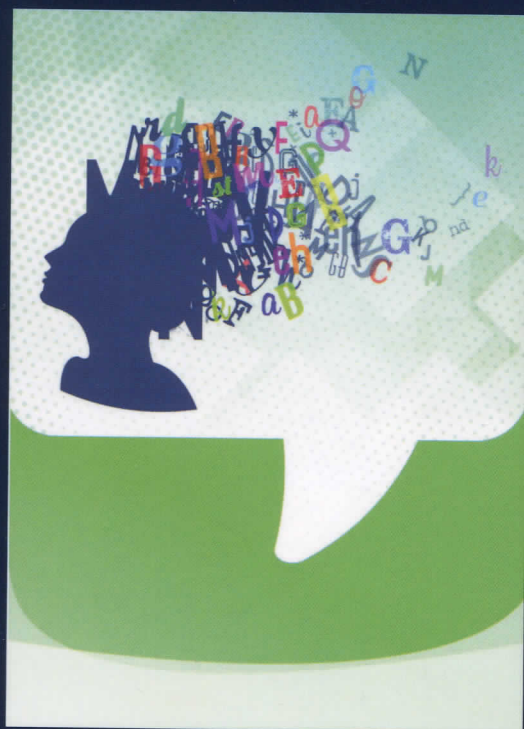


YOLANDA ROMANO MARTÍN  
SARA VELÁZQUEZ GARCÍA (Coords.)

# LAS INÉDITAS: VOCES FEMENINAS MÁS ALLÁ DEL SILENCIO



AQUILAFUENTE  
**A**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

AQUILAFUENTE, 246

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Motivo de cubierta:  
© Eva Moreno Lago

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca

1ª edición: mayo, 2018  
ISBN: 978-84-9012-887-9  
Depósito legal: S 140-2018

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

*Maquetación:*  
Sara Velázquez García y Mattia Bianchi

*Impresión y encuadernación:*  
GRÁFICAS LOPE  
Teléfono: 923 19 41 31  
Salamanca (España)

*Impreso en España-Printed in Spain*

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

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



CEP. Servicio de Bibliotecas

Las INÉDITAS: voces femeninas  
más allá del silencio / Yolanda Romano y Sara Velázquez García (coords.).  
—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2018

760 p. —(Colección Aquilafuente ; 246)

Textos en español, inglés y francés, con abstracts en español e inglés

Bibliografía

1. Mujeres escritoras. I. Romano Yolanda, editor. II. Velázquez García, Sara, editor.

82:929-055.2

# Índice

PRESENTACIÓN	
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN	13
I. LAS INÉDITAS EN EUROPA	
I.1. INÉDITAS EN ESPAÑA	
Las Sinsombrero: mujeres olvidadas de la Generación del 27	
SERENA BIANCO	21
“Apartadas pero transgresoras”: la ficción de las decimonónicas españolas	
M <sup>a</sup> LUZ BORT CABALLERO	35
Silenciadas en sus propias carnes y hábitos. El caso de Sor Marcela de San Félix y María de Jesús de Agreda	
DIANA CABELLO MURO	51
Mercedes Pinto: una pionera tra Canarie e America	
LAURA MARIATERESA DURANTE	65
Nacionalcatolicismo y modelos femeninos en <i>En plena epopeya</i> (1937), de la escritora descatalogada Carmen Carriedo de Ruiz, publicada por la imprenta de la biblioteca patria en su colección <i>Biblioteca de Cultura Popular</i>	
ALEJANDRO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	79
Una pionera bajo pseudónimo: reconsideración crítica de Fernán Caballero como cuentista	
M <sup>a</sup> JESÚS FRAMIÑÁN DE MIGUEL	93
“Entre esta pluma y un papel verás el mundo en que habito...” La publicación de testimonios femeninos inéditos a través de la metaliteratura	
MARÍA GÓMEZ MARTÍN	105

A la sombra de las traducciones francesas: Consuelo Berges, escritora	
RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN	119
Escribir en gallego, catalán y español bajo el Franquismo: una aproximación interseccional a Matilde Lloria	
MARIA LACUEVA I LORENZ	129
Densa noche negra: el diario de Marga Gil. Reivindicación artística y literaria de su obra	
VIOLETA LOBO BALLESTEROS	143
María Lejárraga: una escritora en la sombra, silenciada e inédita	
LAURA LOZANO MARÍN	155
Mujeres raras en <i>Los raros</i> de Pere Gimferrer	
TRINIS ANTONIETTA MESSINA FAJARDO	167
Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán	
EVA MORENO LAGO	177
El “debut literario” de la Condesa de Vilches	
MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN	193
Las cartas olvidadas de las mujeres de la Casa de Austria	
EVA PICH PONCE	207
Mujeres en la prensa del Romanticismo español	
BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	219
Poetas en la red, sin red, enredadas...	
MARÍA ROSAL NADALES	231
La construcción identitaria en la autobiografía <i>Espejo de sombras</i> (1977) de Felicidad Blanc	
ANDREA SANTAMARÍA VILLARROYA	245

Del final del Imperio Romano a las damas de la corte de Isabel la Católica: escritoras olvidadas del Medievo hispano	
MERCEDES TORMO-ORTIZ	259
La estética barroca y la poesía del cuerpo: un análisis de dos sonetos feministas	
ALICIA VARA LÓPEZ	271
I.2. INÉDITAS EN FRANCIA	
Marthe Robert: crítica literaria, narración y estilo después del psicoanálisis	
MARÍA VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ	287
Exploración de los resortes teatrales de Clytemnestre ou le crime de M. Yourcenar	
MÓNICA MAFFIA	301
Une féministe oubliée du XVIII <sup>e</sup> en France: Fanny de Beauharnais	
ÁNGELA MAGDALENA ROMERA PINTOR	309
Las trobairitz en su tiempo	
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ Y JUAN SÁEZ DURÁN	323
I.3. INÉDITAS EN PORTUGAL	
Apuntes para una biografía de la Condesa da Vidigueira	
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	339
Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717): una autora portuguesa olvidada y su extraordinaria <i>Fiel e verdadeyra relação</i>	
JOANNA PARTYKA	353
Un inédito de una famosa escritora portuguesa. Hélia Correia, <i>Apodera-te de mim</i>	
MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA	361

#### I.4. INÉDITAS EN CENTRO EUROPA

La mejor vida la tiene tu gato: la correspondencia amorosa de Wisława Szymborska y Kornel Filipowicz  
ADAM ELBANOWSKI 377

*Una mujer en Berlín*: el anonimato de una experiencia colectiva  
JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN 385

#### I.5. INÉDITAS EN EL REINO UNIDO E IRLANDA

Recuperando las madres de la novela: Jane Barker y la narrativa romancesca del XVIII  
MIRIAM BORHAM PUYAL 401

Eva Gore-Booth, la eterna rebelde. mitos, modelos de transgresión y reivindicaciones en su obra poética  
MARÍA BURGUILLOS CAPEL 413

