples planos psicológicos, lingüísticos, literarios, filosóficos, feministas, etc., por lo que las exégesis que se podrían acometer sobre el motivo del “silencio(s)” son tan heterogéneas y pluridimensionales que no podrían sintetizarse ni apenas bosquejarse en un estudio como el presente y en un espacio tan limitado¹.

El silencio, o mejor en su estimación plural, los silencios, vienen a ser un componente significativo de la enunciación. Comunican o esconden realidades y connotaciones en función del contexto, de las intenciones de

1) El “silencio(s)” en todas sus acepciones y su valor expresivo -aplíquese o no a la expresión literaria femenina- ha generado numerosa bibliografía. Entre otros, como prueba de los diferentes accesos desde los que se podría acometer un estudio sobre el “silencio(s)” pueden leerse los textos de Hall, 1989; Rella, 1992; Steiner, 1994; Villoro, 1996; Puccinelli Orlandi, 1996; Valesio, 1986; Block de Behard; Egido, 1990: 56-84; Castilla del Pino, 1992; Hedges, y Fisher Fishkin, 1994; Tannen y Saviile-Troike, 1982; Thorne, 1983).

las/los protagonistas y de sus implicaciones en la ordenación y estructura de la trama de ficción como ha sido puesto de manifiesto en estudios como los realizados sobre el teatro de Calderón, el teatro de Tirso de Molina o la narrativa cervantina (Cfr. Déodat-Kessedjian, 1999; Egido, 1989a; Egido, 1989b; Béziat, 1996; Guillén, 1988: 66-108; Marín López, 1988: 491-510; Trueblood, 1986: 45-64; Jurado Santos, 1999: 140-153), y también sobre autoras como Sor Juana Inés de la Cruz investigada por Nereida Segura en un interesante artículo (Segura, 1994: 43-50).

El silencio cumple una función retórica por medio de la cual se puede despertar o incitar la admiración, la expectación, el suspense o la inefabilidad de la palabra. Bajo el aspecto moral, en silencio se presentan los temas de la virtud y de la honra o los de la devoción o la adoración. También el silencio se relaciona con propuestas de tipo psicológico en aspectos vinculados con la introspección. Tampoco se pueden olvidar las vinculaciones del silencio con el poder, con la persuasión, con la prohibición y con la imposición, así como aquellas otras relacionadas con la expresión de lo inefable o con la construcción de la acción, con el desarrollo y configuración de la persona o la relación que éste guarda con otra amplia de gama de efectos, de palabras encubiertas o alusivas, de reticencias y de precauciones para participar en cualquier acto comunicativo o discursivo, etc.

Se ha de advertir que buena parte de la producción literaria femenina, bien a través de la autora, del narrador/a o de las protagonistas literarios, presentan una dialéctica dualidad entre el hablar y el escuchar, entre lo decible y lo no decible, entre la decibilidad y la indecibilidad, entre la presencia y la ausencia, entre la voz y el silencio, entre el deseo de comunicar y la imposición del callar, entre lo que se quiere argumentar y lo que se le permite narrar, referir o relatar, entre lo lícito y lo ilícito de sus enunciados, entre lo que se le prohíbe y se le concede decir, etc. No es este el lugar para teorizar sobre estas dicotomías sobre cuyos soportes referenciales y sobre cuyos significantes se estructuran gran parte de los argumentos, pero sí es necesario aludir a ellos porque las obras literarias femeninas recurren a estas estrategias con mucha frecuencia.

Con respecto a los estudios literarios de género desde la perspectiva de la ginocrítica en los textos de mujer escritos con anterioridad al siglo XVIII es interesante analizar este recurso por influir de forma definitoria en el discurso producido en tanto en cuanto la mujer sufría específicas trabas y prohibiciones en lo tocante a la cultura, el conocimiento y las letras. Sin embargo, hemos de preguntarnos: ¿Tienen repercusiones estas imposiciones en sus producciones

literarias? ¿De qué manera afecta el silencio en los textos? ¿Qué implican y cómo se juega con los silencios en los textos de mujer? ¿Comunican las palabras y los silencios en las creaciones de ficción femeninas?...

José Luis Ramírez apunta que “preguntarse lo que significa el silencio en un caso determinado no equivale a preguntar qué significa *una cosa determinada*, sino qué significa el *hecho* de que alguien, en un momento determinado, no diga nada. Qué quiere decir el no decir nada en ese caso concreto. Pues tan difícil sería codificar a priori un significado del no decir nada en general, como saber qué valor concreto van a adoptar los comodines de una baraja antes de comenzar el juego y haber repartido las cartas” (Ramírez, 1992).

Ni que decir tiene que a lo largo de la historia, ya sea por vía religioso-espiritual, científica, filosófica, cultural o por vía folklórico-tradicional, se ha aconsejado el silencio para la mujer como virtud esencial y vehículo tanto para prevenir vicios y precaver actitudes indecorosas o deshonestas como para mantener la sujeción, la fidelidad, el recato y el decoro que la dama debe guardar tanto en público como en privado al ser estimado como virtud esencial el silencio, el callar o, en el mejor de los casos, la discreción y mesura en el hablar: “la lengua en la boca de la mujer es una espada con la que el hombre es atravesado por un rayo; por ella huye del hombre la alegría y su casa es destruida como por un torbellino meridional” (Puig Rodríguez-Escalona, 1995).

En el recurso al silencio se ocultan variados significados, sentidos, connotaciones y efectos como recoge Irene Lozano Domingo². En ellos se justifica el silencio femenino a la vez que reprehende la liberalidad de la mujer en el uso público de la lengua como algo libertino, indecoroso e impropio de su sexo:

El silencio de la mujer se alaba porque es pasividad, sumisión, obediencia, debilidad y acatamiento de las normas dictadas por quienes tienen palabra. El lenguaje no es sólo una forma de reafirmación del poder sino también de expresión de la libertad; puesto que ambas actitudes le han estado vedadas a la mujer durante siglos, no es de extrañar que haya ocurrido lo mismo con el uso del lenguaje, pues a

2) Además de los refranes, máximas y sentencias sobre el silencio femenino recogidos por Lozano Domingo además de otros relativos a otras temáticas y componentes misóginos pueden consultarse los volúmenes de Puig Rodríguez-Escalona, 1995; *Cancionero castellano del siglo XV*; O’Kane, 1959; Coates, 1986; Martínez Kleiser, 1953.

través de la restricción de la expresión se consigue también amordazar el pensamiento y frenar cualquier conato de desarrollo intelectual (Lozano Domingo, 1995: 26).

Así pues, se desprenden de estas palabras de Lozano Domingo distintos juicios y relevantes revelaciones con respecto a lo que supone la prevención del silencio, su imposición y su impacto sobre el estado social y sobre los colectivos que dominan la palabra y el lenguaje y aquellos que deben prevenir el silencio como forma de relación y como valor, ornato y elemento virtuoso, opresor o preventivo. En este sentido, la mitad del género humano representado por el conjunto de todas las mujeres ha sufrido el desprecio, la opresión, la restricción, todo tipo de coacciones y todo tipo de sujeciones al habersele esquilmo la capacidad y las posibilidades de dialogo, de conversar y de comunicar por medio de la palabra.

José Luis Ramírez, siguiendo argumentos de Pierre Clastres y Michael Foucault, también incide en apreciaciones similares, resaltando cómo el poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho a hablar, a dejar hablar y a hacer callar. Por lo tanto tiene más influencia y es mucho más significativo y trascendente el silencio de lo que en principio podría presuponerse ya que está directamente relacionado con el poder como un instrumento imprescindible en el control, manejo, persuasión, prohibición y manipulación del ser humano:

El uso del poder -escribe Pierre Clastres- garantiza el dominio de la palabra [...] La palabra y el poder mantienen tales relaciones que el deseo del uno se realiza en la conquista del otro. El hombre de poder, sea príncipe, déspota o jefe de estado, es no solamente aquel que habla, sino la única fuente de la palabra legítima [...] Siendo cada uno de por sí extremos inertes, poder y palabra no subsisten el uno sin el otro, siendo el uno la sustancia del otro [...] Toda toma de poder es también una conquista de la palabra (Ramírez, 1992).

2. SILENCIOS ANTE EL SABER

La mujer se encuentra pues herméticamente encorsetada por un sistema social, lingüístico, ideológico y de pensamiento que veía en el uso público de la palabra femenina un peligro, una alteración de los valores tradicionales, una amenaza para la sujeción y obediencia que le debe al varón, una forma de vanidad y de desafío que podría turbar, enloquecer y entumecer un sentimiento frágil y un intelecto sensible como el femenino, una vía para

que la mujer entrase a deliberar sobre cuestiones y materias que no entendía ni para las que estaba cualificada o preparada, un cauce para la perdición y para el enloquecimiento, etc., lo que no haría sino enturbiar el sistema ideológico y las formas de relación social y ontológica.

Así pues, el decir o el no decir, el opinar o el mantenerse al margen de la conversación, el poder hablar o no poder manifestarse, el conversar o el silencio, el deseo de comunicar o el saber que no se debe exponer nada por respeto a la moral y al orden vigente, etc., no es algo banal sino que es un fenómeno comunicativo de significados complejos y de efectos y matices que hacen de la dialéctica hablar/callar uno de los aspectos más relevantes y significativos de los textos, de los argumentos y de los idearios femeninos reproducidos en sus discursos, al ser conscientes las escritoras de que sobre ello gravitaba buena parte de lo que podrían o no enunciar, discutir, ofrecer o comunicar.

En su conocida *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, sor Juana ponía el dedo en la llaga al reflexionar sobre los peligros que encerraba para la mujer la estrategia del silencio y lo que los silencios podrían implicar:

Perdonad, señora mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar eflujos para huir la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada. Fue arrebatado el sagrado vaso de elección al tercer cielo, y habiendo visto los arcanos secretos de Dios, dice: *Audivit arcana Dei, quae non licet homini loqui*. No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir. (Sabàt de Rivers y Rivers, 1976: 771).

Las estrategias y recursos de sor Juana con respecto a los aspectos comentados son variados pero muy significativos y sumamente atractivos. La lengua, la palabra y el texto para sor Juana y otras muchas escritoras como Teresa de Cartagena, santa Teresa de Jesús, las escritoras místicas, sor María Jesús de Ágreda o Luisa de Carvajal, entre otras, se erigen en medios o vehículos

para encubrir o velar lo que se piensa o se siente, para decir sin hablar, para poder dar las claves que puedan descifrar lo que la autora quiere decir sin expresarlo explícitamente, para que se descubra lo que se ha querido envolver y reflejar por la palabra y puntualizar sin llegar apenas a mencionarlo y para construir un discurso que no sea sospechoso por irreverente, incoherente, baladí, insustancial, frívolo, herético o ilícito.

Josefina Ludmer, siguiendo a Octavio Paz³, desvela algunos de los cauces de Juana Inés de Asbaje para poder hablar sin llegar a plantear cismas y llegar a la conclusión de que la autora con su especial uso y empleo de los mecanismos del saber, del decir, del poder enunciar y del comunicar demuestra que

constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo. Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir: esta serie liga los sectores aparentemente diversos del texto (autobiografía, polémica, citas) y sirve de base a dos movimientos fundamentales que sostienen las tretas que examinaremos: en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar).

(Ludmer, en Internet; 1984: 47-54).

Sor Juana y santa Teresa usan por primera vez conscientemente el silencio en relación con sus saberes, con sus conocimientos y con las posibilidades que tienen para decir lo que piensan o sienten. Para proteger su cultura y su figura y resguardarse ante posibles ataques misóginos y problemas con las

3) Sobre el tema del silencio, de lo decible y de la comunicación en sor Juana en las palabras preliminares de su estudio sobre la musa mexicana Octavio Paz especificaba: "Su obra nos dice algo pero para entender ese 'algo' debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio: 'lo que no se puede decir'. La zona de lo que se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles. La lectura de sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Ese silencio no es una ausencia de sentido; al contrario: aquello que no se puede decir es aquello que toca no sólo a la ortodoxia de la Iglesia católica sino a las ideas, intereses y pasiones de sus príncipes y sus órdenes. La palabra de sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces. La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia" (Paz, 1983: 16-17).

fuerzas sociales y religiosas dominantes -al ser mujeres cultas y doctas gracias a sus lecturas, sus experiencias y sus nutridos conocimientos y ser, por tanto, personajes excepcionales fuera de la norma, aunque estuvieran siempre en el punto de mira de los poderes fácticos-, ellas deciden callar(se), reservar(se), ocultar(se) o silenciar(se) su vasta cultura, su extensa formación, sus reflexiones y sus vivencias y sus experiencias personales y culturales. Del silencio, de lo decible o de lo indecible, del decir/callar hacen un seguro y un arma oculta con la que defenderse y poder emplearla con posterioridad en cualquier momento bien haciendo emerger frente al silencio sus saberes y sus conocimientos como armas arrojadas defensoras o reforzadoras de sus juicios, aseveraciones o razonamientos o bien rompiendo ese velo de la enunciación para postular, defender, comunicar o expresar por el lenguaje los idearios, pensamientos o reflexiones que se ven obligadas a testimoniar para salvaguardar, sustentar y consolidar sus posturas.

Ambas comienzan por no querer decir saber lo que en realidad saben. Es un silencio preventivo, forzado por el miedo, con incidencia en el espacio público, fluctuante entre el poder/no poder o querer/no querer decir conscientemente muchos aspectos que se saben pero que se tiene miedo de exponer, entre el señalar que no se alcanza a saber decir una cosa, una experiencia o un pensamiento, esto es, al chocar contra la infabilidad de la materia comentada, ante las limitaciones del lenguaje finito que no es capaz de nominar o hacer acto ese pensamiento, esa sensación o esa idea vislumbrada por el intelecto, o entre esos juegos propios de la escritura femenina y en especial de las escritoras místicas vertebrados sobre el no decir por no saber lo que se quiere decir o no alcanzar a vislumbrar lo que se quiere comunicar.

Las protagonistas femeninas o las intervenciones y apreciaciones directas de las escritoras explicitadas en poemas, textos narrativos o comedias presentan aspectos cercanos a lo que representa el hablar frente al guardar silencio, hecho que provoca, consciente o inconscientemente, la impotencia, la vacilación o la confusión en el texto. La escritora y su escritura está obligada a luchar mentalmente con el lenguaje y con el discurso contra las presiones que recibe y sus propias ideas, nociones que ellas vislumbran pero que tienen que sopesar si exponerlas o no en función de lo que los demás esperan o de lo que puede ser esperado de un discurso de mujer o sobre materias profundas, en relación con las consecuencias de lo dicho, con respecto a lo que se podría interpretar de lo expresado o de lo que se desprende o se sigue de lo callado.

3. EL SILENCIO COMO VÍA PARA LA REFLEXIÓN Y EL CONOCIMIENTO

El silencio se reconoce como elemento imprescindible para la comunicación porque favorece el sosiego, el estudio, la concentración y la reflexión. Autoras como Teresa de Cartagena, sor Juana o santa Teresa se encomiendan al silencio porque ello les permite oír sus voces interiores iluminadas desde la divinidad. Guardar silencio ante las palabras, los sonidos o los signos que llegan de fuera es pieza fundamental para poder escapar de las voces que no dejan oír las palabras reveladoras, para poder acaparar nuevos conocimientos y para meditar reposadamente sobre las nuevas ideas que recorren las despiertas mentes de las escritoras. El silencio, el callar o el mantener la atención sobre el pensamiento silente por encima de los rumores, de la voz y de la reflexión sonora posibilita que se atienda a lo que se recibe y a las abstracciones y aprehensiones del pensamiento interior. Si la persona no se muestra receptiva y no muestra interés no sólo por captar sino también por aprehender, degustar y asimilar el conocimiento que, de diferentes formas, le llegan al ser humano, el sujeto no aprenderá, no se conocerá y se verá superado por su propia ignorancia y por no ser capaz de abrir sus oídos y su entendimiento a los nuevos saberes que le llegan de fuera en especial de los libros que son los elementos sobre los que se van depositando y sedimentando las ciencias y el conocimiento.

Teresa de Cartagena, que, paradójicamente, pierde su capacidad auditiva, especifica su relación con el silencio, con dialécticas entre el oír y el no oír, entre el hablar y el callar y con las palabras que realmente deben ser escuchadas:

E asý yo, estando enbuelta en el tropel de las fablas mundanas e bien rebuelto e atado mi entendimiento en el cuydado de aquéllos, no podía oýr las bozes de la santa doctrina que la Escritura nos enseña e amonesta; mas la piadat de Dios que estava conmigo en este ya dicho tropel e con discreto acatamiento veýa la mi perdiçión [e] conosçía quánto era a mi salud conplidero çesar aquellas fablas para mejor entender lo que a mi salvaçión cunplía, hízome de la mano que callase. [...] Asý que la mano de Dios me hizo señal que callase y çesare las hablas mundanas (Cartagena, 1967: 40-41).

4. SILENCIO ANTE LA INEFABILIDAD DEL DECIR

La nominación del silencio por parte de las autoras está lleno de dialécticas y de fluctuaciones entre saber y decir, entre querer comunicar y la imposibilidad de poder enunciar o entre el acatamiento del discurso hegemónico y la subversión por medio de la dialéctica y la retórica.

Ejemplos de todas estas fluctuaciones pululan por las páginas de las escritoras españolas en el período clásico y aún más allá de los límites temporales de los Siglos de Oro al tener que luchar todas ellas no sólo con la palabra y con el lenguaje sino con las acometidas, imposiciones, exclusiones, críticas y vigilancias patriarcales.

Ellas insisten en que no pueden aclarar sus ideas ni exponer más diáfananamente sus propuestas porque no cuentan con los instrumentos lingüísticos necesarios para poder nominarlas exactamente (Cfr. Irigaray, Cixous o Kristeva) o porque, debido al planteamiento vislumbrado o al pensamiento que se quiere declarar, éste escapa de la normalidad, de las expectativas o de las creencias o convenciones establecidas pudiendo suponer una herejía, un elemento desestabilizador o un juicio emponzoñado que, para mayor amenaza y provocación procede de personas ilusas, ineptas, iletradas e incapaces como eran las mujeres, con lo que ello supondría para la infeliz escritora. Por ello, como medida de prevención para las mujeres, muchos temas, materias, pensamientos, conocimientos y experiencias bosquejadas por las mujeres conviene dejarlos en el silencio y sin nominar.

Sobre el primer particular, esto es, sobre la actitud consciente de no abocetar sus planteamientos o sus idearios desde todas las vertientes y directrices que se desprenderían directamente de sus intelectos y de sus reflexiones, Teresa de Cartagena apuntaba que: “Así que la mano de Dios me hizo señal que callase y cesase las hablas mundanas. [...], añadió su misericordia la segunda sygna del dedo en la boca, dándome claramente a entender que no es su voluntad que yo hable en las cosas del syglo mas que calle e del todo callar” (Cartagena, 1967: 41).

A Teresa de Cartagena fue la mano divina la que le obligó a callar acerca de las cosas del siglo, esto es, sobre la realidad social, ideológica e histórica. El gesto es más que significativo al igual que la apreciación femenina consciente que relaciona el silencio, el mutismo y el sigilo con cuestiones que no eran propias de las ocupaciones ni de las funciones de las mujeres.

Sin embargo, frente al silencio impuesto, las escritoras se muestran valientes y demuestran su atrevimiento, osan traspasar las invisibles fronteras del silencio o del mutismo tanto en lo que toca a la persona como, esencialmente,

en lo que respecta a declarar sus pensamientos porque, como confiesa, la propia monja jerónima: “muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento de quien querían brotar” (Sabàt de Rivers y Rivers, 1976: 773). Aunque ella insiste en que no hace de sus saberes ni de sus estudios vías para la escritura o para hacerse notar y dar a conocer sus reflexiones en el mundo cultural sino para ignorar menos, lo cierto es que la escritora mexicana mostró desde sus primeros años una decidida vocación intelectual y el deseo de abrirse un hueco en la vida cultural e intelectual de la Nueva España. Cuando el silencio es impuesto, sor Juana lo elude y expone sus ideas con las reticencias, prevenciones y estrategias lingüísticas que puedan bordearlo.

En esta misma línea, el silencio en su deseo de comunicación y de notificación de noticias se emplea también como salvaguarda en los epistolarios de sor María de Jesús de Ágreda, sor Luisa de la Asunción o Luisa de Carvajal y Mendoza. Sus opiniones, dictámenes y juicios sobre acontecimientos relacionados con la corte y con la política de la época podían ocasionar disturbios palaciegos, desvelar interioridades y directrices de gobierno de la vida política de la época, lo que pondría en peligro a sus amistades, sus intermediarios o sus intereses, colocándolos en el centro de disputas políticas o descubriendo secretos políticos.

Otro tipo de silencios pueden descubrirse en la autora de Ágreda cuando indica al interlocutor de sus misivas, el rey Felipe IV: “no puedo decir por cartas lo que siento en esto” (Ágreda, 1991: 73), o “si fuera posible harto lo estimara, que por cartas no se puede decir lo que se desea ni exponerlo a la debilidad de un papel” (Ágreda, 1991: 217). Comentarios similares se leen en las cartas de Luisa de Carvajal y Mendoza en quien, considerada sospechosa en medio de las luchas de religión y de los conflictos transnacionales de la corona española en los albores del siglo XVII, esparcidos por entre sus misivas, se dejan oír frases como: “Y ya creo escribí a vuestra merced cómo se guarda de que no entiendan nada ciertas personas que vuestra merced conoce, que no se pueden nombrar aquí” (Carvajal y Mendoza, 1965: 127) o “[...] y holgaría harto saber los designios que vuestra merced no quiere fiar de las cartas” (Carvajal y Mendoza, 1965: 169).

Así pues queda claro que, en la relación del binomio mujer/silencios, la primera no podía permitirse hablar de ciertos temas, postular ideas libremente o especular libremente como le gustaría, al chocar contra fronteras que circundaban su lenguaje, que justificaban sus silencios o que las obligaban a mantenerse calladas y al margen de numerosas dialécticas por motivos que

van desde la inseguridad que el papel representa, a la ilegitimidad, indignidad e ilicitud que supone que una mujer hable en público cuando no está ni cualificada ni preparada para ello.

De ahí que Terry Eagleton especifique que

en los silencios de un texto, en sus contradicciones y carencias es donde mejor se puede apreciar la presencia de una ideología. Son estos silencios los que la crítica debe hacer “hablar”. El texto tiene prohibido, ideológicamente, decir ciertas cosas; al intentar contar la verdad a su manera, por ejemplo, el autor se ve obligado a revelar los límites de la ideología con la que escribe. Tiene que revelar las lagunas y silencios del texto, aquello que no es capaz de articular. Precisamente por tener esas lagunas y silencios, un texto es siempre incompleto. Lejos de constituir un todo coherente y redondo, el texto desarrolla conflictos y contradicciones de significado; el significado de la obra se encuentra en la diferencia más que en la unidad de estos significados... Para Macherey, toda obra es “descentrada”; no tiene una esencia central, es un conflicto y una disparidad de significados constante. (Eagleton, 1976: 34-35).

El segundo aspecto de interés de las opiniones que se debe señalar en sor Juana viene determinado por la relación que se establece entre aquello que se quiere decir, pero que choca con el problema de la inefabilidad, de la imposibilidad de la escritora para encontrar vías lingüísticas que sean capaces de articular, de enunciar y de comunicar lo que se quiere decir, y con las limitaciones del propio lenguaje como construcción cultural incapaz de nominar todo lo que se pretende. En este caso, se lucha contra un silencio o una enunciación que no es impuesto desde fuera sino por las propias estructuras y mecanismos de la lengua, incapaces, por sus propios límites, de dar forma y convertir en signo la comunicación.

Sor Juana defiende así la superación de los obstáculos que impiden no nominar el pensamiento, la sensación, el sentimiento o la idea latente en el sujeto. Incluso reclama que, aunque no se puedan decir las cosas que se quieren, se exponga esta misma indecibilidad: “de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir”, con el objeto de que “se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir”. En este segundo caso, el silencio debe tratar de subvertir. Sor Juana defiende que, aunque no se

encuentren los términos adecuados para decir lo que se vislumbra, por los mecanismos que estén en la mano de la mujer escritora, se expongan esas ideas como se pueda para que no permanezcan ocultas e ignotas y puedan servir de guía, de consuelo, de orientación y de cierta enseñanza tanto para poder nominar el propio deseo comunicativo personal como para poder aportar algo de esas muchas voces que hay que enunciar ante las demás congéneres y ante todos aquellos letrados e intelectuales preocupados por las materias, por las experiencias y por los itinerarios culturales que ofrecen o postulan las escritoras en sus producciones literarias, aunque sean difíciles de enunciar, de comunicar o de hacer mensaje por la escritura y las formas lingüísticas.

Por medio de planteamientos como los reproducidos, quedan, pues, de manifiesto los problemas de sor Juana quien trata de vertebrar sus ideas entre lo que puede, lo que debe o no o lo que quiere comunicar, y los problemas lingüísticos, terminológicos y de nominación a los que se enfrenta en su proceso de plasmación escritural, aunque, según especifica la autora mexicana, por el medio que sea, es más conveniente exponerlos, abocetarlos, esbozarlos o plantearlos, aunque fuera a la deriva, de forma dispersa y sin excesiva coherencia, que callarlo. De aquí lo que se desprende no es sino la incapacidad de la lengua de nominar todo lo pensado y abstraído al no haber en los términos, voces o estructuras existentes del lenguaje lo que el alma o el entendimiento quieren decir. Aspectos estos coincidentes con otros comentarios realizados por autoras como Luisa de Carvajal, sor María Jesús de Ágreda, muchas escritoras místicas, Teresa de Cartagena, Luisa de la Asunción o santa Teresa, de quien se pueden recordar fragmentos como:

El cómo es ésta que llaman unión; y lo que es, yo no lo sé dar a entender. En la mística teología se declara, que los vocablos no sabré nombrarlos, ni sé entender qué es mente, ni qué diferencia tenga del alma u espíritu tampoco; todo me parece una cosa, bien que el alma alguna vez sale de sí mesma a manera de un fuego que está ardiendo y hecho llama, y algunas veces crece este fuego con ímpetu. Esta llama sube muy arriba del fuego, mas no por eso es cosa diferente, sino la misma llama que está en el fuego. Esto vuestras mercedes lo entenderán -que yo no lo sé más decir- con sus letras (Jesús, 1993: 247).

Yo no sé otros términos cómo lo decir, ni cómo lo declarar, ni entonces sabe el alma qué hacer; porque ni sabe si hable, ni si calle, ni si ría, ni si lllore. Es un glorioso desatino, una celestial locura, adonde se

desprende la verdadera sabiduría, y es deleitosísima manera de gozar el alma (Jesús, 1993: 234).

Ahora bien, ninguno de los motivos expuestos son óbice para intentar trascender el silencio tal y como sor Juana propugna, como santa Teresa trata de superar con sus metáforas, su lengua, sus comparaciones, sus giros y sus enunciaciones particulares o como pretenden Teresa de Cartagena, María Jesús de Ágreda o sor Luisa de la Ascensión al tratar de trascender con sus palabras, sus discursos y sus idearios los límites conceptuales, expresivos, fenoménicos o espirituales que el lenguaje delimita.

Las escritoras no sólo se encuentran con un lenguaje pensado, estructurado y construido al servicio de la comunicación, de los intereses y de la enunciación patriarcal contra y con el que tienen que relacionarse para nominar(se), comunicar(se), expresar(se) y pensar(se), sino que también deberán luchar contra el silencio lingüístico y comunicativo impuesto por los discursos hegemónicos y contra un lenguaje que no puede plasmar ni comunicar todo lo que las mujeres desean transmitir.

Sor Juana mediante la alusión explícita “de con caber en las voces lo mucho que hay que decir” o santa Teresa con la referencia abierta a “yo no sé otros términos cómo lo decir, ni cómo lo declarar” quieren hablar de algo que no puede ser significado por el lenguaje ni siquiera llevando las respectivas experiencias lingüísticas al límite. Sus palabras no obstante dejan constancia de su impotencia mediante la alusión al “silencio”. Esos mutismos pueden ser interpretados como demostración de los límites de la palabra, pero también como constatación de una profundidad cognitiva, intelectual, vivencial o sensitiva difícilmente expresable mediante signos que las mujeres quieren enunciar, comunicar y transmitir en sus discursos.

Tanto unas como otras escritoras, místicas o legas, defienden que se retuerza el lenguaje, se trate de compensar la inefabilidad con la referencia a expresiones o enunciados que tratan decir lo que es imposible decir, se luche por hacer hablar a las palabras acerca de aquello que se pretende comunicar, se exprese la expresión, se empleen circunloquios, símbolos o signos de las experiencias que se quieren transmitir, se vierta la realidad o la abstracción captada en intuiciones lingüísticas, en palabras sugeridoras o en intuiciones con la finalidad de trasladar, en la medida de lo posible, esas aprehensiones al texto y que no sean desechadas y abandonadas al silencio porque esto supondría abandonarlas al olvido y a la inexistencia.

Sor Juana no deja aquí sus matizaciones y reflexiones sobre el hablar, el decir, el silencio o la comunicación de las mujeres sino que completa sus observaciones sobre estas temáticas con una curiosa interpretación personal que toma como referente la conocida sentencia paulista “Mulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui” (Sabàt de Rivers y Rivers, 1976: 794).

El impositivo silencio que san Pablo postula para las mujeres no debe interpretarse al pie de la letra según sor Juana, sino que ese *taceant*, ese callar, no sólo abarca a las mujeres sino que también incluye a todos aquellos hombres que no tengan aptitudes, preparación y cualidades para poder leer e interpretar con coherencia, inteligencia y corrección lo que se dice en los textos. Por lo tanto el silencio debe ser el arma defensiva de cuantos no son aptos o ignoran el significado válido, legítimo y real de las enseñanzas y letras doctas y sagradas, ya sean varones o hembras porque, entre otras cosas, “no es sólo para ellas el *taceant*, sino para todos los que no fueren muy aptos”. Y lo justifica, refiriéndose a su propia persona, diciendo: “Querer yo saber tanto o más que Aristóteles o que San Agustín, si no tengo la aptitud de San Agustín o de Aristóteles, aunque estudie más que los dos, no sólo no lo conseguiré, sino que debilitaré y entorpeceré la operación de mi flaco entendimiento con la desproporción del objeto” (Sabàt de Rivers y Rivers, 1976: 795).

5. MUJERES SILENTES PARA NO CONTRARIAR AL VARÓN

Además de estos comentarios femeninos sobre las dialécticas del decir/callar, hablar/opinar, decibilidad/indecibilidad, comunicar/silencio, poder decir/deber silenciar, las escritoras españolas, en sus obras literarias ofrecen otros significados y se valen del silencio o de su crítica para articular otras funciones. Así las autoras, por boca de sus personajes o al introducir su propia voz narrativa en el texto, recomiendan que las damas guarden silencio y no muestren sus verdaderos sentimientos e intenciones para no turbar el sentimiento y la sensibilidad de un varón que la reclama o que quiere ayudarla como matiza el personaje de Jacinta en la primera de las novelas amorosas de Zayas⁴; que se mantengan silentes para no despertar infundadas pretensiones o falsas pasiones que puedan perturban las conductas recatadas,

4) “[...] Pues cuando creí que sólo Dios y estas peñas me escuchaban, te guié a ti, llevado de tu devoción, a esta parte para que oyese mis lástimas y pasiones, que son tantas y venidas por tan varios caminos que *tengo por cierto que te haré más favor en callarlas que en decir las*, por no darte que sentir” (Zayas, 2000: 178).

prudentes y discretas que deben prevenir las damas; muestran la relación de sumisión o de rebeldía de las protagonistas con respecto al silencio personal o al impuesto; dudan comunicar deseos personales que perturban el desenlace de la trama planteada; recurren a estrategias propias de la retórica del silencio para acrecentar la tensión de las palabras, dinamizar la acción, jugar con las emociones de los personajes y de los lectores y favorecer la participación afectiva de los mismos, etc.

Por el contrario, incorporan a la trama a damas que se rebelan contra el silencio obligado o recomendado como se puede ver en las solicitudes de doña Hipólita a su amante don García en la novela séptima titulada *Al fin se paga todo* por lo que la voz, la palabra, el diálogo y la poesía se convierte en vehículos para declarar el amor y para contactar con los enamorados: “A esto respondió don García, ya rendida de todo punto su voluntad a la belleza y donaire con que la hermosa Hipólita contaba su tragedia, que antes le pedía que no pasase en silencio nada, porque la oía con tanto gusto que quisiera que su historia durara un siglo” (Zayas, 2000: 420).

Es María de Zayas con su habitual penetración y conocimiento de las estrategias misóginas y de las redes simbólicas de dominación, la que vuelve a dar en las claves del binario sistema de medición patriarcal, de sus contradicciones, de sus dobles códigos y de sus antagónicas dualidades ya que, ya sea desde uno de los extremos de la balanza, el callar, o desde el otro, la hablaría, el hablar o el expresar las experiencias o los hechos que se suceden a su alrededor, las mujeres dejan oír las consecuencias de la autoridad patriarcal comúnmente aceptada.

Los desengaños dos y tres de María de Zayas –*La más infame venganza* y *La inocencia castigada*– son significativos en este sentido. En sus urdimbres se demuestra que tanto la sinceridad y la humildad de una mujer a la hora de poner en conocimiento de su marido sus preocupaciones y las deshonestas intenciones de otro caballero para con ella, así como el guardar silencio, defenderse personalmente ante las acometidas de alocados pretendientes y mantener al marido al margen de unas intenciones contra las que la dama decide erigirse en defensora al anteponer su firmeza, su constancia y su fuerza anímica son igualmente ofensivos, desacreditadores y nefastos para las mujeres ya que como señala Zayas:

En el discurso de este desengaño veréis, señoras, cómo a las que nacieron desgraciadas nada les quita de que no lo sean hasta el fin; pues si Camila [protagonista del desengaño segundo] murió por no haber notificado a

su esposo las pretensiones de don Juan, Roseleta, por avisar al suyo de los atrevimientos y desvelos de su amante, no está fuera de padecer lo mismo, porque en la estimación de los hombres el mismo lugar tiene la que habla como la que calla. Dios nos libre si dan en desacreditarnos, que por una medida pasan todas (Zayas, 1983: 212).

Zayas subraya cómo las redes de estrategias patriarcales sujetan e inmovilizan a las mujeres en relación con la comunicación ya que tanto el silencio en ciertos casos como el hablar en otros, aunque sea con mesura, por una causa más que justificada y para desvelar una amenaza, son motivo de agravio para las damas, que no saben a qué atenerse, qué camino seguir, qué decisión tomar o qué hacer en su vivir cotidiano ante las dificultades y problemas que se les plantean en torno al hablar o al callar.

En ello también insiste sor Juana Inés de la Cruz a través del personaje de doña Leonor en *Los empeños de una casa*, que, al igual que los personajes de María de Zayas, se debate entre el comunicar o el silenciar, entre el hablar o el callar, porque ya sea adoptando una actitud y decidiéndose a encaminarse hacia uno de los polos el hablar o ya sea estando prevenida y reservando al silencio lo que quiere transmitir, en ambos extremos encuentra dificultades insuperables:

Sólo diré... Aquí quisiera
no ser yo quien lo relato,
pues en callarlo o decirlo
dos inconvenientes hallo:
porque si digo que fui
celebrada por milagro
de discreción, me desmiente
la necesidad de contarlo;
y si lo callo, no informo
de mí, y en un mismo caso

me desmiento si lo afirmo
y lo ignoras si lo callo.
Pero es preciso al informe
que de mis sucesos hago
(aunque pase la modestia
la vergüenza de contarlo),
para que entiendas la historia,
presuponer asentado
que mi discreción la causa
fue principal de mi daño

(Sabàt de Rivers y Rivers, 1976: 222).

6. SILENCIOS QUE HABLAN POR OTRAS VÍAS DE COMUNICACIÓN

Por otra parte, no se pueden obviar las relaciones que el silencio guarda con las doctrinas neoplatónicas y la comunicación visual, sustitutorias

de la palabra en otros sistemas semióticos, influidos por esta filosofía y los postulados de origen animista, a través de los que los personajes reemplazan la comunicación auditiva por la visual, las palabras por los ojos, en escenas donde el silencio se carga de contenido y comunica como declara el Conde Partinuplés en la comedia de Ana Caro del mismo nombre:

Yo, que la luz reverencio
del sol que en Lisbella adoro,
por no ofender su decoro
la hablo con el silencio;
que fuera causarla enojos
con discursos poco sabios,
volverla a decir los labios
lo que le han dicho los ojos (Caro: 182).

La comunicación sentimental y la declaración y expresión del amor se ha producido entre el conde Partinuplés y su amada Lisbella por medio de la vista por lo que tanto para no ahondar en esos sentimientos y para seguir los dictados que recomienda la tradición sobre el silencio en la mujer como bien estimable objeto de decoro y de recato, Lisbella declara:

Y yo, de oírte contenta,
también, primo, en mí será
el silencio lengua muda
que acredite tu opinión (Caro: 182).

Así, tras una comunicación visual que, en las relaciones amorosas sustituye a la palabra pero que, mejor que cualquier otro vehículo comunicativo, transmite los más inexpresables sentimientos, Lisbella asume el silencio como opción y filosofía de vida aspirando a acrecentar la confianza, el amor y la opinión que el caballero tenga sobre ella. El hecho de que Lisbella declare abiertamente ante su enamorado que antepone el silencio como opción de vida conlleva que el caballero se asegure el triunfo del amor de su dama ya que ésta, al elegir el silencio, se aparta de la vida, se hace inexistente y se preserva de otros diálogos o conversaciones con otros galanes que pudieran turbar por las palabras o hacer tornar por promesas falsas sus sentimientos.

7. SILENCIOS Y SECRETOS COMO RECURSOS COMUNICATIVOS

Otros mecanismos o estrategias vinculados con el cubo mujer/lenguaje/silencio/literatura dignos de mención son la curiosidad, la insinceridad, el secretismo, la indiscreción, el eufemismo o el circunloquio. Son recursos testimoniales que deben ser analizados por la crítica por las connotaciones inherentes que adquieren en los estudios de género y con motivo de las dialécticas y controversias que las mujeres supieron articular, anteponer y defender con respecto a sus actitudes, idearios o creencias en cuanto a las relaciones ontológicas, a sus opiniones con respecto a las ideologías dominantes en las distintas áreas y a su manera de ver y entender la realidad y su realidad en todo lo referente al sistema de estructuras ontológicas en todos los ámbitos de la vida en función del uso, de la manipulación, de las interacciones, de la vinculación o de las encrucijadas que han existido entre la mujer y los sistemas lingüísticos sobre los cuales se ha desvelado y se ha demostrado que no son tan inocentes y neutrales como aparentemente podría (pre)suponerse.

El secreto ha sido un lugar común de las formas de actuar y en las estrategias de relación femeninas visible en la escritura femenina en cualquiera de los géneros literarios en los que se indague. Tanto en las obras dramáticas como en los textos narrativos o en las autobiografías, tratados o epistolarios, las mujeres han tenido que circundar los espacios del lenguaje para sugerir con cautela, para apuntar lo que se quiere comunicar sin mentarlo abiertamente y para apenas expresar contenidos que, en función de su condición femenina, deberían abandonarse al silencio. De ahí que la retórica del secreto y de la lectura entre líneas se haya convertido en otro de los instrumentos lingüísticos de las mujeres para hablar sin nominar, para expresar sin decir o para silenciar algo hablando de ello.

El secreto se convierte en medio por el que se revela de manera (in) directa y confidencial la intimidad personal o las preocupaciones y problemas particulares y privativas, sin intención de que lo dicho trascienda el espacio de la privacidad de la conversación cercana y furtiva con la interlocutora, pero con la pretensión de que su comunicación tenga efectos públicos por las acciones y movimientos que se generan tras la transmisión del secreto. De ahí la importancia que para las mujeres escritoras tiene el secreto y el secretismo, personal e interpersonal, como instrumentos con los que superar las contradicciones suscitadas entre el hablar callando, el decir silenciando, el callar hablando, el hablar con el silencio, el mantener o transmitir una

información reservada, el desvelar preocupaciones a modo de desahogo que no se sabe qué consecuencias podrá tener, etc.

La recepción del secreto implica diversas connotaciones y estrategias en relación con la emisora de los mismos, en función de la naturaleza trivial o trascendente de lo comunicado, como ocurre en el caso de los epistolarios de santa Teresa, sor Juana Inés, Luisa de Carvajal y Mendoza, la monja Carrión o María Jesús de Ágreda ya que el secreto puede implicar la no revelación de cuestiones personales, problemáticas vitales, políticas o sociales de peculiar influencia, posturas particulares sobre algún asunto delicado o sobre pensamientos o ideas que puedan causar turbación o argumentaciones y juicios que cuestionen las normas, las creencias, los idearios o el sistema de valores establecido.