*Regina Cordium*: las voces quebradas en la poesía de Elizabeth Siddal  
CRISTINA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ 425

Incest, gender and abjection in *In Night's City and Another Alice*  
MARÍA ELENA JAIME DE PABLOS 437

Feminismo pre-ilustrado: peticiones de mujeres al Parlamento inglés  
SERGIO MARÍN CONEJO 455

Nancy Cunard: poeta valiente, rebelde indomable y activista radical  
DANIEL PASTOR GARCÍA 469

Down below/En bas: il viaggio agli inferi e la resurrectio di Leonora Carrington  
ALESSANDRA SCAPPINI 483

Visión comparativa de los personajes femeninos de <i>Ginebra</i> y <i>El rey del invierno</i>	497
MARÍA ELENA SEOANE PÉREZ	

## II. LAS INÉDITAS EN AMÉRICA

Cuerpos de mujeres, lenguaje e identidad en <i>El arca de la memoria</i>	513
ALEXANDRA ASTUDILLO-FIGUEROA	

Mensajes sin código: textos neobarrocos que enseñan a leer los cuerpos subversivos	527
RAISA GORGOJO IGLESIAS	

Las violetas enmascaradas: escritoras fantasmas mexicanas (1806—1851)	539
LILIA GRANILLO VÁZQUEZ	

Rita Cetina Gutiérrez, una escritora “inédita” del México decimonónico	553
CLAUDIA ADRIANA LÓPEZ RAMÍREZ	

La escritura visionaria de Evangelina Rodríguez Perozo	567
MARÍA VIRTUDES NÚÑEZ FIDALGO	

Luisa Anabalón: historia de un crimen del canon	581
JAIME PUIG GUISADO	

La narrativa femenina de la violencia en los cuentos de Adela Zamudio	595
ÁNGELA GABRIELA ZAMBRANA BERBETTI	

## III. LAS INÉDITAS EN ÁFRICA

Aproximación a la narrativa femenina marroquí a través de una de sus pioneras: <i>El Fuego y la Elección</i> de Janata Bennuna	609
ANA GONZÁLEZ NAVARRO	

Literatura femenina africana. <i>Éjo</i> , de Beata Umubyeyi Mairesse	
ÁNGELA FLORES	623
El desafío de las escritoras árabes	
DOAA SERAG MOHAMED MORSY	637
Malika al-‘Asimi: el feminismo como compromiso político y literario en el Marruecos contemporáneo	
ROCÍO VELASCO DE CASTRO	651
IV. LAS INÉDITAS EN ASIA Y OCEANÍA	
Un inedito classico australiano: <i>We Are Going</i> di Oodgeroo Noonuccal	
FRANCESCA DI BLASIO	667
“El Sueño de Sultana” de Rokeya S. Hossain: un empoderamiento pionero a través de la literatura	
JORGE DIEGO SÁNCHEZ	681
A contracorriente: Ghada Samman baila con búhos	
VICTORIA KHRAICHE RUIZ-ZORRILLA	693
Xiao Hong, la leyenda resucitada	
SHAN LU	705
Una voz del este: María Theresa Asmar, <i>Memoirs of a Babylonian princess</i>	
MARÍA ISABEL PÉREZ ALONSO	719
Reconquistando la literatura: Ueno Chizuko y la renovación de la crítica literaria japonesa	
RAÚL PÉREZ HERNÁNDEZ	733
Finché morte non mi separi. Il fenomeno delle spose dell’oppio in Afghanistan	
ANNA GRAZIA RUSSU	747



## PRESENTACIÓN

Vicente GONZÁLEZ MARTÍN  
*Universidad de Salamanca*

El silencio que durante siglos ha sofocado los deseos legítimos de expresión que han tenido las mujeres de todo el mundo se hace sonoro en esta monografía dedicada a las voces inéditas femeninas recurrentes a lo largo de la historia, en apariencia silenciosas o, mejor, no suficientemente descubiertas.

La dura línea misógina, que desde la Edad Media mantienen las sociedades de prácticamente todo el mundo, sustentada en religiones masculinistas que identifican a la mujer como incitadora al pecado o sólo como un cuerpo libidinoso, casi imposibilita a las mujeres romper los prejuicios y encontrar espacios de libertad que les permitan plasmar sus pensamientos y sentimientos y, cuando consiguen hacerlo, es subrepticamente, arriesgándose a que sus escritos no vean la luz por autocensura de ellas mismas o por la de otros y condenándolas al silencio.

Y el romper ese silencio es una tarea muy larga, porque la actividad intelectual de la mujer no va a ser ni siquiera considerada, al menos públicamente, durante mucho tiempo. Así, por ejemplo, las literaturas románicas nacen en el contexto de creencia generalizada de la inferioridad de la mujer respecto a los hombres, aunque en una de sus líneas se las exalte, a veces exageradamente. El Renacimiento consolidó la marginación de la mujer con la recuperación del mundo clásico, y dentro de él el derecho romano, como puede apreciarse por los múltiples tratados y obras literarias en los que las mujeres son menospreciadas, cuando no vilipendiadas o maltratadas, aunque al mismo tiempo se continúe con la corriente literaria que

ensalza a la mujer, siguiendo la estela de las Beatriz y las Laura. Lo mismo sucedió con el protestantismo, que relegó aún más si cabe a la mujer a sus ámbitos tradicionales de la casa y la iglesia, recibiendo insultos como los de Erasmo de Rotterdam que define a la mujer como “un animal inepto y estúpido”.

Todavía en el siglo XVIII, el llamado siglo de las luces, las mujeres sienten que su libertad de pensar está coartada por una sociedad de hombres que no cree en ellas. En este sentido son reveladoras las palabras de Escolástica Hurtado Girón y Silva de Pico –probablemente un seudónimo-, la primera directora de un periódico en España, ya en 1777, que lleva por nombre *La Pensatriz Salmantina*:

Digo, Señora, que los Señores Hombres han de ser solos los que manden, los que riñan, los que gobiernen, los que corrijan, y los que ESTAMPEN, y a las pobrecitas mujeres, engañadas, con el falso oropel, de hermosas, y Damas, solo se las ha de permitir tiren gages de rendimientos fingidos, y pasen plaza de Señoras de Theatro, que en acabándose la Comedia de la pretensión todo se oculta y solo se descubre el engaño y la falsedad.

La nueva visión de la vida que trae la Revolución Francesa, especialmente en lo que respecta a la igualdad, parecía que instauraría definitivamente, al menos en Europa, la paridad de la mujer con el hombre, aunque en competencia con las ideas de pensadores como Rousseau que propugna la vuelta de la mujer a la privacidad de la casa.

Por todas estas tensiones que la historia ha ido creando en torno a la mujer escritora, todos los intentos que, desde hace mucho tiempo, se están haciendo para sacar a tantas mujeres escritoras del silencio es una tarea benemérita que, aunque es difícil y larga, debe intentar incorporar a ella a estudiosos de diversos países y tendencias y también a muchos hombres.

## PRESENTACIÓN

Esta monografía que presentamos es una buena prueba de que ese esfuerzo consigue frutos inmediatos, amplios y de gran calidad, como ponen de manifiesto los cincuenta y seis ensayos, divididos en ocho secciones, correspondientes a espacios geográficos diversos, siendo los más numerosos, como es lógico, los dedicados a las inéditas españolas de distintas épocas, aunque la mirada crítica se extienda hasta zonas remotas como China, Japón o Afganistán.

Todo este cúmulo de conocimientos desparramado por los diferentes artículos tan varios, dedicados, por ejemplo, a las mujeres decimonónicas españolas; a Consuelo Berges, Matilde Lloria, Marga Gil; o a las feministas francesas del siglo XVIII; o a las portuguesas Antónia Margarida de Castelo Branco o la condesa Da Vidigueira y a las americanas Rita Cetina Gutiérrez o Evangelina Rodríguez Perozo, etc. constituyen un friso de innumerables sugerencias, de puntos de conclusiones y puntos de partida para nuevos estudios, un acto de justicia, en fin, para muchas mujeres escritoras, que por el hecho de ser mujeres y escritoras, no quisieron o no pudieron expresarse en libertad.



# I. LAS INÉDITAS EN EUROPA



## I.1. INÉDITAS EN ESPAÑA





LAS SINSOMBRERO: MUJERES OLVIDADAS  
DE LA GENERACIÓN DEL 27  
SINSOMBRERO: FORGOTTEN WOMEN  
FROM THE GENERATION OF 27

Serena BIANCO

*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* Se llama Generación del 27 al grupo de artistas e intelectuales que renuevan el panorama cultural y social de España antes del Franquismo. De este tiempo se suelen conocer las obras de artistas como Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Cernuda, ignorando la labor de María Teresa León, Ernestina De Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo y Marga Gil Roësset entre otras, mujeres que a la par de sus compañeros han llevado las letras españolas a uno de sus momentos más brillantes, pero que están ausentes de las antologías, estudios, biografías y memorias posteriores.

La reconstrucción de las vidas y algunas de sus obras nos permitirá comprender la importancia histórica y cultural de estas valientes y transgresoras mujeres de la Generación del 27 que se enfrentaron a los convencionalismos de la época con el arte para el reconocimiento de sus derechos. Para ello se adoptará una actitud crítica ante el olvido en que han caído y se reivindicará la igualdad de oportunidades de acceso a la cultura tanto de hombres como de mujeres.

*Palabras clave:* Sinsombrero, generación del 27, olvido, María Teresa León, Concha Méndez

*Abstract:* The well-known Generation of 27 is a group of artists and intellectuals that renewed the cultural and social Spanish scene before Francoism.

The most commonly read works of this generation are those of artists as Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Cernuda, ignoring the great ones of María

Teresa León, Ernestina De Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo y Marga Gil Roësset and other women that, as well as men, led Spanish literature to one of its brightest moment, even if they have been not included in anthologies, studies, biographies and memorandums.

The reconstruction of their lives and of some of their works will let us understand the historical and cultural importance around these brave and transgressive women of the Generation of 27 who fought with art against the conventionalisms of that period to have their rights recognized. To achieve this, we will adopt a critical attitude towards the oblivion into which they fell, reclaiming the importance of equality of opportunities between men and women in the cultural field and the access to it.

*Key words:* Sinsombrero, generation of 27, oblivion, María Teresa León, Concha Méndez.

## 1. INTRODUCCIÓN

Daré comienzo a esta comunicación con unas palabras de Maruja Mallo –una de las protagonistas de la Generación del 27– que dijo tras volver del exilio y que bien nos aclara el porqué del nombre Sinsombrero:

Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso, que era estudianta (sic) de Bellas Artes, y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas, y atravesando la Puerta del Sol nos apedrearon llamándonos de todo... ahhh, nos llamaron maricones por no llevar sombrero, se comprende que Madrid vio en eso como un gesto rebelde y por otro lado narcisista... Yo me acuerdo que salía de mi casa con mi abrigo de piel de nutria y salían al balcón a ver si era verdad que yo no llevaba sombrero llevando nutria... (Balló, 2016: 17).

Todo se debe a una anécdota que protagonizaron la pintora Maruja Mallo y Margarita Manso, que, junto con sus amigos Dalí y Gracia Lorca, cruzaron la Puerta del Sol sin llevar el

sombrero puesto y con el pelo al aire, provocando el escándalo y el insulto de todos los que las vieron que las acusaron incluso de prostitutas. Ellas eran artistas y mujeres y, en un país como España a principios del siglo XX, eso suponía una transgresión sin precedentes.

La elección de este grupo como punto de partida para la reivindicación de los componentes femeninos de la Generación del 27 que nos proponemos llevar a cabo se debe a su importancia. De hecho, todo el mundo conoce al conjunto de artistas (poetas, escritores, pintores) que transformaron el panorama cultural y social de España en los años Veinte y treinta. Se trata de uno de los referentes más destacados y conocidos de la historia cultural española y del que, por consiguiente, conservamos un extenso archivo hecho de cartas, textos, fotografías, documentos fílmicos, grabaciones, entrevistas y objetos personales que nos permiten conocer de más de cerca a este grupo heterogéneo con una fuerte conciencia de pertenencia generacional (Balló, 2016: 268).

De este tiempo se suelen conocer las obras de artistas masculinos como Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Cernuda, ignorando la labor de otros, sobre todo de las mujeres que a la par de sus compañeros han llevado las letras españolas a uno de sus momentos más brillantes. También María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Margarita Manso, Ernestina De Champourcín, María Zambrano, Rosa Chacel, Ángeles Santos o Marga Gil Roësset son unas de las figuras imprescindibles que sin embargo han sido condenadas al olvido, lo que provoca una sensación de engaño ante el silencio mucho mayor, ya que es una generación muy conocida.

Esta investigación partió de preguntas sobre la situación de estas mujeres en la literatura: ¿quiénes fueron?, ¿cuáles fueron sus contribuciones?, ¿sus situaciones y experiencias fueron diferentes a las de sus compañeros?, ¿con qué barreras ideológicas, institucionales y psicológicas se enfrentaron?, ¿cómo influyeron dichas barreras en sus carreras profesionales y en sus contribuciones?, ¿por qué han sido invisibilizadas y olvidadas en los libros de literatura, monografías, antologías, estudios, biografías y memorias? Efectivamente, no se habla de la participación

femenina en aquel momento de efervescencia cultural; apenas se menciona muy sucintamente a alguna mujer como María de Maetzu o María Blanchard.

## 2. LAS MUJERES DE LA GENERACIÓN DEL 27 Y SU CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Para trazar una correcta interpretación de lo que ocurrió, es necesario analizar y presentar el contexto histórico y cultural en el que las mujeres de la Generación del 27 vivieron, ya que el olvido al que ellas han sido relegadas tiene relación con lo que España vivía en ese momento. Como apunta Rebeca Sanmartín Bastida:

El 98 es la forma Hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1895 la disolución y que se manifiesta en la literatura, el pensamiento y el arte. De modo que el desastre, además de tener consecuencias en el orden político, económico y social, supuso en el terreno intelectual la culminación de un amplio debate sobre el pasado histórico y la situación presente de la nación española (Sanmartín Bastida, 2002: 573).