En las relaciones cercanas y con personas de la entera confianza de los interlocutores, el secretismo pretende ser superado, como señala sor María Jesús de Ágreda: “No he de tener secreto reservado para Vuestra Majestad, por lo que le hablo y estimo y por la confianza que de Vuestra Majestad tengo más que de criatura humana”. Sin embargo, por causa de que este secretismo se acompaña de significados de singular importancia para la vida nacional o para la historia del momento, no puede ser evitado manteniendo en secreto la información que a la monja le hubiera gustado hacer llegar a Felipe IV: “Por carta no se puede decir lo que se desea, ni exponerlo a la debilidad de un papel”. Consolación Baranda expone al respecto:

Como en toda comunicación, son también muy significativos los silencios, aquellos aspectos de la vida contemporánea que se ignoran en la correspondencia. Así, por ejemplo, son pocos los detalles concretos acerca de las diferentes batallas y asuntos de la corte; tampoco alude el rey a sus diversiones, que sin embargo no escaseaban. Pero quizá lo más sorprendente es que siendo la materia religiosa la que predomina en las cartas, ninguno de los dos muestra interés por los incontables milagros o sucesos prodigiosos que impregnaban la vida cotidiana de la época (Ágreda, 1991: 135).

Aspectos que la investigadora completa con otras apreciaciones al señalar que “la necesidad de secreto configura incluso el estilo de las cartas. Es llamativa la escasez de nombres propios, de alusiones concretas a los personajes más relevantes de la Corte; en este sentido ambos son maestros de la elusión. Nos encontramos ante una correspondencia privada pero no libre”. Palabras

cuyos efectos y generalización se podría hacer extensible a otros epistolarios y a otras autoras como santa Teresa, Luisa de Carvajal y Mendoza o las grandes damas de la corte española.

Las confidencias apenas sugeridas entre mujeres, por medio de las que se confían los pensamientos y los sentimientos más íntimos establece lazos de compañerismo, lealtad y de confidencialidad femeninas, consolidándose como formas de encuentro y de relación entre las mujeres tal y como se desprende de comedias como *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, *Traición en la amistad* de María de Zayas, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarém* de Ángela de Azevedo o en las novelas de María de Zayas y de Luisa de Carvajal, por no hablar de las cartas, epistolarios y autobiografías de procedencia femenina.

Junto al mensaje que se transmite en la conversación íntima entre los interlocutores, se estrecha la comunicación, la intimidad, la complicidad y la amistad y se materializa como instrumento de relación, de vinculación y de apoyo mutuo entre mujeres o entre mujeres y hombres. El secreto mensaje compartido es vínculo estrecho en la empatía entre dos seres que, desde el momento en que uno le transmite al otro esa preocupación íntima o ese conflicto interno personal, quedan unidos por el lazo invisible de la palabra privada, íntima, fraternal y confidencial.

Las imposiciones lingüísticas patriarcales y el silencio obligado enseñaron a las mujeres a valerse del secreto y de la comunicación íntima y personal con el fin de mantenerse informadas, solicitar ayuda, establecer vías de contacto privadas con sus congéneres, manipular actos a la espalda del varón con la finalidad de que éste no descubriera sus intenciones y poder actuar y desarrollar sus deseos e inquietudes con cierto albedrío con objeto de maniobrar y de lograr aquello deseado.

Véanse algunos ejemplos relativos a esta temática del secreto y de los efectos provocados y repárese en los significados y relaciones que éste presenta con respecto a las mujeres, sus lazos afectivos o sus repercusiones para las mismas:

Pues consideremos que este castillo tiene, como he dicho, muchas moradas: unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas estas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma.
(Jesús, 1999: 215).

Tu engaño, don Juan, me obliga
a descubrirte el secreto,
por lo que quise saber
quién es el galán Liseo:
pretende de Marcia bella
el dichoso casamiento,
siendo, por fuerza de estrellas,
conformes en los deseos
(Zayas, Enríquez de Guzmán y de la Cueva, 1994: 59).

Contó Flora a don Jacinto el concierto, si bien de industria le dio algunos picones, alcanzando por las nuevas mil tiernos y amorosos favores. Y después de comer, se vinieron juntos a la casa de doña Elena, que ya estaba avisada de Aminta de lo sucedido, la cual amaba tan de veras a don Jacinto que ya no miraba más que en verse esposa suya, y entre el sí y el no, la traían inquieta varios pensamientos del suceso; si bien guardado el secreto en sí misma, sin querer dar parte a ninguna criada, pareciéndole (como es así) que no hay quien descubra los secretos sino ell[a], pues cuando más se les encarga el callar, lo publican más (Zayas, 1993: 226).

Comienza a declarar las mercedes que el Señor la hacía en la oración, y en lo que nos podemos nosotros ayudar, y lo mucho que importa que entendamos las mercedes, que el Señor nos hace. Pide a quien esto envía, que de aquí adelante sea secreto lo que escribiere, pues la mandan diga tan particularmente las mercedes que le hace el Señor (Jesús, 1993: 183).

Y es grande, cierto, el trabajo que se pasa, y es menester tanto, en especial con mujeres, porque es mucha nuestra flaqueza, y podría venir a mucho mal, diciéndoles muy claro, es demonio; sino mirarlo muy bien, y apartarlas de los peligros que puede haber, y avisarlas en secreto pongan mucho y le tengan ellos, que conviene. Y en esto hablo, como quien le cuesta harto trabajo no lo tener algunas personas con quien he tratado mi oración, sino preguntando unos y otros, por bien me han hecho harto daño, que se han divulgado cosas que estuvieran bien secretas -pues no son para todos-, y parecía las publicaba yo. Creo sin culpa suya lo ha permitido el Señor, para que yo padeciese. No

digo que decían lo que trataba con ellos en confesión, mas como eran personas a quien yo daba cuenta por mis temores, para que me diesen luz, parecíame a mí habían de callar. Con todo nunca osaba callar cosa a personas semejantes (Jesús, 1993: 300-301).

Pues como la viuda sierva de Dios, que he dicho, y amiga mía, supo que estaba aquí tan gran varón, y sabía mi necesidad, porque era testigo de mis aflicciones, y me consolaba harto; [...]; y como es persona de harto buen entendimiento y de mucho secreto, [...] (Jesús, 1993: 355).

Los fragmentos reproducidos ofrecen algunas de las múltiples variables y de los significados y efectos que la comunicación o la guarda del secreto representa para las mujeres. El secreto es pieza esencial para la comunicación íntima femenina con Dios o con los demás, pero también puede erigirse en un peligro y en el detonante de la desgracia de la emisora del secreto si las personas en quien se confían los más ocultos sentimientos, las preocupaciones más íntimas o las más particulares ideas traicionan la confianza, la fidelidad y los secretos depositados en ellas y comentan unos mensajes cargados de connotaciones y denotaciones pero con efectos inquietantes y en muchos casos perniciosos para la persona que se decide a revelarlos y confesarlos.

Sobre la retórica del secreto se advierten también opiniones fluctuantes entre la firmeza y la inconstancia femenina, entre la solidaridad y la rivalidad entre las mujeres, entre la entereza y la discreción y la volubilidad e imprudencia a la hora de guardar el secreto.

En los fragmentos reproducidos se pueden apreciar distintas significaciones por lo que hace a la tipología y los significados del secreto. De un lado, se significa el secreto en función de la comunicación íntima y personal con un ser supremo como vemos en la primera de cita de santa Teresa donde Dios, en la comunicación mística y confidencial que abre y mantiene con la santa de Ávila, le comunica a la santa secretos sagrados y pensamientos sublimes que sólo se pueden comunicar de esta forma de revelación y a personas que sepan mantenerlos y servirse de ellos para glorificarle o para esclarecer las revelaciones de las palabras sagradas.

En las citas de María de Zayas se reflejan las críticas a la volubilidad femenina y la falta de sororidad y de compañerismo entre las mujeres ya que las damas, al no ser capaces de mantener la fidelidad a la palabra dada, no sólo se perjudican a sí mismas como parte de un género vituperado y subyugado por las reprehensiones y críticas que sobre estas actitudes proclaman los

varones, sino que también sus acciones son nocivas para el resto de mujeres por ir contra sus propias congéneres provocando su desgracia, fortaleciendo la crueldad y la opresión patriarcal y avivando los celos, las rivalidades y las envidias femeninas en lugar de ponerse de lado de la mujer que la reclama, solidarizarse con ella y protegerla frente a los problemas, las tribulaciones y las diatribas que la desconuelan.

Recuérdense las palabras de Zayas: “la traían inquieta varios pensamientos del suceso; si bien guardado el secreto en sí misma, sin querer dar parte a ninguna criada, pareciéndole (como es así) que no hay quien descubra los secretos sino ell[a], pues cuando más se les encarga el callar, lo publican más” (Zayas, 2000: 226). De la cita se desprende, de manera implícita, que la revelación del secreto que guarda la protagonista podría hacer que se favorecieran sus intenciones y que encontrara un asidero en otra dama que la arropase, respaldase y ayudase en su decisión, pero el propio personaje es consciente de que, de acuerdo con las aptitudes y las conductas femeninas, si revela esa íntima preocupación personal a una mujer que no sea de confianza o que sea demasiado voluble esto no haría sino ir contra sus deseos e intenciones al pasar al conocimiento público y al descubrirse sus proyectos.

La necesidad de reservar al secreto la comunicación íntima así como las dificultades de los temas que trata y las problemáticas y debates que se pueden encender sobre muchos de los aspectos que desea transmitir santa Teresa en bastantes pasajes de su *Libro de la vida* hacen que la santa solicite constantemente la prevención del secreto ante lo que dice a sus interlocutores y que hable acerca de lo que se debe prever sobre él con comentarios y dialécticas que se repiten en varios lugares. De esta manera, el encabezamiento del capítulo X reza: “Pide a quien esto envía, que de aquí adelante sea secreto lo que escribiere, pues la mandan diga tan particularmente las mercedes que le hace el Señor” (Jesús, 1993: 183). No es banal la matización teresiana ya que ante las problemáticas heréticas y los conflictos personales y de religión que podrían suscitarse en torno a su persona al tratar sobre temas tan delicados como los de la oración y los de la religión, la autora carmelita reclama la protección del secreto a su interlocutor el padre García de Toledo y pide intencionadamente que no desvele a nadie todas aquellas mercedes, secretos, sensaciones, estímulos y todos aquellos aspectos que ella vive, que experimenta y que palpitan en su interior sobre los motivos comentados y traspasados a ese espacio inseguro del lenguaje y de la letra impresa por los prejuicios, problemas y escándalos a que podrían dar lugar sus comentarios.

La última de las citas sintetiza lo que puede significar la complicidad comunicativa entre mujeres. No hace falta señalar en este punto que santa Teresa era figura vigilada al encontrarse en el punto de mira de la Inquisición y de los demás poderes religiosos y civiles por lo que la confidencialidad y solidaridad entre sus hermanas de congregación o entre las señoras o confesores que la apoyan en sus fundaciones y en sus iniciativas, era fundamental para la preservación de su vida, para hallar vías de consuelo, para poder intercambiar sus visiones, sensaciones y experiencias y pedir asesoramiento sobre los mismos y para poder seguir ampliando su obra y ofreciendo sus pensamientos de acuerdo con esos testimonios y esos consejos que la revelación del secreto conllevan.

Doña Guiomar de Ulloa es la mujer “de secreto” próxima a santa Teresa con quien puede compartir sus secretos, confiar sus inquietudes e intercambiar opiniones. Doña Guiomar no sólo protegerá sus secretos sino que también, llegado el momento, la ayuda, asesora y transmite sus impresiones acerca de las tribulaciones y sufrimientos de la monja. Se cumple en este caso la comunión, intimidad y privacidad entre mujeres donde el secreto se convierte en nudo empático y de sororidad que une a dos mujeres y que las vincula por siempre, despiertan y sustentan la amistad y confraternidad entre emisora y receptora y ayudan a superar el dominio de la palabra, de la autoridad y de las relaciones patriarcales.

8. SILENCIO, CURIOSIDAD Y DISIMULO

La curiosidad, el disimulo, la insinceridad o la indiscreción en las relaciones lingüísticas entre mujeres o entre mujeres y hombres han sido otras estrategias señaladas por la crítica. Así, María Teresa Cacho señalaba que “desde Eva, la mujer se tacha de curiosidad por el saber. No hay que olvidar que el fruto que tentó a Eva llevaba encerrado el conocimiento. De ahí que el resultado de este deseo lo tengan siempre muy presente los moralistas y achaquen a la mujer este afán que reportó el castigo a toda la humanidad” (Cacho, 1995).

No sólo en la figura de Eva se encuentran ascendentes femeninos que han sido perpetuados como signos y símbolos representativos de la curiosidad femenina sino que también se pone como ejemplo de esta nociva cualidad femenina el caso de Pandora cuya curiosidad extendió los males y los bienes que hoy se encuentran en el mundo.

La curiosidad pues desde los albores de la creación ha estado relacionada y ha sido una característica adherida intrínsecamente a la mujer. La curiosidad

es un defecto reprochable, según la opinión y visión misógina tradicional, reflejada en todo tipo de textos literarios, dos de cuyos más claros ejemplos son las figuras de trotaconventos en el *Libro de Buen amor* y de Celestina en la inmortal obra de Fernando de Rojas, personajes curiosos, enredadores, descarados y entrometidos que se valen del lenguaje, de las singulares ventajas de la alcahuetería y de su dominio de la palabra y de la psicología para ganarse y atraerse a las personas que quieren conforme a sus designios.

De ahí que las escritoras no escapen a los tópicos y presenten la curiosidad femenina en carnada en sus protagonistas como ocurre en el caso de Ana Caro en *El Conde Partinuplés*:

¡Oh Aldora, cuánto te debo!
Si hacer quieres lo que dices,
presto prima, presto, presto;
pues sabes que las mujeres
pecamos en el extremo
de curiosas de ordinario (Caro: 176).

O en *Valor, agravio y mujer* por boca del personaje de Estela:

No sé -¡por tu vida!- aguarda.
curiosidad de mujer
es ésta, a Tomillo llama
que él nos dirá la verdad (Caro, 1993: 119).

Tampoco olvida santa Teresa lo que encarna y lo que simboliza y envuelve la curiosidad para las mujeres en su *Libro de la vida*:

Una cosa puedo decir con verdad: que, aunque hablaba con muchas personas espirituales que querían darme a entender lo que el Señor me daba, para que se lo supiese decir, y es cierto, que era tanta mi torpeza que poco ni mucho me aprovechaba, u quería el Señor, como su Majestad fue siempre mi maestro (sea por todo bendito, que harta confusión es para mí, poder decir esto con verdad), que no tuviese a nadie que agradecer; y sin querer ni pedirlo (que en esto no he sido nada curiosa -porque fuera virtud serlo-, sino en otras vanidades) dármelo Dios en un punto a entender con toda claridad, y para saberlo decir,

de manera que se espantaban, y yo más que mis confesores, porque entendía mejor mi torpeza (Jesús, 1993: 204).

No cabe duda de que existen vínculos ancestrales de varia connotación que la tradición cultural se ha ido encargando de aderezar y de ir tramando sobre la tríada lenguaje/curiosidad/mujer: el gusto de la mujer por figonear, el deseo por enterarse de todo y de indagar acerca de todo y de no poder reprimir su curiosidad hacen que las protagonistas femeninas busquen interlocutores o interlocutoras para saber las intenciones de quienes las rodean, se interesen por conversar con las personas con las que se topan para obtener todo tipo de informaciones, gusten por estar al tanto e informarse de todo lo que les pueda competir o no o de aquello que pueda estar relacionado con su vida o su futuro o no tenga nada que ver con ellas ni con su vida y antepongan la curiosidad, la alcahuetería, el huroneo o el figoneo que las lleva a conversar de todo y con todo tipo de gentes y a interesarse por todo tipo de aspectos que no les incumben ni les interesan a la discreción, el recato, la mesura o el decoro desprestigiando así sus cualidades y sus valores.

La curiosidad de las protagonistas femeninas literarias, encarnación de las mujeres desde la perspectiva de las escritoras, conlleva aparejadas las dialécticas contradictorias del pensamiento patriarcal. Así, presenta aspectos positivos para las mujeres porque, por medio de su curiosidad, la mujer puede introducirse en un mundo del que se la intenta apartar y, gracias a ella, la mujer puede inquirir e informarse sobre los problemas y asuntos que la rodean. Junto a ello, su inquietud y curiosidad la llevan a dialogar con personas e interlocutores de distinto sexo sobre diferentes motivos, actuando, pues, como componente dinamizador y activo en el desarrollo de la mujer.

Por el contrario, la curiosidad se presenta como componente nocivo censurado por el patriarcado y sus ideologías. Por ella las mujeres desatienden sus deberes y sus obligaciones y descuidan la atención a su familia.

A los ejemplos reseñados no se sumarán, tanto por la amplitud y el extenso número de personajes, de acciones y de manifestaciones relacionadas con esta temática y por la propia idiosincrasia ya matizada que informa este trabajo, otros testimonios análogos, pero, en definitiva, baste apuntar que la curiosidad forma parte de las propias inquietudes, actitudes y componentes intrínsecos a las mujeres que, como se ha expuesto, si como aspectos positivos para las mujeres ofrecía posibilidades de desarrollo, de evasión de los espacios, ámbitos y obligaciones dispuestas y previstas para ellas por el patriarcado, de interacción y de interrelación con otras personas, de poder estar en el mundo y

de conocer la realidad cercana, entre otros aspectos, la curiosidad era estimada por los varones como algo pernicioso y perjudicial, por lo que, de nuevo, este aspecto y las consecuencias con él relacionadas establece, con respecto a sus incidencias sobre el género femenino, una dual controversia y una sutil dicotomía que, aunque de un lado podría favorecer el desarrollo y el despertar femenino a la realidad, por otro, al ser reprehendido y ser estimado como algo nocivo por los discursos dominantes, los hombres deben controlarlo y reprehenderlo debidamente y las mujeres encontrar las fugas y resquicios del sistema para poder realizarse como personas, deambular en esos espacios inestables sin entrar en confrontación con lo hegemónico y satisfacer los deseos y el desarrollo personal de la persona.

Entre las tramas y urdimbres narrativas y dramáticas, y aún en ciertas creaciones líricas, se detectan otros aspectos relacionados con los usos lingüísticos femeninos y sus efectos tanto sobre la identidad y personalidad femenina como sobre sus consecuencias sobre el resto de la sociedad como los de la insinceridad, la indiscreción o el disimulo.

Aunque cada uno de los motivos reseñados tiene sus peculiaridades y no pueden parangonarse totalmente en unas mismas vertientes y perspectivas, estos motivos en la mujer están estrechamente relacionados con ciertas conductas y caracteres, con las cualidades y con algunos parámetros que el pensamiento, los órdenes simbólicos y la ideología patriarcal han censurado, criticado y castigado en la mujer. El fingimiento, el decir lo contrario de lo que se piensa, se utiliza en la articulación de tramas al objeto de conseguir sus fines casi siempre relacionados con los deseos de libertad e independencia.

Mediante el disimulo o la insinceridad la mujer obtiene ciertas ventajas, venganzas o beneficios con respecto a sus coadyuvantes con objeto ya de congraciarse con ellos o ya de adularlos, de obtener favores de ellos, de atraerlos hacia sus intereses, de mantenerlos al margen de sus verdaderas intenciones para que no se vieran desbaratadas, de dirigirlos hacia sus causas o de controlar las circunstancias que las rodean mediante estas formas de la hipocresía, que, aunque destruyen la ética en las relaciones humanas por ser contrarias a la moral, a los valores virtuosos y a la honestidad que deben guardar, para las mujeres se erigen en procedimientos imprescindibles para subvertir los órdenes vigentes, para escapar del control y de las disposiciones unipersonales del patriarcado en las vidas de las mujeres y para eludir la dominación, los controles y los tejidos misóginos de las redes androcéntricas.

Los textos que reproducen la perniciosidad de estos mecanismos de duales defensa y de ataque de las mujeres alcanzan a Schopenhauer:

[...] al negarles la fuerza, la Naturaleza les ha dado como patrimonio la astucia para proteger su debilidad, y de ahí su falacia habitual y su invencible tendencia al embuste. El león tiene dientes y garras, el elefante y el jabalí colmillos de defensa, cuernos el toro, la jibia tiene su tinta con que enturbiar el agua en torno a sí; la naturaleza no ha dado a la mujer más que el disimulo para defenderse y protegerse. Esta facultad suple a la fuerza que el hombre toma del vigor de sus miembros y de su razón. El disimulo es innato en la mujer, lo mismo en la más aguda que en la más porte. [... Esto es lo que] hace que sea casi imposible encontrar una mujer absolutamente verídica y sincera. Por eso precisamente es por lo que con tanta facilidad comprenden el disimulo ajeno, y por lo que no es fácil usarlo con ella. (Schopenhauer, 1964: 63).

Sin embargo, conviene desvelar esos otros aspectos que se hallan detrás del fingimiento, simulación o manipulación que permiten los actos de habla y el lenguaje y que las mujeres se apropian, adoptan y aplican tanto en lo literario como en el decir cotidiano.

Las palabras falsas, las acciones engañosas o los planteamientos ficticios tramados por las damas con sus enmascaradas tramas y discursos se ignoran en un principio por el resto de los personajes, se disimulan o no se aduce toda la verdad sobre las auténticas intenciones de las protagonistas para, de esta manera, controlar el ritmo discursivo así como los significados, el desarrollo y el fondo de las acciones de las heroínas femeninas que se sucederán durante el resto de la historia hasta que al final triunfe la verdad mediante la cual los disimulos y la insinceridad se sustituyan por la declaración sincera de los acontecimientos y de las acciones emprendidas y se desvelen las sutiles mentiras urdidas para restaurar la situación.

De las indiscreciones y las imprudencias provocadas por el disimulo, la insinceridad o el no saber guardar un secreto se desprenden varios niveles de significación, permitiendo perspectivas polisémicas en el transcurso de la acción.

Léanse los parlamentos de Leonor, personaje de *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva, quien, ante las dudas y las prevenciones de la firme y constante en el amor Armesida, aconseja a la heroína la prevención del silencio y de la simulación para eludir y evitar las locas pretensiones del rey hacia ella y para alcanzar el amor de su amado don Juan:

Armesinda: ¿Hay tal confusión Leonor?

Leonor: Disimula, sufre y calla (Cueva y Silva, 1994: 327).

O Fenisa, una de las protagonistas de la comedia zayesca *Traición en la amistad*, quien, valiéndose del enredo, de la simulación y de mentira, pero también de la astucia, de la perspicacia y de su gusto por los hombres se ve obligada a valerse del engaño, del disimulo y de la simulación ante sus antagonistas femeninas y aún ante los protagonistas masculinos de la comedia para tratar de manejar la situación conforme a su arbitrio y de manipular y dirigir tanto a hombres como a mujeres hacia su terreno; si bien, las demás protagonistas femeninas se aliarán para superar la astucia de Fenisa y para, entre todas, abortar los sutiles planes de ésta.

Fenisa recurre al disimulo y desvela al público sus intenciones mediante el sutil recurso de la escena barroca cual es el aparte, técnica que le permite jugar con sus estrategias, no desvelar sus intenciones y desplegar sobre la escena un doble juego de atracción y de dominio de la situación:

Fenisa: (Aparte)

Mejor, don Juan, lo dijeras,

triste de mí, si supieras

que este Liseo me mata;

mas amor manda que calle;

disimular quiero (Zayas, *La traición en la amistad*: 1959).

9. CODA PARA ENMUDECER

En definitiva, estos procedimientos lingüísticos empleados abundantemente por las escritoras españolas presentan distintos aspectos y connotaciones. Con la exposición somera de algunas de ellos se ha pretendido abrir nuevas vías para el estudio de la producciones literarias femeninas desde nuevos supuestos y materiales que puedan ir despejando y desvelando esos tejidos literarios que están en la gestación de las creaciones literarias femeninas frente a unas imposiciones, unos controles y unos designios culturales, biológicos, sociales y artísticos establecidos y dirigidos por el patriarcado sobre todo el engranaje social y cualquier ámbito de actuación de la mujer.

Los estudios lingüísticos han venido estudiando algunos de estos fenómenos y de sus peculiaridades así como algunos de los usos y moldes sexistas desde el punto de vista del lenguaje y de su apropiación, manejo, aprehensión, uso y traslación en los distintos actos de habla por parte de

mujeres y de hombres, pero, desde el punto de vista las disciplinas literarias, son aún pocas las investigaciones aplicadas a estos procedimientos.

Sin embargo, como se ha tenido ocasión de comprobar, algunas de las argucias de las mujeres para con el lenguaje pueden ayudar a aportar nuevos puntos de luz sobre el uso específico o no del lenguaje por las escritoras, sobre sus apreciaciones y percepciones con respecto los subterfugios que les han permitido mostrar(se), comunicar(se), describir(se), nominar(se) o hablar(se) con cierta independencia y con cierto apartamiento de las redes estructurales e ideológicas tejidas por los varones, si bien queda aún mucho por hacer en este sentido y sobre estos campos en aspectos como los reseñados de los silencios, los secretos y demás estrategias lingüísticas que han permitido a las mujeres desplegar caminos para poder actuar al margen de las previsiones androcéntricas y manipular las acciones conforme a sus deseos e intereses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁGREDA, M. J. de, *Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de estado*, Madrid, Castalia, 1991.

BÉZIAT, F., *Le thème du silence dans le théâtre de Tirso de Molina*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1996.

BLOCK DE BEHARD, L., *La retórica del silencio*, México, Siglo XXI.

BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1967.

Cancionero castellano del siglo XV, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1912.

CACHO, M. T., "Los moldes de Pygmalión. (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", en I. M. Zavala y M. Díaz-Diocaretz, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol., II. *La mujer en la literatura española desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 177-213.

CARO, A., *Las comedias de Ana Caro: Valor agravio y mujer y El conde Partinuplés*. María José delgado (ed.), New Cork, Peter Lang, 1998.

CARO, A., *El conde Partinuplés*. Kassel, Edition Reichenberger, 1993.

CARO, A., *Valor, Agravio y Mujer*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1993.

CARTAGENA, T. de, *Arboleda de Enfermos*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, nº XVI, 1967, pp. 40-41.

CARVAJAL y MENDOZA, L. de, *Epistolario y poesías*, Ed. de Jesús González Marañón, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1965.

- CASTILLA DEL PINO, C., *El silencio*, Madrid, Alianza, 1992.
- COATES, J., *Women, men and language*, Londres-Nueva York, Longman, 1986.
- CUEVA y SILVA, L. de la, *La firmeza en la ausencia*, en *Teatro de mujeres del barroco* (F. González Santamera y F. Doménech, eds.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, M.-F., *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Universidad de Navarra, 1999.
- EAGLETON, T., *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- EGIDO, A., “La vida es sueño y los idiomas del silencio”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989a, Vol II., pp. 229-244.
- EGIDO, A., “El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*”, *Anthropos*, 98-99, 1989b, pp. 85-89.
- EGIDO, A., “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.
- FÉLIX CASTAÑEDA, P., *El lenguaje verbal del niño*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 1999.
- GUILLÉN, C., “Los silencios de Lázaro de Tormes”, en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 66-108.
- HALL, E. T., *El lenguaje silencioso*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- HALLIDAY, M. A. K., “Estructura y función del lenguaje”, en J. Lyons (ed.), *Nuevos horizontes de la lingüística*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 145-173.
- HEDGES, E. y FISHER FISHKIN, S. (ed.), *Listening to Silences. New Essays in Feminist Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1994.
- JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.
- JESÚS, T. de, *Libro de la vida*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.
- JESÚS, T. de, *Las moradas del castillo interior*, Dámaso Chicharro (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- JURADO SANTOS, A., “Silencio/Palabra: Estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, 1999, pp. 140-53.
- LOZANO DOMINGO, I., *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Madrid, Minerva, 1995.
- LUDMER, J., <<http://www.mujeresdeempresa.com/genero/genero021001.htm>>.

- LUDMER, J., "Tretas del débil", en E. Ortega y P. E. Rodríguez (eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984. pp. 47-54.
- MARÍN LÓPEZ, N., "La retórica del silencio en la comedia *Basta callar*", en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 491-510.
- MARTÍNEZ KLEISER, L., *Refranero general ideológico español*, Madrid, RAE, 1953.
- O'KANE, E. S., *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959.
- PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 16-17.
- PUCCINELLI ORLANDI, E., *Les formes du silence*, Ed. des Cendres, 1996.
- PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, M., *Poesía misógina en la Edad Media Latina (siglos XI-XIII)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1995.
- RAMÍREZ, J. L., "El significado del silencio y el silencio del significado", en C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio*, Madrid, Alianza editorial, 1992.
- RELLA, F., *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992.
- SABÀT DE RIVERS, G. y RIVERS, E. L. (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Selectas*, Barcelona, Noguer, 1976.
- SCHOPENHAUER, A., *El Amor, las mujeres y la muerte.*, Buenos Aires, Malinca Pocket, 1964.
- SEGURA, N., "La 'Respuesta' de Sor Juana: La retórica del silencio", *Cincinnati Romance Review*, 1994, 13, pp. 43-50.
- STEINER, G., *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- TANNEN, D. y SAVILLE-TROIKE, M., *Perspectives on silence*, Norwood, N. J. Ablex Publishing Company, 1982.
- THORNE, B. (ed.), *Lenguaje, gender and society*, Rowley, MA, Newbury House, 1983.
- TRUEBLOOD, A. S., "El silencio en *El quijote*", en *Letter and spirit in hispanic writers. Renaissance to civil war. Selected seáis*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 45-64.
- VALESIO, P., *Ascoltare il silenzio. La retórica como teoría*, Bolonia, Il Mulino, 1986.
- VILLORO, L., *La significación del silencio*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

ZAYAS, M. de, ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, F. y DE LA CUEVA, L., *Teatro de mujeres del Barroco* (F. González Santamera y F. Doménech, eds.), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ZAYAS, M. de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Julian Olivares (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.

ZAYAS, M., de, *La traición en la amistad*.

ZAYAS, M., *Desengaños amorosos*. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.

MIRADAS, VISIONES, INTERPRETACIONES Y TÓPICOS. LA MUJER EN LA LITERATURA COSTUMBRISTA DEL SIGLO XIX

Virginia SEGUÍ COLLAR
Universidad Complutense de Madrid

1. GENERALIDADES

Los movimientos artísticos y literarios que se fueron sucediendo durante el transcurso del siglo XIX tuvieron consecuencias insospechadas para las mujeres; la caída del Antiguo Régimen había permitido ir sentando unas nuevas estructuras, en las que la sociedad patriarcal les tenía reservado lo que para ellos era un *<papel estelar>* aunque, naturalmente, reducido al ámbito doméstico; pero capacitarlas para que pudieran asumirlo y se convirtieran en organizadoras y/o administradoras del hogar burgués, educadoras de sus hijos y sirvieran de apoyo a las aspiraciones profesionales y públicas de sus maridos, obligó a elevar su nivel educativo y con ello su capacidad intelectual; esta circunstancia fue determinante para despertar en ellas nuevas inquietudes y deseos de superación; abriéndoles posibles expectativas que muy pocas habían soñado nunca llegar a plantearse. Conseguir salir del reducido mundo privado de su hogar doméstico e incorporarse a la sociedad, tras haber adquirido una educación lo más igualitaria posible respecto de la de sus congéneres de sexo masculino para, con el tiempo, asumir actividades y profesiones que les habían estado vedadas hasta entonces, se convirtió en una de sus primeras aspiraciones.

La defensa del individuo como esencia del Romanticismo, será también determinante en esta postura, al permitir, a la mujer, asumir planteamientos significativos de despegue y desarrollo de su propia individualidad; lo que en el campo de la literatura significará un incremento del número de autoras y de su producción literaria (Kirkpatrick, 1989: 20). En España el proceso comienza a notarse en la década de los cuarenta, con la aparición de obras de algunas autoras significativas como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado o Josefa Massanes; quienes en estas fechas realizaron sus primeras publicaciones (Kirkpatrick 1989: 69-73); poco a poco aumentará el número de mujeres que se incorpora a este movimiento, pudiendo establecerse que, a lo largo del siglo, alrededor de tres mil mujeres, en mayor o menor medida, realizó actividades literarias; cultivando diversas temáticas y con incursiones en todos los géneros (Simón, 1991).

Naturalmente, no todas las mujeres que publicaron se convirtieron en escritoras profesionales pues, sin duda, las dificultades a superar eran muchas y no todas pudieron vencerlas; pero bastantes de ellas sí fueron consiguiendo cierto renombre logrando hacerse un hueco en el mundo literario con el apoyo, incluso, de algunos de sus futuros compañeros de profesión y, desde luego, de las ya famosas escritoras; quienes una vez adquirido este estatus no dejaron de ayudar a las más jóvenes, creándose una especie de hermandad que facilitaba, de este modo, los primeros pasos de las nuevas generaciones (Kirkpatrick, 1990).

Fueron necesarios unos años para que esta situación se asentara y el número de autoras en activo creciera, estabilizándose y para que la sociedad asumiera, con cierta naturalidad, que las mujeres realizaran actividades literarias profesionalmente y con la expresa intención de ganarse la vida ejerciéndolas; algo que resultaba difícil incluso para los hombres, para quienes, en muchos casos la escritura era una actividad complementaria y paralela al desempleo de profesiones liberales o bien en el campo de la política, o Administración del Estado o el Ejército de donde provenía su mayor fuente de ingresos. Si bien, es cierto, que el fuerte desarrollo que sufrió la prensa periódica durante el siglo contribuyó a paliar la precariedad económica del escritor (Portetta, 1886)

2. LIBROS Y TIPOS OBJETO DE ESTUDIO

Dada la amplitud de textos del siglo XIX que pueden encuadrarse dentro del género costumbrista, centraremos nuestro estudio en un grupo de artículos que, en muchos casos, fueron apareciendo en periódicos o revistas y que posteriormente formaron publicaciones librescas; en los que los autores y autoras plasmaban escenas y/o personajes de la vida contemporánea y, por tanto, de la sociedad de la época, condición sine qua non para considerarlos costumbristas; llegando a conformar una especie de serie considerada, en general, paradigmática del movimiento.

Los artículos en cuestión presentaban y analizaban unos personajes, o tipos, describiéndolos y remarcando sus características más significativas. El sistema no es exclusivamente español dándose también en otros países de nuestro entorno (Ucelay, 1951: 47-62).

En España la serie se inicia con la publicación, en 1843, de *Los españoles pintados por sí mismos*, que encuadrados en dos tomos, incluyen noventa

y nueve tipos de los que veintisiete¹ son femeninos, todos ellos de autoría masculina. La obra tendrá sus imitaciones y así, algunos años después, en 1871, apareció, también en dos tomos: *Las españolas pintadas por los españoles*, obra dirigida por Roberto Robert, que incluía sesenta y cinco² tipos de mujer, todos ellos de autoría masculina. En 1872, destacan dos obras; los dos tomos de *Los españoles de ogaño*, que incluyen 86 tipos de los que tan sólo ocho³ son femeninos, todos ellos de pluma masculina y una obra colectiva de gran formato y pretensiones, editada por Manuel Guijarro, titulada: *Las españolas, portuguesas y americanas*, que reúne un total de sesenta y seis⁴ tipos femeninos, todos ellos de mano masculina.

1) La patrona de huéspedes, La castañera, El ama del cura, La coqueta, La criada, La nodriza, El ama de llaves, La santurróna, La lavandera, La mujer del mundo, La cantinera, La gitana, La celestina, La casera de un corral, La político-mana, La maja, La doncella de labor, La comadre, La actriz, La posadera, La viuda del militar, La monja, La colegiala, La cigarrera, La señora mayor, La prendera y La marisabidilla.

2) La nerviosa, Ella es él, La niña casadera, La cuca, La militar, La futura, La literata, La viuda, La señorita cursi, Rosa la solterona, La colillera, La peinadora, La mujer del filósofo, La crónica..., Las comadres políticas, La celosa (boceto), La mujer sin tacha, La visitera, La fea, La enamorada, La mujer casera, La económica, La pollita, La maldiciente, La siempreviva, La española neta, La habladora, La espanta-novios, La que va a todas partes, La supersticiosa, La Elegante, La suegra, La cómica de la legua, La tertuliana de café, La bailarina, La aficionada, La pobre vergonzante, La pensionista, La que viene á menos, La pitonisa de barrio, La bonita.. y no más, La actriz de nacimiento. La que no quiso casarse, Cuatro mujeres, La modelo, La vieja verde, La curiosa, La conspiradora, La que va a caer, La sénéca, La trapisondista, La duquesa, La que espera en el café, La que tiene muchos novios, La mojígata, La amable, Las que se pintan, La amiga, La suripanta, La mujer de empresa, La madre de la dama joven, La Venus caduca, La cenicienta, La señora de pronto y La que lleva perro.

3) La suripanta, La parroquiiana de Café, La niñera, La planchadora, La enamorada de un poeta, La peinadora, La modista y La literata.

4) La mujer de Álava (vendedora de pollos), La mujer de Albacete, La mujer de Alicante, La mujer de Almería, La mujer de Badajoz, La mujer de las Islas Baleares (labradora de los alrededores de Palma de Mallorca), La mujer de Barcelona (Labradora o payesa de los alrededores de la capital. Traje de fiesta.), La mujer de Burgos (Serrana de San Millán de Juarros), La mujer de Cáceres, La mujer de Cádiz, La mujer de las Canarias, La mujer de Castellón, La mujer de Ciudad Real (La manchega), La mujer de Córdoba, La mujer de la Coruña, La mujer de Cuenca, La mujer de Gerona, La mujer de Granada, La mujer de Guadalajara (La alcarreña), La mujer de Guipúzcoa. II. La mujer de Huelva, La mujer de Huesca, La mujer de Jaén, La mujer de León, La

Curiosamente la incursión en este tipo de obras por parte de la mujer se produjo en fecha muy temprana; siendo la hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, una de las primeras y más afamadas escritoras románticas, quien con su artículo *La dama de gran tono*, fechado en 1843, iniciaba una publicación, planificada en principio en cuarenta entregas, bajo el título común de *Album del Bello sexo o Las mujeres pintadas por sí mismas*. Tras este primer artículo la serie continuó con la publicación de otros tres de autoría masculina: *La colegiala* por Antonio Flores Elgoibar, *La manola*, a cargo de Vicente Díez Canseco y *La niñera* de Riesgo Le-Grand (Jiménez, 1992: 53-54)

Para volver a ver otra incursión femenina en el género habrá que esperar a que Adela Ginés y Ortiz publique su serie de veintiséis⁵ tipos de mujer que apareció, en la sección de folletines de *La Iberia*⁶, a principios de 1874 bajo el título *Apuntes para un Album del Bello Sexo*.

Y por último, ya en el último cuarto del siglo, verá la luz la mayor obra colectiva escrita, en castellano, por mujeres bajo el título de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas. Pintadas por sí mismas* publicada por el editor catalán Juan Pons, donde un nutrido grupo de escritoras acometerá, bajo la

mujer de Lérida, La mujer de Logroño (La riojana), La mujer de Lugo, La mujer de Madrid, La mujer de Málaga, La mujer de Murcia, La mujer de Navarra, La mujer de Orense, La mujer de Oviedo, La mujer de Palencia, La mujer de Pontevedra, La mujer de Salamanca, La mujer de Santander (La montañesa), La mujer de Segovia, La mujer de Sevilla, La mujer de Soria, La mujer de Tarragona, La mujer de Teruel, La mujer de Toledo, La mujer de Valencia, La mujer de Valladolid, La mujer de Vizcaya, La mujer de Zamora, La mujer de Zaragoza. III. Isla de Cuba, La mujer de Puerto Rico, Mujeres de Filipinas, La mujer argentina, La mujer Oriental de Uruguay, La mujer de Paraguay, La mujer de Chile, La mujer de Perú, La mujer de Centro-América, La mujer de Bolivia, La mujer de Ecuador, La mujer de Nueva Granada, La mujer de Venezuela, La mujer de Brasil, La mujer de México, La mujer del Algarve, La mujer de Extremadura, La mujer do Minho y tras-os-Montes.

5) La mujer de recursos, La niña de moda, La simpática, La timorata, La burlona, La piadosa, La buena... nada más, La mujer fuerte, La embustera, La fea, La mujer de su casa, La desarreglada, La amiga, La sosita, La soltera, La casada, La viuda, La coqueta, La mujer de negocios, La extraviada, La juiciosa, La madre, La rica, La orgullosa, La varonil y La instruida.

6) *Apuntes para un Album del bello sexo* se publicó en *La Iberia*, entre 01-02 y 07-03 de 1874.

dirección literaria de Faustina Sáez de Melgar, la tarea de crear sesenta y dos⁷ tipos de mujer.

El conjunto total de artículos asciende a cuatrocientos ocho, de ellos doscientos cincuenta y seis son femeninos, pudiendo encontrarse cuarenta y una coincidencias plenas o asimilables, si bien es cierto que alguna de ellas se produce entre autores del mismo sexo.

La finalidad de cada una de estas publicaciones está más o menos esbozada en sus prólogos o introducciones; en el primero de los citados : *Los españoles pintados por sí mismos*, un anónimo autor, quizás el editor, indica en su introducción, su disidencia con el hecho de que sea través de estas primeras palabras como los lectores consigan discernir el contenido del libro y tras algunos circunloquios en los que valora la complejidad y variedad de la naturaleza humana, pasa a expresar un pensamiento interesante para el tema que nos ocupa: “Tanto los hombres como las cosas están sujetos a una cuestión de óptica; todo depende del punto de vista á que nos hallemos colocados. Un pobre diablo y un demonio rico juzgan de la sociedad, de sus leyes, de sus costumbres, de sus necesidades, de un modo enteramente opuesto [...]”.

Y para él, esta frase, además de distinguir a los españoles el resto de tipos descritos o no en éste u otros países incide, sobre todo, en la necesidad de que tamaña empresa debe ser acometida por una reunión de escritores, para conseguir variedad, ya que la mirada de cada uno de ellos filtrada a través de

7) Solo se publica uno de los tomos planificados que contiene sesenta y dos tipos: La sevillana, La actriz española, La mujer de la habana, La dida (La nodriza), La cordobesa, La lechera, La hija del pueblo, La artesana salmantina, La gallega, La murciana, La poetisa romántica, La madrileña, La aristócrata devota, La mujer ilustrada, Las madres jóvenes, La niñera. Tipo callejero (Costumbres madrileñas), La espiritista, Las heroínas catalanas, La novicia, La señora rica, La chula madrileña, La payesa catalana, La pontevedresa, La mujer mejicana, La fidalga (gran dama portuguesa), La abadesa, La solterona, La portera (tipo madrileño), La mujer vascongada, La mujer de Jaén, La casentera, La modista, Tipos al natural - La sevillana rica, La pitillera sevillana; La obrera catalana; las militares, La mujer de Gibraltar, La mujer portuguesa, La mujer extremeña, La mujer filipina, La Sardinera (tipos de Santander), La aragonesa, La maestra catalana, La gitana, La jugadora, La labradora valenciana, La trapera, La logroñesa, La costurera de aldea, La criada (Tipos madrileños), La poetisa del pueblo, La lavandera, La mujer de su casa en Andalucía, La mujer norte-americana (California de 1808 a 1881), Batelera de Pasages, La sonámbula, Una boda en Tuxpan (Costumbres mejicanas), La pupilera, La dama diplomática, La cigarrera, Las floristas, La marisabidilla, La viuda y La charra salmantina.

su subjetividad daría como resultado una visión de la sociedad española del momento lo más completa posible; ahora bien, como puede comprobarse, poco después, en su índice este planteamiento no entraba la posibilidad de dar cabida ni a miradas ni a voces femeninas, por enriquecedor que esto pueda ahora parecernos.

La obra aparecida en 1871 ideada y dirigida por Roberto Robert: *Las españolas pintadas por los españoles* según se indica en su contraportada intentaba, plasmar los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de sus contemporáneas. Los dos tomos que componen la publicación contienen, posiblemente, la visión de la mujer más crítica de la serie; un simple repaso a sus índices pone de relieve la utilización de una semántica negativa o, cuando menos, peyorativa en el tratamiento de los títulos, que adquiere mayor intensidad si nos adentramos en su lectura. Robert, en la introducción a la obra, se pregunta: ¿sí no es hora ya de que las españolas sepan lo que de ellas piensa el sexo opuesto? Pues al parecer existe, entre las mujeres, la creencia de que se las juzga desacertadamente lo que influye en el concepto que la sociedad tiene de ellas, y esto le lleva a declarar, respecto de la actuación de algunos hombres:

[...] dicen que las francesas son todas artificio, y luego se quejan de que no sabemos hacernos atractivas como las francesas; ponderan la instrucción de las alemanas, y no nos instruyen á nosotras, ni dejan de llamarnos marisabidillas si mostramos deseos de instruirnos; se dejan cautivar del nimio tocado de la vecina, y truenan contra la esposa si se propone mostrar igual esmero; leen embobados á madama Staël, y nos llaman politiconas si emitimos parecer sobre los negocios públicos; tal hay que admira la libertad de la soltera inglesa, y apenas sale una á la calle sola, ya la mira como mujer de poco mas ó menos.

Siendo esto lo que las ha llevado a solicitar que lo que tenga que decirse de ellas se les diga a la cara; y el compartir esta opinión es lo que le llevó a plantearse la publicación; dando en ella voz tanto a solteros, como a casados o viudos; asegurando con ello la variedad y haberles exigido a los autores un compromiso de responsabilidad en su quehacer, se aseguraba también la sinceridad en sus exposiciones.

Los españoles de Ogaño plantea, ya con su título, su deseo de convertirse en una actualización de los tipos presentados en la primera de la serie de la que, en cierta manera, se considera continuadora; participan en ella una nueva

hornada de jóvenes periodistas en activo, dedicando a la mujer únicamente ocho tipos, lo que supone alrededor del diez por ciento del conjunto.

Las españolas, portuguesas y americanas, es una obra de grandes pretensiones, publicada en tres volúmenes, los dos primeros dedicados a la mujer española con cuarenta y ocho artículos, y el tercer volumen a las mujeres americanas y portuguesas con dieciocho. Su editor Manuel Guijarro indica que será Canovas del Castillo quién, en el prólogo, expondrá el plan de la obra; comenzando por justificar la especial clasificación de la mujer que en ella se realiza y las dificultades que ésta entraña dado que, en general, su lugar de nacimiento no determina ninguna característica significativa, aunque esto no quiera decir que no puedan encontrarse algunas peculiaridades reseñables:

Digan cuanto quieran los indiferentes, o los prosaicos, o los estoicos de ahora nunca serán vulgares los encantos de las flores, aunque todas la mañanas de mayo se abran por millones al Sol; ni tampoco han de serlo jamás, pese á quien pese, los atractivos innumerables de las mujeres, por más que en su esencia sean comunes á todas, y muy parecidos, sin duda, en todo tiempo y lugar.

La publicación intentaba mostrar un armonioso conjunto de artículos destinado a ennoblecer y realzar a la mujer española, para ello los autores debían atenerse a las pautas que expresaba el subtítulo del libro, describiendo a las mujeres:

[...] tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones: Descripción y pintura del carácter, costumbres, trajes, usos, religiosidad, belleza, defectos, preocupaciones y excelencias de la mujer de cada una de las provincias de España, Portugal y Américas españolas.

Adela Ginés y Ortiz, pertenece a la tercera generación de escritoras románticas, formada en la Escuela de Institutrices, fundada por Fernando de Castro en 1869, donde se graduó en 1875, publicó *Apuntes para una Álbum del Bello Sexo* un año antes como folletín de “La Iberia”, perteneciente a la burguesía acomodada pudo completar su formación académica e ingresar en la Escuela de Artes y Oficios y finalmente en la de Bellas Artes (Jiménez, 1995: 9-12); puede decirse que se trata de una mujer culta e instruida que lo que pretende con su obra, según ella misma nos indica en su prologo, es

poner de relieve los defectos más comunes de las mujeres, para que así puedan corregirlos, además de reconocer de antemano las dificultades que esta empresa entraña:

Muy difícil tarea me impongo al trazar estos bocetos de la Mujer, asunto admirablemente manejado por las eminencias del pensamiento; este recuerdo debía imponerme silencio, si, aspirando al bien con vehemencia, no se sobrepusiera á mi modestia el deseo de exponer sencillamente mi opinión sin pretensión ninguna, aunque con recto propósito formada; creo que se perdonará mi audacia y se me escuchará con la misma buena fe con que voy yo á hablar.

Su disculpa ante lo que denomina “eminencias del pensamiento”, sin duda de género masculino, indica un reconocimiento implícito a la supremacía de su juicio, a pesar de lo cual ella va a dar su opinión sobre el tema, obra no demasiado alejada del pensamiento patriarcal dominante, encuadrándose en la habitual tradición moralizante y educativa de la época, intentando que ese espejo que su obra puede suponer para las mujeres las incite a la corrección de sus defectos, sin por ello dejar de mencionar algunas de sus virtudes o cualidades; sus veintiséis tipos con títulos asociados a los vicios o comportamientos que describen.

Las españolas, americanas y lusitanas. Pintadas por sí mismas, se debe a un pensamiento de su editor, quien encargó a la escritora Faustina Sáez de Melgar la directora literaria de su obra; en octubre de 1880 se dirige a ella por carta⁸ para solicitar su colaboración en el proyecto; expresando su idea en los siguientes términos:

[...] este título por sí solo me parece revela ya una gran parte de mi plan. Pero salvo mejor parecer, y siempre dispuesto a introducir en el las mejoras de que mi plan sea susceptible, debo indicar que esta obra debiera tratar de los distintos caracteres y tipos de las mugeres españolas, desde la princesa por egemplo á la infeliz obrera, desde la desgraciada prostituta hasta la beata, ama de cura y mogigata. En fin la muger pintada en todas sus fases de la esfera social. Además podría describirse los distintos tipos que ofrece la diferencia de clima o tierra, pintándose por egemplo la castellana y la andaluza, la catalana y la

8) AFSM: Documentos (D091).

gallega, etc. Por supuesto que esta obra tendrá que ser sumamente moral y hasta de doctrina en lo posible, si bien no dejaría de darle cierta amenidad la diverjencia física de las particularidades que distingua á cada uno de los tipos contenidos en tal obra.

Su propuesta no se aleja demasiado del resto, y remarcaba expresamente el escaso margen de movimiento que dejaba a las autoras con las indicaciones que expresa; si bien tiene como novedad la creencia de que la imagen de la mujer estaba desvirtuada, al haber sido el hombre quien la había descrito hasta entonces, pensando que ésta mejoraría si fueran las propias mujeres las que se describieran a sí mismas: “Estudio completo de la mujer en todas sus esferas sociales sus costumbres, su educación, su carácter influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país á que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas”.

Palabras que permiten apreciar el nuevo planteamiento en la autoría de los tipos y, también, en el hecho de entrar desde el principio en la cuestión de la educación, que ahora se incluye expresamente entre las pautas y los temas a tratar, algo quizás sugerido por Faustina, pues ya hemos visto cómo Pons, en su carta, animaba a la escritora a proponer o sugerir ideas que mejorasen su pensamiento.

3. ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos son, por tanto, múltiples y variados, pudiendo encontrar en ellos, tal como hemos visto, multitud de aspectos y opiniones sobre la mujer; cuestiones todas ellas que fueron creando, una imagen bastante estereotipada de ella que tras incorporarse al imaginario colectivo fue adquiriendo fuerza y raigambre consiguiendo perdurar hasta nuestros días convertida en tópicos difícilmente superables.

La gran cantidad de autores que colaboraron en las distintas obras es casi tan alta como su número, aunque la cifra se ve reducida ya que algunos de ellos crearon más de un tipo; por ello es complicado intentar sistematizar el método o sistema que cada uno de ellos utiliza en sus creaciones literarias; aunque, curiosamente sí existen algunas pautas comunes.; es, por ejemplo, muy habitual que los autores inicien el tipo hablando de su origen o etimología del personaje, aunque no podamos considerar sus comentarios muy ortodoxos; pues, normalmente, esto suele llevarles a mencionar relaciones buscadas más en función del efecto grotesco que producen que por su adecuación a la relación

citada; un ejemplo de ello es el caso de Bretón de los Herreros en *La castañera*, que comienza con el siguiente razonamiento:

Árbol nobilísimo es el castaño, si consideramos que con su nombre y los derivados de su nombre se ha formado el patronímico de muchas familias, mas ó menos ilustres; ¡y á buen seguro que me desmientan los *Castañedas*, ni los *Castañizas*, ni los *Castañeiras*, ni los *Castaños*, ni los *Castañones*! Un *castañar* era el feudo que tenia en mas estimación aquel García de ídem, cuyo elevado carácter esclarecidos hechos celebró en un drama D. Francisco de Rojas Zorrilla [...].

Cayetano Rosell hace algo similar en su *Marisabidilla*:

Lo primero que se me ocurre al tratar de la *Marisabidilla* es empezar por el principio, quiero decir, por la etimología de su nombre, procediendo sintéticamente, como diría con mucha oportunidad cualquiera de nuestros antiguos lógicos. Por fortuna el caso no es complicado, ni hay que darse de calabazar para saber que de *Maria* y de *sabia*, ha resultado el hombre compuesto, y además diminutivo, á que toda esta jerigonza se refiere [...].

Este recurso cuestiona el origen del tipo de mujer descrito; despertando en el lector, ya desde el inicio, una predisposición a la jocosidad preparando así el desarrollo posterior del texto, en el que van añadiendo elementos, que si bien parecen inocuos, inciden en el tema introduciendo, además, elementos de crítica.

Superada la fase del origen, comienza una serie de asociaciones con otras mujeres, normalmente de la Antigüedad, seleccionadas de la historia, la religión, la mitología y/o la literatura, o sucesivamente de cada una de ellas a la vez. Mujeres todas ellas inquietantes para el género masculino, ya que sus actuaciones o actividades, en general, fueron negativas para el hombre, y en algunos casos incluso para la humanidad y que, por si el lector lo desconoce, ellos mismos se encargan de dejarlo patente.

El caso de Eusebio Blasco es curioso ya que al parecer el mismo fue el creador del tipo que describe y de la palabrita: *Suripanta*, que a partir de su comedia zarzulesca *El joven Telémaco*, pasó al argot ciudadano para denominar a las coristas de teatro y que describe en estos términos:

Una muchacha de pocos años y menos juicio, que no se acomoda á coser y cantar como tantas otras que viven por esas guardillas, se ha mirado al espejo y se ha visto bonita. Tiene despejo, sabe lucir los piés en día de lodo, ha frecuentado cafés cantantes, sabe de memoria algunas escenas de las mejores zarzuelas de Camprodon, y canta lo suficiente para que la oigan.

El Curioso Parlante menciona en su *Patrona de Huéspedes*, después de haber comparado su hospitalidad con la de la época de los patriarcas lo siguiente:

Y viniendo á lo profano, ahí están Virgilio y Fenelon, que no eran ningunas ranas, los cuales hallando que esto de la hospitalidad era una fuente de toda poesía, y cosa buena para ponerse en libros, cogieron por su cuenta á las semidiosas Dido y Calipso (dos honradas señoras por otra parte; que no consta pagasen patente de hospedaje público ni secreto) hicieron poner sendos papelitos laterales en los balcones (como es uso y costumbre de Madrid en casos tales) y hágote viuda de circunstancia, ó doncella cuarentona, y “Aquí se alquilan salas y alcobas con asistencia o sin ella, á gusto del parroquiano, etc.” viendo lo cual los mancebos Eneas y Telémaco, que eran hombres que lo entendían, subieron bonitamente las escaleras, llamaron á la puerta, y... lo demás por sabido se calla.

Este último párrafo nos sirve de ejemplo para otro de los métodos utilizados, la cuestión del sexo; pues la mujer, en general, se trate del tipo que se trate, estando descrita por pluma masculina siempre es algo ligera es estos temas; de hecho ya hemos visto como Roberto Robert en la introducción a su libro pone en boca de una mujer ciertas quejas que en este sentido hacen las de su género. Bretón de los Herreros, nuevamente en *La Castañera* nos ilustra con otro ejemplo añadiendo al tema de las etimologías este tipo de connotaciones:

Castaño... Castañazo me precio de etimologista, pero tengo para mí que estos vocablos se derivan del vocablo castidad. Las mismas letras de que se componen lo están diciendo: casta-ña ¿y cómo poner en duda lo casto de esta casta, cuando la forma y las condiciones del fruto

demuestran que dios lo ha criado para ser emblema comestible del pudor y de la continencia?

Asociado con el tema del sexo, encontramos otro método curioso de planteamiento negativo sobre la mujer, el tipo en cuestión, firmado por Ventura Ruiz Aguilera, bajo el título: *Ella era él*, introduce un tema escabroso para la época, aunque el texto no plantea realmente ninguna cuestión relativa a la orientación sexual de la mujer que describe sino, más bien, nos habla de un cierto tipo de mujeres que, ante la indecisión o dejadez de su marido ante los avatares de la vida, toma la iniciativa y acaba por suplantarle, trocando los papeles convencionalmente asignados al marido dentro del matrimonio. Ruiz Aguilera describe:

Si por el título que encabeza estas líneas ha llegado alguien á figurarse que doña Petronila Calaguala, de quien con permiso de Vds. voy a decir cuatro palabras, es una heroína de rompe y rasga, una individúa varonil, aventurera, de las que pisa fuerte, fuman puro, hablan gordo, pegan al marido, plantan una bala donde clavan el ojo y que mejor se prendían, por ejemplo, a la cabeza de una barricada en días de revolución que al frente de una tienda de modistas; si alguien, repito, ha llegado a figurarse que doña Petronila es mujer de esos tratos, vive en un error lamentable. [...] No es tampoco otra de esas damas histéricas, remilgadas, sutiles como lagartijas, que bajo esa capa, de la modestia, de la dulzura, casi de la santidad, mezcladas con los modales más distinguidos y el trato social más afectuoso ocultan un genio insufrible, siendo en vez de los ángeles, los demonios del hogar.

Los ejemplos citados están, en su mayoría tomados de: *Los españoles pintados por sí mismos* y de *Las Españolas pintadas por los españoles*; *Los españoles de ogaño* inciden más en el tema y *Las españolas, portuguesas y americanas* se salen del sistema; ya que al tratarse de tipos regionales, en general se inician con una descripción geográfica de la provincia en cuestión, para pasar a describir a sus mujeres de las que dicen tienen muchas cosas en común con el resto de provincias o países; para finalmente plantear alguna característica propia; hablan de ellas mencionando su procedencia social y lo que esto condiciona sus actividades, cómo, por ejemplo, su pertenencia al mundo rural o urbano interviene en la realización de labores agrarias o de servicios; entrando también a reseñar sus defectos, virtudes, etc.; en general, su imagen está mejor tratada

que en las obras anteriores encuadrados en un costumbrismo crítico de ascendencia satírica que influye en el tratamiento de los tipos

Y, por último, centrarnos en los tipos escritos por mujeres en los que se miran y describen a sí mismas; indicando que al igual que le pasó a Montesinos en su búsqueda de unas características propias para la novela decimonónica escrita por mujeres (Montesinos, 1990: 17), vemos que la realidad demuestra que sus descripciones no se alejan demasiado de las de sus congéneres masculinos, aunque sí matizan su postura sobre todo en el caso de Gómez de Avellaneda, Pardo Bazán, Massanés y muchas otras que realizan exposiciones reivindicativas de la posición de la mujer en la sociedad, criticando los discursos, de autoría masculina, que a lo largo de la historia han contribuido a ella.

Los artículos de autoría femenina, no rehúyen la crítica de los defectos y/o vicios que pueden tener algunas mujeres reconociendo la necesidad de mejorar estos comportamientos, pero no acaba ahí su mensaje, ya que en sus textos siempre aparece su visión de la situación y sus propias vivencias; en un intento de reflejar mejor su realidad y revalorizar la figura de las mujeres, haciendo hincapié en la gran variedad de actividades que realizan, benéficas, laborales, educativas, etc. describiendo lecheras, maestras, cigarreras, niñeras, pupileras, modistas, bateleras, etc., además de sus relaciones de parentesco por las que habitualmente son reconocidas como hijas, hermanas, esposas y madres; cuestiones, sin duda, inseparables del resto de sus actividades y, en que en ningún caso quieren hacer dejación, sino más bien al contrario, lo que intentan hacer comprender es que la realización de unas no va en detrimento de las otras. Otro tema muy destacado es el de su educación, cuestión importantísima para ellas ya que es la que les permite plantearse y acceder al resto; pese a que en ocasiones puedan pecar de marisabidillas.

En este sentido el texto de Graciella en *La poetisa romántica*, en la primera de las escenas que presenta no deja de criticar el tipo: “Ved una pobre mujer, un espíritu soñador, una imaginación vigorosa y febril queriendo amontonar montañas para escalar los cielos, queriendo cantar amores para purificar al alma, y siempre imaginando glorias para trocar desengaños, ¡y cuantas veces calumnias!”

Sin embargo en los siguientes:

Las escritoras románticas que conocemos, son excelentes esposas, tiernas y solícitas madres, hijas respetuosísimas, visten como la generalidad de la mujeres que no cultivan la poesía, hablan como

todos, sin esa exageración pedante que le atribuyen los que al atacarlas tan mezquinamente tratan de hundirlas por medio del ridículo [...].

Felicia en *La mujer ilustrada*, pone en boca de un hombre las críticas y la defensa en boca femenina:

¡Una mujer ilustrada” – repitió mi interlocutor riéndose.- ¿Sabe usted lo que para mi significaron esas palabras en un tiempo? Ratón de librería, pedagogo con faldas, bachillera necia é insufrible. Ofuscado por las preocupaciones de la España antigua llegué a profesar horror á las hijas de Eva que simpatizaban con el espíritu de progreso de la España moderna. [...] Pues yo, caballero,- objetó mi espiritual vecina,- opino que nos conviene estudiar y aprender. Apartémonos del derecho que tiene toda criatura humana a ejercitar sus facultades con que Dios la ha favorecido y que autorizan á la mujer de talento a tomar parte activa en la propaganda intelectual; separémonos igualmente de los casos en que hasta careciendo de gran inteligencia busca la mujer instruyéndose, modo de conseguir independencia honrada, ya cuando su destino no ha sido el del matrimonio, ya cuando la desgracia la ha sumido en desamparada orfandad o tristísima viudez. Ocupémonos del tipo preferido por ustedes los hombres: el de cariñosa madre de familia. ¡Cuánto goza la que dignamente preparada para misión tan envidiable, puede instruir á sus hijos hasta que vienen á reemplazarla otros maestros!

A cargo de Emilia Pardo Bazán corrieron dos tipos *La gallega* y *La cigarrera*, en ellos podemos ver cómo la autora se esmera en describir y reflejar sus vidas de trabajo, respecto de los de la primera dice así:

No desmiente la mujer gallega las tradiciones de aquellas épocas lejanas en que, dedicados los varones de la tribu á los riesgos de la guerra ó á las fatigas de la caza, recaía sobre las hembras el peso total, no solo de las faenas domésticas, sino de la labor y el cultivo del campo. Hoy, como entonces, ellas cavan, ellas siembran, riegan y deshojan, baten el lino, lo tuercen, lo hilan y lo tejen en el gimiente telar; ellas cargan en sus fornidos hombros el saco repleto de centeno ó maíz, y lo llevan al molino; ellas amasan después la gruesa harina mal triturada, y encienden el horno tras haber cortado en el monte el haz de leña, y

enhornan y cuecen el amarillo torterón de borona ó el negro mollete de mistura. Ellas, antes de que la pubertad desarrolle y ensanche su cuerpo, llevan en brazos al recién nacido, que grita que se las pela; ellas, rústicas zagalas, apacientan el buey, y comprimen los gruesos ubres de la baca para ordeñarla; y cuando ven colmado el tanque de leche cándida y espumosa, en vez de beberla, con sobriedad singular y religioso cuidado colocan el tanque en una cesta, dirígense al mercado de la villa más próxima donde venden sus artículos, afanándose sin tregua hasta el último miserable ochavo.

Josefa Puyol de Collado nos habla en *La modista*, de sus tipos y nos relata sus modestos orígenes y las actividades de su vida diaria:

[...] la modista es hija de honrados jornaleros, que en su afán de dedicar á su hija a una industria lucrativa y poco penosa, la colocan desde sus mas tiernos años en el taller de una modista, donde ve transcurrir sin zozobras, pero también sin goces, una no pequeña parte de su vida [...] en la palabra modista hay infinita variedad, el tipo cambia, crece, mengua, se metamorfosea de un modo especialísimo, desde la obrera modista, que por un módico jornal acude invariablemente durante el año, al taller de la maestra, á la modista establecida encargada de vestir, bien sea á la modesta clase media, ó á las clases mas elevadas de nuestra sociedad.

4. CONCLUSIONES

Los ejemplos son muchos y variados pero de lo hasta aquí planteado se desprenden ya algunas conclusiones; la cuestión de mayor interés es el diferente planteamiento que se percibe entre los textos planteados por mujeres y hombres; la mirada femenina incluye sus vivencias, aspiraciones y sentimientos de independencia y progreso; siendo destacable su intento de demostrar que su incorporación a la sociedad en plano de igualdad con el hombre, al menos en ciertas profesiones, no iba en detrimento de su natural posición dentro de la familia, cuestión muy importante para ellas y que será uno de sus caballos de batalla, todo ello a pesar de los controles a que se someten sus artículos, como queda patente en las palabras de Juan Pons al exponer su pensamiento a Faustina Sáez de Melgar, control que impidió que muchos de sus textos fueran más explícitos en su planteamiento. Algo que quizás, Faustina, intentó paliar proponiendo la publicación de las biografías y

los retratos de las autoras en el libro, de manera que sus vidas fueran mejores ejemplos que sus propios escritos.

Por último indicar que los textos escritos por mujeres, vistos desde nuestra perspectiva actual suelen causar cierta decepción, desearíamos que fueran más progresistas, aunque entonces posiblemente no hubieran visto la luz; sin duda son producto de ese sexo sentido que han desarrollado las mujeres que les permite manejar la situación capear el temporal y seguir avanzando en sus propósitos y reivindicaciones; sabedoras que las fuerzas sociales de la España decimonónica hubieran impedido posturas más rupturistas.

Ha sido, pues la crítica, y a veces hiriente, mirada masculina en la que inciden la mayoría de los textos del primer costumbrismo decimonónico la que ha fijado la imagen de la mujer, debido a su gran popularidad, e influido negativamente en ella, al crear unos estereotipos que convertidos en tópicos pasaron a formar parte del imaginario colectivo de la sociedad, llegando hasta nuestros días.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV., *Los españoles de ogaño. Colección de tipos y costumbres*, 2 Tomos, Madrid, Diego Valero, 1872.

AA. VV., *Los españoles pintados por sí mismos*, 2 Tomos, Madrid, Boix, 1843-44.

AA. VV., *Las españolas pintadas por los españoles*, 2 Tomos. Madrid, Imp. F. E. Morete, 1871-2.

AA. VV., *Las Mujeres españolas, americanas y lusitanas, pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, 1882.

GINÉS y ORTIZ, A., “*Apuntes para un Álbum del Bello Sexo*”, *La Iberia*, Madrid, Febrero-Marzo 1874.

JIMÉNEZ, M. I., “Estudio preliminar”, en *Apuntes para un Álbum del Bello Sexo*, San Agustín de Guadalix, Ayuntamiento de San Agustín de Guadalix, 1995.

JIMÉNEZ, I., *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones La Torre, 1992.

KIRKPATRICK, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1989.

KIRKPATRICK, S., “La <hermandad lírica> de la década de 1840”, en M. Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41.

MONTESINOS, J. F., “La novela decimonónica escrita por mujeres”, en M. Mayoral (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco exterior, 1990, pp. 17-24

PORPETTA, A., *Escritores y artistas españoles. Historia de una asociación centenaria*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 1986,

SEGUÍ, V., “Una mirada sobre sí mismas”, en AA. VV., *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, Ponencias y comunicaciones, Tomo III, Málaga, CEDMA, 2001, 227-250.

SIMÓN, M. C., *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

UCELAY, M., *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México, 1951.

UNA ROMÁNTICA: MERCEDES DE VELILLA

*M^a Jesús SOLER ARTEAGA
Universidad de Sevilla*

1. INTRODUCCIÓN

Una mujer, como visión o hada,
en la roca de Leúcades se agita;
retrátase en su faz pena infinita,
la desesperación en su mirada... (M. de Velilla)

Con estos versos del poema titulado “Safo” de Mercedes de Velilla comenzaremos nuestro recorrido por la poesía de la autora sevillana. En el soneto recordaba a la poeta griega, un referente innegable para cualquier escritora, en esos versos aparecen varios aspectos fundamentales en sus poemas: la visión de la mujer, la pena y el dolor real como materia poética y también la temática de circunstancias con numerosos versos dedicados a escritores, personajes de la época, a su ciudad, etc.

Susan Kirkpatrick (1991) empleaba en el inicio de su estudio sobre las autoras románticas españolas entre 1835-1850 una conocida cita de Rosa Chacel: “En España no hubo romanticismo”. La autora americana la tomaba como punto de partida para aclarar en su estudio que sus conclusiones eran contrarias a la convicción de Chacel de que la expresión femenina de la sensibilidad romántica no apareció en España antes del siglo XX, para ella a partir de 1840 es cuando comienzan a escucharse de nuevo las voces femeninas en el panorama literario español y en las décadas siguientes cuando se consolidaría esta tendencia dando lugar a un caudal considerable. Estas décadas coinciden además con el clímax del movimiento liberal y con los inicios de la reforma liberal.

El romanticismo, como expuso Guillermo Díaz Plaja, es un movimiento de límites imprecisos. Las fechas de inicio y de conclusión del periodo romántico han planteado numerosas dificultades, por ello G. Díaz-Plaja (1980) reunía en su estudio del romanticismo español las fechas propuestas por: el Marqués de Valmar que situaba el “límite moral” del siglo XVIII en la invasión napoleónica de 1808, o Menéndez Pelayo que consideraba que el siglo XIX no había comenzado para la literatura y la ciencia española antes

de 1834, así como la opinión del padre Blanco García que encontraba ambas fechas demasiado retrasadas.

En la obra coordinada por Marina Mayoral (1990) *Escritoras románticas españolas*, se considera, en cambio, en la introducción, que las fechas aproximadas que comprenden el periodo romántico son 1830-1870. Su aportación coincide con las conclusiones a las que llega G. Díaz-Plaja en el estudio antes citado, en él amplía los límites del movimiento romántico, tanto en su inicio como en su finalización:

He aquí lo que únicamente puede afirmarse a la luz de nuestros conocimientos actuales: o el Romanticismo es una constante de la historia de la cultura, y en este caso debemos buscar su influencia, visible o subterránea, a lo largo de todos los siglos, o bien es un fenómeno específico de determinado periodo; entonces deberemos advertir en él una larga época de preparación que, sin exagerar, podemos señalar por todo el siglo XVIII, una época de florecimiento mucho más breve de lo que se cree en general, y un período de liquidación, que se inicia a mediados del siglo XIX y que dura -con el fin de siglo- hasta 1914 (Díaz-Plaja, 1980: 31-32).

La autora americana empleaba también unos límites lo bastante amplios como para establecer tres generaciones de autoras románticas. A la primera generación le correspondió la tarea de acomodar el lenguaje poético a las nuevas necesidades, se trataba de autoras nacidas entre 1811 y 1821 y que comenzaron su andadura en 1840: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Josefa Massanes y Carolina Coronado. La segunda generación está dominada por el triunfo del estereotipo femenino del ángel del hogar; a ella pertenecen las autoras que comenzaron a publicar entre 1850-1868: Pilar Sinués, Robustiana Armiño y Josefa Estévez. A la tercera generación pertenecen las autoras nacidas después de 1850, tenían una educación más cuidada, que les permitía no sólo cultivar la poesía o la prosa, sino dedicarse a otros campos como el ensayo. La oleada romántica estaba terminando, sin embargo las autoras pertenecientes a esta generación continuarán la tradición que ya habían modificado Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer en los que la crítica ve un adelanto de corrientes venideras.

En las autoras sevillanas pertenecientes a este periodo, reunidas en la antología *Palabras, palabras, palabras... Escritoras románticas sevillanas* (2006), encontraremos distintos rasgos y la mezcla de algunos de los aspectos

que acabamos de señalar, puesto que se trata de una época marcada por el eclecticismo, como bien explica Marta Palenque en su estudio *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, en la que se dan cita distintas tendencias. Se trata de siete autoras sevillanas pertenecientes a la segunda y a la tercera generación establecidas por S. Kirkpatrick, puesto que hemos tomado como referencia sus fechas de nacimiento: Amparo López del Baño (primeras décadas del siglo), Antonia Díaz (1827), Isabel Cheix (1839), M^a Bárbara Tixe de Ysern (1852), Mercedes de Velilla (1852), Concepción de Estevena (1854) y Blanca de los Ríos (1862).

Sevilla fue una ciudad con una significativa actividad cultural, también para la protagonizada por las mujeres así lo reconocía S. Kirkpatrick (1992), aunque indicaba que muchas de las autoras acudieron a Madrid o a Barcelona. Desde antiguo Sevilla ha sido un importante centro cultural, pese a esto la existencia o no de la escuela poética sevillana ha sido causa de no pocas polémicas. Ángel Lasso de la Vega menciona esta discusión en su obra, posicionándose entre los que afirman su existencia, datando su fundación del último tercio del siglo XVI y mencionando entre sus artífices a Pacheco, Malara, Jirones, Medina, etc., y entre sus principales representantes a Herrera, Arguijos y Rioja. El autor de *Escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX* declara en esta obra que:

Sevilla es, pues, en el presente siglo, como lo fue en anteriores, uno de los más notables centros de ilustración de nuestra Península donde mayor prestigio y renombre se ha dado a la patria literaria, a la vez que a las artes bellas, y donde tienen su cuna o hallan hospedaje gratisimo, estudiosos varones que contribuyen sin interrupción alguna, salvo un breve periodo en los tiempos modernos, en el pasado siglo, a sostener su celebridad (Lasso, 1876: 213-214).

Entre las principales causas que se aducen para el florecimiento de las letras en Sevilla se encuentran la esmerada educación literaria que recibieron los jóvenes que se prepararon en el colegio de San Diego bajo la dirección de D. Jorge Díez y de D. Alberto Lista, que fue profesor de la primera generación de románticos, entre sus alumnos debemos destacar a Espronceda, Escosura o Ventura de la Vega; y también fue decisiva la aparición de excelentes revistas entre las que cabe destacar especialmente *Correo de Sevilla* dirigida por Justino Matute ente 1855 y 1860 y *La revista de ciencias, literatura y artes* dirigida por D. Manuel Cañete y D. José Fernández Espino. Sus nombres aparecen

mencionados junto a los de Juan José Bueno, José Amador de los Ríos, Juan Justiniano, Fernando Gabriel y Ruiz de Apodaca y Narciso Campillo como poetas modernos y abre un apartado especial dedicado a los poetas contemporáneos dentro del cual el capítulo XV trata exclusivamente de la producción femenina, señalando como autoras sevillanas de relieve a Sor Gregoria de Santa Teresa, Sor Valentina de Pinelo, Feliciano Enríquez y Ana Caro y dedica un espacio considerable a la Sra. Antonia Díaz de Lamarque casada con D. José de Lamarque, también poeta al que incluye en la Escuela sevillana¹.

Sin embargo debemos ser cuidadosos al incluir a estas autoras dentro de la Escuela sevillana, puesto que pertenecen a ella por su vinculación a la ciudad y por la relación que mantuvieron con los poetas que participaban en las tertulias, algunas de ellas celebradas en sus propias casas², y en los círculos literarios. Las autoras que nos ocupan, no pueden considerarse como representantes de la Escuela sevillana si no es de esta forma meramente relacional; estas escritoras conocían la tradición y la estética cultivada por los autores que sí pertenecen a la misma pero se alejan de ella, del amaneramiento y el excesivo conservadurismo que mantenían. Por ello el padre Francisco Blanco García se muestra reacio a citar a algunas de estas autoras en su obra *Literatura del siglo XIX*, este es el caso de Mercedes de Velilla, de la que dice:

Casi no debiera incluir en este grupo a una poetisa en quien puede más la fuerza del ingenio propio que la imitación pero si es verdad que en Mercedes de Velilla rebosan la ternura y el apasionamiento femenil, infrecuentes en la escuela sevillana, y que no busca con tanto ahínco la grandilocuencia como la intimidad del afecto, no es ésta suficiente causa para que se haya de desconocer su filiación.

(Blanco García, 1892-96: 59-60).

1) En este apartado Ángel Lasso de la Vega concede especial importancia al premio que ganó en el certamen organizado por la Academia de Lérida, premio que consiguieron otros autores sevillanos en distintos años entre los que destacan su marido D. José Lamarque, D. Ramón de la Sota y Lastra y D. Luis Herrera y Robles.

2) Podemos mencionar las reuniones en casa de la familia Velilla o de los esposos Lamarque en las que se reunían algunos de los autores más importantes de la Escuela sevillana.

Estas palabras del padre F. Blanco García ponían de manifiesto los principales rasgos de la poética de nuestra autora, subrayando su carácter intimista. Rasgo que la distanciaba de la escuela sevillana y que la aproximaba a una nueva corriente, el romanticismo.

En este contexto que venimos describiendo se insertan los versos de autoras que supieron hacerse un hueco en el panorama de la época tomando como punto de partida las características del romanticismo. No debemos olvidar que uno de los rasgos fundamentales de la escritura romántica es la expresión de la subjetividad, el autor romántico estaba definiéndose y representándose a sí mismo.³ Cada una de las autoras a las que nos hemos referido de una forma distinta estaba utilizando en ese momento la retórica, las estructuras, las imágenes que habían empleado los poetas románticos y los temas: el amor y el desamor, la muerte, el sueño, la inspiración, etc.

Las autoras sevillanas demostraron ser hábiles versificadoras que conocían la métrica y los recursos y no dudaron en ponerlos al servicio de distintos temas, así encontramos poemas en los que el arte mayor y el arte menor se emplean con virtuosismo y con propiedad, por ejemplo en los sonetos, en los romances y en las estrofas breves tituladas rimas, que nos recuerdan a las de Bécquer y a quien Mercedes de Velilla homenajeó con un soneto con motivo de la colocación de una estatua en 1887 y que nunca llegó a ocupar el sitio que se le había destinado cerca de la Barqueta:

En la margen del Betis murmurante,
donde expira entre flores, la onda inquieta,
monumento digno del poeta,
su hermosa estatua se alzaré triunfante... (Velilla, 1918: 34)

Un factor decisivo que debemos mencionar es el auge de dos movimientos fundamentales a partir de 1840: el liberalismo y el romanticismo. Las reformas liberales y el desarrollo del romanticismo literario llegaron a su clímax y es en esos momentos en los que se produce la incorporación de las mujeres escritoras. Como señala Susan Kirkpatrick (1991), las ideas que proponían ambos movimientos acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima fueron cruciales para que se sintieran autorizadas a afirmarse como

3) Susan Kirkpatrick (1991: 22) explica que el poeta romántico no sólo presenta y define la realidad sino también a sí mismo: "El yo representado por el texto romántico es por lo tanto, inevitablemente, el sujeto autor en proceso de construirse a sí mismo."

sujetos y no como objetos de la literatura. Para ello además hay que tener en cuenta las medidas estatales que se tomaron para fomentar la alfabetización y la educación, en las que las mujeres apenas eran tenidas en cuenta; las mujeres que tenían acceso a la cultura, y no con pocas limitaciones, eran las pertenecientes a las clases media y alta.

2. MERCEDES DE VELILLA

Nacida en Sevilla el 24 de septiembre 1852 Mercedes de Velilla se puede situar en la tercera generación de autoras románticas, de las tres propuestas por S. Kirkpatrick. La suya era una familia volcada en la literatura en la que todos, el padre don José de Velilla y Pons, la madre doña María Dolores Rodríguez Calero, que colaboraba con la publicación *El Museo* de Málaga y que participó en alguna ocasión en las veladas organizadas por la Real Academia de Buenas Letras, el hermano y las hermanas, sintieron un profundo amor por las letras. Prueba de esto es que en su casa de la calle Manteros se reunían algunos de los escritores más reconocidos de Sevilla y los que visitaban la ciudad; entre los asiduos, que llamaban a esta casa coloquialmente “Parnaso”, se encontraban: Luis Montoto, Rafael Álvarez Sánchez-Surga, Felipe Pérez y González, Mario Méndez, Carlos Peñaranda, Luis Escudero y Perosso y su hermano Francisco⁴, Rodríguez Marín y Juan Antonio Cavestany. Todos ellos eran amigos de la familia y se reunían para conversar sobre literatura, para leer y para oír versos ajenos, entre los que brillaban con luz propia los de Mercedes de Velilla y Rodríguez.

En cuanto a su hermano, al que nos hemos referido antes, debemos decir que se trataba de don José de Velilla y Rodríguez, autor dramático que cosechó fama y éxitos a finales del siglo XIX y al que el ayuntamiento acordó dedicarle una estrecha vía que conecta la calle Velázquez y la Plaza de la Magdalena. Entre sus obras debemos destacar: *La expulsión de los moriscos*, *Witiza*, *La luz del rayo*, *Reinar para no reinar*, *La duda*, *A espaldas de la ley*, *Daniel*, *Vencido*, *Eva*, etc., así como obras poéticas y de ensayo como *El teatro en España*.