Al debate sobre una nueva España del 1898 que acabamos de presentar, se sumó el problema femenino. Las primeras olas de movimientos feministas nacidos en Inglaterra y en los EEUU, así como la revolución industrial de la segunda mitad del siglo XIX que incorporó a la mujer al mundo laboral, han alimentado sin duda alguna la aparición de una mujer nueva, que a partir sobre todo de la Primera Guerra Mundial fue asumiendo plena conciencia de su capacidad intelectual e independencia empezando a rechazar el papel de sumisión que tenía antes. De hecho, poco a poco la propuesta cultural modernista que se iba diseñando vio la modernización de los papeles sexuales y de género en la sociedad española también.

Sin embargo, la sociedad en la que nacía este nuevo modelo de mujer era misógina y patriarcal. En aquellos tiempos y antes del comienzo de este proceso, la mujer tenía que quedar encerrada en

su espacio privado, con un único objetivo: el de ser el *ángel del hogar*, como ironizaba Virginia Woolf, perfecta esposa y madre.

Por todo lo expuesto, al principio del siglo XX las mujeres no eran nada; en la burguesía acomodada, como la a que pertenecían las Sinsombrero, ellas se podían dedicar solo a las labores propias de su sexo, como la costura, el bordado y, en los mejores de los casos, podían aprender a tocar el piano y a leer algo. Matrimonio, hogar y crianza de los hijos eran sus preocupaciones mayores y por eso no parecía nada conveniente invertir en la educación de las mujeres, que desde el punto de vista jurídico eran consideradas en permanente estado de minoría de edad, hecho que les permitía a los hombres actuar legalmente en su nombre.

La problemática femenina en aquel entonces era tema recurrente y muchos autores no se mostraron ajenos a la controversia feminista que tuvo lugar en su época. Ante el asunto se pronunció Ortega y Gasset también; él compartía ideas misóginas, como se lee en sus escritos:

No se piensa desde los 18 años más que en hacerse un colchón donde dormir lo más tranquilamente posible y casarse con una mujer muy ordenadita para que para que no gaste mucho y muy beata y muy ignorante y muy Doña Nada para no tener que inquietarse demasiado respecto a su fidelidad (Ortega y Gasset, 1991: 312).

De todas formas, hay que decir que la relación de este autor con las mujeres del tiempo fue contradictoria, ya que permitió que se publicaran en la revista de divulgación académica fundada por él en 1932 *Revista de Occidente* escritos contrarios a sus ideas, como ilustraciones de Maruja Mallo, escritos de María Zambrano, Rosa Chacel e incluso la polémica *Carta a Virginia Woolf* de Victoria Ocampo, claramente feminista.

### 3. MEMORIAS DE LAS MUJERES DEL 27

Pero a pesar de esta corriente antifeminista y antiemancipadora que proclamaba la desigualdad entre sexos, subrayando la debilidad del género femenino y su incapacidad intelectual, la

mujer empezó a aparecer en la vida pública, teniendo acceso a la educación también. Desde ese momento y concretamente con la proclamación de la Segunda República en 1931, nunca sería como antes: la mujer dominada por el hombre, dueña del hogar y responsable de la educación de los niños es ahora independiente, segura, cosmopolita, responsable de su propio futuro y protagonista de la esfera pública. Y fue precisamente la conquista del espacio público una de las cuestiones más importantes en la reafirmación de la mujer y de su nueva conciencia.

La estudiosa Amparo Hurtado afirma que una de las características innovadoras de esta época fue la incorporación de la voz femenina a la corriente general de la literatura (Hurtado, 1993: 139). Aunque se refiere en concreto a la Generación del 98 –es importante recordar que artistas como Isabel Oyárbal, Zenobia Campubrí, Carmen de Burgos, María Lejérrega Carmen Baroja y Pilar Zubiaurre entre otras, abrieron el camino al nacimiento de una mujer nueva, moderna– esta afirmación vale también por el grupo de nuestras escritoras, ya que estas mujeres españolas descubrieron en la producción estética un instrumento de participación en la modernización de su país (Kirkpatrick, 2005: 10). Su espíritu rompedor e innovador alimenta e influye sus obras, así que sus memorias y escritos representan una valiosa fuente de información.

Hemos intentado cruzar las experiencias de vida de estas artistas con la historia intelectual de la España de la época, con el fin de conocer los factores que favorecieron o dificultaron su emancipación y reconocimiento público. Del amplio corpus existente se han seleccionado unos pocos textos: *Memoria de la melancolía* (1977) de M.<sup>a</sup> Teresa León, *Desde el amanecer* (1981) de Rosa Chacel, una serie de anotaciones de diario y de fragmentos de autobiografía de 1983 que nunca se publicaron de Ernestina De Champourcín y *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) publicado por la nieta de Concha Méndez, Paloma Ulacia Altolaguirre.

Lógicamente, debido al amplio periodo temporal en el que dichas obras fueron redactadas y publicadas, estas presentan diferencias a nivel compositivo y estilístico; sin embargo, hay temas comunes y afinidades entre ellas que nos permiten trazar

un interesante y atractivo retrato generacional (Nieva de la Paz, 2006: 21). Todos los escritos revelan que se trata de mujeres modernas, nuevas, que han tomado conciencia de su marginación y que quieren escaparse de las constricciones de su tiempo.

Vamos a empezar este recorrido de la memoria citando a Concha Méndez al recordar la visita de un amigo de su padre en la infancia:

Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: «Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?» No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaba nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: «Yo voy a ser capitán de barco». «Las niñas no son nada», me contestó mirándome. Por estas palabras le tomé un odio terrible a este señor. ¿Qué es eso de que las niñas no son nada? (Ulacia Altolaquirre, 1990: 26).

Esta anécdota resulta interesante por dos puntos: primero, es reveladora del papel de las mujeres en la cultura española de comienzo del siglo XIX; segundo, nos muestra la toma de conciencia de desigualdad e injusticia de estas mujeres desde muy jóvenes. Entonces las niñas no eran nada; esta es la frase que tuvo que escuchar la niña Concha Méndez de boca de muchos mayores. Y como ella, todas las demás mujeres que han luchado por su independencia encontrando en la literatura su manera de expresarse y conquistar el espacio público.

El primer punto en común que emerge de las memorias consultadas es el interés por la lectura y el amor por los libros, aspectos claves de sus experiencias. A todas les encantaba leer; su infancia estaba llena de libros, rodeada de libros, impregnada, formada por los libros (Antón, 2008: 250). Chacel, nos describe incluso el despacho en el que empezó a devorar libros:

En casa del tío no había pequeñeces femeniles y había libros: un despacho con las paredes cubiertas de libros hasta arriba y, como ellos dormían la siesta, cuando iba a comer allí me encerraba después en el despacho y leía lo que se me antojaba. Creo que fue en aquel despacho donde leí por primera vez sola, voluntaria y aceleradamente (Chacel, 1981: 254).