En el prólogo a la edición, que el Ayuntamiento hizo póstumamente, de sus últimos poemas cuenta Luis Montoto la admiración que causaba Mercedes entre los contertulios y la fama de la que gozaba en estos círculos, tanto es así que el erudito Adelardo López de Ayala visitó la ciudad y, después de oír tantas

4) Francisco Escudero y Perosso prologó el primer poemario de Mercedes de Velilla titulado *Ráfagas*.

alabanzas de una mujer tan joven y que poseía únicamente los conocimientos que se daban en la época a las niñas de las familias de la burguesía media, acudió a casa de los Velilla con la sospecha de que los versos que recitaba no eran suyos sino que pertenecían probablemente a su padre o al autor de *Witiza* o de *La luz del Rayo* y sometió a Mercedes a una prueba pública: propuso un tema y le dio quince minutos para hacer un soneto. Transcurrido este lapso y después de escuchar los catorce versos no pudo más que afirmar que se trataba de un prodigio. Amantina Cobos de Villalobos en su libro *Mujeres célebres sevillanas* aportaba estos datos: “A los diez años leyó alguna de sus composiciones ante un escogido auditorio, y desde entonces se reveló como poetisa genial y de altos vuelos, no obstante su natural modestia, que hizo que fuera llamada por uno de sus biógrafos *la violeta del Betis*” (Cobos, 1917: 19).

En 1873 se publica *Ráfagas* el primer poemario de esta autora. El prologoísta de la obra se refería a la desigualdad con la que era tratada la mujer en los distintos ámbitos del saber y expresaba su deseo de que los nombres de José y Mercedes se inscribieran entre los más importantes de las letras sevillanas. Su buen augurio no se cumplió y la poesía de Mercedes como la de tantas otras autoras cayó en el olvido, pese a su importancia. En 1872 había ganado el premio de honor en la Exposición Bético-extremeña y en 1876 se hizo con el primer premio en el concurso organizado por la Real Academia de Buenas Letras. Ese mismo año había cosechado un gran éxito de público con la obra teatral *El vencedor de sí mismo*, que escribió no por la influencia de su hermano sino por la de un amigo de éste, el actor Pedro Delgado⁵, que representaba las obras de su amigo y era asiduo en las tertulias de la calle Manteros.

La partida y la muerte de su gran amiga la poeta Concepción Estevarena en 1876 fue un hecho muy doloroso para ella. La muerte de su padre en 1877 fue la primera de una larga serie de pérdidas familiares: la muerte de su madre, la enfermedad de su hermana y la muerte del hermano en 1904. Tampoco en cuestiones de amor fue afortunada, Santiago Montoto no se refiere a esta parcela de su vida, pero sus poemas amorosos no son un juego poético ni un divertimento en torno a un tema tradicional, aunque sí nos informa de que atravesó sola todas estas desgracias y las dificultades que conllevaron y que al final de sus días la ciudad le ofreció para aliviar su situación económica la tarea

5) A este actor dedicó Mercedes un poema incluido en *Ráfagas*, titulado “Poema dedicado al eminente actor Don Pedro Delgado en la representación de *Otelo*”, en él la autora indicaba que no era este el primer canto que le había dedicado.

de estudiar las obras de las escritoras sevillanas como así lo explica A. Cobos de Villalobos:

... si en el apogeo de la gloria mostróse modesta y sencilla, durante la época de las privaciones permaneció digna, y con cristiana resignación y fortaleza hizo frente a las calamidades que la cercaban. Retirada en una modesta casita del cercano pueblo de Camas donde yo la conocí vivió durante algún tiempo del trabajo de sus delicadas manos, hasta que sus amigos y admiradores, dolidos de su triste suerte, pensaron poner pronto remedio a aquella situación. Debido a gestiones de muy prestigiosas personalidades, el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad ha concedido a Mercedes de Velilla una pensión de cien pesetas mensuales, encargándole importantes trabajos de investigaciones literarias, premiando en algún modo los excepcionales méritos de esta ilustre poetisa, merecedora por tantos títulos de la admiración de sus paisanos (Cobos, 1917: 20).

Después de su muerte en Camas el 12 de agosto de 1918, la corporación municipal encargó al cronista oficial de la ciudad el prólogo y la edición de *Poesías*, obra en la que se reunían sus últimas composiciones y le otorgó su nombre a una pequeña calle que hasta entonces se llamaba Calceta y que une la calle Imagen y la Plaza del Buen Suceso.

3. SU OBRA

“La musa del dolor, huésped asiduo de su casa y de su vida, inspiró el mayor número de sus composiciones poéticas. Busquemos, por tanto, en sus versos los latidos de un corazón apenado, las ansias de un alma cautiva y las señales de muchas lágrimas” (Montoto, 1918: 7). Con estas palabras comenzaba el prólogo que D. Luis Montoto escribió para acompañar la edición que preparó por encargo del Ayuntamiento de los poemas de Mercedes a la que presentaba no sólo como autora romántica, refiriéndose al estilo que cultivaba, sino como un espíritu romántico con una vida llena de sinsabores y penas, que la abocaban al dolor o a un final trágico, como el de Larra que encarna paradigmáticamente la figura del escritor romántico.

Su poesía se alejaba, como venimos diciendo, desde sus primeros versos de las directrices de la escuela sevillana y se acercaba a los nuevos gustos, al romanticismo depurado de otros sevillanos como G. A. Bécquer. Sus poemas

están atravesados por una serena melancolía y un dolor perenne que sólo se abandona en algunos poemas dedicados a la ciudad.

Las composiciones de Mercedes de Velilla aparecen diseminadas, como era habitual en la época, en distintas publicaciones entre las que destacaremos: *La familia*, *El liberal*, *La Andalucía*, *El tribuno*, *El Ateneo*, *Granada y Málaga en los jardines del Alcázar de Sevilla*, en *Blanco y Negro*, *La Lidia*, etc. También era asidua participante en veladas poéticas como las celebradas en el Liceo dramático sevillano, en la Sociedad Protectora de Bellas Artes, en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 1 de junio de 1885, el 23 de mayo de 1887 en el Ateneo, o el 21 y 24 de febrero de 1893, fechas en las que se leyeron sus poesías en el Ateneo y Sociedad de Excursiones⁶. También son frecuentes las publicaciones en distintas coronas poéticas, entre ellas debemos destacar la realizada con motivo de la muerte de su amiga Concepción Estevarena y en pliegos sueltos como el titulado *Al Arte*, perteneciente a la colección Hazañas. Sus composiciones fueron premiadas en distintas ocasiones, por ejemplo la oda compuesta a Miguel de Cervantes que recibió el premio de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

En cuanto a sus libros la obra de Mercedes de Velilla es extraordinariamente breve. La conforman tres poemarios y una obra teatral. La primera de sus colecciones de poemas titulada *Ráfagas* se publicó en 1873 en la imprenta de Gironés y Orduña. Según cuenta Luis Montoto esta edición se realizó a cargo de la propia autora que deseaba obsequiar a sus amigos. Al año siguiente, en 1874, en la Exposición Bético-Extremeña celebrada en Sevilla la obra resultó premiada. Se trataba de un poemario en el que se reunían sus primeros versos, tenía la autora veintiún años, sin embargo, pese a su juventud, estos poemas están atravesados por una profunda melancolía. En los primeros años del siglo XX se realizó una segunda edición de la misma obra para aliviar la penosa situación económica en la que se encontraba sumida tras la muerte de su hermano en 1904.

Por estos años la figura de Mercedes de Velilla tenía ya cierto renombre prueba de ello es un dato que ofrece Daniel Pineda en el estudio realizado de su vida y su obra en 1999. En él señala que a través del poeta José Lamarque Novoa, marido de otra importante autora romántica sevillana Antonia Díaz, Juan Ramón Jiménez conoció a la autora y su obra y sintió una gran admiración, llegando a enviarle sus primeros libros dedicados.

6) Estos datos los aporta Daniel Pineda Novo en su estudio realizado con Juan José Antequera Pérez Luengo en 1999, titulado *Mercedes de Velilla, vida y poesía*.

Al año siguiente de fallecer su padre, en 1888 publicó un libro de versos elegiacos dedicados a este suceso que la marcó definitivamente y que fue la primera de una larga serie de pérdidas familiares que la sumieron en una profunda tristeza.

En 1876 se publica otra de sus obras, en este caso se trata de una pieza dramática titulada *El vencedor de sí mismo*⁷. Se trata de una obra teatral en un sólo acto, escrita en romances tradicionales en los que se cuenta la historia de un triángulo amoroso, la acción se sitúa en 1248, durante la reconquista de Sevilla. Los protagonistas son Garcí Pérez de Vargas, un caudillo cristiano, que ha hecho prisionero a un joven musulmán llamado Aben-Amir comprometido con una joven musulmana llamada Zaira de la que Garcí Pérez está también enamorado. La joven acude al palacio para pedir la libertad de Aben-Amir, el caballero cristiano decide cambiar la libertad del joven a cambio del amor de la muchacha, sin embargo los amantes no pueden soportar la separación y Garcí Pérez acaba dejándolos marchar.

El papel principal, el del caballero cristiano, fue representado por el actor Pedro Delgado a beneficio de quien se realizó la función y a quien iba dedicado el texto: “Al eminente actor D. Pedro Delgado. A usted que me animó con sus palabras y a quien debo mis primeros laureles dramáticos, dedico este humilde ensayo, pagando así, del modo que puedo, la deuda de gratitud con usted contraída. La autora”. La relación del conocido actor con la familia Velilla venía de tiempo, dado que era amigo de José de Velilla Rodríguez, cuyas obras también había representado.

Finalmente nos referiremos a su última obra titulada *Poesías*, publicada póstumamente por el Ayuntamiento de Sevilla que encargó la edición y el prólogo a D. Luis Montoto. En esta obra se reunía una selección de sus versos, en la que se incluían algunos poemas pertenecientes a distintas coronas poéticas. Se trata de una obra muy amplia en la que la autora demuestra una gran habilidad versificadora, en el libro se reúnen distintas formas estróficas: sonetos, romances, rimas, etc.

3. 1. *Poesías* (1918)

Si buscáis de mi mente las creaciones
ya no hallaréis sus rimas ni sus galas;
¡ya duermen en el arpa mis canciones,

7) Esta obra ha sido reeditada en 2007.

del genio del dolor bajo las alas!
Más si buscáis un alma dolorida
que, amiga de los tristes generosa,
pueda ofrecer su lágrima piadosa
a la pena que enluta vuestra vida... (Velilla, 1918: 4)

Este poema abría el poemario de Mercedes de Velilla detrás de una rima titulada “Pensamiento” en la que reflexiona sobre el oficio del artista. Sin embargo este poema, que aparece sin título, enlaza perfectamente con las palabras de L. Montoto, el prologuista, en las que se indicaba que la materia poética por excelencia en nuestra autora era el dolor. Al final del primer cuarteto debemos fijarnos en la imagen del arpa, que remite inmediatamente a la Rima VII de Bécquer, estas referencias están diseminadas por otros poemas, por ejemplo “Mi único amigo” en el que la crítica identifica a ese amigo con su hermano, ya fallecido, y que en el poema se le nombra como un rayo de la luna, otro ejemplo interesante es el poema “Plegaria” en el que se hace una descripción propia del romanticismo del interior de un templo y de una oración con la que la voz poética se dirige a Dios.

La reflexión sobre la creación, sobre el oficio de poeta y también sobre la condición de la mujer escritora constituye un núcleo temático que aunque disperso en el libro, es uno de sus hilos conductores. Así nos encontramos con un poema que tiene una gran trascendencia y que ha pasado desapercibido como el resto de la obra de la autora, nos referimos a otro de los poemas iniciales:

Nació una flor al pie de unas ruinas
Donde no la vio nadie:
El sol no más, desde su eterna altura,
Supo que aquella flor vivió una tarde.
Así fue mi destino; vegetando
En la aridez de amargas soledades,
Oculto en su dolor, vive mi alma.
¡Dios sólo de ella sabe! (Velilla, 1918: 6)

La comparación de la mujer y la flor es un tópico literario recordemos poemas como los de Carolina Coronado, sin embargo en este caso como sucedía en otro poema de Blanca de los Ríos, la autora utiliza la imagen para referirse a toda su vida y concretamente a su faceta de poeta, que fue

su única ocupación y tampoco en ella consiguió colmar sus ambiciones sino que fue como ella misma se califica, flor de un día o mejor de una tarde. Si comparamos los versos de ambas poetisas sevillanas encontramos un parecido más que notable:

EL POETA

Yo soy como el lirio que brota en la cumbre
Y el alba corona de azul tornasol;
Marchita su vida del cenit la lumbre,
¿Qué importa?... ¡le matan los besos del sol! [...] (Ríos, 1881)

Sin embargo, no es éste el único caso, el soneto titulado “En la altura” describe el esfuerzo realizado por la voz poética que protagoniza un ascenso en el que nunca se siente satisfecha y busca sólo que “el sol del genio la deslumbre”.

Mercedes tenía un sentimiento negativo de lo que había sido su vida, poemas como el titulado “La vida” en los que repasa su existencia dividida en tres tramos: la niñez dulce y serena, la juventud despierta y por último la ancianidad triste y sombría. No cabe duda de que para nuestra autora no hubo apenas transición entre la juventud y la ancianidad. La poeta perdió los años de plenitud, de madurez, los años centrales de su vida. Si repasamos su vida vemos como hay una gran falla entre aquellos años de juventud cuando se publican sus primeros libros y los años siguientes en los que las tragedias familiares, personales y económicas se precipitan.

Todo esto queda patente en poemas como “Náufrago”, en el que se recoge perfectamente el sentimiento de fracaso al repasar su vida. La certeza de que sus esperanzas e ilusiones van derechas al desastre, como sucedió con las suyas, es el tema principal del poema que se resume en estos versos:

Cuanto quise y amé, cuanto he creído
despojos son, cuyo recuerdo abruma, [...] (Velilla, 1918: 25).

Otro buen ejemplo es el poema sin título que comienza con esta estrofa:

Ofrenda de infortunios y dolores
el destino dejó sobre mi cuna:
no me brindó sus dones la fortuna
y el amor me dio espinas, nunca flores... (Velilla, 1918: 30)

Dos poemas importantes que enlazan con esto que venimos diciendo son “Hojas caídas” en el que hace una reflexión sobre la vejez y la muerte y “Carta a un amigo” en el que hace una confesión sobre su vida amorosa, indicando que el amor fue una breve ilusión que no se cumplió y quedó resentida.

Un grupo significativo de poemas es el que está formado por aquellos en los que la voz lírica protagonista cuenta su historia de amor. El impulso autobiográfico, como se ve en otras poetas de la época, se puede considerar como una manera de fijar el carácter inestable y fugaz de la experiencia humana, se trata de una actividad paradójica, puesto que se intenta definir la vida en el acto mismo de vivirla. Por otra parte es un intento de conjugar lo privado y lo público y esto es ya en sí mismo una trasgresión, Noël Valis lo explica de este modo:

La autobiografía constituye una revelación pública de la interioridad. Pero la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de una mujer su identidad genérica como construcción cultural de la femineidad (Valis, 1991: 36).

Por otra parte sólo el hecho de plantear, no la licitud o la legitimidad de contar las propias vivencias, sino la proporción de realidad y de ficción que conforman un texto es una cuestión a la que no podemos dedicarnos en este estudio, pero partiremos de la propia definición de lírica, es decir, del territorio de las emociones humanas y de la subjetividad. El hecho de que la sociedad no viera con buenos ojos que una mujer pudiera explorar sus sentimientos no evita que los poseyeran y que estuvieran dispuestas a ponerlos por escrito. La femineidad normativa exigía mostrar la ternura familiar y distanciarse de las emociones que se describen, evitando la temática erótica, así como también les estaba permitido mostrar el sufrimiento que sí encarnaba perfectamente con el ideal romántico, este sufrimiento era real en la mayoría de las autoras, puesto que procedía de la frustración de sus esperanzas fuera como escritoras, como madres o como enamoradas, ejemplos de esto podemos encontrarlos abundantemente en la poesía de Mercedes de Vellilla.

El movimiento romántico tenía un carácter introspectivo, dado el compromiso de los románticos con el sujeto individual y con su intención de convertirlo en un punto de vista y consecuencia de esto fue que descubrieron y describieron el mundo y la intimidad con su reescritura. La literatura romántica prestó atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, incluidos los libidinosos, y consiguió sacar a la luz las complejidades de la intimidad con la convicción de que éstas eran un reflejo de las complejidades del universo. El yo que representaban los románticos era un sujeto en el proceso de construirse a sí mismo, en constante búsqueda, independiente y ordenador que relaciona arte y experiencia y se identifica con tres arquetipos fundamentales: el transgresor prometeico, el individuo superior y alienado y la conciencia autodividida. Cada uno de ellos da lugar a visiones distintas: la irónica, la sublimación de la frustración del deseo, la separación radical entre subjetividad íntima y mundo exterior, la identificación de un sujeto alienado con la naturaleza, etc. Todas estas reacciones implicaban un escapismo hacia el interior para buscar un punto de partida desde el que comprender y dominar la realidad.

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

Como encarnación de los ideales puros de las clases medias en el siglo XIX se admiraba a las mujeres por su superioridad a todos los deseos mundanos. El ángel de la casa victoriano, descrito como absolutamente carente de deseo sexual, tan sumamente delicado como para ser débil, deseoso no sólo de ser dependiente sino de cultivar y demostrar esa dependencia, tenía que estar absolutamente liberado de todo conocimiento corruptor del mundo material –y materialista. Por supuesto, en su propia esfera la mujer era la reina (Poovey, 1984: 35).

La postura de Mercedes de Velilla ante el sentimiento amoroso queda recogida en un grupo de poemas que dentro del libro van encabezados con el título “Sonetos íntimos”. En estos textos se reúnen los tópicos del amor romántico, pero sin plantear en ningún momento la trasgresión de estos

poemas quizás el más significativo es el primero de ellos titulado “Ante unas cartas”:

No ajadas por el tiempo, como el día
en que amor o doblez os escribieron,
os mostráis a mis ojos, que tuvieron
en vosotras su luz y su alegría.
Olvido injusto y esquivéz impía
mi pobre corazón rasgar pudieron;
pero yo no os rasgué, que os defendieron
mi fiel cariño y la constancia mía.
Aún guardáis, como restos de ventura,
¡hojas en que mi amor logró su palma!
promesas y palabras de dulzura.
Y diréis siempre a mi dolor sin calma
que en un frágil papel subsiste y dura
lo que tan pronto se borró de un alma (Velilla, 1918: 11)

En este poema la autora muestra la melancolía y la nostalgia por un amor perdido, pero también la amargura del olvido del amado. El siguiente soneto trata otro tópico la visión del amado en sueños, llegando a pedir la voz poética no despertar de ese sueño jamás. Otro lugar común es el recuerdo y el imposible olvido, el recuerdo se compara con un castigo dantesco igual que aquellos personajes que cargan con una pesada roca ella carga con el recuerdo, en otro soneto es el imposible olvido y el desconsuelo que produce el recuerdo.

Al igual que las cartas, la contemplación de una flor seca produce un dolor insoportable puesto que provoca el recuerdo y la evocación de un tiempo en el que fue feliz, luego el desengaño marchitó su frente. El desengaño es el tema central de otro soneto en el que repasa su historia de amor, la ilusión primera y cómo esos sentimientos se pierden:

Abrí mi corazón, de amar ansiosa,
a una ilusión, como al nacer el día,
recogiendo las perlas que le envía,
sobre su cáliz la purpúrea rosa.
Sobre mi corazón vertió amorosa
mi mágica ilusión luz y alegría,

y de esa luz al resplandor veía
resbalar mi existencia venturosa.
Más la rosa que al alba sonriente
abre su cáliz de frescura lleno,
del sol la abrasa luego el rayo ardiente.
Mi corazón, que de temor ajeno
a una ilusión abrí, luego inclemente
del desengaño lo abrasó el veneno (Velilla, 1918: 18)

En otros sonetos podemos encontrar juegos de palabras y recursos como el paralelismo, un ejemplo de esto puede verse en un poema que gira en torno a la construcción: “Mírame tú; que...” que abre cada una de las estrofas:

Mírame tú; que si dolor impío
rasga mi corazón con mano dura...

Otro buen ejemplo sería el soneto en el que se repite la construcción “Tú eres”, formando una larga letanía con la que se define al amado:

Tú eres del alma misterioso encanto;
tú eres del corazón dulce alegría;
tú eres la estrella que mis pasos guía;
tú eres consuelo de mi atroz quebranto.

En los dos últimos sonetos encontramos nuevas referencias a la tradición. En el primero asegurando que volvería de la muerte sólo por verlo, este poema podemos compararlo con otro al que ya nos hemos referido antes en el que dormiría para siempre para poder contemplarlo. En el segundo se vuelve a poner de manifiesto la importancia de ver al ser amado, de la mirada que nos remite de nuevo a Bécquer y a los autores del *dolce stil nuovo*, la visión del amado puede compararse a la gloria, por tanto la vida o la muerte no tienen valor.

Igualmente son muy interesantes los poemas de circunstancias, en los que nuestra autora presenta descripciones idealizadas de mujeres reales, unas veces en álbumes otras en poemas póstumos a amigas o familiares, como era frecuente en la época. Dentro de este grupo, merecen mención especial los poemas pertenecientes a la corona poética de Concepción de Estevarena, en los que se deja ver la profunda amistad que unía a las dos escritoras y también

al resto de la familia Velilla, de hecho el prólogo lo realizó el hermano de Mercedes y en él citaba la correspondencia entre las dos amigas. En estos textos se idealizaba la imagen de la mujer a la que iban dirigidos los versos, sin embargo debemos recordar el artículo recogido en el volumen coordinado por Marina Mayoral *Escritoras románticas españolas* titulado “Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos”.

Entre los poemas recogidos en este libro debemos destacar los sonetos dedicados a su hermano, titulados: “Un libro” y “A la memoria de mi hermano”. Otros poemas interesantes son el titulado “Mi primer paso” inspirado por la visita al lugar donde nació su madre y el dedicado “A la memoria de la señorita María Montoto de Sedas”. Se trata de poemas que nacen todos de un dolor sincero, al igual que ocurría con los escritos a la memoria de C. Estevarena, se trata de poemas que honraban a personas de su familia o muy allegadas, ya hemos mencionado la amistad que unía a los Velilla y a los Montoto.

Además de estos poemas debemos referirnos a los dedicados a poetas que ella admiraba y que tomó como referentes, se trata de Bécquer y Safo, que está presente en los poemarios de las autoras de esta época, probablemente debido a que, ante la falta de figuras femeninas a las que tomar como modelo, las autoras tienen que volver sus ojos hasta la antigüedad grecolatina y tomar como modelo a la poeta griega. Así mismo también son significativos los poemas dedicados a la ciudad que no están exentos de costumbrismo, nos referimos a: “A la Giralda”, “A Sevilla” y “Postales”.

La conciencia de que la vida había sido para ella poco amable vuelve a ponerse de manifiesto en algunos de los poemas recogidos en “Postales” y en “Cantares” y finalmente en el poema que cierra el libro titulado “A los poetas sevillanos” a los que agradecía sus gestiones para que el Ayuntamiento le concediese el encargo de estudiar a las autoras sevillanas, aliviando con ello su penosa situación económica.

En conclusión podemos decir que la poesía de Mercedes de Velilla toma como punto de partida el dolor, un dolor real que siente y que es fruto de las dificultades que atravesó en su vida, las desgracias, las pérdidas familiares, las ilusiones de la juventud malogradas, la ambición literaria y sobre todo el amor, una constante en sus poemas. Todo esto nos obliga a pensar que la voz poética de Mercedes no era sino su propia voz y que el rostro que se entrevé en sus versos no era una máscara sino su propio rostro, su vida fue una vida romántica como la de Larra y la de otros tantos autores que plasmaron en sus obras su biografía, obedeciendo a las directrices de un movimiento que proponía explorar la propia subjetividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COBOS DE VILLALOBOS, A., *Mujeres célebres sevillanas*, Imprenta de F. Díaz y comp., Sevilla, 1917.
- DÍAZ PLAJA, G., *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., Austral, 1980.
- ESTEVARENA, C., *Últimas flores de C. de Estevarena con retrato, prólogo y corona poética*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña, 1877.
- GARCÍA BLANCO, F., *La literatura española en el s. XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos., 1892-1896.
- KIRKPATRICK, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, Feminismos, 1991.
- KIRKPATRICK, S., *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, Biblioteca de escritoras, 1992.
- LASSO DE LA VEGA, A., *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1876.
- MAYORAL, M., “Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos”, en M. MAYORAL (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1900.
- MONTOTO, S., *Las calles de Sevilla*, Sevilla, Ed. Librería Anticuaría Los Terceros, 1990.
- NAVARRO, A., *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1989.
- PINEDA NOVO, D. y ANTEQUERA PÉREZ LUENGO, J. J., *Mercedes de Velilla, vida y poesía*, Camas (Sevilla), Consejo Local de Izquierda Unida, 1999.
- RÍOS NOSTENCH, B. de los, *Esperanzas y recuerdos*, Madrid, Imprenta central a cargo de Víctor Saiz, 1881.
- VALIS, N. M., “La autobiografía como insulto”, en *La autobiografía en la España contemporánea*, Barcelona, Anthropos, nº 125, 1991.
- VELILLA Y RODRÍGUEZ, M. de, *Ráfagas*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña, 1873.
- VELILLA Y RODRÍGUEZ, M. de, *Poesías*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1918.
- VELILLA Y RODRÍGUEZ, M. de, *El vencedor de sí mismo*, Sevilla, Nuño editorial, 2007.

ELENA MARTÍN VIVALDI EN ITALIANO

Rosario TROVATO
Universidad de Catania

“Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar”

En estos últimos veinte años se han publicado miles de libros (no exagero) sobre los métodos de la traducción. Sin embargo esta nueva disciplina, que algunos se complacen en llamar “traductología”, tiene la finalidad de analizar y explicar los procesos que subyacen a la traducción y no la de proporcionar normas o instrumentos para lograr una traducción perfecta.

La poesía –como afirma Jakobson y muchos otros más- es intraducible por definición. Personalmente opino que en principio cada poema es intraducible, pero se volverá traducible en cuanto alguien lo haya traducido. Quiero decir que la traducibilidad no es algo que existe *a priori*, sino que nace y se realiza con la traducción misma, es decir en el acto de traducir: “caminante, no hay camino, / se hace camino al andar”.

En realidad la traducción perfecta no existe, y además no sería interesante tener la mismísima obra en otro idioma. Toda traducción siempre será “otra” con respecto al original y el trabajo del traductor consistirá sobre todo en encontrar (mejor dicho “crear”), en el interior de su propia lengua, un texto poético que llevara un sentido “homólogo” al del texto original.

Por lo tanto es innegable que el conocimiento del idioma extranjero del que se traduce es imprescindible, pero mucho más imprescindible y esencial es el conocimiento de la lengua materna (a la que se traduce). El primer requisito de un traductor es pues el de ser “escritor” en su lengua ya que, si no conoce a fondo su propia lengua, nunca llegará a ser un buen traductor.

El segundo requisito, no menos importante que el primero, es el de comprender las reales instancias exegéticas, las únicas que deben prevalecer sobre las demás; y esto se realiza plenamente cuando entre autor y traductor rezuma una suerte de “sintonía del alma”, es decir una misma cosmovisión.

En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que

ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver de sí mismo.

(Marcel Proust, *El tiempo recobrado*).

Dicho de otra forma el traductor es un lector -el lector ideal- que consigue convertirse en el autor que quiere traducir, se traslada a su casa, se asoma al balcón y desde allí mira el mundo.

La poesía de Elena Martín Vivaldi, que yo descubrí hace muy pocos años, ha sido para mí una verdadera revelación, no sólo por su originalidad sino sobre todo por su vibrante, intensa y vigorosa sensibilidad. Su obra ha contado con la amplia aceptación de la crítica y sobre todo con fervorosa y auténtica estima por parte de los que aman la poesía; sin embargo aún no ha obtenido un pleno reconocimiento ni ha tenido la codiciada difusión que merece legítimamente en España, ni mucho menos en el extranjero.

Aunque vivió en el mismo periodo que varios poetas del grupo del 27, no se la puede considerar como perteneciente a esa generación porque ella empieza a escribir mucho más tarde. La generación del 27 ya se había desarrollado y había alcanzado sus logros más altos durante los años comprendidos entre la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, o sea entre 1919 y 1936, mientras que Elena Martín Vivaldi empieza a publicar sus versos en 1945, el año en el que aparece su primera obra, *Escalera de Luna*. Por lo tanto se encuentra escribiendo en pleno régimen franquista, cuando ya la generación del 27 no existía, porque muchos de ellos se habían exiliado, García Lorca había sido fusilado (1936) y los pocos que quedaban en España ya no formaban parte de los nuevos círculos culturales.

Elena conocía muy bien las obras de estos grandes poetas, incluso había conocido personalmente a alguno de ellos, y obviamente había asimilado modelos, gustos y valores temáticos y de estilo refundiéndolos en logros personales y originales. Cabe mencionar que, en el ámbito de la poesía del siglo XX, además de las influencias de los poetas españoles, Elena demuestra conocer también a poetas como Mallarmé, Eliot, Rilke, Ungaretti, etc., cuyos ecos resuenan en sus poemas.

Entre las numerosas influencias halladas en su poesía, las más importantes se remontan a las fuentes altas y fecundas de la tradición lírica española, de Garcilaso a Bécquer, Machado, Jiménez. Son sugerencias fervientemente absorbidas e íntimamente vividas en un impulso creativo absolutamente original. Garcilaso había sido uno de sus poetas preferidos, pero los versos de Martín Vivaldi están muy lejos de la fría perfección formal y

del fino decorativismo garcilasista, muy imitados en aquella época por muchos poetas llamados precisamente “garcilasistas”. La poesía de Elena, más libre y desenvuelta, separada de la rigidez de los cánones formales (metros, rima, construcción estrófica, etc.) se enfrenta a la realidad inmediata de la existencia cotidiana revelando una aguda inquietud repleta de tristeza y también de dolor.

Gustavo Adolfo Bécquer es otro autor predilecto de Elena, cuyos versos, por su sencillez expresiva, por la ligereza y musicalidad, pero sobre todo por el tono íntimo y profundo, recuerdan abiertamente el fascinante mundo becqueriano. Sin embargo, si en Bécquer encontramos una lírica intimista, frágil y delicada, la de Elena, aunque sea igualmente intimista, es más fuerte, vigorosa y enérgica.

La presencia de Garcilaso y de Bécquer en la poesía de Elena Martín Vivaldi es sin duda fundamental, aunque la huella más profunda y tenaz es la de Antonio Machado. Todos sabemos que los paisajes descritos en la poesía de Machado no son lugares naturales sino lugares del alma. Es el estado anímico del poeta el que determina la visión del paisaje. Se trata de una visión interior cuya naturaleza no es más que el correlato objetivo del sentimiento del poeta, como sucede en las poesías de Martín Vivaldi, allí donde nostalgias, añoranzas, deseos se proyectan y se objetivan en el paisaje, en los árboles, las flores, el viento, la lluvia y muchos otros elementos naturales:

Qué plenitud dorada hay en tu copa,
árbol, cuando te espero
en la mañana azul de cielo frío (*Amarillos*).

Lluvia en el campo, vago
paisaje, y tiemblan
los colores: azul,
verde, gris, amarillo,
fundiéndose, creando
crepúsculos inciertos (*Hablo al hijo*)

Pero lo que Elena Martín Vivaldi tiene en común con Machado no es tanto la análoga visión de la naturaleza entendida como proyección de sus propios sentimientos, como una evidente afinidad por lo que respecta a la concepción del amor. Machado escribió: “La amada no acompaña; es aquello

que no se tiene y vanamente se espera. [...] Es un sentimiento de soledad, o, mejor de pérdida de una compañía [...]” (*De un cancionero apócrifo*).

La mayoría de las poesías de Elena giran alrededor del amor, concebido como ansia por amar, añoranza, “saudade” (la presencia de una ausencia). En sus versos afloran la nostalgia y la añoranza de la época de la juventud caracterizada por la espera del amor, de esas esperanzas juveniles, verdes y frescas, que la poetisa ahora echa de menos. En ella el amor se revela como ansia por amar, como necesidad vital, aunque en realidad, el objeto concreto –el amado– no exista. En una de sus poesías, *Presencia en soledad*, se alude a un amor perdido, pero importa poco que haya existido un amante real o no, porque lo que la autora quiere expresar esencialmente es la profunda y vital necesidad del amor:

Tú puedes decir que no, y esconderte,
tapiar todas las puertas,
suprimir las rendijas por donde intente, pálido,
filtrarse el sol desnudo de mi vida.
Tú puedes huir del fondo de mi sueño
y evadirte de la sincera magia del recuerdo imborrable
mientras todas las manos se tienden al vacío (*Presencia en soledad*).

La poetisa considera al amor como un ente o un sentimiento abstracto, algo que ella misma ha inventado, que ha creado para poderse enamorar luego, consciente de la imposibilidad substancial del amor real. No se puede prescindir de pensar en el becqueriano “vano fantasma de niebla y luz” como por otra parte sucede en varias poesías:

Y qué dulzura, Amor, cuando no eras
más que una vaga sombra por mi sueño, ...] (*Psiquis y eros*)

En una tarde así, Bécquer, ¿soñabas
como yo sueño ahora
con eso que no está en ninguna parte
y vibra en cada nota?

En una tarde así, Bécquer, ¿tú amabas
sin ninguna esperanza, (*En una tarde así*)

Incluso más explícitamente, en una entrevista, ella misma confiesa: “estoy enamorada del amor sin rostro, de una idea abstracta de amor”. Lo que en Machado era la “*dorada ausencia encantada*” en Elena se convirtió en “*vaga sombra por mi sueño*” o “*río tembloroso de ilusiones*”.

Yo sé que entre tus labios y los míos
pasa un río tembloroso de ilusiones (*Intimidación de abismos*)

Quiero aclarar que el eco de Bécquer o de Machado, que se advierte en toda la obra de Elena Martín Vivaldi, solamente es una suerte de música de fondo, de atmósfera espiritual, una resonancia –según mi opinión– de la melancólica línea andaluza de la poesía, que no eclipsa la originalidad del pensamiento poético de Elena Martín Vivaldi sino que más bien lo ilumina, porque emerge más directo, más inmediato y más vigoroso, aunque la energía verbal desprendida siempre esté templada por una delicadez exquisitamente femenina.

Para Elena Martín Vivaldi la poesía es gozo, belleza, generosidad, dilatación del espacio, extensión del alma, participación de la alegría y del dolor, pero sobre todo es una declaración de constante y viva voluntad de esperanza. En sus versos la nostalgia, el dolor, la tristeza, el amor, la serena melancolía, cada sentimiento que pasa por su alma siempre hallan una solución en un mensaje de esperanza.

... Lo perdido
lo quiero con moneda de esperanza (*Con espada de fe*).

Cien esperanzas aladas
me descubren todo el cielo (*Mi canción*).

En esta su fe en la esperanza absoluta, en la espera de algo que aún no existe, pero que sin embargo es virtualmente posible, Elena Martín Vivaldi se parece a una poetisa cubana, Dulce María Loynaz, que vivió en ese mismo periodo (1903 – 1997) y que -ella también- fue amiga de García Lorca. La poetisa cubana escribió:

Acaso en esta primavera no florezcan los rosales, pero florecerán en la otra primavera.

Acaso en la otra primavera todavía no florezcan los rosales... Pero florecerán en la otra primavera...

No consta que las dos poetisas se hayan conocido, pero es evidente que respiraron un clima cultural común, que tuvieron una disposición vital similar y una visión del mundo semejante.

En realidad hay muchas influencias, afinidades, analogías que se pueden encontrar en los distintos libros de Martín Vivaldi, pero lo que distingue su poesía es la vibrante y generosa autenticidad de sentimiento, que se articula en un lenguaje sencillo, enjuto, esencial, incluso a veces excesivamente condensado e impulsivo. Sin embargo su lenguaje siempre es claro, sincero y transparente.

La refinada calidad de sus versos, la prodigiosa y sincera introspección sabiamente objetivada en el paisaje, el dominio técnico de sus propios medios expresivos, la moderna profundidad de su pensamiento y, por último, la extraordinaria capacidad de comunicar con el lector, hacen de esta poetisa una de las voces más auténticas y sugestivas de la poesía española de posguerra.

Las poesías que he traducido al italiano son sólo una breve antología de la obra, bastante extensa, de Elena Martín Vivaldi y, como todas las antologías, puede que sea parcialmente incompleta y tal vez hasta limitativa.

586

La arbitrariedad de la elección –correcta o incorrecta, pero inevitable– está sujeta a un criterio que refleja la opinión de todo buen traductor: la fuerza de atracción que el texto original ejerce en él, una suerte de vínculo amoroso que se establece entre el autor y el traductor, un pacto, creado por una sintonía del espíritu. “Yo demuestro que he entendido a un escritor sólo cuando sé reaccionar según su espíritu; cuando, sin disminuir su individualidad, yo lo sé traducir y modificar” (Novalis, *Fragments*).

Se puede traducir sólo por amor a la obra, porque se siente la necesidad de extender a los demás el sentido y la belleza del original. Sólo así, o sea sumergiéndose en el espíritu del autor, y a través de varias modificaciones (mágicas manipulaciones como decía Ortega) se puede volver a crear, en un nuevo idioma, y en una nueva forma, la esencia original del mensaje poético.

Yo opino que la traducción ante todo es un servicio (se traduce para el lector que no entiende el idioma original) y por lo tanto las poesías que he presentado son las más significativas y eficaces para que el lector llegue a conocer a la autora cabalmente.

Traduje con la intención de ofrecer un calco del original, tratando de reconstruir la misma línea dinámica, el mismo esquema de composición (medida métrica, número de versos, etc.) reproduciendo, donde fue posible,

los mismos medios expresivos, los mismos gustos sintácticos, algunas “manías” de la autora e incluso algunas asperezas voluntarias debidas a la espontaneidad directa de su sentir. Pero sobre todo traté de volver a crear “la atmósfera” especial que atraviesa su poesía, el tono confidencial con el que la poetisa sabe comunicarle al lector ese vínculo íntimo y sutil que existe entre el mundo exterior de la naturaleza y sus sentimientos.

Los versos de Elena no se pueden traducir muy dócilmente y no oculto que encontré algunas dificultades, que resolví (espero haberlo logrado) tratando de seguir fielmente no tanto las palabras cuanto el espíritu de su poesía, o sea, dejando de lado la equivalencia lingüística y dejándome llevar por la ola de la mágica atmósfera que en cada verso suyo está presente.

Y es justo esa singular y sugestiva atmósfera, hecha de nostalgia y ternura, y también de dulces ecos culturales y dóciles recuerdos de la tradición lírica española, que nos transmite, de manera clara e indeleble, el sentido profundo del mensaje poético de esta extraordinaria y refinada poetisa.

**CID(E) HAMET(E) BENENGEL(I): AUTOR(A) DE *EL QUIJOTE*
DISFRAZADO/A DE MUJER/HOMBRE**

Mukadder YAYCIOGLU
Universidad de Ankara (Turquía)

Antes de empezar, me gustaría expresar mi contento de estar en Bergamo, a las faldas de los Alpes que me lleva a los tiempos remotos en los que las personas que querían ver donde terminaba el Mediterráneo, escalaban a la cumbre de estas montañas. Cervantes, el Monstruo del Mediterráneo fue quien en la literatura tan bellamente trazó sus límites “desde el Tajo hasta Pactolo” y salió de ellos por la vía del Atlántico. Mucho antes que Braudel, habló del viejo lago como espacio de intercambio cultural, de comercio y de enfrentamientos. De su cultura mestiza fueron los portadores los malos poetas del *Viaje del Parnaso*, los anti-héroes (de la Península ibérica) convertidos en héroes de la nueva realidad histórica expuesta en *La gran sultana*. Pero nuestra ponencia no versa sobre la *La gran sultana* sino sobre *El Quijote* aunque una obra tiene mucho que ver con la otra en lo que se refiere a la cuestión de las identidades.

Mi exposición es en realidad una parte de un trabajo largo pero resumido para esta ocasión. Por tanto es posible, debido al poco tiempo/espacio del que dispongo, que pase muy rápidamente de un tema al otro. Cervantes quería escribir obras de alta calidad literaria, arraigadas en la tradición y al mismo tiempo novedosas y deseaba alcanzar a la gran mayoría sin distinción de clase, edad, sexo, religión y cultura. Quería ser leído y celebrado “de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros..., finalmente, de todo género de personas de cualquier **estado** y **condición** que sean” (I, L, 568)¹. De manera que en *El Quijote* creó un autor/a, un personaje multicultural/multireligioso/multilingüe y un texto polígloto.

Cervantes, en el prólogo del primer libro, nos da las primeras pistas de lo que va a ser. Por un lado dice que *El Quijote* es “hijo del entendimiento”, por otro lado, como autor se declara “padrastró” del héroe. De modo que plantea dos situaciones conflictivas; la primera, respecto a la idea del anonimato/

1) Todas las citas de *El Quijote* están extraídas de la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (1998).

autoría, y la segunda, respecto a la autoría representada por la de padre/padrastro, es decir, la idea de dos autores. Aprovecha la engañosa visita de un amigo para hablar sobre las características novedosas de su libro como si fueran fallos y de ese modo llama la atención del lector sobre los méritos que lo diferencian de los demás libros que se publicaban en aquella época. Pero toda esa manera sincera de expresarse se vuelve hermética en la medida en que avanzamos en la lectura del libro. De modo que desde las palabras iniciales nos damos cuenta de que tenemos entre las manos un libro nada común, que tiene *algo* que lo hace especial, pero se nos escapa la naturaleza de ese *algo*.

En el primer capítulo, nos hacemos testigos de la creación del libro (novela) dentro del libro (romance; como lo denomina E. C. Riley), por lo que tenemos la impresión de que lo que está escribiendo el autor está ocurriendo *aquí y ahora*, recurso propio del arte teatral que en manos de Cervantes se convierte en un juego para reivindicar la memoria histórica. En las páginas siguientes logra dar esa impresión de “presente eterno”, “situándose en un futuro hipotético e inventándose el presente como un pasado que está recuperando desde ese tiempo futuro”.² El héroe después de completar su transformación sale al campo (I, II, 45). Mientras camina habla consigo mismo y traza en su mente el perfil del autor anónimo de sus hazañas: “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: ...” (I, II, 46). A continuación adivina el impacto duradero que van a causar sus hazañas y establece la cadena del pasado-presente-futuro (I, II, 47). Más adelante, se dirige al autor anónimo: “¡Oh tú, sabió encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista desta peregrina historia!” (I, II, 47). Todas estas palabras adelantan la presencia de un autor ausente y al mismo tiempo advierten al lector de que lo que está leyendo no es un libro de caballerías habitual ni tampoco su autor ni su héroe.

E. C. Riley comenta que don Quijote “tiene la maravillosa libertad de imaginar todo ese libro del que se ve como héroe principal” y piensa que “mientras pueda ajustar sus palabras y sus actos al propósito de su libro, será tan autor como héroe del mismo, redactándolo y protagonizándolo al mismo tiempo. Hasta cierto punto, es él quien determina su propia historia. El problema es que no puede determinar todo lo que querría” (Riley, 1990: 83).

2) Así explica José Hierro el “presente eterno” que él mismo crea en su poesía (Cfr. Lanz, 1991: 17).

Pero en realidad la historia de don Quijote ya está determinada, ya está escrita, además por varios autores y de diferentes maneras. El problema es encontrar la manera más adecuada de contarla, representarla y sacarla del olvido para las generaciones venideras. M. Foucault en *Palabras y cosas* dice que toda la existencia de don Quijote “no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita” y que “el libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballerías escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura” (Foucault, 1978: 53). Pero don Quijote a lo largo del libro no recurre a los libros anteriormente leídos sino a su memoria como depósito de saberes y crea/representa un nuevo libro que se parece y al mismo tiempo no se parece a los escritos anteriormente, ya que se trata de una transcripción realizada por **otro** (el morisco aljamiado) a partir de un manuscrito del **otro**; del “enemigo moro”, escrito en caracteres desconocidos. El problema surge a partir de la lectura que hacemos de este **nuevo libro** y de la realidad que refleja. Si nos dejamos llevar por el juego, que es en realidad una trampa, nos convertimos en otro don Quijote, pero no en el verdadero, sino en el que creamos en nuestra imaginación. En cambio, si tratamos de entender en qué consiste el juego, cómo se juega, cuál es la razón para estar en el libro, su relación con la técnica narrativa y su contribución al contenido, nos damos cuenta de que no llegamos a entenderlo a fondo hasta terminar la lectura y hacer otra, desde el final hasta el principio.

Como se ha planteado muchas veces, a lo largo de la primera parte del libro don Quijote busca su autor entre textos orales y escritos, anónimos todos, incluso el que estamos leyendo. Al final del capítulo VIII, el autor anónimo interrumpe la narración disculpándose por no haber hallado el resto de la historia y confiesa ser el segundo autor. Se convierte en investigador y, al igual que el héroe, se pone a buscar el resto de la historia, hace referencias a los archivos, a “los anales de la Mancha” y nos introduce en un mundo medio literario/ficticio medio histórico/real. Presenta a don Quijote como un personaje histórico que realizó un hecho por primera vez (I, IX, 106-107). Y posteriormente hace la definición de la historia: “émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir” (I, IX, 110). Todo ello nos anticipa que el libro va a tratar un tema histórico pero no de una manera conocida.

1. EL ALCANÁ DE TOLEDO Y EL MANUSCRITO ALJAMIADO

En este apartado, trataremos de explicar la esencia del juego de autores basándonos en la manera en que el segundo autor encuentra la segunda parte de la historia en el Alcaná de Toledo y los comentarios que hace acerca de ella (I, IX, 107-110). Primero debemos recordar que **El Alcaná de Toledo** y **El Coch de Valencia** eran los dos mercados judíos más importantes del país. El segundo autor, en una de sus visitas habituales al Alcaná, ve llegar a un muchacho que vende unos cartapacios y papeles a un sedero. Cabe señalar que en aquella época la mayoría de quienes se dedicaban a la sedería eran moriscos. Esta pista nos conduce a buscar el modo en que dichos cartapacios y papeles llegaron a manos del muchacho. Si volvemos al capítulo IV, encontramos a “los mercaderes toledanos que iban a comprar seda a Murcia”, lo que nos podría indicar que fueron estos mercaderes quienes habrían vendido los cartapacios y papeles a un morisco que vivía en Toledo. Éste, después de haberlos leído, habría tratado de venderlos por medio del muchacho (por lo visto también morisco) a otro sedero; al mencionado por el segundo autor. En efecto, llama la atención que el muchacho no es mercader sino mensajero que va al mercado sólo y exclusivamente a efectuar la venta, lo cual pone de manifiesto la existencia de una red de comunicación entre los mercaderes moriscos que viajaban por toda España, que no sólo se dedicaban a la compra-venta de mercancías, sino también a hacer circular textos prohibidos. También podríamos afirmar que los mercaderes toledanos habían leído el manuscrito antes de venderlo, tal como lo hizo el morisco que lo compró; ello queda de manifiesto en la conversación burlona que tienen con don Quijote (I, IV, 68-69).

Como se sabe, en la pragmática promulgada en 1567 se prohibía “hablar, leer y escribir en árabigo en un plazo de tres años” (Caro Baroja, 1976: 158-159), prohibición que se endureció en los años posteriores e hizo pasar a la clandestinidad los textos aljamiados mucho antes de la expulsión definitiva de los moriscos, lo cual muestra que *El Quijote* antes de su traducción era un texto prohibido, por tanto clandestino y codificado.

Volviendo al Alcaná, el segundo autor que desempeña el papel de cristiano viejo, después de dar estas pistas, para desviar la atención del lector, al parecer hace un comentario acerca de su afición a leer hasta los papeles rotos de las calles, lo cual le sirve de justificación de su interés por el manuscrito aljamiado. Toma un cartapacio, de los que vende el muchacho, y dice que conoce los caracteres arábigos, lo cual no tiene nada de extraordinario, ya que son inconfundibles, pero que diga que no sabe leerlos y se ponga a buscar un

morisco aljamiado para que los lea, merece la atención. Ya que, si el segundo autor no hubiera sabido leer los caracteres arábigos, no habría sido capaz de distinguir que el texto era escrito en aljamía y no en árabe. Para distinguir si un texto estaba escrito en aljamía o en árabe, inevitablemente habría que saber o árabe o aljamía, o los dos, y claro está, el español. Entonces podemos decir que el segundo autor sabía aljamía y lo de buscar un morisco aljamiado era puro juego, lo cual quiere decir que si no existe traductor de por medio entonces tampoco habría dos/tres autores (el primer autor/el morisco aljamiado/el segundo autor), ni tres textos (el manuscrito aljamiado/el texto transcrito/el texto compuesto a partir de la la transcripción), existiendo sólo un autor quien es morisco que escribe en aljamía (condición y conocimiento que le permite también trasladarlo al castellano), siendo también posible lo contrario de que hay sólo un autor español (cristiano viejo) que escribe en castellano que quiere abrirse (no olvidemos que a Alonso Quijano le acaban “melancolías y desabrimientos”) y expresar sus pensamientos libremente pero debido a la Inquisición se ve obligado a recurrir a todo este juego y codificar su libro para contar algo que no puede hacer por vía normal. (Debido a la complicada estructura del libro, a continuación seguiremos admitiendo la existencia de dos autores para aclarar otras cosas).

El segundo autor, después de dar esta pista clave, concentra la atención del lector en el tema de la búsqueda de un morisco aljamiado (“y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua le hallara”³⁾ e, inmediatamente después, da otra pista cuando se refiere al hebreo como la mejor y más antigua lengua e indirectamente a criptojudíos como traductores de dicha lengua que continuaban ejerciendo clandestinamente su oficio medieval. Este dato nos lleva a aclarar la confusión respecto al “libro” que aparece repentinamente (engaño a los ojos) en manos del segundo autor a pesar de no ser mencionado anteriormente junto con los cartapacios y papeles.

El segundo autor pone “el libro” en manos del morisco para que lo lea. Éste lo abre por medio y leyendo un poco comienza a reír ante la anotación sobre Dulcinea. Por su parte, el segundo autor, al oír el nombre de Dulcinea, se queda atónito, ya que luego se le representa que aquellos cartapacios contienen

3) Para el siguiente planteamiento nos hemos basado en la n. 24 de la edición que usamos: “El autor se refiere al hebreo, considerada la lengua mejor y la más antigua, por ser la del *Antiguo Testamento*. Posiblemente haya una alusión a los criptojudíos que seguían en Toledo, pese a la expulsión de 1492”, p. 108.

la segunda parte de la historia de don Quijote, y con esta imaginación, le da prisa al morisco que lea el principio. Según traduce el morisco, en el principio dice lo siguiente: “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe”. Pues este libro es la primera parte de la historia de don Quijote, la que acabamos de leer y que ya está publicado (Cervantes repite el mismo juego en el segundo libro con respecto a la publicación del primero), lo cual se puede explicar de la siguiente manera copiando las propias palabras de Cervantes. La primera parte que acabamos de leer, en realidad, no era el texto original, ya que el segundo autor la encontró con la ayuda del cielo, el caso y la fortuna en el Alcaná de Toledo y con caracteres que conoció ser hebreos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduvo mirando si pareciese por allí algún criptojudío que los leyese y no le fue muy dificultoso hallar intérprete semejante. En fin, la suerte le deparó un criptojudío que trasladó el texto al castellano y el segundo autor copió la transcripción, la firmó y se convirtió en primer autor. Sin embargo, esto también fue un juego, ya que en realidad el primer, el segundo autor y el criptojudío eran una misma persona, como lo fueron en caso del manuscrito aljamiado (en letras árabes), ya que el segundo autor sabía leer hebreo. Todo esto explica la confusión y ambigüedad que se observa respecto a la lengua y la autoría de la primera parte que acabamos de leer y, al mismo tiempo, queda implícito el linaje mixto (judío/cristiano/musulmán) del único autor plurilingüe y el carácter polígloto de su texto. De modo que los manuscritos aljamiados nos sirven como signo de la identidad de su autor si tenemos en cuenta lo que comenta al respecto Rafael Lapesa en la cita de abajo:

La convivencia de gentes “de las tres religiones” en la España medieval hizo que el romance no se escribiera sólo en caracteres latinos, sino también en los del alfabeto hebreo y en los del alifato árabe. Así ocurrió con las cancioncillas mozárabes utilizadas por poetas árabes y hebreos del Andalus en los siglos XI al XIII. Más tarde, al avanzar la Reconquista, son los mudéjares y los judíos habitantes en la España cristiana quienes escriben frecuentemente en romance valiéndose de sus respectivos sistemas de escritura; después de 1492 siguieron haciéndolo en España los moriscos hasta su expulsión en tiempo de Felipe II, y aún más tarde en el Norte de Africa. Los judíos sefardíes en la diáspora publicaron en caracteres hebreos biblias y otros textos romances (Lapesa, 1988: 262).

Volviendo al Alcaná, al llegar a los oídos el título de la obra, el segundo autor compra al muchacho todos los papeles y cartapacios y le pide al morisco que transcriba todos los que trataban de don Quijote, lo cual significa que en ellos había también otras historias y en los papeles quien sabe qué cosas. Es significativo que el segundo autor lleve al morisco, primero al claustro (construido en lugar del mercado judío) de la Catedral de Toledo (construida sobre una de las mezquitas más antiguas de la ciudad). La catedral y el claustro, contruidos a modo de palimpsesto, sirven de complemento al linaje mixto del autor y el carácter polígloto de su texto. Realizada una parte de la traducción en dicho espacio, para facilitar el negocio, el autor lleva al morisco a su casa, lo cual significa el paso de un espacio religioso a otro laico/personal/intimo, propio del autor.

Si nos fijamos en el paralelismo estructural/formal entre el primer libro de *El Quijote* que consta de dos partes como *La Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento)* y el tercer libro que contiene sólo la tercera parte como el *Corán*, vemos que todo este juego de autores, traductores y diversidad de lenguas evocan los *Libros Sagrados*. Concluida la traducción del manuscrito, el segundo autor hace el siguiente comentario:

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía “Don Sancho de Azpetia”, que, sin duda, debía de ser su nombre, y **a los pies de Rocinante estaba otro que decía “Don Quijote”**. Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héptico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de “Rocinante” (I, IX, 109).

En este párrafo, la ausencia de alusión alguna al traductor indica que el autor lee a solas; sin la ayuda del morisco, los rótulos aljamiados que vienen a los pies de los personajes pintados, con lo cual tenemos otra prueba de que el segundo autor sabe aljamía. Además estos comentarios muestran que los cartapacios no sólo consisten en manuscritos sino también en ilustraciones, lo cual indica que Cide Hamete no es sólo escritor/historiador sino también pintor.

Ahora veamos las características de las ilustraciones descritas por el segundo autor. En primer lugar, lo que llama la atención es que a los pies de “Rocinante” esté escrito “Don Quijote”. Este detalle se nos escapa en la primera lectura quizás por la semejanza física entre éste y aquél. En la segunda lectura pensamos que se trata de un error/despiste/descuido, lo cual nos lleva a plantear cuatro posibilidades: 1) Puede ser un error de Cide Hamete Benengeli. 2) Cide Hamete tiene débil la vista, por tanto no distingue bien a don Quijote de Rocinante, que son muy parecidos físicamente. 3) No puede ser un error del morisco aljamiado ya que él sólo se encarga de la transcripción del manuscrito. 4) Puede ser un despiste del segundo autor cometido al describir la ilustración. 5) Puede ser un descuido de los editores.

Cuando leemos los dos libros enteros, vemos que los descuidos cometidos en el primero están comentados en el segundo y notamos que no se trata de un error sino de un engaño que ayuda al autor a construir la técnica narrativa y el sentido profundo de la obra y al lector le sirve de pista para desconstruir el texto y llegar al fondo de la obra.

De modo que la sustitución del nombre de “Rocinante” por el de “Don Quijote”, y la de la imagen de éste por aquél, puede interpretarse de dos maneras: La primera, Rocinante es el otro yo o el doble de don Quijote que representa su lado animal, y viceversa. La segunda, se trata de la transformación de don Quijote en Rocinante, y viceversa.

Al parecer Cervantes, por medio de este engaño, quiere llamar la atención sobre los siguientes temas: 1) Las personas se parecen a los animales que poseen y éstos a sus dueños. 2) Las cosas que parecen ser semejantes son en realidad diferentes y las cosas que parecen ser diferentes son en realidad semejantes. 3) *El Quijote* de Cide Hamete es en realidad una fábula por ser su personaje principal un caballo llamado “Don Quijote”. 4) *El Quijote* del segundo autor es en realidad una fábula invertida de la manera que comentaremos abajo.

Recordemos que Cipión y Berganza son dos perros/humanos que protagonizan *El coloquio de los perros*. Según nos enteramos por boca de la Cañizares, la hechicera/bruja/maga/sabia llamada Camacha de Montilla, entre otras muchas habilidades también

tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, [...] porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa

sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias.

Así como a continuación explica “aquella ciencia que llaman **tropelía**, que hace parecer una cosa por otra”. (Cervantes, 1981: 213) De modo que Cide Hamete que es mago/a (de su identidad femenina hablaremos más adelante) como la Camacha, es posible que en su libro hubiera convertido a don Quijote en caballo/Rocinante⁴ y se hubiera disfrazado de don Quijote o como Cañizares hubiera ejercido la magia sobre sí mismo y se hubiera transformado en don Quijote. (En tal caso quedaría explicada la no materialización de Cide Hamete en el libro). Y a su vez, el segundo autor/Cervantes tan mago como Cide Hamete, en su libro, como represalia, hubiera (re)convertido a Don Quijote en ser humano y a Cide Hamete en Rocinante o en el “galgo corredor” de Alonso Quijano (en tal caso también quedaría explicada la no materialización de Cide Hamete en el libro, así como la desaparición del galgo después del primer capítulo y su reaparición en el capítulo IX: “...el galgo de su autor”) y se hubiera disfrazado de Cide Hamete, lo cual justificaría su concesión de la autoría del libro a éste. Todas estas transformaciones y metamorfosis asemejan a Cide Hamete y al segundo autor a los dioses y diosas de la era pagana, a los encantadores y las hechiceras, como Calipso de Homero y Circe de Virgilio, así como a los magos de todas las culturas y de todos los tiempos.

El segundo autor termina el análisis de la ilustración con las siguientes palabras: “Otras algunas **menudencias** había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera” (I, IX, 110). En realidad las “menudencias” mencionadas por el segundo autor constituyen el juego/la trampa/el engaño en que se basa la técnica narrativa del libro y dan pistas sobre cómo debe ser leído el libro. Esto queda claro cuando el segundo autor en dos ocasiones hace referencia al pintor Orbaneja de Úbeda. En la primera de ellas, lo compara con Cide Hamete.

4) Para esta transformación es posible que Cervantes se hubiera inspirado en la bruja, Camacha de Montilla (persona real) “condenada por la Inquisición de Córdoba, en 1572, y fue la que pasó por haber convertido en caballo a Don Alonso de Aguilar, hijo de los marqueses de Riego”, hecho referido por Christian Andrés (1993: 531).

Ahora digo [...] que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: “Lo que saliere”. Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es gallo”. Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. (II, III, 652).

Como se observa, el pintor de Úbeda escribe “este es gallo” debido a que el gallo no se parece al gallo y Cide Hamete escribe “Don Quijote” a los pies de Rocinante que se parece y al mismo tiempo no se parece a don Quijote. De modo que Cervantes pone de manifiesto la diferencia y el parecido entre Cide Hamete y el pintor de Úbeda. En la segunda referencia, Cervantes compara al pintor de unas sargas viejas que retrata en ellas “el robo de Elena” y “la historia de Dido y de Eneas”, con el pintor de Úbeda: “este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “Lo que saliere”; y si por ventura pintaba un **gallo**, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era **zorra**”. A continuación compara a Avellaneda con los mencionados pintores: Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser **el pintor o escritor, que todo es uno**, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere” y luego éste con un poeta “o habría sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir “Deum de Deo”, respondió: “Dé donde diere” (II, LXXI, 1203). Y por último equipara a Cide Hamete a Apeles, el único pintor autorizado para retratar a Alejandro Magno (II, LIX, 483). Así como en el “Prólogo” del primer libro confronta a “Xenofonte” con “Zoílo o Zeuxis” (contemporáneo y rival de Apeles) que “fue maldiciente el uno y pintor el otro” (12).

Cervantes igualando al **escritor** con el **pintor** llama la atención del lector a la relación entre la pintura y la escritura y a la inseparabilidad de las acciones de **ver/leer/entender** a la hora de la lectura de su obra. Cervantes a través de la mencionada ilustración y las comparaciones que hace entre uno y otro escritor o pintor demuestra que Cide Hamete es buen escritor en la medida que es buen pintor, y viceversa. Así como da a entender que El Quijote no fue escrito con la mentalidad de “lo que saliere” y es una obra tan cerrada como abierta que no requiere explicaciones si se ve y si se entiende.

De hecho, a nosotros como lectores, por no haber visto ni el manuscrito ni las ilustraciones de Cide Hamete, al principio se nos escapa que los cartapacios no sólo consisten en manuscritos sino también en ilustraciones y que Cide Hamete no es sólo escritor/historiador sino también miniaturista: pintor de las de las “menudencias”, de las cosas “tan mínimas y tan rateras” (II, XVI, 171).

Quisiéramos también destacar el paralelismo entre la manera en que el segundo autor encuentra el manuscrito aljamiado y los pergaminos al final del primer libro. En el caso de los pergaminos, como en el del manuscrito aljamiado, “la buena suerte” le depara al segundo autor “un **antiguo** médico” (probablemente de origen judío o árabe que dejó de ejercer su profesión después de su conversión al cristianismo por no revelar su antigua identidad) “que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas⁵, pero en versos castellanos” (I, LII, 591). Esta historia vuelve a conducirnos hacia las tres identidades de Cide Hamete como ermitaño cristiano, rabí y morabito/sufí y otra vez hacia la misma idea de construcciones edificadas a modo de palimpsesto (sinagoga, ermita y *tekke* o pequeña mezquita) como las que se hallan en Quintanar, muy cerca de Toledo, pueblo referido por el autor varias veces. Todas estas suposiciones corroboran la clandestinidad de *El Quijote*, encontrado por partes, escrito en diferentes alfabetos y autores, en diferentes tiempos, lo cual convierte el libro en un *puzzle*, una novela de aventuras o policiaca en la que se van juntando las piezas las cuales no se completan hasta que se encuentre la última, es decir la verdadera identidad de los autores que resultan ser un sólo autor que se transforma/se desdobra en otros *yos* o se disfraza de otros y que por tanto todos los textos resultan ser un sólo texto que cuentan lo mismo: la historia de don Quijote, del Hombre aunque estén escritos en diferentes alfabetos como los *Libros Sagrados*.

En este momento de nuestro trabajo vamos a concentrarnos en el nombre de “Cide Hamete Benengeli” como signo de su identidad/linaje.

2. LA DOBLE LECTURA DEL NOMBRE DE “CID(E) HAMET(E) BENENGEL(I)”

Cervantes da mucha importancia al significado del nombre y el sobrenombre de los personajes, los elige con meticulosidad. Ello, porque en

5) Las letras góticas y el pergamino son señales de la transición a la imprenta, siendo una de sus muestras *La Biblia Polígota Complutense* impresa en parte en letra gótica.

su época los sobrenombres eran signos de identidad y ocultaban/revelaban el linaje, indicaban la vocación, el oficio, o algún defecto físico o moral, así como un mérito inherente o adquirido de la persona.

El engaño acerca del nombre de “Cide Hamete Benengeli”⁶ se origina a partir de la “plática” desarrollada entre don Quijote y Sancho, cuando éste último, refiriéndose al autor del primer libro de *El Quijote*, dice que “se llama Cide Hamete Berenjena”, a lo que contesta don Quijote de la siguiente manera y sigue la “plática” tal como la citamos a continuación:

-Ese nombre es de moro –respondió don Quijote.

-Así será –respondió Sancho–, porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas.

-Tú debes, Sancho –dijo don Quijote–, errarte en el sobrenombre de ese Cide, que en arábigo quiere decir “señor”.

-Bien podría ser- replicó Sancho (II, II, 645).

Como vemos Sancho transmite el nombre de “Benengeli” convirtiéndolo en “Berenjena”. Es decir, lo arabiza para concordarlo con los nombres de origen árabe que le preceden; quizás por serle ajeno su significado y resultarle difícil su pronunciación. De manera que Sancho desorienta a don Quijote acerca del nombre del autor del primer libro. Pero vemos pronto que quien desorienta no es sólo Sancho sino don Quijote y no sólo a Sancho sino a los lectores también. Pero antes debemos aclarar otro engaño que surge cuando Sancho dice que “los moros son amigos de berenjenas” y nos da una información incompleta ya que además de los moros los judíos también son amigos de berenjenas, tanto que en “La cántiga de las berenjenas” se menciona treinta y cinco formas de cocinarlas. Por su parte don Quijote, tan sabio, en vez de completar la información que da Sancho, le dice: “Tú debes, Sancho errarte en el sobrenombre de ese Cide, que en arábigo quiere decir *señor*”. De manera que don Quijote concentra la atención del lector en el error que comete Sancho al decir “Berenjena” en vez de “Benengeli” y da la impresión de que le está corrigiendo, él mismo comete otros dos errores (en cuanto al género

6) Cfr. la lectura que haremos del nombre con la de Helena Percas de Ponseti (1975: 115-123), que cita a D. José Antonio Conde, Rodríguez Marín, Leopoldo Eguílaz y Yanguas, Astrana Marín, Mahammed Aaziman, Sidi Musa Abud, S. Bencheneb, C. Marcilly, Louis Philippe May, José de Benito, C. A. Soons, G. Stagg y P. J. López-Navío; Luce López Barralt (2005), que cita a Julio Baena; y Ruben Soto Rivera (1997).

y significado) diciendo que “cide” significa “señor”. Pues, en realidad “cide”⁷ en árabe significa “doña” y no “señor” y es la forma femenina de “cid” que equivale a “don”. De modo que “Cid” es masculino y “Cide” femenino y como se sabe, se utiliza para personas que vienen del linaje de Mahoma, personas distinguidas de una comunidad; también tiene la acepción de sabio/advino.

Pero aun deberíamos aclarar una ambigüedad que atañe al significado de “Cide”. En Magreb, el equivalente de “Cid” era “Sidi”, como lo recuerda Stagg (citado en Percas de Ponseti, 1975: 120) y se antepone a los nombres de los miembros de la familia dinástica. Entonces debemos tener en cuenta la posibilidad de que Cervantes hubiera adaptado la palabra “Sidi” al español como “Cide”. Pero por otro lado, sabemos que en *El cantar de mio Cid* y otros textos españoles de la época, se utiliza “Cid” y no “Cide” y el mismo Cervantes recurre al mismo uso.

A este juego de géneros contribuye el uso de la palabra “Cide” delante del nombre de “Hamete” que se utilizaba como nombre de hombre por autores de la época siendo Lope de Vega uno de ellos (recordemos su comedia *Hamete de Toledo*). Por tanto, es posible que “Cid”, al preceder a “Hamete”, se hubiera convertido en “Cide” por facilidad fonética y que por eso hubiera pasado como nombre de hombre. Pero, por otro lado, deberíamos tener en cuenta que “Hamete” puede leerse como “**Hāmide**” (la que alaba a Dios) o “**Hamīde**” (la que merece ser alabada) y ambas son nombre de mujer, derivados del verbo “hamd” que significa “alabar y agradecer a Dios”, del que derivan también las formas masculinas “**Hāmīd**” (el que alaba a Dios) y “**Hamīd**” (el que merece ser alabado, y también uno de los 99 nombres de Dios). En este caso “**Cide Hamete**” se podría leer como “**Doña Hamete**”. Habríamos de recordar que en lenguas semíticas “Hāmīd” se utiliza también en el sentido de “sacerdote”, “hombre de religión”, “sabio/advino” siendo válido el mismo significado por su forma femenina.

En el capítulo XV del primer libro encontramos una variante del mismo nombre. Esta vez se le llama *Cide Mahamate Benengeli*. “Mahamate” puede ser la adaptación de “Muhammed” o de “Mahmud”/Mahmude (que significa “elogiado/a; el que merece ser elogiado/a”) que derivan del verbo “hamd” al igual que “Hāmīd”/ “Hamīd” y sus formas femeninas. Todas estas variantes demuestran el conocimiento de aljamía de Cervantes.

7) Para el significado de los nombres hemos consultado dos diccionarios, Nihat Özon (1979) y Parlatur (2006).

Por lo que se refiere al significado de “**Benengeli**” es un nombre probablemente compuesto de **ben+engel-i**. Para establecer el engaño, Cervantes se vale de la fusión de dos lenguas semíticas; el árabe y el hebreo; utiliza el prefijo “**ben**” que en hebreo significa “hijo” cuyo equivalente en árabe es “**bin**” o “**ibn**”. De modo que si no se trata de la transformación de “**bin**” en “**ben**”, se puede decir que Cervantes prefiere el sufijo hebreo. Caro Baroja, en su libro *Los moriscos del Reino de Granada* habla del uso de la voz “*banu*=hijos, o *ibn*=hijo, unido a un nombre propio, que debe considerarse como el de fundador del linaje y de la aldea a la par” y de sus variantes como “bena” (Benadalid), “beni” (Beninar), “bene” (Benecid) y “ben” (Benhaluz) (Caro Baroja, 1976: 73-74). Variantes éstas, comunes en ambas comunidades que dificultan no sólo la determinación de la verdadera identidad de Cide Hamete sino también la de los demás moriscos, de los judíos que después de 1492 a fin de continuar en España aparentaron ser moriscos, tema que al parecer a Cervantes le interesó como parte de la confusión de identidades y volvió a plantearlo en *La gran sultana*; esta vez mostrando el otro lado de la moneda por medio de los moriscos que aparentaron identidad de judío, debido a que éstos gozaban de mayor confianza ante el sultán por no haber renunciado a su religión de origen; todo ello a través del engaño a los ojos.

Cervantes, uniendo el prefijo hebreo/árabe “ben” con el componente “Engel”, adaptación al aljamía de “Angel” (del lat. *angelus*, y éste del gr. *angelos*; “mensajero”), concepto/figura común en todas las religiones [con evocaciones de Gebher, Gabriel y Cebrail (llamado también “El Cid de los Ángeles”), cuyo carácter visible/invisible cuadra con la presencia/ausencia de Cide Hamete] y añadiendo el sufijo de gentilicio –i, de origen árabe, también utilizado por los judíos, fusiona todas estas lenguas y culturas que estuvieron en contacto en el Mediterráneo para crear un nombre mixto y una identidad mestiza.

La posibilidad de que “Engeli” sea un nombre gentilicio aumenta cuando recordamos la lección de árabe que da don Quijote a Sancho (II, LXVII,1176), y en la que habla de la terminación de la –i sin mencionar su uso como gentilicio a pesar de que seguramente lo sabía, lo cual justifica la presencia de dicha lección en el libro como parte del engaño. De modo que “Engel”/“Angel” puede ser nombre de una aljama/judería/morería/aldea que no aparece en el mapa o de una calle, como la del Angel en Toledo cerca del Alcaná; de cuyo nombre no quiere acordarse el segundo autor ni lo quiso poner Cide Hamete Benegeli puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenerse por suyo.

Sobre el uso del sufijo *-i* se puede consultar a Caro Baroja en su libro *Los moriscos del reino de Granada*, acerca de cuyos nombres dice:

que eran conocidos por el lugar de su nacimiento, o el desplazamiento tradicional de su linaje. Así sabremos que don Hernando de Valor, cabeza de los Abenhumeya entre los moriscos, tenía en Béznar una gran potencia a la que se llamaba los Valoríes o Valorís. Al jefe de ella se le conocía por “el Valorí” por antonomasia. [...] Los afincamientos y la existencia de linajes vinculados a un pueblo hicieron que las personas que pertenecían a un linaje largo musulmán llevaron con frecuencia no el nombre de aquél, ni el nombre cristiano, sino esta clase de nombres étnicos y apodos. Gironcillo, famoso capitán, era conocido más por “el Archidoni”. Y Mármol cita entre otros, a “el Picení” y “el Alarabí”, “el Zambori”, “el Hoscení”, el “Gorí” y “el Habaquí”, “el Barcochí y “el Melchí”; gente con apodo (Caro Baroja, 1976:121).

Así como lo que comenta Rafael Lapesa en *Historia de la lengua española* sobre la *-i* árabe apoya esta idea y sugiere la doble lectura del nombre de “Benengeli”.

La terminación */-i /* ha pasado al español como parte integrante de adjetivos, sustantivados o no, de origen árabe (*cequí, jabalí, maravedí, muftí, muladí, baladí*, etc.), y sobre todo, como sufijo de gentilicios y otros derivados de nombres propios árabes (*fatimí, yemení, marroquí*). Con este valor sigue activo en español para nuevas formaciones (*bengalí, iraní, paquistaní, israelí*). Dos ejemplos de su vigencia a través de los siglos: en el XIII los sabios judíos que colaboraban en las empresas científicas de Alfonso X sugirieron un nuevo cómputo cronológico a partir de “la era *alfonsí*”, forjando el derivado sobre un antropónimo no semítico; en 1951 Menéndez Pidal puso en circulación *andalusí* ‘perteneciente o relativo al Ándalus’ para distinguirlo de *andaluz* ‘perteneciente o relativo a Andalucía’. Normalmente *-í* en singular e *-íes* en plural valen para masculino y femenino (*hurí, huríes*); pero hay ejemplos medievales de *-ía* (<ár. *-īyya*), *-ías*: *marroquía, ceptías, tortoxías* (Lapesa, 1988: 147-148).

Otra orientación hacia la doble lectura nos la proporciona el segundo autor cuando califica a Cide Hamete de “*flor de los historiadores*” (II, LXI,

1131) en vez de llamarlo por ejemplo como “padre de los historiadores” con evocación masculina. Otra pista sería el tema de **la almalafa**⁸; manto usado tanto por hombres como mujeres, de la que Cide Hamete tenía dos, según nos lo comenta el segundo autor: “Aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma que diera **por ver** ir a los dos [refiriéndose a Don Quijote y doña Rodríguez] así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía” (II, XLVIII, 1018)⁹. Cervantes describe su uso en Zoraida: “una mujer a la morisca vestida, cubierto el rostro, con una toca en la cabeza; traía un bonetillo de brocado, y vestida una almalafa, que desde los hombros a los pies la cubría” (I, XXXVII, 439). Descripciones que permiten imaginar a Cide Hamete disfrazado hombre o de mujer.

Otra información acerca de la identidad de Cide Hamete son los rumores de que es pariente de uno de los ricos arrieros de Arévalo; personaje clave que nos da otras pistas sobre el linaje de Cide Hamete. El arriero aparece en el capítulo XVI del primer libro, alojado en un “*camaranchón*” de una venta con don Quijote y Sancho Panza, que su lecho hace “mucho ventaja a la de don Quijote” ya que está “fabricado de las enjalmas y de todo el adorno de los dos mejores mulos que traía, aunque eran doce, lucios, gordos y famosos, porque era uno de los ricos arrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia, que deste arriero hace particular mención porque le conocía muy bien, y aun

8) Según la definición de J. M. Solá-Solé (1983: 94), “*almalafa* (<hispanic. ár. al-malháfát), especie de manto o velo grande, usado, no sólo por las mujeres árabes, como implican los testimonios precervantinos, sino también, como ya asegura la base árabe [...] por los hombres, muy de acuerdo con la amplitud semántica que le concede nuestro autor”. En la edición de *El Quijote* que usamos se hallan las siguientes definiciones: “La *almalafa* es el manto o capa larga que usaban los moros fuera de casa” (n. 26, p. 1081) y “Manto rectangular grande, de paño fino, muchas veces con orla de color o bordada, en el que envuelven el cuerpo las moras y más raramente los moros, sobre todo en verano; se sujeta delante con un broche grande” (n. 34, p. 439).

9) Además de en esta cita, en otras partes del segundo libro se implícita que a Cide Hamete se le debilita la vista con el paso del tiempo como a Homero, los miniaturistas, los *vates*. Por ejemplo en el capítulo LX el segundo autor dice que: “...yendo fuera de camino, le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele” (1116). Y en el capítulo LXVIII comenta lo siguiente: “Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era)” (1182). Por un lado, estas citas señalan la ceguera de Cide Hamete, por otro indican que Cide Hamete no es el primer autor.

quieren decir que era algo pariente suyo” (I, XVI, 171). Los puntos que nos llama la atención en esta cita son los siguientes: Primero, Cide Hamete no revela el nombre del arriero a pesar de conocerlo “*muy bien*”. Segundo, a pesar de que Cide Hamete “hace particular mención” de él, el segundo autor no lo transmite al lector. Tercero, el lenguaje utilizado, cuando dice “y aun quieren decir que era algo pariente suyo”, indica que los rumores que corren no le son favorables. Habría que recordar que en la época de Cervantes los rumores tenían mucha importancia ya que dependiendo de la voluntad de quien los engendrara podrían tener carácter de calumnia y constituir documento histórico oral, base del escrito en casos de determinar el linaje de los cristianos nuevos.

Caro Baroja valiéndose de *Memorable expulsión...* de Marcos de Guadalajara nos proporciona la siguiente información sobre los arrieros:

El morisco granadino desarraigado había tomado, por una parte, el aire equívoco que toman los miembros de comunidades sometidas a operación semejante. Buscaba la base de su sustento y el de su familia en el desarraigo mismo. Se dio a oficios que suponían gran movilidad y escasos bienes inmuebles. Entre ellos los más característicos, según los escritores de la época, fueron los de arriero y trajinero. La arriería, además de producir buenas ganancias, permitía traer y llevar noticias y practicar el espionaje en cierto modo (Caro Baroja, 1976: 213).

Según uno de los papeles del patriarca Ribera; “Item, que siendo, como muchos destos tragineros, discurren por todas las provincias de España; y assí tienen fácil ocasión, para auisarse y preuenirse vnos a otros; como es cierto lo hazen; y que se corresponden los deste Reyno con los de Aragón, y los vnos y los otros con los de Castilla, y generalmente vnos con otros” (citado en Baroja, 1976: 213).

Por su parte, Gómez Dávila comenta lo siguiente sobre los arrieros: “Los caminos están llenos de harrieros Moriscos, que lleuan nueuas y ausios de vn Reyno a otro, y se cartean y comunican con gran seguridad y licencia” (citado en Caro Baroja, 1976: 213). Caro Baroja comenta que esto “parece ser un tópico entre los escritores preocupados por la cuestión morisca” y dice que “por iguales motivos se daban a la arriería y trajinería los judaizantes” y cita a González de Cellorizo al respecto:

y es tanto verdad, que estos officios son aparejados para esto, que los Judíos de nación los que siendo Christianos bautizados se han buuelto a la ley muerta de Moyssen, como algunos lo han hecho, no pudiendo guardarla con secreto entre sus vezinos, han tomado por medio más sufficiente el hazerse tragineros y tratantes, y con este velo han venido a ser tan obseruantes en ella, que sin estoruo alguno han guardado sus ritos y ceremonias, lo que no pudieran si guardaran la viuienda de sus casas (citado en Caro Baroja, 1976: 213-214).

Salazar de Mendoza completa esta información relativa a los moriscos de Hornachos y sus relaciones con los granadinos instalados en Toledo:

Eran muchos arrieros, y sabían por este camino, con mucha facilidad, todo lo que pasaua en España, y aun fuera; porque tenían inteligencias, y correspondencias con los turcos, y moros. Quando vinieron a Toledo los Moriscos de Granada, trauaron entre ellos liga, y amistad muy estrecha. Comunicáuanse por una senda que llamaron Moruna, que yua por despoblado las quarenta leguas que ay desde Toledo a Ornachos, de montes, y malezas. A vno solo de estos Moriscos, se le imputaron ochenta muertes de Christianos y a otros, muchos, y muy graues delictos: demás de ser Apóstatas. (citado en Caro Baroja, 1976: 214).

Todos estos datos explican la razón del silencio de Cide Hamete respecto al nombre del arriero y la omisión por parte del segundo autor “la particular mención” que hace Cide Hamete del arriero. Como es sabido los nombres, los officios ejercidos por moriscos y conversos eran signos de su identidad. Pero en el caso del arriero es difícil hacer esta distinción por no ser revelado su nombre y por ejercer una profesión que era común a ambas comunidades. De modo que el arriero puede ser tan criptojudío como morisco, así como espía y, si son ciertos los rumores de que es pariente de Cide Hamete, éste estaría también involucrado en los rumores.