Con frecuencia, se trataba de espacios a los que ellas no tenían acceso – en otro fragmento Chacel dirá que sus padres tenían una biblioteca secreta, prohibida para ella (Chacel, 1981: 127) – ya que la lectura se consideraba una actividad poco edificante. Interesante a este propósito es lo que cuenta María Teresa León:

Lo importante fue que la chica contó que María Teresa leía libros prohibidos [...]. Pocos meses antes, María Teresa León había sido expulsada suavemente del Colegio del Sagrado Corazón, de Leganitos, de Madrid, porque se empeñaba en hacer el bachillerato, porque lloraba a destiempo, porque leía libros prohibidos... [...]. Un día [su tío] tocó a la niña sus pequeños senos minúsculos. Vamos, vamos, aún tienen que crecer. Luego la apretó contra su ropón oscuro y la besó en los labios (León, 1977: 62-63).

Resulta claro que la lectura y la posibilidad de estudiar fueron unos de los principales motivos de enfrentamiento y malestar de estas mujeres. Concha Méndez, que no entró a la universidad por los prejuicios sociales y familiares, nos comenta el inconsistente sistema educativo de sus tiempos que preveía diferentes modelos de aprendizaje para niños y niñas:

A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a las que aprendían los niños; a ellos les 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. En realidad, una pagaba la escuela para que nos enseñaran a divertirnos y a tener educación. Lo demás, un poco de geografía, un poco de historia, un poco de nada (Ulacia Altolaguirre, 1990: 27).

Junto con el interés por la lectura, todas las artistas de la Generación del 27 compartían el deseo de estudiar. Es por eso que ellas tienen estudios, incluso universitarios, a pesar de las restricciones de sus familias: la escritora María Teresa de León, por ejemplo, fue la primera española en conseguir un doctorado en Filosofía y Letras; Rosa Chacel, a causa de su delicada salud,



recibió educación en su casa directamente de la madre; Concha Méndez se sacó la carrera de Literatura Geográfica y el título de profesora de español a escondidas, combatiendo con el ambiente familiar que se lo impedía.

Fue precisamente el amor por el saber que unió a estas mujeres; ellas estaban muy unidas porque eran muy pocas aquellas cuyos padres les dejaba estudiar (Mangini, 2012: 50), y eso a pesar de haberse aprobado ya la Ley de Educación en 1910 que permitía a las mujeres acceder a los estudios universitarios. La relación que se instauró les permitió compartir reflexiones y experiencias que contribuyeron a la creación de obras que influyeron de forma decisiva en el arte y pensamiento español de la época. Como ejemplo de unión y amistad entre ellas, podemos tomar la oda a la amistad en *Canciones de Mar y Tierra* (1930) de Concha Méndez que contiene poemas dedicados a Maruja Mallo, Rosa Chacel y Carmen Conde entre otras o los sonetos que Rosa Chacel escribió a María Teresa y María Zambrano en *A la orilla de un pozo* (1936).

Otro aspecto que estas escritoras luchadoras comparten es que vieron mundo. Aunque no todas aprendieron idiomas, muchas de ellas viajaron por Europa, con las becas de la Junta para la Ampliación de Estudios, como corresponsales o por cuestiones políticas. Viajar representaba para ellas romper sus microcosmos ante la perspectiva de una vida diferente, extraordinaria. Concha Méndez, por ejemplo, fue una mujer muy independiente: se atrevió a viajar sola para hacer realidad el sueño que la perseguía desde su infancia: “Viajar era viajar, pero era también librarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 48).

Además, muchas de ellas coincidieron en la Residencia de Señoritas (1915) o en el Lyeceum Club (1926), como fue el caso de Rosa Chacel y Concha Méndez. Estos lugares fueron muy importantes para las mujeres, ya que se convirtieron en centros de sociabilidad donde pudieron exhibir sus talentos, hacer amistades tanto personales como profesionales y cuestionar la condición social y jurídica de su género por primera vez en España, a pesar de intelectuales y científicos que, como ya hemos comentado, ofrecían todo tipo de razones para demostrar la inferioridad de la

mujer. A este propósito, es interesante lo que cuenta Concha Méndez a la nieta cuando recuerda el rechazo de una invitación por parte del dramaturgo Benavente quien se dirigió a estas mujeres llamándolas tontas y locas:

Dentro de las conferencias que organizamos, una vez invitamos a Benavente, que se negó a venir, poniendo como disculpa una frase célebre del lenguaje cotidiano: «¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?» No podía entender que las mujeres nos interesáramos por la cultura (Ulacia Altolaquirre, 1990: 49).

Las socias del Club de Señoritas fueron etiquetadas de criminales, liceómanas, ateas, excéntricas y desequilibradas (Rodrigo, 1979: 136); sin embargo, hay que recordar que en 1931 varias llegaron a cubrir puestos prestigiosos en la Segunda República, como Victoria Kent, Isabel Oyarzábal, María de Maetzu y María de la O Lejárraga.

Estos espacios no fueron los únicos lugares de encuentro, ya que estas exitosas pero olvidadas escritoras se encontraban en la Madrid cosmopolita de los años veinte y treinta con los demás hombres de la Generación del 27, compartiendo amistad con ellos. La vida de aquel tiempo favoreció por lo tanto las relaciones entre ellas, dando lugar a amistades y colaboraciones con el otro sexo también, como los artistas Lorca, Buñuel o Dalí. Divertida es la anécdota de Concha Méndez, la novia desconocida de Buñuel, que por iniciativa propia llamó a Lorca para conocerle cuando el cineasta aragonés se fue a París (Ulacia Altolaquirre, 1990: 46). Esto revela, por supuesto, no solo la vivacidad de estas mujeres valientes sino también la segregación de la individualidad femenina.

Es este último un aspecto muy interesante de nuestra investigación y a la vez un punto muy contradictorio en la historia de España. La sociedad misógina y patriarcal a la cual hemos hecho referencia poco antes las ha arrinconado y cuando se nombran es casi solo como *amigas de* (de Lorca, Buñuel, Dalí, etc.), *mujeres de* (María Teresa León de Rafael Alberti, Concha Méndez de Manuel Altolaquirre, Zenobia Camprubí de Juan Ramón Jiménez) o *novias de* (la citada Concha Méndez del

cineasta Buñuel, Maruja Mallo de Alberti y al parecer del poeta Miguel Hernández también).

Al estallar la Guerra Civil la efervescencia de aquella época se paralizó. Muchas de las modernas e independientes tuvieron que exiliarse: en la guerra Méndez y De Champourcín se mudaron a México y Cuba, Chacel viajó a Argentina y Brasil, Carmen Conde después de haberse quedado silenciada salió a la luz bajo el seudónimo Florentina del Mar. Desde el exilio, el sentido de solidaridad se hizo más fuerte y siguieron ayudándose entre ellas: Concha Méndez y el marido Altolaguirre daban amparo a todos los artistas exiliados ayudándoles a publicar también ya que eran editores.