Si valoramos toda esta información junto con el nombre mixto de “Cide Hamete Benengeli” y su texto aljamiado podemos decir que el primer autor de *El Quijote* proviene de un linaje judío que se convirtió al cristianismo que durante la dominación árabe pasó al estatus de mozárabe, para después convertirse al Islam y adoptó el nombre de Cide Hamete. Al darse inicio a la Reconquista tuvo que pasar al estatus de mudéjar y una vez terminada la

Reconquista, fue obligado a convertirse nuevamente al cristianismo y adoptar el estatus de morisco. Después de la publicación de la pragmática de 1567 en la que se prohibió tener nombres árabes Cide Hamete tuvo que cambiar su nombre para adoptar otro siendo este Quijada/Quesada/Quijana y después de su disfrazamiento de hidalgo/caballero, Alonso Quijano/Don Quijote (probablemente el mismo que llevaba antes de convertirse al Islam). De hecho lo corrobora la estructura circular de la obra y que uno y el otro sean de la Mancha y que uno lleve delante de su nombre el apelativo de “Cid(e)” y el otro “**Don**”, el equivalente del primero en español y del hebreo “Rabí” tal como lo pone de manifiesto la siguiente cita: “Al judío respetable sus convecinos le llamaban “Don” o en su caso “Rabí” (Cfr. “La cultura sefardí...”, en internet). Es decir, en última instancia el Cide Hamete que nos presenta Cervantes como “moro” es morisco de estatus o judío/criptojudío y en última instancia es apóstata.

En esta fase de nuestra investigación no contamos con fuentes en que basarnos para decir el modo en que leía el nombre de “Cide Hamete Benengeli” el lector del Silo de Oro. A pesar de ello, podemos suponer que tanto los moriscos como los criptojudíos con conocimiento de aljamía lo leían de dos maneras. Llama la atención de que el morisco aljamiado que “improvisa el arábigo al castellano” no reaccione ante la contradicción entre el nombre en femenino (Cide Hamete) y lo que sigue en masculino (historiador arábigo); forma mantenida a lo largo de la obra, quizás por no existir en aquella época mujeres que ejerciesen dicha profesión siendo Cide Hamete un caso aislado y por tanto fuese válida la forma masculina para la femenina. Otra suposición sería su condición de “autor”/“creador”/“hacedor” que admite sólo el uso masculino que no impide la evocación de *sive deus sive dea* de los romanos de la época de la transición religiosa.

Parece que antes de publicar el primer volumen, Cervantes especulaba con que el nombre de Cide Hamete se podría leer de dos maneras ya que E. C. Riley, refiriéndose a la primera edición del primer libro comenta lo siguiente: “Algunos investigadores opinan que Cervantes tuvo alguna prisa especial por publicarla, quizá una carrera con la publicación casi simultánea de *La pícara Justina* de López de Úbeda en Medina del Campo, aunque no está claro el objeto que se perseguía con la victoria. De cualquier modo, el éxito fue instantáneo” (1990: 42). Así, las características de Justina, “una vieja morisca, natural de Andújar, enemiga de la religión cristiana, por el doble motivo de ser mahometana y bruja. Muy pagada de su condición, hablando aljamía al modo morisco clásico, ...” (Caro Baroja, 1976: 223), parecen explicar en parte la

razón de la prisa que tuvo Cervantes para publicar el primer volúmen de *El Quijote*.

La lectura del nombre de Cide Hamete Benengeli como nombre de mujer, antes que nada nos trae a la mente a Sherazade de *Las mil y una noches*. Cervantes que vivió cinco años en Argel probablemente había oído alguno que otro de estos cuentos, que corrían de boca en boca en aquella época. Es posible que Cervantes se hubiera inspirado en la narradora de estos cuentos, para adaptar la idea a sus intenciones narrativas en *El Quijote*. Pero Cervantes convierte la imitación en invención y multiplica los sentidos de modo que sobre la creación de Cide Hamete se puede plantear varias suposiciones. Entre ellas podemos mencionar que Cervantes, en la persona de Cide Hamete hubiera querido destacar que el acto de leer, escribir, pensar o actuar, no solo es de hombres sino también competencia de mujeres como en el caso de Santa Teresa de Jesús, **escritora andante** y otras autoras anónimas o no, o musulmanas, judías o cristianas que vivían en la Península. También es posible que Cervantes haciendo firmar a Cide Hamete bajo seudónimo de mujer hubiera querido llamar la atención de los lectores a una situación contraria; a la existencia de las escritoras que firmaban con nombre de hombre.

Con todo ello, si tenemos en cuenta los rasgos teatrales de *El Quijote*, podemos decir que Cide Hamete hubiera actuado como un juglar, un actor que se disfrazaba según el caso, con la intención de representar diversos papeles y desafiar las identidades. Además si recordamos que en España, como en muchos pasís, hasta finales del siglo XVI, eran los actores quienes encarnaban el papel de mujer, podemos decir que Cervantes invierte esta situación por medio de Cide Hamete. El disfraz, que era un recurso muy frecuente en el teatro del Siglo de Oro, lo era también en las obras de Cervantes, sean teatrales o narrativas. Tanto el disfrazarse la mujer de otra mujer y de hombre, como el disfrazarse el hombre de otro hombre y de mujer. *El Quijote* y otras obras de Cervantes están llenas de estos ejemplos. De estos numerosos ejemplos citaremos sólo algunos como a Claudia Herónima, a Ana Félix (“con el sobrenombre de Ricote”/Ricota), a Dorotea disfrazadas de hombre y al cura que se disfraza de “doncella [caballera?] andante” y, por último, a Don Gaspar/Pedro Gregorio, el prometido de Ana Félix que se disfraza de mujer y por su belleza el rey de Argel decide regalarla al sultán; disfraz que nos trae a la mente el tema de doble nombre/doble idenidad como característica de los espías (cristianos nuevos) de la época de Felipe II, tan bien descrita en la obra *Cervantes y la Berbería* de Emilio Sola y repetido en su *Novela Secreta*.

Junto con estas suposiciones y más allá de todo esto, si consideramos a Cide Hamete un arquetipo que representa no sólo la historia de España sino de las religiones/culturas podemos asociarlo con lo comentado en la *Biblia* acerca de la creación del hombre; del varón y la varona; con **El Hombre Antiguo (Adam Kadmón)**, “el arquetipo cósmico del ser humano, es la raíz de todo hombre y de toda mujer”.¹⁰ Cervantes, “Adán de los poetas” del *Viaje del Parnaso*, el *vate* de *El Quijote*, de la boca de *la flor de los historiadores* cuenta el cuento del Hombre. La función de Cide Hamete en la estructura y la técnica narrativa del libro es polivalente. Cervantes, a través de la existencia/ausencia de Cide Hamete crea una tensión narrativa/dramática. Hace contar la historia de don Quijote a un autor aparentemente “moro” y se coloca en el segundo plano y establece una oposición latente/patente entre el Cristianismo, el Islam (para ocultar/destacar el Judaísmo, igual que en *La gran sultana*); la literatura y la historia; los libros de caballerías (romances) y la novela; la realidad y la ficción; el hombre y la mujer. De modo que extiende la tensión a toda la esfera del libro, pero por otro lado muestra que aunque estas oposiciones parecen ser irreconciliables son de carácter complementario. Con una destreza admirable Cervantes concentra la atención del lector en esa tensión falsa y construye el sentido profundo del libro recurriendo al **engaño a los ojos** y/o **tropelía**¹¹, recurso propio de las artes visuales, del ilusionismo.

3. LA LECTURA DEL NOMBRE DE “DON QUIJOTE”

Cervantes, en el comienzo de *El Quijote*, utiliza la primera persona singular pero cuenta la historia en tercera persona, [“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo” (I, I, 35)], es decir, narra la historia del **otro** desde el **yo**, lo cual implica que la primera persona (yo) y la tercera persona (él) van a fundir y confundirse pero se necesitará la mediación de la segunda persona (tú) como catalizador [“¡Oh, tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista desta peregrina historia!” (I, II, 47)] para la creación de una persona singular. De modo que desde la primera frase nos damos cuenta de que estamos frente un libro raro, una “**peregrina historia**” (I, II, 47) que

10) Para la definición de “El Hombre Antiguo” y para más información sobre la simbología cabalística véase Piñeda Arteaga (1998: 16).

11) “El engaño a los ojos” y “tropelía” son dos conceptos diferentes y al mismo tiempo iguales, ya que “tropelía” que se basa en el arte de la transformación en última instancia sirve para el “engaño a los ojos”.

obedece a las formas tradicionales y al mismo tiempo novedosa. El autor, al contrario de los libros de caballerías (I, L, 568-569), no revela el nombre, el linaje, el lugar de nacimiento del héroe, signos de su identidad que indicaban en la España de Cervantes el origen religioso de las personas.

En la primera lectura, el silencio del autor con respecto a la identidad del héroe nos parece como un artificio literario, en la segunda lectura nos ponemos a pensar por qué el autor en vez de decir “no me acuerdo” dice “no quiero acordarme”. Como se sabe, uno no quiere recordar las cosas que le dan tristeza o miedo; por tanto, podemos suponer que *algo* le da tristeza al autor si no miedo con respecto a la historia que va a contar. A lo largo del libro observamos que esta tristeza se convierte en humor y el miedo en burla. No en vano Sancho llama a don Quijote “el caballero de la Triste Figura”, que evoca el de “el Galileo Triste”, nombre con el que llamaba a Jesucristo el Emperador Justino. Por su parte, Don Quijote cree que es el sabio Cide Hamete quien le “habrá puesto en la lengua y en el pensamiento” de Sancho dicho nombre (I, XIX, 205). En efecto, al “caballero de la Triste Figura” le acaban “melancolías y desabrimientos”. Por “desabrimientos” entendemos el estado de “no poder abrirse/sincerarse/hablar/actuar abierta y claramente y no fiarse de nadie”.

Volviendo al silencio guardado con respecto al lugar de nacimiento del hidalgo, en el último capítulo del segundo libro, el autor lo atribuye a Cide Hamete pero cambia la expresión de “no quiero acordarme” por la de “no quiso poner”: “Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente,...” (1221-1222). Esta cita desde luego justifica el silencio inicial del autor pero no sólo respecto a la forma circular del libro, sino también al contenido. Como se observa, lo que une a uno y otro autor es “no querer”. Ya que recordar y poner el lugar significaría recordar y poner el tiempo y entonces *El Quijote* dejaría ser *El Quijote* para convertirse en un banal libro de historia en el que se cuenta todo y nada, peligro contra el que Cervantes toma como medida la de borrar las fronteras entre la historia y la literatura. De modo que nos hace volver del **final** (que equivale a **ahora/el presente**) al **principio** (que equivale a **antes/el pasado**) para que podamos prever **el futuro**. Es el eterno retorno que salva a los lectores de la amenaza del olvido de la historia. (Nos lo muestra el propio don Quijote que duerme mientras otros leen la primera parte de su historia por lo cual al final del libro deja de ser don Quijote, pierde el otro yo, que necesita para ser él mismo y no alienarse ante la historia de su país.) Con esta estructura tanto lineal como circular, Cervantes crea un juego intercultural por medio del texto aljamiado y su transcripción al español y confronta el sistema de escritura de

las lenguas semíticas; el árabe y hebreo que se realiza de derecha a izquierda y la lectura de libros escritos en estas lenguas que se efectúa de atrás hacia adelante, con el latino que se realiza en el sentido contrario, para demostrar que la diferencia entre los dos sistemas no pasa de ser una realidad formal y no cambia el concepto de principio y final.

Volviendo otra vez al tema del silencio, el segundo autor no sólo se calla respecto al linaje de don Quijote sino también respecto al de Cide Hamete y éste al igual que el segundo autor, guarda silencio respecto al linaje de don Quijote. Lo cual demuestra que hay algo oculto que no se debe revelar respecto a la identidad de don Quijote y Cide Hamete. El mismo don Quijote se queja de ignorar su linaje: “podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey” (I, XXI, 232-233). Por su parte, Cide Hamete espera ser elogiado por su silencio y “pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, XLV, 980).

El segundo autor, antes de revelar el nombre del héroe, nos comunica su sobrenombre, pero no el real sino los rumores y transmitidos por personas y autores anónimos: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de **“Quijada”**, o **“Quesada”**, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba **“Quijana”**” (I, I, 36-37). Es obvio que las expresiones utilizadas en esta cita, como la de “quieren decir”, “conjeturas verisímiles” y “se deja entender”, son redundancias que indican probablemente algo desfavorable relacionado con el héroe. Lo que dice el autor a continuación corrobora esta suposición y al mismo tiempo insinúa que el sobrenombre del héroe no es ninguno de los citados sino otro parecido: “Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad” (I, I, 37). El autor, más adelante vuelve a utilizar la misma expresión de “querer decir” cuando el hidalgo decide llamarse “Don Quijote”: “de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar **“Quijada”** y no **“Quesada”**, como otros quisieron decir” (I, I, 42-43). También encontramos la misma expresión en capítulos posteriores cuando el segundo autor alude al parentesco de Cide Hamete con el arriero, con lo que plantea el dudoso origen morisco o judío del primer autor, como antes hemos referido. Por su parte, don Quijote se mantiene firme y dice: “yo sé quién soy, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho [Valdovinos y Abindarráez] sino todos los Doce Pares de Francia [seis Pares eclesiásticos y seis Pares laicos] y aun todos los nueve de la Fama” [tres paganos; Alejandro, Héctor y Julio

César; tres judíos; Josué, David y Judas Macabeo y tres cristianos; Arturo, Carlomagno y Godofredo de Buillon] (I,V,73), palabras que, como se ha dicho muchas veces, anticipan la multiplicidad/pluralidad de su identidad, su desdoblamiento en otros yos.

El lector avanza junto con el autor y se entera de que el verdadero nombre del hidalgo no es “**Quijana**” sino “**Quijano**” en el último capítulo del segundo libro, cuando él mismo lo confiesa en el lecho de muerte. En este sentido el libro se puede considerar como un viaje de la búsqueda de la identidad, es decir, la búsqueda del **yo** en el **otro**. De modo que el hidalgo no duda en adoptar una nueva identidad/nombre, ponerse la máscara y convertirse en otro. Hace lo mismo a la hora de crear su acompañamiento; parte de las personas ‘reales’ que le rodean y las bautiza con nombres que cuadran con su nuevo **estado** y **condición** empezando por su rocín:

Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; [...] y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar “Rocinante¹²”, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo (I, I, 42).

Y a la hora de “ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró **otros ocho días**¹³, y al cabo se vino a llamar “don Quijote” y a imitación de Amadis de Gaula “quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse “don Quijote de la Mancha”, con que a su parecer **declaraba muy al vivo su linaje y patria**, y la honraba con tomar el sobrenombre della” (I, I, 42-43).

En realidad Cervantes da la pista de cómo encontró el nombre de “don Quijote” cuando explica el proceso de la búsqueda del nombre de Rocinante arriba citado. Un nombre “alto, sonoro y significativo” como el de Rocinante; “músico y peregrino y significativo”, como el de Dulcinea. No menos lo son

12) “Rocinante” puede ser una desvirtuación de “resānende” (mensajero), palabra árabe procedente de persa.

13) A primera vista el tiempo que dedica Alonso Quijano a la búsqueda de estos dos nombres son 4+8=12 días; pero en realidad cuando dice “otros ocho días” revela que son en total 8+8=16 días; 4 días por 4 nombres; Rocinante, Don Quijote de la Mancha, Dulcinea y Cide Hamete Benengeli, no mencionado (engaño a los ojos).

sus variantes: **Quijada/ Quesada/ Quijana (Quijano)** y **don Azote** o **don Gigote**.

La equivocación de que el nombre de “Quijote” sea español deriva del título “don” que le precede. Como lo muestran las variaciones arriba citadas, su ortografía y pronunciación se transforma pasando de boca en boca y cambia de un autor al otro, lo cual nos conduce a la idea de que el nombre de “Don Quijote” no es español sino de origen extranjero, o árabe o hebreo o tiene algo que ver con estas lenguas.

Deberíamos recordar que el verdadero nombre de don Quijote es “Alonso Quijano el Bueno” y no lleva el título “don”. De hecho, Sancho Panza lo pone de manifiesto cuando transmite los comentarios sobre don Quijote: “Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto **don** y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante” (II, II, 643), y posteriormente, Teresa Panza, cuando dice: “yo no sé, por cierto, quién le puso a él **don** que no tuvieron sus padres ni sus agüelos” (II, V, 668), lo cual significa que el título de “don” adoptado por el héroe junto con el nombre de “Quijote” merece especial atención.

Ahora veamos las posibles acepciones del nombre **Quijano/ Quijana**¹⁴. Puede ser la adaptación fonética y ortográfica del nombre hebreo “**Kohen**” y árabe *m.* “**Kāhin**” y *f.* “**Kāhina**” (la –a final se pronuncia como –e) que significa “adivino; vate; vaticinador; sabio, mago; hechicero; brujo, augur” y “mensajero” (al igual que “Ángel”); “sacerdote; hombre de religión” (al igual que “Hāmid”) lo cual indica que don Quijote y Cide Hamete son una misma persona que se disfraza. Corrobora la posibilidad de esta acepción las propias palabras de don Quijote cuando dice: “que los **poetas** también se llaman **vates**, que quiere decir **adivinos**” (II, I, 638). Cervantes, valiéndose de un juego lingüístico parece conseguir el mismo significado con el nombre de “Qvixote”/“Quijote” que se forma de “Quij” y de “ote”. “Quij” puede ser la desvirtuación de la palabra “Kīṣ/Kiṣ” que significa “religión” en árabe. De modo que el nombre mixto de “Quij+ote”¹⁵/Kīṣ+ote viene a decir “gran religión”, “gran hombre de

14) Cervantes utiliza la forma femenina del sobrenombre al al referirse a Antonia Quijana.

15) Otras lecturas pueden ser las siguientes: 1- **Quij/Kih** (*ár.* “pequeño”)+**ote**=**Pequeño gigante/Chicote** 2- **Quij/Kif**; (*ár.* “deleite”)+**ote**=**Gran deleite**. 3- **Ques/ Kess** (*ár.* “barba espesa y rizada”)+**ada**=**Barbuda**. 4- **Ques/Kes** (*ár.* “persona”, “humano”)+**ada**=**Apersonada/Personaje**. Las últimas dos variantes, dadas las

religión” (que coincide también con la construcción mixta de “Quij+ano/a” y “Quij+ada”) que a su vez equivale a Hāmid/e y Cid(e)/Don/Rabí.

Con la equivalencia del nombre de “Cide Hamete Benengeli” y “don Quijote de la Mancha, Cervantes subraya la importancia de dicha región como oikoumene donde convergen y divergen las religiones/culturas. Cide Hamete, el primer autor que a simple vista, parece ser moro/musulmán, resulta ser más cristiano o judío que musulmán y don Quijote que a primera vista parece ser cristiano, es más musulmán o judío que cristiano por lo que el segundo autor; cristiano viejo se declara “padastro” y no “padre” de don Quijote y atribuye su paternidad (maternidad?) a Cide Hamete.

En fin, juego y papeles variables; invertidos o sustituidos unos por otros, necesarios todos para penetrar en la intrahistoria de España y contarla desde la mirada del otro y mostrar que *La historia de don Quijote de la Mancha* no lo hubiera podido escribir un cristiano viejo, idea que forma parte del engaño literario. De modo que con el juego que hace con el linaje de Cide Hamete y don Quijote Cervantes plantea los prejuicios, las convicciones histórico-social y culturales respecto a la identidad de las personas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRES, C., “Fantasías brujeiles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes” en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthrpos, 1993, pp. 527-540.

BAROJA, J. C., *Los Moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Ediciones Istmo, 1976.

indecisiones fónicas, podían ser leídas como “Quejana” (variante de Quijana). En cuanto a los nombres transmitidas ‘oralmente’ por Dorotea [*“se había de llamar, si mal no me acuerdo, don Azote o don Gigote”* (I, XXX, 348)]; “Don Gigote” puede ser la transcripción fonética de “Don Bigote” así como la de “Don Chicote” (que equivale a Quij/Kih+ote). La palabra “chicote”, además de su acepción difundida tiene la de “azote”, lo cual justifica el uso de estos dos sobrenombres alternativa y sucesivamente aunque a primera vista no se parecen ni en fonética ni en semántica. Cervantes para crear todas estas variantes hace uso de la vacilación fónica y ortográfica por la que pasa el español de su época, puesta de manifiesto por Rafael Lapesa, en su libro *Historia de la lengua española* en la que nos hemos basado para la sustitución de algunas fonemas o grafías por otras para la lectura de los nombres.

- CERVANTES, M. de., *Don Quijote de la Mancha* (Ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Instituto Cervantes & Crítica, 1998.
- CERVANTES, M. de., *Cipión y Berganza en Novelas ejemplares*, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1981.
- FOUCAULT, M., *Palabras y cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- LANZ, J. J., “José Hierro” (Entrevista), *El Urogallo*, 57 (1991), pp. 11-19.
- LAPESA R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Editorial Gredos, 1988.
- LOPEZ BARRALT, L., “El cálamo supremo (Al-Qalam Al-A’lá) de Cide Hamete Benengeli”, *C.E.M.A. Internet*. 19-08-2005. <<http://www.alyamiah.com/cema/modules>>
- ÖZON, M. N., *Büyük Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1979.
- PARLATIR, I., *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara, Yargı Yayınevi, 2006.
- PERCAS DE PONSETI, H., *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Editorial Gredos, 1975 .
- PIÑEDA ARTEAGA, P. E., “Borges y la Cábala”, *La Página*, 33 (1998).
- RILEY, E. C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.
- SOLA-SOLE, J. M., “El árabe y los arabismos en Cervantes” en *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona, Puvill Libros, 1983, pp. 87-103.
- “La cultura sefardí: los judíos en España antes y después de la expulsión”, *Sefarad. Internet*. 26-10-2008. <<http://www.madregot.com/sefarad.htm>>
- SOTO RIVERA, R., “Cide Hamete Berengena y el loco amor en el *Quijote*”, *Internet*. 01-12-1997. http://www1-uprh.edu/rsoto/cide_hameteberengena.pdf>

JOSEFA PARRA, PULIDORA DE CONCHAS DE LA CULTURA CLÁSICA

Elisa Constanza ZAMORA PÉREZ
I.E.S. Santa Isabel de Hungría

En el poema “Anuncio encontrado en el interior de una botella” de su libro *Oficios imposibles*, Josefa Parra¹, crea un personaje femenino que pule conchas. Este oficio de pulidora nos recuerda su quehacer poético, que siempre nos muestra la realidad, haciéndola más bella, porque su poesía no deja de indagar más allá de lo posible, en el lugar donde lo imposible se hace realidad a través de la fecundidad de sus versos. La imagen de la concha evoca el triunfo del amor que representa la diosa Afrodita, nacida de la espuma, a la que se ha relacionado desde la antigüedad con conchas marinas y que ha quedado fijada como un icono simbólico en la memoria colectiva de Occidente, a través de un cuadro, en el que la diosa aparece sobre una concha, “El nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli.

Una de las características de la poesía de Josefa Parra es la gran sutileza con la que expresa el amplio espectro de sentimientos, nacidos en el cuerpo,

1) Nace en Jerez de la Frontera (Cádiz) el 7 de febrero de 1965. Licenciada en Filología Hispánica, ha sido becaria de investigación por la UNED, trabaja en la actualidad en la Fundación Caballero Bonald y coordina la publicación de la revista *Campo de Agramante*. Ha sido galardonada con el Premio de Poesía Breve Domecq en 1989, el Premio Internacional de Poesía Loewe a la Creación Joven en 1995 –por el Libro *Elogio de la mala yerba-*, el Premio Internacional de Poesía La Porte des Poètes, (París 1999) y Accésit del Premio de Poesía Luis Cernuda (Sevilla, 2000) –por el libro *Tratado de cicatrices-*. Ha publicado los poemarios *Elogio de la mala yerba* (Visor 1996), *Geografía carnal* (Diputación de Cádiz, 1997), *Alcoba del agua* (Quorum Editores, 2002), *Tratado de cicatrices* (Calambur, 2006), *La hora azul* (Visor, 2007), *Idolatría* (Sietemares, Colección de Pliegos de Poesía, 2007) y junto al pintor Carlos C. Laínez, un libro en el que se hermanan pintura y poesía, titulado *Oficios Imposibles* (2007), *Los lugares del amor* (Manantial, 2008). Ha intervenido en diversas antologías, como *La plata fundida, 25 años de poesía gaditana* (Quorum, 1997), *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1997), *La poesía plural* (Visor, 1998), *Mujeres de carne y verso* (La esfera de los libros, 2002), *Los cuarenta principales* (Renacimiento, 2002). En el año 2003 participa en una antología, *La mirada íntima*, homenaje a la mujer rural y publicada por la Asociación Caballero Bonald.

pero que irradian hacia el espíritu, con frases directas, animadas por el rumor constante de las olas, perfumadas por vientos africanos. Josefa Parra ha levantado el andamiaje de su poesía con los materiales que la tradición clásica le ofrecía. Su voz poética está pletórica de ecos, de los ecos de la cultura grecolatina, pero también del transido dolor que nos legara el “Amor cortés”, y de la sensualidad de la poesía de Al-Andalus que destiló versos aromados y sensuales.

En este artículo analizaré la influencia de la tradición grecolatina en su poesía, en la que de manera intermitente aparecen también elementos relacionados con el culto a la Diosa. Tradición antiquísima, anterior a la invasión aquea sobre la isla de Creta, cuya decadencia supuso un cambio de paradigma, al presentar un modelo de vida participativo que valoraba a la mujer y veía las relaciones sexuales como un acto sagrado. Admiraba la dimensión espiritual de los poderes vivificantes de la mujer y de la naturaleza, así como la de los hombres. Y entendía las relaciones humanas mediante los lazos de placer y no como sufrimiento infringido por el ser amado. Este orden social fue suplantado por un orden jerárquico, autoritario y patriarcal, pero ha ido reapareciendo con ciertas similitudes, cada vez que las condiciones sociales lo han permitido. Tal como ha sucedido, salvando las distancias históricas, en las últimas décadas del siglo XX en España, en las que ha florecido una expresión poética femenina, liberada de los atavismos sexuales, al presentarnos a una mujer desprejuiciada, más libre, que no ve la sexualidad como algo pecaminoso y que a través de la escritura reclama su derecho a la igualdad, en consonancia con los avances conseguidos por las mujeres en la sociedad occidental actual. Esta actitud ya la encontramos en la poesía de Ana Rossetti o Juana Castro, por citar dos ejemplos significativos que a partir de los años 80 cambian el rostro de la poesía escrita por mujeres en nuestro país, cuyo legado nuestra poeta recogerá y enriquecerá a partir de 1996.

La poesía de Josefa Parra no es sólo la herencia de la tradición, como sucede siempre en todo proceso creativo profundo; ella ha tejido un sistema de símbolos secretos que dan cuenta de su fuerza poética. Ante su obra percibimos el milagro de la poesía, sabemos que es fortuita e irrepetible, pero que la tradición ofrece sus dones a quienes desean reconocerse en ella y ésta creadora sabe llegar a la quintaesencia de este legado, enriqueciéndolo siempre.

Con maestría de diosa renueva, al mismo tiempo, los textos de su espacio intertextual e interdiscursivo²:

Vamos a hablar de amor, tópicamente. A veces
se agradece un descanso, poder usar palabras
comunes, esas frases sin aristas gastadas
por el roce de todos, por infinitos labios.
[...] En esta misma alcoba se amaron mis abuelos;
el mismo ángel blandísimo del mismo cuadro guarda
sus sueños ya de muerte y los nuestros: es justo
que hablemos de este amor con palabras prestadas (“Palabras prestadas”,
Parra, 2002: 25).

El tema central de su poesía es el amor (Cfr. Gordillo Velasco, 2005). El acto amoroso lo ilumina todo, nutre la realidad. Sus versos transmiten emociones y vivencias compartidas, para proclamar la convergencia de los cuerpos. En su obra se cumple el pensamiento de Merleau-Ponty: “Nuestra conciencia está desde el principio enlazada con el cuerpo y con una situación vivida” (cit. en Starobinski, 1999: 23). Ella dedica una nutrida atención a la presencia ineludible del cuerpo, a través del que siente y dice su poesía. Y el encuentro amoroso, llega a ser la cúspide del gozo y será convocado incluso desde el sueño:

¿Qué dirías si hoy te invitara a mis sueños?
Tus labios de manzana
sobre la piel golosa de mis ingles
toda la noche -di, ¿qué pensarías?-,
tu saliva frutal levemente aromando
el hambriento contorno de mi vientre [...]
 (“De los sueños”, Parra, 2002: 20).

No es una poesía marcada por la sinrazón de las abstracciones, alejada de la misma vida. La suya es una estilística de la existencia, de una existencia amorosa:

2) Ambos conceptos han sido estudiados por Cesare Segre, quien define la intertextualidad como la relación entre un texto y otro en el ámbito literario, mientras que la interdiscursividad es definida como “i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli” (Segre, 1984: 111).

Estoy cada mañana,
esperando los pasos
del amor, el susurro en la ventana
el roce de sus dedos
[...] que vuelva y me seduzca, que regrese
cada día el amor con la condena viva de los besos,
con la palabra sola, aquí, esperando
("Cada mañana", Parra, 2007a: 27).

La pasividad femenina en la actividad amorosa se ha ido erosionando durante el siglo XIX y XX y hoy Josefa Parra, como otras poetas, nombra su sexualidad con naturalidad, sin ambages. Su voz poética es una voz libre, que se aleja no sólo de la mujer patriarcal que se avergüenza de su sexo, sino de la moda de un erotismo frío en la poesía femenina, marcado más que por creatividad poética, por la necesidad de romper los tópicos acerca de la poesía escrita por mujeres.

En sus versos, la fascinación por el amor está dominada por el erotismo. Un erotismo corpóreo desde el que se hace tangible el amor cantado. Y el eros no sólo tiene que ver con lo genital, sino con la aceptación del otro o la otra, con el disfrute de la cercanía, que da cabida al placer. Su obra se erige sobre tres pilares: la sexualidad, la sensualidad y la ternura, poder tripartito que alimentará sus versos.

Su erotismo ilumina las acciones y quiere alejarse de la idea de un amor entendido como sufrimiento, pero cae preso en esta trampa, guiado por la tradición occidental del "Amor cortés". Actitud amorosa muy ritualizada³, que da lugar al surgimiento del dominio de un Eros, alimentado por una pasión hiriente, que la razón condena, pero que a pesar de todo, hace de la "cuita amorosa" su dominio, al que se adhieren palabras como "ligaduras", "dolor" e incluso "muerte"⁴. Tradición en la que ella misma ha escrito hermosos poemas:

3) Como señala Denis de Rougemont, "El amor-pasión apareció en Occidente, como una de la repercusiones del cristianismo y (especialmente de su doctrina del matrimonio) en las almas que aún vivían un paganismo natural o heredado" (de Rougemont, 1993: 76).

4) En mi libro *Juglares del siglo XX. La canción amorosa pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos desde la dialógica en la década 1980-1990)*, dediqué un apartado al estudio del "Amor cortés" y su influencia en las letras de las canciones de la década estudiada, en

Me has amado otra vez, tan delicadamente
-pueden también las fieras usar de cortesía-,
me has desnudado el cuerpo, aunque estaba desnuda,
abriéndome la piel con la boca y las uñas.
Es hermoso el dolor, doloroso el deseo,
tú más hermoso aún, más hiriente por tanto,
[...] Quieran Dios y la Carne firmar una alianza,
que se alargue la noche más allá de la noche, que se apague el lucero
que anuncia la alborada
por que sólo amanezca debajo de las sábanas
("De amor cortés", Parra, 2002: 18).

En toda su obra anida esta paradoja, la necesidad de vivir un amor pleno a través del cuerpo, en donde lo erótico es fuente de vida amorosa, frente al dolor, expresado en ocasiones con imágenes ferinas de gran poder, tal como vemos en el poema anterior, en el que se distancia de la ingenuidad amorosa que la tradición literaria presentaba en los textos en donde aparecía el tópico de "la despedida de los enamorados", con el deseo casi infantil de detener el amanecer. En su poema el deseo quiere apresar el tiempo bajo las "sábanas".

Josefa Parra ha afianzado el cuerpo como sede amorosa, busca, a través de los recovecos de la biología del amor, romper el poder amoroso que infringe dolor y transmutarlo, hacia el poder del placer, volviendo hacia la idea de una mujer como "cáliz sagrado", uniendo lo sagrado y lo sexual. Por ello, es rotunda la expresión de su propósito "Quieran Dios y la Carne" que une lo sagrado simbolizado en "Dios" y una sana sexualidad, representada en la "Carne", cuyas mayúsculas la equiparan en importancia. Uniendo así, cuerpo y espíritu y rompiendo la idea de que lo corporal es lo impuro. De ahí que su erotismo lejos de presentarse, solamente, como nuestra "parte animal" es además, una forma de tomar conciencia de su ser y del mundo que le rodea, para trascender hacia lo espiritual.

A través de sus versos la poeta nos devuelve una actitud amoratoria antiquísima, silenciada durante milenios, que quiere dar y recibir placer, acercándose a la religión de la Diosa, estudiada por Riane Eisler:

donde doy cuenta del poder de la tradición trovadoresca en la poesía cantada en los años 80.

[...] Los restos paleolíticos de estatuillas femeninas, ocre rojo en los sepulcros y conchas vulviformes, en lugar de ser materiales ocasionales e inconexos, son aparentemente las primeras manifestaciones de lo que más tarde evolucionó en una compleja religión centrada en el culto a una Diosa Madre como fuente y regeneradora de todas las formas de vida [...] La historia de la civilización cretense comienza alrededor del 6000 a. C., cuando una pequeña colonia de inmigrantes, probablemente de Anatolia, llegó por primera vez a las costas de la isla. Fueron ellos quienes trajeron consigo a la Diosa, [...] entonces, aproximadamente en el 2000 a. C., Creta entró en lo que los arqueólogos llaman el Minoico Medio o periodo del Viejo Palacio (Eisler, 1995: 7).

Esto sucedía ya bien entrada la Edad de Bronce, época en la que en el resto del mundo civilizado de entonces, estaba desplazando progresivamente a la Diosa por dioses guerreros masculinos. [...] En la isla de Creta, donde la Diosa aún era suprema, no se revelan señales de guerras. Aquí prosperó una economía y florecieron las artes. Y aún cuando en el siglo XV a. C., la isla cayó finalmente bajo dominio aqueo -cuando los arqueólogos ya no se refieren a una cultura minoica, sino a una cultura minoica-micénica-, la Diosa y el modo de pensar y vivir que ella simbolizaba, parecen haberse mantenido. (Eisler, 1995: 34-35).

Esta cultura que ensalzaba los “lazos de placer” incluso en su indumentaria, que había desviado su agresividad a través de una vida sexual libre y equilibrada, y en la que se refleja “una aceptación de la gracia de vivir”, aflora en la obra de Josefá Parra, aunque es ahogada en muchas ocasiones, tanto por una visión literaria androcéntrica, presente y con gran poder interdiscursivo, como por su propia experiencia amorosa.

Mas, a pesar de todo, en su obra hallamos esta omnipresente alegría de vivir, haciendo del placer un centro vital, que tiene su dominio en el cuerpo y por eso está auxiliado por los cinco sentidos, que son los grandes invitados a estas “bodas con la vida” hecha carne, en donde los perfiles de lo profano y lo sagrado se hermanan. Así, aparece una vez más la cultura como un entrelazamiento recursivo que nos devuelve ecos muy lejanos, el cuerpo femenino y el sexo como fuente de sabiduría sagrada, y otros más cercanos, que han definido el cuerpo como cárcel del alma, tal como hizo el platonismo, al establecer este dualismo nefasto y presentar las pasiones y deseos como turbadoras de la serenidad del espíritu. Esta idea será asumida también por

el cristianismo que la hará triunfar definitivamente en Occidente. Por lo que los ecos del placer sagrado y la idea de placer como algo pecaminoso serán dos dominios enfrentados en sus versos, como una contradicción que jalona su vida amorosa.

Nuestra cultura ha asociado sexo y placer con violencia o pecado, debido a la influencia del pensamiento patriarcal judeocristiano, validado por los discursos religiosos y filosóficos, que consiguió casi borrar actitudes diferentes, desarrolladas en una concepción de la vida anterior al triunfo del patriarcado. Tras esta impronta religiosa patriarcal, el sexo se asimila a lo pecaminoso. No en balde, el cristianismo calificó el deseo, como uno de los siete pecados capitales, la lujuria, y prohibió todo disfrute placentero. Así, por ejemplo, los penitenciales medievales revelaban que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en matrimonio era un pecado más grave que el asesinato.

Sin embargo a finales del siglo XIX, momento histórico de una acusada sexofobia, surge una estética transgresora de los valores religiosos tradicionales y tanto en literatura como en pintura se desarrolla una iconografía del deseo representado en el arquetipo de la *femme fatale*, que toma forma artística a la par que socialmente se potencian actitudes misóginas. La imagen de la *femme fatale* y el gusto de unir imágenes religiosas y profanas, practicado por el Esteticismo y el Decadentismo *fin-de-siècle*, también estuvo presente en la pintura. Pintores como Dante Gabriel Rossetti supieron plasmar la unión de la belleza de la carne y la del espíritu a través de modelos femeninos inquietantes. Y esta herencia será recogida en el ámbito de la literatura por el Modernismo y lo hallamos de manera reiterada en la obra de la poeta jerezana, que se caracteriza por un lenguaje sensual y plástico, como podemos leer en el poema “Caníbal”, en el que mediante el distanciamiento irónico que provoca el título se intensifica la idea como mujer devoradora, cercana a la mujer fatal:

Te comeré la piel de silencioso musgo,
gustaré tu sangre prodigiosa. [...] Mi locura
me llevará a los límites confusos
donde pecado y dicha se entrelazan
en un grito de amor, hambre o lujuria, [...]
("Caníbal", Parra, 2006: 30).

La herencia modernista la percibimos en la importancia dada a la sinestesia. A través de esta figura explicará los vericuetos de un amor que lo

trastoca todo. Los ojos irán más allá de su capacidad para mirar y tendrán vocación de abejas, el cuerpo de la amada será la flor donde libe su deseo el amado, cuya imagen nos recuerda el soneto XI, “Te me mueres de casta y de sencilla”, del libro *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández:

[...] Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla. [...]

Pero los versos del poeta de Orihuela serán el subtexto en muchos de sus poemas, e incluso tendrán un poder estructurador en su libro *Tratado de cicatrices*⁵.

[...] Para tus ojos grandes.
Una orquídea de carne voluptuosa
para tus ojos ávidos
con vocación de abeja (“III. De la vista”, Parra, 2002: 14).

En el tacto también triunfará un amor sinestésico, no será la simple unión de los amantes, la plenitud amorosa es más exigente, los “vastos dominios” de su feminidad se iluminan con el tacto del amado, porque el placer es sagrado:

Acércate despacio a mis dominios
[...] y lleguen hasta mí a través del velo
espeso y taciturno de las sombras.
Sálvame con la luz que hay en tus dedos
si me tocan, conjura la desidia [...] (“I. Del tacto”, Parra, 2002: 12).

Su erotismo está revestido de gran variedad de matices sentimentales y psicológicos, por eso tras el encuentro de los cuerpos, de la belleza del desnudo, se espera la certeza del amor continuado, y si no es posible, se recurrirá al recuerdo, recurso fundamental en gran parte de su obra.

5) La poeta elige como cita inicial del libro *Tratado de cicatrices* los versos de Miguel Hernández: “Con tres heridas viene, la del amor, la de la vida, la de la muerte”, poema “XXV” de *Cancionero y Romancero de ausencias*.

El gesto amoroso se ancla en el cuerpo, que no es más que el sendero hacia el otro, porque encerradas en el cuerpo tangible están la palabra inteligente y cautivadora, la sonrisa precisa y la cercanía, tras el éxtasis amoroso. Pues en el cuerpo del ser amado se busca sobre todo el amor, visto éste como un fin en sí mismo, recreado a través de imágenes eróticas que en muchas ocasiones le llevarán al pasado o son simplemente evocadas. Sus versos retoman una herencia modernista, pero también son producto de la modernidad, pues su actitud transgresora es visible no sólo en el uso de las “palabras prohibidas”, como leemos en “Hipnos” de *Tratado de cicatrices*, sino que le lleva a asociar elementos tan paradójicos como “exquisitez y obscenidad”:

Quizá busco en tu piel
los pasos silenciosos de los años perdidos,
el aroma de anís de los placeres jóvenes
o ese brillo imposible del deseo.
Quizás es sólo eso.
Rescatar en tu cuerpo el mes de junio,
la pubertad obscena y exquisita,
todos los gestos del deslumbramiento,
o el amor, ese antiguo conocido (“La búsqueda”, Parra, 2007a: 12).

Sin embargo también hallamos en su poesía una actitud vital que huye del amor como dolor, que nos habla de un mundo en el que la Diosa no había sido sustituida por poderosas y violentas deidades masculinas, que más tarde invertirían todos sus símbolos positivos, en símbolos maléficos. En sus versos aflora el palpito de un mundo remoto en el que la sexualidad fue uno de los atributos de la divinidad de la Diosa. Esta concepción de la existencia veía en el placer humano un bálsamo sanador de las heridas, posibilidad que vislumbramos, las más de las veces soterrada, por una fuerte visión patriarcal, pero que no consigue apagarla. Por lo que no sólo encontramos un amor que hiere fieramente, sino que se observa un amor pleno conectado con los ritmos de la Madre Naturaleza:

Nadie sabe qué músicas se debaten debajo
de la carne o del sueño.
A veces, cuando duermes,
apoyo la cabeza en tu regazo
y escucho el remolino de tu sangre, los ruidos

de la selva que encierra tu piel como secreto.
Un viento te recorre por dentro despertando
un bullicio de hojas e insectos.
[...] mariposas de agua y de torrente, azules
libélulas, alondras de líquido plumaje.
Y nadie sabe (“Siesta II”, Parra, 2006: 33).

El cuerpo del amado es el microcosmos que condensará el espacio natural. También se canta el placer como salvavidas de la existencia, incluso el placer en soledad:

Nadie te amará más. Ninguna mano
te sostendrá mejor. No habrá otro nombre
más dulce y deleitoso en tus oídos.
Tú dentro de tu piel, paladeando
tu lengua, adormeciendo estrellas blandas
[...] Ni reflejo, ni ausencia, ni abandono:
tú dirigiéndote el mundo, simplemente,
en acto de deseo irremediable.
(“Elogio del amor solitario”, Parra, 2006: 36).

Desde la autonomía femenina establecerá su propio ritual, y más allá de la soledad, la búsqueda del placer le llevará a encontrar el amor en otros cuerpos, pues éstos también son caminos hacia el amor, a través del que trasciende la realidad y al que consagra su obra:

En el humo caliente de los puestos de feria,
te encuentro deslizándote, delfín incandescente,
en el gesto fugaz de un hombre que no eres,
o en los ojos bellísimos de algún desconocido.
Por apresarte, entonces, no me importa besarte
en otros labios,
darme a un cuerpo que te evoca [...]
(“Los otros cuerpos son como caminos”, Parra, 1996: 9).

En algunos de sus poemas aflora este deseo profundo de un amor entendido como “placer sagrado”, a la manera que fue celebrado en la unión de un hombre y una mujer, *hieros gamos* o unión sexual sagrada, como aparece

en los Himnos en honor a la diosa Innana, en la cultura del Sumer, tal como señala Riane Eisler:

Así, como el *Cantar de los cantares* de la *Biblia*, los himnos de Innana contienen importantes claves de una época anterior cuando la mujer, lejos de ser un “objeto sexual” masculino, era considerada un canal de lo que en las escrituras sagradas indias se llama *kundalini*: la poderosa energía divina de donde viene la vida y el éxtasis (Eisler, 1998: 68).

La poeta comparte la intuición de la grandeza amorosa de un amor, expresada a través de la “carne” para iluminar la vida que se abre paso desde la cooperación amorosa y permite “el abandono”, el descanso en el ser amado, incluso “en medio de la tormenta”, como leemos en este poema, cuyo simbólico título nos acerca al amor como canal de conocimiento y dicha:

Hay momentos en medio de la tormenta, apenas
ráfagas o segundos, en que todo se explica.
[...] En el naufragio
del amor, los sentidos extraviados,
alguna vez he vislumbrado el dulce
remanso de la carne o la caricia,
el abandono, el sueño (“Iluminación”, Parra, 2007a: 25).

Por esto, cuando el amado no se entrega totalmente a través del erotismo, éste solo no basta, pues el cuerpo puede ser una barrera, si la entrega no es plena, y nuestra poeta, heredera de esta fuerza femenina milenaria reclamará el amor verdadero, simbolizado aquí en el corazón, iluminado con la imagen “manzana oscura”, símbolo del pecado de Eva, en la imaginería judeocristiana. La poeta la dota de otros significados, rompiendo con la imagen de “Eva caída”, de la mujer sumisa y de la encarnación del mal. Como ha estudiado Erika Bornay sobre todo a partir de la patrística se insistirá en que “[...] fue la mujer, Eva, quien indujo a Adán a pecar” (Bornay, 1999: 33).

El deseo de conocimiento ha sido atacado por el patriarcado y reducido a mera curiosidad maliciosa. Pero Josefa Parra reclamará, como otra Eva decidida, adentrarse en este conocimiento, simbolizado en el corazón del amado, a través del que esclarecerá los motivos incomprensibles, mediante la

sabia interpretación,. Atreviéndose a coger de nuevo lo prohibido. Aquello que no se le da abiertamente. Pues, la inmediatez de la carne no basta, su deseo amoroso quiere ser alimentado, desde lo esencial, desde el corazón, centro mismo del sentimiento. No es casual que este poema venga encabezado por una cita del *Cantar de los cantares*: “Sustentadme con pasas, confortadme con manzanas; porque estoy enferma de amor” (*Cantar de los cantares*, 2:5):

Ya no tengo bastante
con tu cuerpo.
La luz de tus pupilas
no podrá iluminarme las entrañas, ni toda tu saliva me bastará
para calmar la sed insoportable. Ya no me basta el gusto
cereal de tu vientre [...] La obsesión se apodera de mi sueño
y el hambre me hace un cerco cada noche.
Susténtame con la manzana oscura
del corazón que guardas en tu pecho (Parra, 2006: 31).

En su poesía notamos un continuo fluir en el que la palabra se hace carne, o el amor se encarna en las palabras, siempre prendidas a un cuerpo, cercano, en ocasiones evocado. Pero sobre todo notamos la poderosa fuerza del arquetipo de la mujer salvaje, que nos invita a volver a nuestros orígenes, a conectarnos con la naturaleza, para ahondar en lo femenino salvaje, que grita desde lo profundo, aunque el presente nos traiga nubarrones y la expresión del deseo amoroso se tiña, por la herencia patriarcal de “perfumes amargos” o “sumidero de rugidos”, mas tras esta llamada, ya no hay límite para el placer:

... Pues mienten los que dicen que todo tiene un límite.
Continúa incendiándose la carne, hay luminarias
de brasas en nuestros ojos cuando cae
la noche. Se repiten las secuencias:
arden las manos, garras se nos abren
donde dedos nacían, repentinos
se tensan nuestros músculos, y dejo de pronunciar tu nombre, que mi
pecho se ha vuelto sumidero de rugidos
y mi voz es terrible como el viento
encrespado. Los dientes nos desgarran la sudorosa piel. Llenan el aire
los perfumes amargos de la selva
[...] Y, mientras copulamos como fieras, me río

de los necios que dicen que todo tiene un límite.
("El otro beso de la mujer pantera", Parra, 1996: 25).

En este poema se expresa la plenitud amorosa desde una sexualidad desinhibida y poderosa, salvaje, simbolizada en un animal, la pantera. Aunque este será "otro beso", no se pretende herir a quien se besa. El beso surge desde una sexualidad sana, que se aleja del personaje cinematográfico, cuyo poder es destructivo. Aquí se nos presenta el arquetipo de la mujer salvaje, que Clarissa Pinkola Estés⁶ relaciona con la loba, otro animal, asociado con la naturaleza salvaje y que simboliza la sabiduría femenina ancestral, así como el poder amoroso.

Su poesía es guiada por el deseo mismo de poseer el amor en el amado. Deseo y escritura son sístole y diástole en el latir de su corazón poético, porque como dijera Roland Barthes "el lenguaje es una piel" y el lenguaje de Josefá Parra tiembla de deseo, llevándonos a los dominios de la metapoesía en abundantes ocasiones, en donde lo erótico y la escritura se unen:

He visto la poesía
creciéndote en los muslos.
He visto por tu carne
el eje de mi voz, y las palabras
tatuando tu cintura.
Ahora comprendo, porque está tan claro, que nunca dejaré de desearte
("Razón de amor", Parra, 2007a: 43).

En su poesía afloran la ironía, el desengaño cínico, el descreimiento, elementos que hacen convivir la postmodernidad con un lirismo antiguo.

1. El poder de la herencia cultural grecolatina

Es necesario reiterar que la pasión erótica domina su poesía, y esta relación con el eros, como fuente misteriosa de placer y de vida, tal como he

6) Clarissa Pinkola Estés declara que "una mujer sana se parece mucho a una loba: robusta, colmada, tan poderosa como la fuerza vital, dadora de vida, consciente de su propio territorio [...] ¿qué es la mujer salvaje? Desde el punto de vista de la psicología arquetípica y también de las antiguas tradiciones, ella es el alma femenina. Pero es algo más, es el origen de lo femenino. Es todo lo que pertenece al instinto, a los mundo visibles y ocultos..." (Pinkola Estés, 2000: 20-21).

señalado anteriormente, hunde sus raíces en un pasado lejano que desde la época neolítica perduraba vivo hasta la cultura cretense minoica, pues “[...] los mitos y los rituales eróticos de la prehistoria no sólo fueron expresiones de alegría y gratitud por el regalo de la vida de la Diosa, sino también de alegría y gratitud por su regalo de amor y placer -especialmente por el placer físico más intenso, el placer sexual-” (Pinkola Estés, 2000: 58-59).

Por eso, que el tema central de la poesía de Josefa Parra sea el amor no es sorprendente, si además hablamos de una poeta cuya filiación con la lírica griega arcaica es evidente, siendo un palpito constante en su obra. Pues para el mundo griego el amor es un dios, uno de los más antiguos y poderosos. Aunque se sabe que hasta su consagración definitiva, como deidad masculina, el dominio amoroso fue de Afrodita. Así Homero sólo contempla a la diosa del amor. Sin embargo en la poesía de Safo (S.VII. a. C.) ya se alternan las dos deidades: “Dulce madre, no puedo trabajar en el telar: me derrota el amor por un muchacho por obra de Afrodita floreciente” (72, V.102) (Rodríguez Adrados, 1980: 373). Safo también cantó cómo sufría la tiranía de Eros: “... Y Eros sacudió mis sentidos como el viento en los montes se abate sobre las encinas” (34, V. 47) (Rodríguez Adrados, 1980: 365).

El amor, con sus atributos masculinizados definitivamente por la razón patriarcal griega, será la figura clave en el pensamiento platónico y órfico y en toda la expresión artística. Amor manifiesta su potestad entre mortales y no están lejos de su dominio los dioses y las diosas.

Al hablar de la influencia clásica en la obra de Josefa Parra no podemos hacer otra cosa que detenernos en el quehacer poético de la isla de Lesbos, en donde la voz amorosa de la poeta Safo servirá al amor creando un hito en la cultura occidental. Su creación sobrevivió a lo largo de los siglos, aún sufriendo los avatares del tiempo, que fragmentan tristemente sus composiciones. En el mundo griego es valorada por Platón (*Fedro*, 235 b), pero su memoria seguirá viva al ser remedada y ensalzada por autores latinos como Catulo, Ovidio u Horacio, cuya memoria está presente en sus *Odas* (II 13, 24-25) en donde la ensalza “todavía respira el amor, y viven los ardores confiados a las cuerdas de la muchacha de Lesbos”. Hoy, la voz lírica de Safo ocupa un lugar de honor cuando hablamos de poesía amorosa y en la medida en que su obra fue mencionada y alabada, pervivió la tradición de que una mujer podía escribir tan bien como un hombre. Durante siglos fue una referencia de escritura femenina. La influencia de Safo ha sido ingente no sólo por cantar el amor lésbico, sino por su forma de hacer y entender el hecho poético. Entre las obras de ambas poetas hallamos felices coincidencias. La fuerza de la poeta

griega, como la de Josefa Parra, estriba en que el amor, en ambas, es un anhelo constante. Es un amor que sacraliza al placer.

Si leemos con atención la poesía de Safo, notamos que el encuentro amoroso con valores sagrados está todavía muy presente, y ante la ausencia del amor, ante la inminente despedida o la ineludible separación no queda más que “recordar”. Esta acción en su obra es algo más que un simple verbo, es la única forma de atraer hacia el presente el placer compartido y de eternizar el amor deseado:

[...] Y yo le contesté: Marcha contenta y acuérdate de mí, pues sabes cómo nos queríamos.
Y si no, quiero recordarte... y éramos felices,
pues muchas coronas de violetas y de rosas...
también... junto a mí te ponías
y muchas guirnaldas trenzadas en torno a tu cuello
delicado, hechas de flores...
con unguento de brento... te frotabas y con unguento
real
y sobre un blando lecho, la delicada... dabas salida
a tu deseo.
Y no había ni templo, ni bosque sagrado... al que no fuéramos... el
ruido...
(64. V. 94) (Rodríguez Adrados, 1980: 370-371)

La poeta de Lesbos invitaba a su amiga a recordar el placer de las horas pasadas, como único consuelo ante la separación. En la obra de Josefa Parra, quizás por una de esas casualidades filológicas sorprendentes, el encuentro con la cultura clásica en muchos poemas se hace desde el recuerdo. La poeta jerezana ante la imposibilidad del encuentro real, también tendrá en el recuerdo un aliado tenaz. La evocación será la única salida y los modelos de la cultura desplegarán en sus versos, un poder catártico para acoger el dolor de la ausencia.

En Safo encontramos una bella poetización del tópico del *hortus conclusus*⁷ no sólo telón de fondo para el encuentro de amantes, sino como un

7) El huerto, como microcosmos del macrocosmos espacio natural, es un espacio de sosiego en donde veneramos la naturaleza y nuestra memoria genética recuerda otros tiempos en los que vivimos en conexión con la Madre Naturaleza. De ahí, las abundantes

espacio sagrado, vestigio de la adoración a la Diosa, cuyo último reducto fue la isla de Creta, como hemos destacado anteriormente y éste es precisamente el lugar elegido por la poeta de Lesbos.

No podía ser otro lugar, debido a que la cultura cretense veneraba la naturaleza, esto se observa en la red de jardines que constituyen la característica esencial de la arquitectura minoica. Así mismo, para las gentes de Creta la religión era un asunto feliz, relacionada con la danza, el canto, procesiones y banquetes, al ser una sociedad pacifista en la que hombres y mujeres vivían en igualdad y jamás la guerra fue idealizada en el arte⁸. Así Safo venerará a la propia Afrodita, uniendo placer y religión, utilizando un tópico literario:

... Aquí desde Creta, a este templo sagrado donde hay un bello huerto de manzanos y hay altares humeantes de incienso:
en él un agua fresca rumorea entre las ramas de los manzanos, todo el lugar está sombreado por las rosas y del ramaje tembloroso desciende el sueño; [...]
aquí tú... tomando, diosa Chipriota, y en copas áureas néctar mezclado con alegría de fiesta mientras escancias muellemente... (2, V.2) (Rodríguez Adrados, 1980: 355-356).

632

El tópico del *Locus amoenus*, por antonomasia lugar del encuentro amoroso en toda la tradición grecolatina, también será retomado por Josefa Parra, como título de un poema, aunque en realidad el contenido se acerca más al *hortus conclusus*, pero como ocurre casi siempre que hay referencias al mundo clásico, lo hace con el ser amado ausente:

Un patio con macetas y un árbol de damascos
a primeros de otoño, cuando aún son templados

leyendas sobre una edad paradisíaca. No debemos olvidar que la raíz etimológica de la palabra persa *paridæza* coincide con el sentido de *hortus*, denominado simbólicamente *gan naul*, el *hortus conclusus*.

8) Raine Eisler explica: “El arte cretense no idealizó los hechos de guerra. [...] Incluso la famosa hacha de la Diosa simbolizaba la generosa fertilidad de la tierra. Conformada como las hachas-azadón usadas para desmalezar tierras de cultivo, también era la estilización de una mariposa, uno de los símbolos de transformación y renacimiento de la Diosa. [...] Como escribe Platón: «toda la vida estaba impregnada por una ardiente fe en la Diosa Naturaleza, fuente de toda creación y armonía» (Eisler, 1995: 41).

los vientos. Atardece sin prisa sobre el cielo.
[...] El amor busca blandas y secretas penumbras
para volverse ovillo.
La suavidad me vence,
y te beso las manos igual que si estuvieras
("Locus amoenus", Parra, 2002: 31).

La ausencia del amado es vista a través de reminiscencias del mundo clásico, que mitifican la realidad e incluso la propia ausencia del amado. En el anterior poema, Josefa Parra cambia el huerto de manzanos, cuyos frutos simbolizan los deseos terrestres placenteros, por un patio, con un árbol de damascos; no debemos olvidar que los frutos del albaricoquero, "árbol de damascos" representan, si están maduros, la felicidad, la alegría, destacando el deseo de eternizar el recuerdo de la felicidad pasada, pues a primeros de otoño ya no hay frutos.

En el siguiente poema, de nuevo aparece el *hortus conclusus* y evoca al ser amado coronado de flores, que no serán ni rosas ni flores de azafrán, ni violetas, como hallamos en Safo, sino lirios; elección interesante por el hecho de que es una de la flores con las que en la antigua Creta se relacionaba a la Diosa y que aparece en el fresco de la sala del trono en el Palacio de Gnosos⁹:

Recuerda aquellas tardes de noviembre.
La lluvia
hacía del patio claustro, y el olor de la tierra
subía hasta la ventana dónde nos asomábamos.
[...] Recuerda aquellas tardes... dormías tras el abrazo
lo mismo que un ambiguo ángel de primavera,
con la frente poblada de besos y de lirios.
("Primeras tardes en Lesbos", Parra, 2008: 5).

9) Raine Eisler estudia cómo la erudición ha señalado que la reina-sacerdotisa, como representante de la Diosa, preside los frescos de la sala del trono del citado palacio: "Por cierto, como señala Reusch, los grifos a ambos lados del "trono" se asocian casi universalmente con la Diosa. Los lirios y espirales en los muros también son símbolos típicos de la Diosa, y el pequeño tamaño del "trono" (silla de piedra finamente tallada pero no elevada) apoya aún más la conclusión de que una mujer, y no un hombre, era su ocupante" (Eisler, 1998: 81).

Safo nos prestó un amor agri dulce que ha estado presente en nuestra tradición a lo largo de siglos. Y si bien es cierto que el recuerdo fija la felicidad, también lo es que puede estar asociado al dolor:

El recuerdo me impide dejar atrás tu rostro
bellísimo, y tu boca, donde el mundo se abre
como un cáliz profano.
Si la memoria no fuese tan terca
yo te habría vencido.
Pero el recuerdo es áspero enemigo:
[...] Y aún en mis manos
la huella de las tuyas se dibuja
con dulzura tenaz,
si por unos momentos el vino o la añoranza
me hacen pensar en ti
("El recuerdo y las malas pasadas", Parra, 2002: 28).

También la búsqueda es un elemento crucial en los campos semánticos que organizan la red sentimental en la poesía de Safo: "... llegaste... hiciste: yo te estaba buscando, has refrescado mis sentidos que ardían de añoranza" (V. 48) (Rodríguez Adrados, 1980: 365).

La "voz lírica" de Josefa Parra es una voz activa desde el punto de vista amoroso y la búsqueda es un intento empecinado para mitigar la desventura, que trata de romper las ligaduras de la pasividad, aun sin esperanza:

Te buscaré en los mapas,
lentamente palpando las líneas divisorias, sorteando montañas y
estaciones, descifrando el azul del mar y de los ríos
[...] volviendo del revés la geografía,
te buscaré, por entre los dibujos
y los signos pintados, lentamente, sin tregua
sin remedio,
lentamente en los atlas,
sin fe, sin esperanza ("Más de geografía", Parra, 2002: 33).

El recuerdo es una ventana abierta a un amor pasado, que se resiste a morir, que es creado y recreado por sus palabras, donde florece cada vez

que se nombra. Tiene la palabra un poder más que evocador, hace florecer la dicha de haber amado:

[...] Regaré las semillas del recuerdo,
los granos del amor, las invisibles
simientes con paciencia, por que crezca
su floración espesa, clara y firme,
sobre los muros, cubra las ventanas,
decore de alegría las más tristes
estancias [...] Que todo brille,
coloreado y bello
encubra lo gastado y eternice
todo cuanto merece ser cantado.
Que florezca el amor en mis jardines.
("Habanera de Carmen", Parra, 2007c: 101).

Pero también la sombra se apodera de su poesía como sucede en la de Safo, quien acaricia la idea de descansar tras la muerte:

Y un ansia me está cogiendo de
estar muerta y ver los lotos
empapados de rocío
a orillas del Aqueronte (268) (Ferraté, 1991: 255).

La angustia amorosa la lleva a pensar en sus sentimientos tras la muerte del amado, pues como dijera Zeus en *La Iliada*, el combate de Afrodita es el amor, en donde su vocación amorosa seguirá activa, bajo el signo fatídico de los celos:

Besará suavemente la tierra tus mejillas.
Tus labios con perfiles de estatua en apretado
gesto [...] Tus venas arroyuelos ya de cuajada nieve.
Bellísimo en tu quieto discurrir
[...] suavemente la tierra besaré tus mejillas.
Yo moriré de celos
del amor mineral que me roba tu cuerpo.
("Te ruego, caminante, que digas: Que la tierra te sea leve", Parra,
2006: 43).

Josefa Parra seguirá amando desde un cuerpo a otro cuerpo, espacio tangible y real, cúspide del placer, por lo que ante esta carencia, los celos son simplemente la máscara que da cuenta de la angustia por la ausencia definitiva e irreparable, que visualizada como un futurible, nos presenta un amor amplificado por los celos.

A veces, elige un “motivo” inspirado en la tradición literaria y establece un juego con el lector o la lectora, cuya competencia literaria amplía el poder de la imagen amorosa, tal como ocurre en el siguiente poema, en el que recrea la fuerza de los amantes abrazados, cosificados en muros o enredaderas. Su poema queda mitificado por la fuerza de la intertextualidad. En nuestra literatura hallamos un subtexto en la poesía de Garcilaso de la Vega, que eligió la “hiedra”:

¿Cuál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos brazos añudaste?
No hay corazón que baste,
aunque fuera de piedra,
viendo a mi amada hiedra
de mi arrancada, en otro muro asida (de la Vega, 1980: 76).

636

Josefa Parra huye de la especificación, es válido el hiperónimo “enredadera” para potenciar el encuentro amoroso:

Me hueles diferente cada vez que te pienso.
Hoy me has olido a enredadera
y ha crecido tu nombre, feraz y vigoroso,
para apoyarse en mí
como en un muro (“Me hueles diferente”, Parra, 2007a: 30).

Por el azar poético, la planta olvida su aroma, (de jazmín, madreselva, rosal trepador...) para marcar su necesidad de apoyo; sin muro, empalizada, verja... no hay esplendor para este tipo de plantas. Eso es lo importante, por lo que una poeta que muestra su sensibilidad aromática, en muchas composiciones, olvida describir a qué le olía, volcándose en la necesidad del abrazo, simbolizado en la enredadera.

Su mirada creativa se posa también en personajes míticos de la cultura grecolatina, que afloran para auxiliar los detalles de sus versos, agrandando su significación, bajo la luz mítica. Tal como notamos en el poema:

De aquel tiempo no quedan más que los ademanes:
las ruinas del castillo, las murallas en sombra
donde la buganvilla acapara los pájaros. [...] Hasta aquel tiempo nos
llevará el deseo
ayudado del hilo celeste de Ariadna.
("El hilo de Ariadna", Parra, 2006: 46).

De todas las leyendas que se ciernen sobre el laberinto de Creta y el Minotauro, Josefa Parra elige la densidad amorosa del motivo del "hilo de Ariadna". Ariadna es adorada en Creta como representante terrenal de la Diosa, goza de poder y conoce los secretos del laberinto y sabe cómo volver. Sin embargo el mito griego patriarcal focaliza su atención sobre el héroe Teseo, que traicionará su amor y le hará traicionar a su pueblo, lo que la aboca al destierro en la isla de Naxos. Sin embargo en este poema, se potencia el valor simbólico del "hilo de Ariadna", cuya inteligencia amorosa conoce los secretos más recónditos del laberinto, por esto se canta el poder del deseo amoroso, silenciando otros valores del mito, que es fuente constante de inspiración en la poesía (Eisler, 1998: 135). Aquí el personaje es simplemente nombrado, para perfilar el boceto amoroso, para dar un matiz más profundo, que es herencia en el imaginario colectivo.

En otra ocasión la figura de Ariadna será la eterna amante que volvería a caer por amor, por un momento de amor intenso o por el simple roce con las manos del amado, aunque esto supusiera perder la inmortalidad:

Ahora que un dios habita mi carne y que sus manos
hacen crecer planetas y estrellas en mis hombros,
pienso en ti, hombre sin puerto,
pérfido hombre, en tus manos
de arena y de miseria.
Cambiaría los días inmortales
por un gesto, una mueca de tus labios,
oh Teseo fugaz. Lo cambiaría
todo por regresar al laberinto,
por tocar una vez tus turbios dedos
para darte el ovillo (Parra, "Ariadna recuerda", inédito).

Y el personaje mitológico cobra de nuevo vida en la actitud de la voz lírica, cuando el recuerdo del amor pasado se debilita:

Debiera haber escrito
surco a surco tus besos,
para poder leerlos esta noche
a la luz de mi angustia.
Ahora me canso haciendo
memoria de tus labios
y no tengo memoria a que agarrarme,
ni una frase, ni un nombre que te acerque.
¿Dónde encontrar de nuevo el laberinto
y el hilo que conduzca mis pasos a tu cuerpo?
("La delgadez del recuerdo", Parra, 2006: 51).

En otras ocasiones nos ofrecerá un mito renovado, una mirada nueva, que bajo su pluma saldrá enriquecido. Aurora Marco ha estudiado, tanto en la narrativa como en la poesía, cómo "El mito se desacraliza, se hace más cercano, y subvierte la imagen estereotipada, fija, que la tradición literaria nos ha transmitido"¹⁰.

Y esta desacralización también está presente en su poesía. Con el mito sus poemas alcanzan un alto nivel de sugerencias. Así se establece un diálogo textual entre los textos del pasado y los del presente, y las figuras de la antigüedad se ponen al servicio de la intención, de los deseos de la poeta. Este hacer y rehacer de mitos y tópicos nos ponen de cara a una realidad, al poder indeleble de nuestra cultura, en el que se da el bucle recursivo (Morin, 1992) por el que el conocimiento es producto productor. Así los mitos cobran vida en un contexto bien distinto, que los enuncia según sus propias necesidades.

El mito en la obra de Josefa Parra se convierte en un espacio multiforme, en el que triunfa la heteroglosia y desafía al lenguaje único encorsetado por la tradición. Pero en donde también podemos hallar "las marcas de lo ya dicho".

10) Aurora Marco da una amplia muestra de la renovación del mito en la literatura gallega. Estudia cómo la autora cambia el mito, Circe no encarna a la mujer fatal que se vale de brujerías para cautivar a Odiseo, sino que recupera la mirada femenina, mostrando a una Circe embelesada con la capacidad de narrar del héroe, de divertirla, más que como gran amante, Odiseo fabulará y esto la va a cautivar "y mientras iba hablando como un juglar..." (Marco, 2000: 67). En la poesía andaluza contemporánea también encontramos este hilar continuo de mitos tradicionales como ocurre en la obra de poetas como Juana Castro, por citar un ejemplo, con poemas como "Dafne" (Castro, 1995: 89-90) y "Dánae" (Castro, 1995: 94-95).

Mijaíl Bajtin estudió que el problema de la dialogía impregna toda la cultura, pero en absoluto deteriora las posibilidades creativas de cada autor o autora. A la luz del dialogismo bajtiniano el texto existe gracias a las voces de otros textos, que renacen en él. Y es ahí, donde está la grandeza de la tradición y de la creación individual.

Como señaló Julia Kristeva: “Toda secuencia se hace con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el *acto de reminiscencia* (evocación de otra escritura) y hacia el *acto de intimación* (la transformación de esa escritura)” (Kristeva, 1981: 236).

Esta renovación la hallamos en el poema que le dedica a uno de los personajes míticos que más fortuna ha encontrado en la tradición occidental: Odiseo. Josefa Parra transgrede la idea del héroe fiel, que lucha para volver a su casa, que hace de Ítaca el único fin de su vida, manejando todo tipo de engaños para conseguir su único objetivo, que no es otro que volver a la patria, donde le esperan una esposa ejemplarmente fiel, su hijo Telémaco y sus posesiones. Antes bien, ella invierte la historia y nos presenta a un héroe, “tejedor de engaños”, esta vez, puestos al servicio de retrasar la vuelta o quién sabe si evitarla. Y es que los héroes pasados por la rebeldía del Romanticismo, tienen este carácter más contestatario, menos sumiso. En un mundo donde la fidelidad amorosa es más que cuestionada, la voz lírica opta por defender la libertad, relacionada con el mar desde el Romanticismo. Ese mar nunca antes visto que nos abre las puertas hacia otros encuentros, quizá amorosos:

La belleza te espera en cualquier sitio,
peregrino;
las playas que aún no has visto son hermosas
más que aquellas de Ítaca, [...] Penélope no vale lo que el gozo
de ver por vez primera un mar en calma
que espera que lo nombres.
Tú lo sabes
y por eso falseas cada noche
el norte de la brújula y, furtivo,
desvías el timón hacia otros puertos
lejos de aquel tu hogar, lejos de Ítaca (“Peregrino”, Parra, 2007a: 9).

Esta relación amorosa ha dado otras versiones: la poetisa gallega Xoana Torres, con su poema “Eu tamén navegar” de su libro *Tempo de Ría*, prefiere tomar la perspectiva de la mujer, Penélope, quien no se consuela con la espera,

enriqueciendo la visión del mito que tras las lecturas del siglo XX será ya siempre poliédrico. En el siglo pasado, los personajes de la mitología y la literatura griega se han enriquecido, se han humanizado y lo seguirán haciendo en los siglos venideros.

Pero además, como ha señalado Brigidina Gentile¹¹, el mito nutre nuestra biografía antes incluso que nuestras lecturas y desde la crítica feminista, diferentes autoras están revisando los mitos y descubriendo las trampas de la razón patriarcal, que los ha forjado siempre desde el androcentrismo.

Hoy día, los personajes míticos no son simples siluetas recortadas en la memoria, tienen sangre, tendones y un corazón dolido por el paso del tiempo. Josefa Parra no nos regala un mito intemporal, el tiempo también corroe a los héroes y a las heroínas bajo su mirada, nos los acerca hasta el punto que nos son más cercanos y podemos reconocernos en ellos.

Vemos a una Helena envejecida frente al espejo, la angustia del *tempus fugit* arraigada en el cuerpo más bello, aquélla que causara envidia a las diosas, la que desencadenara la guerra de Troya, como nos narra *La Iliada*, cuyo rapto cantara el poeta Coluto en su bello poema “El rapto de Helena”, nos es presentada bajo los estragos de la vejez, a la que no puede sustraerse ni la hermana de los “dióscuros”:

Que lejos la fortuna, ahora,
qué distantes los años en que fuimos eternos.
[...] Qué vieja la belleza, ahora,
qué difícil mirarme sin temblar al espejo.
(“11. La vejez de Helena”, 2007b: 13).

Muy lejos está esta visión de Helena de la que nos diera el poeta gallego Carballo Calero¹², quien para ahondar en la figura femenina, elige a esta mítica

11) Brigidina Gentile afirma además que “La storia degli uomini e delle donne è stata storia dei grandi masse e di grandi astrazioni, di idee generali. Il ‘900 ne è stato il culmine e proprio il secolo che ci siamo lasciati alle spalle si è aperto con la monumentale rilettura di Ulisse. Forse non è un caso che il secolo delle guerre e delle ideologie abbia trovato in Ulisse il suo mito. Oggi la storia è profondamente diversa e forse è venuto il momento di Penelope” (Gentile, 2008: 14).

12)¹² Como señala Fernando Lillo Redonet, “El poeta recrea el regreso dando voz a la misma Helena que, orgullosa del poder de su belleza, regresa a Esparta como si nada hubiera sucedido [...] A través de la bella Helena se simboliza el poder de la belleza

mujer, escogiendo un momento silenciado en las fuentes homéricas, creando una vida posterior. En el poema “Helena regresa a Esparta” en su obra *Pretérito Imperfeito* (Lillo Redonet, 1997: 269; Carballo Calero, 1986: 222):

Estes son os pórticos, estas as aras.
Ergue-se a neve ali coroando os penedos.
Aquí esbaran os cisnes entre os vímios.
Beleza vencedora, acollen-me os lugares
como se non tornase profanada
por beizos estrangeiros.
[...] As bágoas de Hécuba, a lanza de Héitor,
[...] afundirán-se na noite da morte. Segura,
calco con pe de marbre o pazo natal.

Josefa Parra hace otra trasgresión del mito, se atreve aún más y nos presenta a unos héroes frustrados ante la imposibilidad de un amor incestuoso. Pólux cantará las cuitas por el amor de su hermana Helena, de nuevo, la carencia del cuerpo y de nuevo, surge la idea del cuerpo como único asidero, que aquí se ve condenado a un amor a la deriva:

¿Dónde habrán de dormir tus rizos y tus ojos,
cruel Helena, en qué lecho de amorosos suspiros
derramará tu cuerpo de miel y de granadas
que no tocaré más? ¿dónde pondrás tu sexo,
dónde tu mano al acabar el día?
¿de qué vale, amor, la sangre de los dioses, de qué tantas mañanas de
despertar contigo,
de qué las travesuras, la leche delicada
de nuestra madre Leda, la belleza, la gloria, si no he de poseerte más
que en sueños? (“Amor de Pólux (Infierno)”, Parra, 2007b: 5).

Pólux llora así la imposibilidad de poseer a su hermana y la sugerencia del encuentro amoroso real se diluye, sólo queda la rabia ante su destino, que condensa con el adjetivo “cruel”. El amor incestuoso intenta atraer la individuación, pues no es más que el anhelo de unión con la esencia de

femenina que triunfa y disculpa los sufrimientos ocasionados” (Lillo Redonet, 1997: 269).

uno mismo, el amor total. Es probablemente una proyección de la plenitud amorosa que la poeta no encuentra.

Podemos observar, valga la imagen utilizada en el título de mi ponencia, que Josefa Parra pule el mito, le saca nuevos e inesperados brillos, a la vez que su obra refleja con claridad y perfección, las más bellas luminarias de la cultura clásica.

Francisco Rodríguez Adrados (1980: 351), refiriéndose a la obra de Safo, señaló que en cuanto a la forma, creó a partir del antiguo himno “un instrumento de expresión prácticamente libre, moldeable. En él, el mito, la naturaleza y el pasado, se usan para dar relieve al sentimiento del presente”. Estos tres elementos también son constructivos en la poesía de Josefa Parra. Pues enriquece los mitos, y se apropia de ellos, dándoles un sello muy personal en el que florecen nuevos matices. Incorpora la naturaleza como un elemento reconfortante, positivo y a través de los cinco sentidos: flores, perfumes, paisajes, mares, islas, atardeceres... acunan su amor. Y ante la imposibilidad del encuentro real con el ser amado, será el recuerdo su más certero refugio.

Con Safo comparte también esa manera de cantar al amor espontáneo y libre, “para su propia satisfacción y consuelo, y sus versos son como desahogos líricos de un alma sensitiva que se ha encerrado en el amor para hacer de él la clave de todo su universo espiritual” (Galiano, Lasso de la Vega y Rodríguez Adrados, 1985: 36).

La creación de Josefa Parra siempre hunde las raíces en el mundo clásico. Si entre los atributos de la Sibila estaba el cambiar el curso de los ríos, el realizar cambios de estaciones, etc., esta posibilidad mágica la tendrá el amado en sus manos. Así la voz lírica le dará poder para rescribir en su cuerpo. Está presente también el gusto de filiación modernista por mezclar lo sagrado y lo profano “grandísimo truhán y Todopoderoso”. El amado es el dios que recreará su cuerpo:

Has cambiado otra vez el curso de los ríos
y has hecho trasladarse todas las cordilleras
con sólo la mirada de tus ojos de escarcha
y el roce de tus dedos sobre los mapamundis.
Señor de los amores y de la geografía, grandísimo truhán y
todopoderoso
inconsciente, ahora tienes que rescribir los libros
y en mi cuerpo desnudo
es tu deber marcar de nuevo las fronteras.

(“Geografía carnal”, Parra, 1997: 25).

Las manos del amado serán un motivo recurrente en su poesía, imagen metonímica, la poeta coge sus manos, o es acariciada por ellas. Pero, su fecundidad es potente y creará además sus propias imágenes, con un lenguaje amoroso fiel a ella misma, a su memoria amorosa y a la realidad en la que vive, así como a los matices expresivos de su creatividad.

En su último libro *Oficios imposibles* en donde se dan la mano su poesía y la pintura de Carlos C. Laínez, la autora retoma el camino del surrealismo o incluso el de un realismo mágico muy particular, pasado por su propio tamiz, dando lugar a poemas narrativos muy bellos. Así surge un personaje femenino que sabe de las penurias del corazón, “La remendadora de corazones”, la mujer sabia que comprende: “que los corazones viven de sangre y pasiones, de historias ardientes y de besos con sabor a tentación”. Es casi un personaje arquetípico que remienda los corazones rotos por el dolor y que conoce su oficio, hecho con maestría, porque ha pasado por toda la casuística amorosa:

Los retales de corazones rotos se amontonan junto a la máquina de coser. Algunos son muy pequeños porque hay corazones que estallan en el desamor y se hacen añicos. Pero la costurera, dedal de plata en el índice, aguja finísima en la mano, los zurce con paciencia. Es tan hábil que sus puntadas son casi invisibles, costuritas levemente más rojas que la sangre. Y, sin embargo, aunque apenas se noten, ella recuerda cada herida restañada, se sabe de memoria los mapas tristes de todos los corazones que ha remendado. [...] La costurera les canta boleros arrebatados mientras hace su labor, para mantenerlos calientes. [...] A veces entona una romanza desesperada que nadie reconoce. Le canta a su propio corazón. Todavía recuerda aquella tarde de otoño (una luz de oro antiguo entraba por la ventana entornada) en la que se le rompió en mil pedazos. Casi todos ignoran, que uno de los trocitos minúsculos, uno en forma de media luna, no lo pudo volver a encontrar (“Remendadora de corazones”, Parra, 2007c: 91).

Este bellissimo texto nos pone de frente a la propia curación amorosa. Hace del amor un oficio, el de una costurera que se “especializa en recomponer corazones”. Poeta y personaje se funden. Así el personaje reconstruye porque sabe de corazones rotos, ya que el suyo también ha sido presa del desamor. Se convierte en una maga que ha transitado con anterioridad el camino del

corazón, y sabe que la única senda posible es la reconstrucción. La nueva creación se hará a partir de la sabiduría de los fragmentos de la vida, de lo aprendido en el amor y el desamor. Con este personaje, Josefa Parra se acerca a la mujer arquetípica de la “sabia” que conoce muy bien que el sendero del amor, el del corazón es un camino de nacimientos y muertes constantes.

En tanto que poeta conectada con la naturaleza, habría que destacar el poder de las imágenes del agua en su poesía que, como en la propia naturaleza, hace surgir la vida. La fuente, el río, el mar, la lluvia representan todo el entramado poético, de “esas aguas claras” de las que hablara G. Bachelard. El agua simboliza la unión universal de virtualidades, *fons et origo* que se halla en toda forma de creación y es el elemento mantenedor de la vida amorosa en la obra de esta poeta, circulando en sus versos en forma de ola, savia o sangre (Bachelard, 1978).

Su creatividad usa de todas las formas de este elemento desde la plasticidad del mar, la ola, la lluvia, a la condensada en un cristal, y finalmente este amor fecundo, acuoso, no podrá soportar a su gran enemiga, la sequía:

Quitadme incluso el mar;
incluso el apretado cauce de los arroyos,
[...] Quitadme la tormenta
los carriles de agua resbalando en el vidrio, el rocío que preña de gotas
los jarales,
la humedad de la noche lastimando los trigos.
Quitadme incluso el mar.
(La única sed que temo es la sed de tu boca) (“De la sed”, Parra, 1996: 23).

Como la ciencia indica, la vida física comenzó en el mar, y la vida soñadora tiene simbólicamente en el mar su refugio amoroso:

Un cuarto donde hubiera olas,
donde la espuma y el fragor llegaran
hasta la cama
un cuarto con mareas.
Con peces. [...] Eso soñé.
Mis pies pisan arena
y tengo miedo de que sea mentira:

No abro los ojos y te toco a ciegas.
("Casa dentro del mar", Parra, 2007a: 16).

La aparición del mar se aleja del símbolo de muerte que encontramos en la tradición bíblica y en nuestra literatura antes del Romanticismo. En sus versos, es origen de la vida y espacio de libertad, pero sobre todo es una evocación del amor pasado y un modo de atraer al momento presente, el recuerdo. Es la imagen que usa para su deseo imparable y constante, como el ir y venir del oleaje:

Me faltáis tú y el mar.
[...] Ya no tengo tu acompasado empuje de marea,
pero también se fueron
el olor de las algas, y la espuma
rodando por la orilla,
el trueno de las olas de noviembre
sobre el acantilado, [...] Me sorprende la aurora
buscando el horizonte
del agua, inútilmente, tras el vidrio,
lamiendo las paredes sin hallarles
el gusto de la mar ni el de tu boca.
La ciudad tiene ruidos
de extraña caracola.
Mi lecho hospeda a seres momentáneos
que no llevan tu nombre.
Me faltáis tú y el mar ("Mar de fondo", Parra, 1996: 20).