En 1975, con la muerte del dictador Franco, las artistas de la Generación del 27 regresaron a España. Pero eran pocas las personas que las esperaban aunque ya quedaba siempre menos de esa sociedad prejuiciosa en que vivieron. Teresa León relata con amargura: “Ya no conservaba nada, ni el largo pelo rubio ni los ojos brillando” (León, 1977: 81), testimonio de este olvido a la que fueron condenadas.

#### 4. CONCLUSIONES

Concluimos este pequeño recorrido de la memoria citando las palabras con que María Teresa León cierra su *Memorias de la Malincolía*: “Aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadoras: continuará” (León, 1977: 543-544).

Y este ha sido nuestro propósito: rescatar a estas mujeres del silencio en el que habían caído. Los testimonios nos dejan claro que ellas no fueron solo amigas, amantes y esposas de los nombres que recordamos: fueron artistas por mérito propio. Lo que se ha querido poner de relieve es que las mujeres de la Generación del 27 han quedado arrinconadas no por criterios históricos o artísticos sino por ser mujeres, por escribir una poesía muy personal que sale de su alma y, por último, porque sufren exilio, otra causa de exclusión de la historiografía literaria.

Ya a partir de los años ochenta y noventa la crítica feminista dio un primer paso hacia el rescate para su reconocimiento a

partir de su obra literaria y su trabajo como artistas. Empezaron a multiplicarse conferencias y exposiciones y hace dos años nació un proyecto educativo sobre las Sinsombrero que llevó a la creación de un documental. Se trata de iniciativas que tienen el objetivo de recuperar, divulgar y conservar el legado artístico e intelectual de las mujeres de los años veinte y treinta en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antón Rémirez, M. E. (2008). Diarios y memorias de Ernestina de Champourcín: algunos fragmentos inéditos. *RILCE: Revista de filología hispánica* 24.2, 239-274.
- Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Espasa: Barcelona.
- Castillo-Martín, M. (2001). Contracorriente: memorias de escritoras de los años Veinte. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 17, recuperado de [http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor\\_20.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html) [Fecha de consulta: 27/02/2017]
- Chacel, R. (1981). *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera.
- De la Cueva C. (8 de enero de 2016). Modernas. Las mujeres no se quedaron en casa. *Ahora*. Recuperado de <https://www.ahorasemanal.es/> [Fecha de consulta: 22/02/2017]
- De la Paz, N. (2006). Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27. *Hispania* 89.1, pp. 20-26.
- Intropía Media S.L. (2015). Leer.es. Recuperado de <http://leer.es/proyectos/las-sinsombrero> [Fecha de consulta: 15/05/2017]
- Intropía Media y Yolaperdono, & Balló T (2014). *Las Sinsombrero*. [Documental]. Recuperado de [www.rtve.es](http://www.rtve.es) [Fecha de consulta: 23/03/2017]
- Hurtado, A. (1998). Biografía de una generación: las escritoras del 98. En I. M. Zavala (Ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 139-154). Barcelona: Anthropos.
- Kirkpatrick, S. (2005). *Mujer, modernismo y vanguardia en España, 1989-1931*. Valencia: Cátedra.
- León, M.<sup>a</sup> T. (1977). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Laia.
- Mangini, S. (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona: Circe.

- Ortega y Gasset, J. (1991). *Cartas de un joven español, 1981-1908*. Madrid: Ediciones el Arquero.
- Rodrigo, A. (1979): *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Sanmartín Bastida, R. (2002). *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*. Madrid: CSIC.
- Ulacia Altolaquirre, P. (1990). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.



“APARTADAS PERO TRANSGRESORAS”:  
LA FICCIÓN DE LAS DECIMONÓNICAS ESPAÑOLAS  
“ISOLATED BUT TRANSGRESSIVE”: 19TH-CENTURY  
SPANISH WOMEN WRITERS

M<sup>a</sup> Luz BORT CABALLERO

*University of Maryland, College Park*

*Resumen:* La literatura del siglo XIX ha sido fundamentalmente caracterizada por ser un espacio de hombres; pues han sido ellos, según los manuales literarios del momento, los principales reconocidos por la crítica en sostener los movimientos realistas y románticos. No obstante, la recopilación de la producción literaria de la época demuestra que la escritura también se convirtió en un lugar dónde la mujer encuentra su más genuina inspiración. Además de que la escritura femenina de la época continúa con la tradición estilística de los escritores coetáneos, se transforma en un espacio propio para su voz, para alterar y cuestionar las normas sociales del momento. Sin embargo, sólo alguna de ellas aparece en la letra pequeña de esos mismos manuales.

A través de algunas obras de Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán o Gertrudis Gómez de Avellaneda, se demuestra que el uso transgresor de los personajes de las novelas produce nuevos sujetos que subvierten las normas sociales impuestas. Por otro lado, se analiza también, una subversión concentrada en el propio “yo” de la voz poética femenina. La elaboración de estas nuevas entidades cuestiona los sujetos “marginales” del momento y contribuyen a la creación y/o reivindicación de un nuevo modelo de mujer. Se pretende así, cuestionar una vez más, la problemática de la desigualdad de género existente en la esfera literaria y reclamar la necesidad de encasillar a este grupo de escritoras “apartadas” y en muchos casos, “descatalogadas”.

*Palabras clave:* transgresión, subversión, marginal, espacio, nuevo modelo.

*Abstract:* 19th century Spanish fiction has been characterized as a male space; according to the traditional literary about the era, men are the writers mainly recognized by critics in developing the Realism and Romantic movements. However, the compilation of the literary production of the time shows that writing also became a place where women found their most genuine inspiration. In addition to 19th-century Spanish women writers using the stylistic traditions of their contemporaneous writers, it also transformed into a new and personal space where they could develop their own voice, in order to subvert and to question social norms. However, only a few of them even appear as a footnote in the literary anthologies currently used.

By analyzing some of the works of Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán or Gertrudis Gómez de Avellaneda, it will be demonstrated that the transgressive characters and the way they are used in the novels produces new subjects that subvert imposed social norms. Furthermore, the "I" of the feminine poetic voice is also used as a subversive element. These new transgressive entities question the "marginal" subjects of the moment and contribute to the creation and / or claim of a new idea of women's subjectivity. Through this line of inquiry, the problem of gender inequality in the literary sphere will be questioned and demand the recognition of this group of "isolated" and in many cases "erased" women writers.

*Key words:* Women writers, transgression, subversion, marginal, space, new model.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la sociedad española del siglo XIX, caracterizada por ser patriarcal, existía una clara división entre los espacios públicos destinados al hombre; y los privados destinados a la mujer. La literatura era considerada como el arte de la palabra, pero de la palabra masculina; los escritores como Bécquer, Galdós, Clarín y Larra eran -y parecen ser- los baluartes reconocidos en sostener los movimientos realistas y románticos. Así, lo destacan hoy en la mayoría de manuales literarios dedicados a la época. No obstante, la recopilación de la producción literaria del XIX



demuestra que la escritura también se convirtió en un lugar donde la mujer encuentra su más genuina inspiración. Las plumas femeninas aumentaron y tuvieron su propio peso en la vida cultural y literaria del momento<sup>1</sup>; pues así lo dijo Margarita Nelken algunas décadas después<sup>2</sup>. Sin embargo, los estudios críticos no han ahondado demasiado en esa producción literaria femenina. La omisión del estudio de éstas presenta un catálogo inacabado, incompleto e incluso, marginado; ya que algunas incluidas en estos mismos manuales actuales, siguen apareciendo en un segundo plano, en un espacio restringido al pie de página o a los márgenes del texto principal dedicado a los “baluartes”.

El presente trabajo tiene varios objetivos; por un lado, demostrará cómo las escritoras buscan en la literatura un espacio para su voz y para alterar los valores y modelos sociales impuestos del siglo XIX. Por otro lado, a través del estudio de algunas de sus obras, se analizará la creación del nuevo modelo de mujer que proponen. Se prestará especial atención a la “desviación” de los personajes femeninos y masculinos en los diferentes espacios literarios de sus obras, ya que estas nuevas subjetividades servirán a estas escritoras para contribuir y reivindicar el poder y reconocimiento de la figura femenina y escritora que surgirá en el primer tercio del siglo XX. Se pretende así, poner de relieve una vez más, la problemática de la desigualdad de género existente en la esfera literaria y reclamar la necesidad de encasillar a este grupo de escritoras “apartadas” y en muchos casos, “descatalogadas”.

---

<sup>1</sup> Desde los comienzos de la literatura española, han existido mujeres entregadas a la creación literaria: mujeres juglaresas, desconocidas creadoras de la lírica tradicional, las damas de las cortes o las monjas de los monasterios. No podemos ignorar el reconocimiento otorgado a Sor Juana Inés de la Cruz y los últimos estudios dedicados a la recuperación de María de Zayas y Olivia Sabuco. No obstante, siguen sin alcanzar el reconocimiento merecido, sin aparecer en los manuales literarios y filosóficos junto a muchas otras, que siguen permaneciendo en el anonimato y en el olvido.

<sup>2</sup> “La mujer, eterna incomprendida, cuyas aspiraciones no se hallan nunca a tono con la vida cotidiana, elevárase sobre el romanticismo como sobre un pedestal natural. [...] Es el tiempo en que florecen, con pasmosa abundancia, las escritoras” (Nelken, 1930; 187 y 188).

## 2. ANTECEDENTES Y CONTEXTO

El siglo XIX español tuvo un sistema político inestable, con constantes altibajos sociales, económicos y culturales <sup>3</sup>. Ideológicamente, el país estaba dividido entre dos alternativas contrapuestas: por un lado, la huella de la tradición presente en el pueblo español; y por otro, su deseo de renovación. Esta pugna de estar entre el atraso y progreso presentaba un panorama caótico. La literatura decimonónica dependió bastante de este contexto sociopolítico y pretendió reflejar en gran parte, un retrato de la época. El Romanticismo y el Realismo se importaron lentamente del extranjero y se incorporan poco a poco a la moral y a la tradición española. Escritores como Larra, Galdós y Clarín crearán y reclamarán una renovación a partir de la crítica de las costumbres españolas. José María de Pereda y Pedro Antonio de Alarcón defenderán la moral católica y tradicional del país. Sin embargo, la mayoría de la población era analfabeta, y siguió sin tener acceso a la cultura, anclada en la tradición; además era poco receptiva a lo nuevo, lo que suponía un retraso frente a los intentos progresistas. Lo extraño se veía como una amenaza; y el progreso como una utopía. Esa inexistencia de proyectos progresistas en España a diferencia de Francia e Inglaterra, agravaban la conciencia de atraso y creaban ansiedad frente a la pérdida de identidad. Estas diferencias con el “otro”, establecían unas relaciones de poder: el avance y la mejora en contraposición al atraso y pobreza. (Torrecilla, 1996: 19-52)

De la misma manera que Europa era una utopía, se podría decir que la situación social y la escritura de mujeres en el XIX español fue una quimera. La mujer no podía estar fuera del espacio doméstico y muchas de sus escritoras tuvieron que

---

<sup>3</sup> Pugnas entre liberales y absolutistas, problemas de sucesión monárquica, guerras carlistas, olas de agitación y violencia entre moderados y progresistas, levantamientos militares, desamortizaciones, Revolución del 68, nombramiento de un rey extranjero, la I República, el Desastre del 98..., motines populares, gran diferencia de clases: miseria en el campo y la ciudad, nacimiento de la burguesía industrial, el ferrocarril, éxodo de la población desde las zonas rurales a la ciudad, nacimiento de las organizaciones obreras, la restauración monárquica...

esperar casi un siglo para que sus nombres aparecieran en algún trabajo crítico y en los estudios literarios de este siglo. La opresión de la mujer en la España del XIX estaba configurada por cuatro estructuras sociales: la religión, la ciencia, la política y las leyes. Y hasta finales de siglo, no habrá cambios favorables. La iglesia católica, con su discurso moralista, abanderaba unos valores sociales que subordinaban la mujer frente al hombre y el hogar; y consideraba la virginidad como virtud suprema. Además, desconfiaba de su educación y reaccionaba en contra de los cambios sociales que intentaban mejorar su marginalidad. Las mantenía distanciadas de la realidad social y dentro del modelo tradicional: la mujer sumisa dedicada al espacio doméstico. (Ruiz, 1996: 62) También las teorías científicas intentan mostrar la inferioridad física e intelectual de la mujer. Así se le negaban los derechos a la educación, al trabajo y a la vida política y pública por considerar que tenían menos capacidad intelectual y porque a la vez, perjudicaban a su capacidad reproductora.

A nivel político y legislativo, el sufragio censitario excluía a las mujeres, quedaban así fuera del concepto de ciudadanía incluso durante los reinados de la regente María Cristina e Isabel II. Además, la personalidad jurídica de la mujer casada estaba subordinada al marido, por el derecho canónico y por el civil, este era su representante legal. Aunque el derecho penal la hacía responsable de sus actos y se le podía aplicar la pena de muerte. Todo esto creaba una mujer restringida exclusivamente al espacio doméstico, caracterizada por su modestia, su sensibilidad, su ternura maternal, su sentimiento amoroso y carente de todo deseo sexual. La superación, la rebeldía, las aspiraciones a los cambios sociales o a cargos políticos...no formaban parte de la psique femenina. Este modelo de mujer era el complemento perfecto para el mercado de trabajo capitalista masculino. (Ruiz, 1996: 64)

La educación femenina fue inexistente hasta casi la primera mitad de siglo. Sólo las mujeres de las clases altas y medias tendrían acceso a una posible instrucción. No obstante, se educaban bajos los modelos establecidos de "buena madre y esposa"; así, se "adiestraban" a las mujeres para la sumisión. Las lecturas de la literatura clásica estaban permitidas siempre y

cuando no distrajera y restara tiempo de las tareas domésticas. Pero estas lecturas permitieron el descubrimiento de la vocación literaria de algunas escritoras.