El mar aparece, a menudo, en el encuentro de los amantes. A veces será una isla, lugar donde se aísla el deseo, se hace único y se rememora:

Sigo viendo la mar anhelante y compacta
cuando cierro los ojos,
[...] sigo viendo la isla cuando cierro los ojos,
[...] Todo se ha conservado.
No llegará el invierno a desnudar los árboles
de mi recuerdo. Tienes
aún el gesto parado de cuando me adoraste.
("Recuerdo quieto", Parra, 1996: 15).

Y es la isla un motivo recurrente en su poesía, generalmente es un espacio que acoge a los amantes en un amor efímero, marcado por la brevedad del encuentro amoroso, en donde se saborea el cuerpo del amado:

De la isla recuerdo las tardes junto al agua,
la libertad azul de los baños de junio,
[...] Olvidé de la isla
cualquier perfume exacto, placeres más certeros
[...] por dejar, solitaria, la memoria de un cuerpo
que duró lo que el mes implacable de junio.
("Recuerdo único", Parra, 2002: 39).

El cuerpo en el juego de la *imitatio* será otras veces un libro con relieves, lugar en el que la poeta marca los límites de la sabiduría, de una sabiduría sensorial, desde donde percibe el mundo. En el siguiente poema la voz lírica será la del amante que recuerda la piel de la amada, en un juego de perspectivas:

Y tu piel, como un libro con relieves,
escrito a mi pesar con otras tintas, me sigue torturando desde lejos.
[...] ("El amante recuerda a su amada fiel", Parra, 1996: 7).

Es un amor azul y de fondos marinos (no hay que olvidar que el azul es el color que la tradición clásica asocia con la diosa Venus); en él no falta la sal o la caracola, un amor con rumor de olas. Rumor que está sugerido, aunque no se nombre, pero las olas dan musicalidad a sus versos, como una banda sonora que los acompasara:

Quise escribir "azul"
y encontré la pureza
[...] La cal contra el silencio de un cielo de verano.
Esquinas donde el sol bordaba el medio día.
Espiego y yerbabuena, el mar alto, la vida
y el ameno rumor azul de un nombre.
("Calles de Asilah", Parra, 2007a: 13).

Quisiera terminar con un poema que refleja la actitud vital de esta poeta, consagrada al amor, que tiene vocación de cautivar los sentidos, anclados en una realidad corporal, en la que el cuerpo alimenta la esperanza.

Su voz amorosa jamás cae en la apatía, como una nueva marejada renace, una y otra vez, con un vitalismo feraz, con una predisposición que la lleva de ola en ola, de isla en isla, en un mapa que funde pasado y presente, porque el verdadero triunfo siempre es amar, con “movilidad ilimitada”, como su pulidora de conchas, metáfora de sí misma, trabajadora incansable en el mar de la vida, en el que cuida su amor, sin mermar un ápice de sensualidad, ni restar firmeza y seguridad a sus versos, pues Josefa Parra habita la poesía o, como dice su pulidora, dispone “de vehículo y casa propios” en ella:

Se ofrece pulidora competente.
Abrillanta cualquier tipo de conchas: veneras de Santiago
onduladas y castas, caracolas
que cantan al oído las historias
oceánicas, nácares sedosos
como la oculta piel de una muchacha,
orejitas de mar con su secreto,
[...] Estoy dispuesta a trasladarme a costas
distantes si el trabajo lo requiere.
Dispongo de vehículos y casa
propios. Movilidad ilimitada. [“(Anuncio encontrado en el interior de
una botella)”, Parra, 2007c: 21].

En definitiva, al leer la obra de Josefa Parra queda claro, como dijera Humberto Maturana “que somos seres adictos al amor, y dependemos, para la armonía biológica de nuestro vivir, de la cooperación y la sensualidad, no de la competencia y la lucha” (Maturana, 1995: XV).

Laboriosa pulidora de la cultura clásica, que elige por oficio honrar a la diosa Afrodita, mimando las conchas¹³, elemento natural relacionado con la diosa del amor, a la que también se llama diosa marina o risueña. Josefa Parra

13) Natale Conti declara: “Se dice que ésta nació en una concha abundante en perlas, en la que también navegó hasta Chipre. Por esta razón, cuando en Papinio (*Silv.* I, 2, 117-8) Venus habla acerca de una mujer hermosa, dice que aquélla es digna de ser su hermana y de navegar en la misma concha, [...] a esta misma diosa le estuvo consagrada la concha que recibe el nombre de lengua y las conchas citreas, aquélla porque provoca

consigue dotar a sus poemas con brillos tornasolados e inesperados que nos remontan a la tradición o nos descubre nuevos versos, conchas y caracolas, de sonidos nunca oídos, sugerentes y humanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Editorial Coloquio, 1985.
- BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BARTHES, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 2005, 4ª ed.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CASTRO, J., *Alada Mía*, Córdoba, Diputación Provincial, 1995.
- CONTI, N., *Mitología*, Universidad de Murcia, 1988.
- EISLER, R., *El cáliz y la espada*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 1995.
- EISLER, R., *Placer sagrado I. Sexo, mitos y política del cuerpo*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 1998.
- GENTILE B., *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, Salerno/Milán, Oèdipus Ed., 2008.
- GORDILLO VELASCO, S., “Desde el desamor al onanismo”, en *Cuerpos de mujer en sus (con)textos angloamericanos, hispánicos y mediterráneos. Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2005, pp. 385-494.
- HERNÁNDEZ, M., *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 466.
- KRISTEVA, J., *Semiótica I*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1981.
- LILLO REDONET, F., “La temática homérica en la poesía gallega”, en *Revista Centro de Formación Continua*, 7, 1997, pp. 263-286.
- MARCO LÓPEZ, A. “La cara oculta de los mitos. *Los motivos de Circe de Lourdes Ortiz*”, en A. Delgado Cabrera y E. Menéndez Ayuso (eds.), *Lengua y Cultura. Enfoques didácticos*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

a Venus, éstas porque tienen que ver con el mundo de las mujeres” (Conti, 1988: 286).

- MATURANA, H., "Prefacio", en R. Eisler, *El cáliz y la espada*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial, 1995, 5ª ed.
- PARRA RAMOS, J., *Elogio a la mala yerba*, Madrid, Visor, 1996
- PARRA RAMOS, J., *Geografía carnal*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1997.
- PARRA RAMOS, J., *Alcoba de agua*, Cádiz, Quorum Editores, 2002.
- PARRA RAMOS, J., *Tratado de cicatrices*, Madrid, Calambur, 2006.
- PARRA RAMOS, J., *La hora azul*, Madrid, Visor, 2007.
- PARRA RAMOS, J., *Idolatría*, Cádiz, Sietemares, 2007.
- PARRA RAMOS, J., *Oficios Imposibles*, AE, 2007.
- PARRA RAMOS, J., *Lugares del amor*, Priego de Córdoba, Manantial, 2008.
- PINKOLA ESTÉS, C., *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la mujer salvaje*, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 2000.
- RODRÍGUEZ, ADRADOS, F., *Lírica arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1980.
- ROUGEMONT, D. de, *El amor cortés y occidente*, Barcelona, Kairós, 1993.
- SEGRE, C., "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia", en *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 103-118.
- STAROBINSKI, J., *Razones del cuerpo*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999.
- VEGA, G. de la, *Poesías completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- ZAMORA PÉREZ, E. C., *Juglares del siglo XX. La canción amorosa pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos desde la dialogía en la década 1980-1990)*, Sevilla, Secretariado de publicaciones, Universidad de Sevilla, 2000.

LAS MUJERES PROTAGONISTAS EN LA NOVELA FEMENINA DE POSGUERRA

Maja ZOVKO
Universidad de Zadar (Croacia)

1. LA MUJER EN LA LITERATURA

En su libro de ensayos *Desde la ventana*, dedicado a la escritura femenina, Carmen Martín Gaité destaca:

Las mujeres no existían como tales, las fabricaban los hombres, eran el reflejo de lo que la literatura registraba, bien superficialmente, por cierto. Pero en su verdadera condición, en la naturaleza de sus ansias, contradicciones y sufrimientos, no profundizaba nadie.
(Martín Gaité, 1988: 30).

Con estas palabras, la autora alude al sitio que se concedía a las mujeres en la literatura, considerada tradicionalmente terreno masculino. Los prototipos de mujeres que desfilaban por las obras literarias eran definidos en torno a las “virtudes” femeninas: castidad, lealtad, pasividad, obediencia y entrega. Eran mujeres nobles que esperaban fielmente que sus héroes volvieran de las batallas. Madres sacrificadas, viudas tristes y honradas. Si no se las podía caracterizar así, se las presentaba como mujeres malas y de vida ligera. Sin embargo, más que personajes auténticos, estas mujeres parecían muñecas, cuyo destino no estaba en sus propias manos, sino en las de un ser “superior”: su amo, su marido o Dios. Las primeras mujeres, portadoras de las tramas de las novelas, eran mujeres con mala fama, deshonradas, aprovechadas y crueles. Celestinas y pícaras entran en la literatura como seres económicamente independientes de los hombres, se buscan ellas solas la vida, pero tenían que ser brujas y hechiceras para parecer un verdadero personaje literario entre sus contemporáneos (Cfr. Rodríguez Iglesias, 1991: 41).

El siglo XIX trae novedades respecto a este tema. Personajes como Anna Karenina, Madame Bovary o Ana Ozores llegan a ser heroínas de las novelas y con ellas las mujeres empiezan a adquirir importancia en la literatura (Cfr. Etxebarría y Núñez Puente, 2002). Sin embargo, sus ansías de libertad en los ambientes conservadores, cerrados y tediosos fracasan y todas ellas terminan trágicamente. En el siglo XX aparece la necesidad de creación de un nuevo tipo

de mujer ya que, como manifiesta la escritora mexicana Rosario Castellanos en sus versos,

no es la solución tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoy, ni apurar el arsénico de Madame Bovary, ni aguardar en los páramos de Ávila la visita del ángel con el venablo, antes de liarse el manto a la cabeza, y comenzar a actuar. [...] Debe de haber otro modo de ser humano y libre. Otro modo de ser (González y Ortega, 1997: 44).

Este otro modo de ser se inicia en España en la novelística femenina de posguerra con un personaje que no encaja en los moldes preestablecidos. Se trata de Andrea, la protagonista narradora de *Nada*, novela primeriza de Carmen Laforet. Siguiendo el ejemplo de Laforet, las novelistas de posguerra crean personajes desde una perspectiva femenina, filtran en ellas sus propias ideas y las dotan de una excepcionalidad a la que el lector de entonces no estaba acostumbrado. De este modo, se forma un tipo de personaje al que Carmen Martín Gaité denomina “chica rara”, sugiriendo así su peculiaridad en una sociedad unicolor. Según sus palabras, este paradigma de mujer, de una manera o de otra, pone en cuestión la “normalidad” de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar (Martín Gaité, 1988: 99).

Las “chicas raras” que forman parte de este trabajo son: de Carmen Martín Gaité: Natalia y Elvira de su novela *Entre visillos*; de Ana María Matute: Matia de *Primera memoria*, Valba de *Los Abel*, Zazu de *Pequeño teatro*, Sol de *Luciérnagas*; y de Elena Quiroga: Tadea en *Tristura* y *Escribo tu nombre*, Elisa de *La soledad sonora* y Marcela de *Viento del Norte*.

2. “CHICA RARA”

Las escritoras de posguerra introducen novedades en el modo de presentar a sus personajes. La forma de Carmen Laforet de introducir una “chica rara” como protagonista de su novela se desmarca de la novelística anterior. La autora no le dota de ninguna virtud sobresaliente, tampoco enfoca su mirada hacia el aspecto físico. Más bien, fija la atención del lector en la sensibilidad de Andrea, que se distingue como una aguda observadora. La intensidad con la que percibe Barcelona y la gente que la rodea diferencian a esta chica reflexiva del resto de sus compañeros.

2. 1. El aspecto físico y el carácter de la “chica rara”

En su mayoría, son escasos los datos que las novelistas de posguerra ofrecen sobre el aspecto físico de sus heroínas. Y si lo hacen, las protagonistas carecen de belleza y destacan por la peculiaridad de su físico, hecho que suscita envidia u odio en los demás. Además, observamos un completo descuido por su aspecto. Matute, por ejemplo, resalta que Zazu, en *Pequeño teatro*, no era ni como las pescadoras ni como las mujercitas casaderas que esperaban la arribada de los barcos. Era fea y ni siquiera utilizaba polvo de tocador para cubrir sus defectos. No se rizaba el pelo y llevaba siempre el mismo vestido sencillo de color gris azul pálido (Cfr. Matute, 1969: 32-39). Sin embargo, luce con orgullo sus irregularidades físicas (tiene un ojo de cada color). La asimetría de su rostro coincide con lo imprevisible de sus reacciones, “repentinas caricias, febriles y hasta fastidiosas” (Matute, 1969: 19-20) que su padre no podía entender y que le obligaban a considerarla excepcional.

Sol, de *Luciérnagas*, tampoco sobresale por la belleza, pero sí por la mirada y por la expresión de su boca, los ojos grises (color de ojos poco frecuente), por algo indescriptible en “su mirada, en la expresión de su boca, que transparentaba una soledad casi dolorosa” (Matute 1993: 156). Pongamos más ejemplos. A Valba su padre la critica por tener las piernas arañadas por subir a los árboles y caminar como un chicozo (Cfr. Matute, 1970: 60), además se distingue por el color muy moreno de su piel (Matute 1970: 24). Aunque no es considerada guapa, ella misma se muestra feliz por no serlo (Cfr. Matute 1970: 130).

Marcela de *Viento del Norte* es pelirroja, color de pelo considerado desafiante y provocador. Para la mentalidad supersticiosa y limitada, la peculiaridad de su físico se confunde con la maldad. Además, tiene una mancha de nacimiento que los demás interpretan como herencia del pecado de su madre que la abandonó y escapó. Marcela es la única “chica rara” guapa, pero resalta sobre otras campesinas por “aquella lenta solemnidad de sus ademanes, o por su humana y misteriosa belleza que la situaba al margen de los demás” (Quiroga, 1983: 83). Por su sensualidad, Quiroga compara a Marcela con los elementos de la naturaleza. Su mirada es bestial y maligna (Cfr. Quiroga, 1983: 82), el color de su piel es el moreno de la tierra cuando la abren para arrojar la semilla en el surco (Quiroga, 1983: 41). “Marcela es bravía, y amasada con la tierra roja de su Galicia. La recia carne olía a frío, a lluvia en invierno, y en verano a manzana, y a sol” (Quiroga, 1983: 129). Al igual que en *Pequeño teatro*, el aspecto físico de Marcela, provoca los comentarios maliciosos de

otras mujeres del pueblo que la califican como salvaje y huraña (Cfr. Quiroga, 1983: 66).

De todos modos, la mayoría de las protagonistas no encajan en los patrones arquetípicos de los personajes femeninos, según los cuales las virtudes estaban acompañadas de belleza y las mujeres “malas” eran feas en su mayoría. El aspecto físico de las “chicas raras” guarda el espíritu de las protagonistas. Los rasgos que las escritoras eligen sirven de refuerzo a la idea de originalidad de sus heroínas y a su desentono con la sociedad en la que viven.

2.2. El espejo

Como ya pudimos observar en las citas anteriores, las “chicas raras” no son guapas ni pretenden serlo. Sin embargo, a lo largo de las novelas se repiten las escenas en las que las protagonistas se miran al espejo. Simone de Beauvoir concluye en sus análisis que el niño a partir del momento que percibe su reflejo en los espejos empieza a afirmar su identidad (Cfr. De Beauvoir, 2001: 14-15). La misma función cumple el espejo en la novelística femenina. Las protagonistas buscan su propio “yo” en el espejo, es la “herramienta de desdoblamiento” (De Beauvoir, 2001: 437). El espejo las acompaña en su autobúsqueda. En *Pequeño teatro* leemos que el espejo de Zazu siempre fue su amigo en un pueblo hostil, retorcido, callado e hipócrita. El espejo retrataba su inutilidad, su gran tristeza y su huida (Cfr. Matute, 1969: 273).

Más adelante, el espejo aparece no como el amigo sino como su conciencia, como una forma de reflejar la vida y hacer ver las cosas que suceden a su alrededor. En ella surge la idea de que tal vez la vida esté dentro del espejo a parte de, como dice la misma protagonista, su feo rostro de ser humano (Cfr. Matute, 1969: 274-275).

Tadea y Elisa también se miran mucho al espejo, cosa prohibida por sus educadoras con la justificación de que del espejo salen los diablos. Las protagonistas buscan en el espejo un alma gemela que las comprenda y consuele y a la vez buscan su propio modo de ser y su afirmación. Valba se mira al espejo preguntándose sobre las expectativas que tienen los demás de ella: “Catorce años son muy poca cosa. Me miré en un espejo; era delgada, con la boca pálida y el cabello liso. No sabía qué esperaban de mí” (Matute, 1970: 39). Sol, en *Luciérnagas*, también pasa tiempo delante del espejo. La autora expone al lector sus rasgos físicos a través del reflejo de su imagen que se ve en el espejo (Cfr. Matute, 1993: 16).

La necesidad de estar frente al espejo emana de la soledad de estas chicas, que no tienen muchas facilidades para relacionarse con su entorno.

Además, las circunstancias familiares dificultan el ya de por sí complicado desarrollo de su personalidad.

2.3. El entorno familiar y social

En cuanto a la relación que mantienen con los que las rodean y su situación familiar, las “chicas raras” guardan muchas similitudes entre sí. En la mayoría de los casos, carecen de madre (Zazu, Natalia, Tadea, Matia, Elisa), unas carecen de padre (Elvira, Sol), o a veces son huérfanas de ambos progenitores (Marcela).

La condición familiar de las propias autoras influyó también en su decisión de crear las protagonistas huérfanas. Ana María Matute en sus entrevistas manifestó la fría relación que tuvo con su madre y el tipo de educación que ésta le imponía, diciendo que tenía un carácter anglosajón y que en su casa era imperdonable mostrar sentimientos (Cfr. Gazarian Gautier, 1997: 46). Elena Quiroga, al igual que sus protagonistas, era huérfana de madre, mientras que Carmen Martín Gaité es la única que tuvo una relación buena con su madre, cosa que siempre destacó en las entrevistas.

Aparte de ser huérfanas, a las protagonistas les une la dificultosa relación que mantienen con la imagen de su madre difunta. Los intentos de la familia de despertar forzosamente en sus ahijadas una necesidad emocional hacia su madre, provoca frustración en las protagonistas, al tiempo que su recuerdo las distancia aún más entre si. Matia dice que su madre fue siempre una desconocida para ella (Cfr. Matute, 1991: 57), Tadea confiesa que su madre era todo lo que dolía, mientras Zazu ve a su madre como una madre fantasmal de pureza y lejanía, como un puñado de nieve en la frente, se hubiera avergonzado de ella (Cfr. Matute, 1969: 29). Valba tampoco se identifica con su madre. Para ella es un ser lejano, distinto y no logra emocionarse con su recuerdo y incluso llega a romper su foto culpando a su madre por la vida estéril que le había dado (Cfr. Matute, 1970: 130). En el fondo, no se trata de un rechazo a la madre, sino del rechazo a la exigencia del ámbito hostil que les obliga a tener que cumplir con una imagen parecida a la de su progenitora, obstaculizando de esta manera su libre desarrollo individual.

Al igual que sucede en la familia, en el ámbito escolar y el social, las “chicas raras” se sienten al margen y no logran establecer amistades con sus compañeras. En el caso de Ana María Matute, la creación de protagonistas solitarias y sus preferencias por las amistades masculinas y no las femeninas, tiene sus raíces en su propia infancia. La autora declaró que nunca logró entenderse

con las niñas, prefería la compañía de chicos, y aún más, su condición de niña era la que le hacía sufrir (Cfr. Gazarian Gautier, 1997: 78-79).

Sobre Sol, en *Luciérnagas*, sabemos que en la escuela hablaba poco, que no tenía ninguna verdadera amiga y que la llamaban huraña y antipática (Cfr. Matute, 1993: 23). Sin embargo, se siente más atraída por las amistades masculinas, como el profesor o los amigos de su hermano. Zazu, en *Pequeño teatro*, no sólo no tiene amistades, sino que despierta la envidia por su audacia de mezclarse con los pescadores y disfrutar de su cuerpo, por no depender de amistades, por no temer perder su fama, por no amoldarse a sus prescriptos de belleza, en suma, por ser diferente (Cfr. Matute, 1969: 36-37). Sin embargo, declara que ni tenía ni deseaba amigas de las chicas provincianas, que despreciaba por su mezquindad (Cfr. Matute, 1969: 38). Matia, en *Primera memoria*, hija de un republicano sin recursos en una familia rica de derechas, se siente unida únicamente a Manuel, hijo ilegítimo de un señor rico pero no convencional y de una mujer “de mala fama”, por sus sentimientos de inferioridad y la falta de cariño.

De esta soledad, de esta exclusión de la sociedad convencional, nace a veces el deseo de ser malas. Carmen Martín Gaité destaca en su *Cuento de nunca acabar* que “el mal supone diferencia, trasgresión de la norma, libertad” (Martín Gaité, 1988: 180). Matia, por ejemplo, desea mentir e inventar historias malvadas de su padre como un arma contra algo o alguien (Matute, 1991: 57). Más adelante encontramos la siguiente cita: “Deseé fugazmente ser mala, cruel” (Matute, 1991: 149). Sobre Zazu se dice: “No había sido nunca buena. Al menos, tal como entendían la bondad en Oiquixá. Poco piadosa, huraña, de lengua soez” (Matute, 1969: 44). Otras protagonistas también muestran un carácter que no coincide con los clichés. Un amigo de Valba, la protagonista de *Los Abel*, la caracteriza como rara, presumida de ser superior y excepcional, pero en realidad se siente espantosamente sola (Cfr. Matute, 1970: 77). A Elisa, de *La soledad sonora*, sus amigas la llaman rara (Cfr. Quiroga, 1949: 51).

En realidad, las “chicas raras” sufren necesidad afectiva. Matia dice: “Acaso, sólo, deseaba que alguien me amara alguna vez. No lo recuerdo bien” (Matute, 1991: 83). A menudo su sentimiento de abandono por parte de sus familiares se manifiesta en llantos en el caso de Tadea, o gritos en el de Matea. Expresiones de su desesperada tristeza, que las protagonistas intentan esconder de los demás.

Como consecuencia, surgen los deseos de escapar. Zazu destaca que ama solamente la huida (Cfr. Matute, 1969: 273), Tadea dice: “Sóloirme,

irme, irme. De una vez para siempre. Dónde, no lo sé” (Quiroga, 1960: 56). Sol, en *Luciérnagas*, también en un momento “deseó escapar, deslizarse al suelo por la pasarela de hierro y huir al campo” (Matute, 1993: 32).

Pero antes de huir, buscan el refugio, no en la compañía de los demás, sino en la naturaleza, en los largos paseos, en las calles de la ciudad, en el contacto con el agua o en la literatura.

2. 4. La ventana

La novelística femenina está salpicada de escenas en las que las protagonistas se sientan al lado de una ventana para escapar de la realidad que las asfixia y pesa. Acudiendo a la ventana intentan ver nuevos horizontes, perderse en sus pensamientos, elevarse sobre el aire estancado de sus hogares. Carmen Martín Gaité describe así la ventana como vía de escape para la mujer:

La ventana es punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrastan con éstos (Martín Gaité, 1988: 36).

Mirar desde la ventana significa para las protagonistas ver el mundo desde una posición elevada, como una observadora distanciada. La ventana media entre el mundo exterior que desean y la familia, a la que no se sienten unidas. Las autoras, para expresar las amarras que supone la familia, usan a veces motivos como las rejas, los barrotes, los pasillos. La ventana contrasta con estos símbolos de opresión, como se puede observar en *Viento del Norte*: “Por la ventana abierta se divisaban los barrotes que la enrejaban. Marcela, hipnotizada, no separaba la vista de ellos” (Quiroga, 1983: 151).

La ventana supone una apertura, una salvación. En *Pequeño teatro*, la ventana simboliza una esperanza: “Por la abierta ventana de su habitación entraba un cielo verde claro, cargado de brisa” (Matute, 1969: 32). La ventana, además de reflejar una vida abierta al mundo, es también un aliciente para la fantasía. Potencia el deseo de liberarse de la autoridad familiar. A Sol, los sonidos de agua que le llegan desde la ventana le despiertan el deseo de escapar y de “correr, correr sin parar” (Matute, 1993: 32).

Elisa, de *La soledad sonora*, “gustaba de permanecer así horas enteras, como embebida” (Quiroga, 1949: 29), sobre un diván que había adosado a

la ventana. La ventana le mitiga sus dolores y relaja sus sentidos: “El frío del cristal sobre su ardorosa piel le aliviaba, le descansaba; era un antiguo gesto instintivo, nacido de su hondo deseo de apoyarse en algo, en alguien en los momentos graves de su vida” (Quiroga, 1949: 13). A Tadea también le gusta permanecer con la frente apoyada en la ventana diciendo que era como adormecerse (Cfr. Quiroga, 1960: 65).

Muchas veces observamos que además de la ventana, la calle también sirve para mostrar las ansias de libertad y los deseos de huir de las normas que imponen la familia y la sociedad en general.

2. 5. La calle

La calle como símbolo de libertad también aparece en *Nada*. Se podría decir que las impresiones más fuertes que surgen a lo largo de la lectura son precisamente las que dejan las escenas de una Andrea que deambula por la ciudad, abierta a recibir todos los alicientes de la vida y a disfrutar de la diversidad que ve en las calles de Barcelona, desde el aire misterioso del barrio gótico por la noche hasta la suciedad y el peligro del barrio chino. Martín Gaité anota en *Desde la ventana* que las protagonistas de posguerra “quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo” (Martín Gaité, 1988: 101). Más adelante profundiza: “Sueñan con perderse en la calle donde nadie las conozca, donde, convertidas en seres anónimos, puedan dejar de sentir la servidumbre de unos lazos agobiantes y caducos” (Martín Gaité, 1988: 101). No necesitan irse a la calle por un motivo concreto. Simplemente quieren disfrutar de las sensaciones que la calle les ofrece, distanciarse, observar y desconectar. Sol, en *Luciérnagas*, “cuando se hallaba en la calle, ancha y fría, respiraba hondo y caminaba, sin rumbo por los alrededores” (Matute, 1993: 73-74). Valba, de *Los Abel*, dice: “Me gustaba tanto sentirme así, vagando sola, sin ruta, sin proyectos” (Matute, 1970: 148-149). Tadea también disfruta de sus paseos: “Hallarme en la calle bajando la Atalaya, rozándome con la gente de un lado y otro me gustaba. Era como desaparecer. Volvía cansada y descansada” (Quiroga, 1965: 353). Otra vez la calle significa el alejamiento de la vida real.

La calle es un paso más en la liberación de las chicas. Mientras la ventana es solamente un espacio desde el que se puede soñar, la calle es también participar en la vida, en el contacto con la gente, en lo que pasa a su alrededor.

Además de la ventana y la calle, la naturaleza simboliza el refugio para las “chicas raras”.

2. 6. La naturaleza

Las autoras de las novelas de posguerra colocan a menudo a sus protagonistas al lado del mar, en los jardines o en los campos abiertos. Los momentos que las “chicas raras” pasan en estos lugares son momentos de soledad, de paz y de equilibrio interior. Simone de Beauvoir analiza esta conexión entre las mujeres y la naturaleza concluyendo lo siguiente:

En la casa paterna reinan la madre, las leyes, la costumbre, la rutina; ella se quiere apartar de este pasado; quiere ser a su vez un sujeto soberano, pero socialmente sólo accede a su vida adulta convirtiéndose en mujer, paga su liberación con una abdicación; sin embargo, entre plantas y los animales es un ser humano; queda liberada al mismo tiempo de su familia y de los varones, es sujeto, libertad (De Beauvoir, 2001: 114).

En la naturaleza, según De Beauvoir, queda suprimida la supremacía del varón, rodeada del agua, las cumbres y los brézales, la mujer vive para ella misma y no para otro, y por esto amaré en la naturaleza su propia libertad (Cfr. De Beauvoir, 2001: 114).

En cuanto a la novelística de Ana María Matute, Elena Quiroga y Carmen Martín Gaité, esta tendencia de satisfacer las ansias evasivas de las protagonistas en la naturaleza tiene un claro trasfondo autobiográfico. Ana María Matute, en su entrevista con Marie-Lise Gazarian Gautier, confiesa que de niña y adolescente solía pasar largos ratos entre los árboles y deseando conservar estos recuerdos adorados se ponía a escribir (Cfr. Gazarian Gautier, 1997: 44). Sus protagonistas muestran desde la infancia un afán por la naturaleza. La autora describe detalladamente los placeres que en Zazu provoca el contacto con la playa, la arena y las conchas (Cfr. Matute, 1993: 27). Otras protagonistas de las novelas de Matute ven en la naturaleza una válvula de escape. Sol siente la necesidad de salir de casa y recorrer los campos (Cfr. Matute, 1993: 32). La naturaleza, al igual que la calle, transmite un sentimiento de libertad.

Elisa, en *La soledad sonora* de Quiroga, está también muy unida a la naturaleza buscando independencia, espacio y soledad. Especialmente los árboles tenía un poder para ella, “contemplándolos, se remontaba más alto aún que sus cimas, como si se acercara a Dios” (Quiroga, 1949: 53). Carmen Martín

Gaite, por su parte, subrayaba mucho su amor por la tierra gallega donde de niña disfrutaba de la naturaleza en un pueblo llamado San Lorenzo del Piñor, a cinco kilómetros de Orense. Esta admiración por el campo la transmite a su protagonista Natalia de *Entre visillos*, que quiere estudiar ciencias naturales, como dice ella “todo lo que trata de bichos y flores y cosas de la Naturaleza” (Martín Gaite, 1998: 181).

El elemento que influye especialmente en el estado de ánimo de todas las “chicas raras” es el agua. Ya en *Nada* observamos la famosa escena de la ducha fría de Andrea que la relaja y le hace olvidar los problemas. El placer de la ducha fría contrasta con la sucia bañera que representa la realidad (Cfr. Laforet, 2002: 258-259).

Siguiendo el ejemplo de Carmen Laforet, también otras autoras usan el agua para expresar las ansias de sus protagonistas de sentir una liberación y un renacimiento. Para Marcela, el ruido del agua en su fluir acalla su pena y se siente acompañada. “El rumor del agua saludaba a Marcela: una voz amiga, sabia y consoladora” (Quiroga, 1983: 153). El agua es para ella confidente, consuelo, alivio y paz.

Elena Quiroga da más ejemplos de esta unión entre el agua y su protagonista en la novela *Viento del Norte*. A Marcela le encanta bañarse en el pozo, pero aún más en el mar, por su imprevisibilidad y el peligro que supone. Esta vez el mar no transmite la paz, sino la aventura (Cfr. Quiroga, 1983: 134). Los baños llegan a ser como un rito, una cosa esencial sin la que no puede vivir.

El placer que siente Tadea contemplando el mar o bañándose es relacionado con el placer que produce la soledad: “Sentirse expresada, qué felicidad. Me dejé caer boca arriba, mirando aquel cielo sin una arruga, sin una veladura, de intensísimo azul, desierto. *Que plenitud de soledad, mar solo*. Se me iba el corazón...” (Quiroga, 1965: 391).

El placer de estar en la naturaleza se relaciona con el placer de estar sola. Elisa, la primera protagonista de Elena Quiroga, expresa así sus ansias de soledad:

De nuevo sentía asaltada por un deseo irrefrenable de soledad, de quietud, de recrearse en amplios y dilatados horizontes. Le pareció que solamente en el campo iba a lograr la paz soñada; sólo allí, en la serena quietud de la Naturaleza, recobraría su alma el equilibrio perdido ante los recientes golpes (Quiroga, 1949: 149).

En *Escribo tu nombre* Tadea también confiesa: “Había descubierto mi corazón en soledad, y me embriagaba de ella, y sentía un formidable orgullo de ella. Y desde entonces decía al ver la mar: “mar solo”. Y era como decir: “Tadea sola” (Quiroga, 1965: 275).

Las protagonistas tienen más vías de escape aparte de las fantasías al lado de la ventana, la calle o la naturaleza. También un espacio propio en la casa donde pueden disfrutar de una privacidad que les sirve de alivio.

2. 7. Un cuarto propio

Las autoras de posguerra destacan a menudo las ansias de sus protagonistas de un cuarto propio. Ya es conocida la idea de Virginia Wolf, que en su libro *Un cuarto propio* subrayaba la necesidad de la mujer de tener un cuarto propio, ya que su lugar estaba restringido a la cocina o el salón. La falta de una habitación propia, en su opinión, influyó mucho en el desarrollo intelectual de la mujer y dificultó su promoción en el mundo profesional.

Por su parte, Carmen Martín Gaité hizo un homenaje a su cuarto de atrás, la habitación de su casa en la que reinaba el desorden y en la que había sitio para la fantasía y la libertad. Asimismo, Ana María Matute destaca la importancia del cuarto oscuro en su vida, al que se mandaba castigadas a las niñas desobedientes como castigo. Aislada del resto de niños por las travesuras cometidas, la autora comenzó a desarrollar su fantasía, y lo que fue al principio vivido como un castigo, se convirtió en los momentos en que su vida adquiría otra dimensión, ya que representaba una forma de evasión, su primer escalón del sueño donde empezó a crear su propio mundo (Cfr. Gazarian Gautier, 1997: 47-48).

Este dato autobiográfico se observa en *Primera memoria*, donde Matia también necesita su espacio propio para alejarse de los adultos. Tiene su propia isla, un armario en el que pasa el tiempo rodeada de sus muñecos, hecho completamente desconocido para el resto de los familiares (Cfr. Matute, 1991: 114-116).

Pero no solamente una habitación puede ser el rincón especial donde se refugian las protagonistas. Tal como hemos podido comprobar en *Nada*, el cuarto de baño sirve también para aislarse. Matia, en *Primera memoria*, cuenta sus estancias en un viejo y descuidado cuarto de baño que alentaba su fantasía. Entre las nubes de vapor que empañaban el espejo, que le daban al cuarto un aire misterioso, ella imaginaba un juego “Alicia en el mundo del espejo” deseando atravesar su superficie (Cfr. Matute, 1991: 73).

Además de los espacios, la literatura también satisface las ansias evasivas de las “chicas raras” y significa un elemento importante para su desarrollo.

2. 8. Literatura como refugio

Las autoras se han referido mucho a su afición a la literatura como la manera de vivir con la deseada libertad e independencia. Ana María Matute en una entrevista comenta: “la literatura fue para mí una liberación, fue hallar el medio para comunicarme con el mundo exterior y expresar mi espíritu” (Gazarian Gautier, 1997: 40). El placer por la lectura y la escritura surge de la necesidad de soledad. Y es precisamente el carácter solitario el que define la vocación literaria. A la pregunta de si es solitaria, Ana María Matute responde:

Sí, bastante. Supongo que no encajaba en los esquemas de lo que debía hacer una niña, y como yo siempre lo veía de otra manera, la forma de meterme en mí era estar sola, encerrada en mi mundo interior. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que la soledad es algo que condiciona al escritor y que le da las tres cuartas partes de su fuerza y sus sueños. La soledad es una de las grandes razones por las que se escribe. (Gazarian Gautier, 1997: 45).

Esta opinión la comparte Martín Gaité, que ve en la escritura una tarea solitaria que va dirigida hacia el autodescubrimiento (Cfr. Martín Gaité, 2002: 605).

Muchas de las protagonistas de la novelística femenina de posguerra expresan sus inquietudes literarias a través de sus escritos o a través del placer de la lectura. Ana María Matute en *Los Abel* y Carmen Martín Gaité en *Entre visillos* optan por narrar la historia a través de fragmentos de los diarios de sus protagonistas. En ausencia de un interlocutor ideal, las protagonistas acuden a la pluma para liberar su alma.

La misma función tiene la lectura. Elvira, en *Entre visillos*, además de pintar y escribir poesía, busca desahogo en sus lecturas de Juan Ramón Jiménez y Jean-Paul Sartre. Elisa, la primera protagonista de Quiroga, es una lectora voraz que busca en la literatura saciar sus inquietudes: “Leía mucho. Le apasionaba la lectura, esperando encontrar allí la clase de aquella inquietud espiritual, de aquella desazón que, a veces, se resolvía en misterioso languidez, en hondo deseo de aniquilamiento” (Quiroga, 1949: 50). A Tadea, la literatura le ofrece la comprensión de la que carece por parte de la familia. Al estar

sola se interesa por los libros de su tío Juan y así empieza lo que ella llama “aquella formidable aventura de leer” (Quiroga, 1965: 274). Además de mostrar admiración por Lorca, a Tadea, en la playa, disfrutando del sol, el mar y las gaviotas, le vienen a la mente los versos de *Diario de un poeta recién casado*. Matia, en *Primera memoria*, lamenta mucho haberse olvidado llevar a la isla, donde residirá al lado de su abuela materna, su teatro de cartón y los libros como *La Reina de las Nieves*, *La joven Sirena* y *Los Once Príncipes Cisnes*, cuentos de hadas cuyos personajes tienen un claro correlato con su vida, en la que se siente como la joven Sirena, frágil y desprotegida, en un entorno donde todos parecen tener el corazón frío de Kay.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

En suma, con la intensificación de la creación literaria de mujeres, comienza la preocupación por el ser femenino. Y escribir desde el “yo” femenino es darle más importancia a la mujer, al tiempo que se quiebra el halo de silencio que se formó a su alrededor. La educación sentimental y escolar de la posguerra española, que tendía a la uniformidad de la sociedad, cercenaba el espacio del individualismo y la libertad, condicionando así el modo de ser de las “chicas raras”. Su carácter se forma a raíz de las dificultades que tienen para adaptarse a los patrones de la cultura tradicional y su desarrollo es la expresión del rechazo de la sociedad, que les exige la subordinación a unos principios claramente marcados, y de sus ansias de ser libre. Como novedad, las protagonistas no están definidas en función de un personaje masculino. Sus problemas y dudas surgen antes o independientemente de que entren en relación con el sexo opuesto.

Con el personaje femenino que se inaugura en *Nada*, comienza una nueva etapa en la literatura, la de las protagonistas con voz propia. Encontrar y expresar esta voz propia es afirmar su propia identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, S. de (1949), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, vol. 1, 2000; vol. 2, 2001.
- ETXEBARRÍA L. y NÚÑEZ PUENTE, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.
- GALDONA PÉREZ, R. I., *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2001.

- GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- GÓNZALES, P. E. y ORTEGA, E. (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1997.
- LAFORET, C. (1945), *Nada*, Barcelona, Destino, 2002.
- LÓPEZ, F., *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.
- MARTÍN GAITE, C. (1973), *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982.
- MARTÍN GAITE, C. (1983), *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988a.
- MARTÍN GAITE, C. (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa- Calpe, 1988b.
- MARTÍN GAITE, C., *Agua pasada* (artículos prólogos y discursos), Barcelona, Anagrama, 1993.
- MARTÍN GAITE, C. (1978), *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1997.
- MARTÍN GAITE, C. (1958), *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1998.
- MARTÍN GAITE, C., *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002.
- MARTÍN GAITE, C. (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- MATUTE, A. M. (1954), *Pequeño teatro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- MATUTE, A. M. (1948), *Los Abel*, Barcelona, Destino, 1970.
- MATUTE, A. M. (1960), *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 1991.
- MATUTE, A. M., *Luciérnagas*, Barcelona, Planeta, 1993.
- MAYANS NATAL, M. J., *Narrativa feminista española de la posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. y BARANDA LETURIO, N. (coords.), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, Madrid, UNED, 2002.
- NICHOLS, G., *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1992.
- PÉREZ, J. W. (ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.
- RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la postguerra española*, Nueva York, Peter Lang, 1995.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, M. A., *La mujer en la literatura. Una experiencia didáctica*, Sevilla, Instituto Andaluz de la mujer, 1991.
- QUIROGA, E., *La soledad sonora*, Madrid, Espasa- Calpe, 1949.

- QUIROGA, E., *Escribo tu nombre*, Barcelona, Plaza & Janés, 1965.
QUIROGA, E. (1951), *Viento del Norte*, Barcelona, Destino, 1983.
QUIROGA, E. (1960), *Tristura*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
SANCHO, M. I., RUIZ, L. y GUTIÉRREZ, F. (eds.), *Lengua, literatura y mujer*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003.
TRUXA, S., *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg: Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo*, Frankfurt am Main, Klaus Dieter Vervuert, 1982.
ZATLIN BORING, P., *Elena Quiroga*, Boston, Twayne Publishers, 1977.