A partir de la Revolución del 68, con las ideas racionalistas y humanitarias de los krausistas se le concedió un papel primordial a la educación e incluyeron a la mujer en los proyectos educativos; se crearon Ateneos y escuelas para mujeres. Algunas mujeres como, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán comienzan a tener cierta voz pública, y defienden con sus escritos, la defensa de la capacidad intelectual de la mujer aunque se les negó la posibilidad de ejercer una profesión política-intelectual. Pero en cierto modo, se planteaba así, públicamente, los inicios de la “ideología feminista” en España. (1996: 73-76)

### 3. LA TRANSGRESIÓN Y EL DESVÍO EN LA ESCRITURA DE LAS DECIMONÓNICAS

Las escritoras del XIX, estuvieron presentes en todas las corrientes literarias y cultivaron todos los géneros literarios destacando la novela y poesía. Sin embargo, la opinión social hacia ellas no era favorable; y a pesar de todas ellas contribuyeron al desarrollo de la historia intelectual y literaria, permanecían ocultas o postergadas. Ante la actitud social represiva de la época, escritoras como Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro hicieron el esfuerzo por cambiar las condiciones de la mujer en la literatura y por transformar los modelos impuestos. Defender una voz propia fue una labor colectiva<sup>4</sup>. A partir de los años cuarenta, frente a las sumisas y desapasionadas heroínas de la novela moral y educativa<sup>5</sup>, las protagonistas de sus novelas son capaces de experimentar sentimientos más intensos, dando paso a la complejidad humana de sus personajes. Trataron temas como el doloroso destino y la marginación de las mujeres en el

---

<sup>4</sup> Susan Kirkpatrick habla de la “hermandad” lírica entre las escritoras, se dedicaban poemas para apoyarse entre ellas.

<sup>5</sup> En un punto medio, años 30 y 40, Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) con *La Gaviota* (por ejemplo)

mundo de las letras. También escribieron sobre los tipos marginales de la sociedad; y, además, crearon a personajes que transgredían los modelos masculinos y femeninos asignados; así establecieron modelos de una “Nueva Mujer”. En el último tercio de siglo, el interés literario giró en torno a la representación de estereotipos como el adulterio, la prostitución, la mujer seducida y el caballero dandi, figuras que permitieron trasgredir con mayor facilidad las normas sociales establecidas y replantear los roles de género.

Akiko Tsuchiya en su obra *Marginal Subjects*, investiga el problema de la transgresión del género como tópico en algunos de los textos de finales de siglo (desde 1880 a 1890). Para ello, se apoya de la teoría de Michel de Certeau que formula la relación entre la narrativa y el espacio. Este filósofo permite probar la función del espacio dentro de la narrativa y su correlación con los espacios que se les permite ocupar a los sujetos en el mundo real. Así demuestra que el desplazamiento espacial marca la “desviación” de lo aceptado socialmente. Según de Certeau, la narrativa como práctica espacial asegura que mientras que la historia marca incansablemente las fronteras, éstas no dejan de ser ambiguas en la narración y confunde la distinción entre el espacio legítimo y lo exterior. La ficción va a permitir difuminar la raíz de la transgresión a través del uso de diferentes estrategias narrativas. De esta manera, el estudioso francés define la historia como: [*“delinquency in reserve”* that, through its mobility, defies the stability of fixed places and, by extension, of the established order; that is, narrative displacement becomes a metaphor for social delinquency]. (2011: 7) Así, se demuestra la ambivalencia del género transgresor en la literatura decimonónica, en relación a los sujetos que están fuera de lo establecido. La imposición y la resistencia al orden abren un nuevo espacio a la subjetividad y redefine los límites de la cultura dominante. La literatura se nutrió de lo “marginal”; donde la mayor parte de los sujetos transgredidos y transgresores eran mujeres. El cuerpo femenino se asocia con la transgresión y el desvío sexual; aunque a veces, también aparece el “hombre feminizado”. Cuando se produce el desvío o transgresión, deja de ser “normativo” y pasa a ser un

acto femenino<sup>6</sup>. Por otro lado, la transgresión y la desviación también se dan en personajes marginados por pertenecer a distintas clases sociales, o por su distinta raza; e incluso, por pertenecer a diferentes culturas o nacionalidades (lo extranjero). Las escritoras de este trabajo usarán las transgresiones y el desvío para cuestionar las normas impuestas socialmente; y a la vez, reivindicar y plantear el modelo de Nueva Mujer.

### 3.1 LA TRANSGRESIÓN EN LA NOVELA

Dentro del naturalismo destaca la gallega Emilia Pardo Bazán; que en su novela *Memorias de un solterón* (1896), plantea una estructura metanovelística similar a la que utilizaron Balzac, Zola o Galdós, en la que combina relaciones entre hombres y mujeres y el matrimonio. A través de dos argumentos interconectados, expresa sus ideas sobre la situación de la mujer de clase media, y se apropia de la crisis de masculinidad para desafiar y configurar desde una perspectiva femenina la noción de género.

La protagonista femenina es Feíta, una mujer extravagante, poco femenina, extraordinaria y ridícula que desea dedicarse al estudio para aprender una profesión, para ser independiente económicamente y no depender de su esposo. La presenta como un personaje marginal y trasgresor del modelo de “ángel del hogar”, al querer desplazarse hacia el espacio socialmente reservado para lo masculino. A través de este personaje, Pardo Bazán propone el nuevo modelo de mujer: ser una mujer realizada sin perseguir nunca el matrimonio como el principal objetivo de vida. Feíta, a pesar de no seguir el rol femenino impuesto, le permite ser una esposa perfecta.

---

<sup>6</sup> No obstante, para Judith Butler, “[n]o hay identidad genérica detrás de las expresiones de género; esa identidad es constituida por medio de la actuación [performatively] por las mismas ‘expresiones’ que se dicen son sus resultados” (25). Y continúa: “Si hay algo cierto en el reclamo de [Simone de] Beauvoir de que una no nace sino más bien se hace mujer, entonces mujer en sí misma es un término en proceso, un devenir, una construcción que no puede verdaderamente tener origen ni fin. Como práctica discursiva continua, está abierta a la intervención y a la resignificación” (33). En definitiva, “resulta imposible separar ‘el género’ de las intersecciones políticas y culturales en las cuales es invariablemente producido y mantenido” (3). (1990)

El otro protagonista de la novela, Mauro, su esposo, también es un personaje trasgresor, pues nunca intenta restringir los deseos de su esposa ni someterla a la supremacía masculina impuesta socialmente. Además, Mauro presenta un género ambiguo, aunque intenta definirse, resignarse y actuar según las normas burguesas y heterosexuales de la época. Con este planteamiento, Pardo Bazán hace una crítica a la institución burguesa del matrimonio; pero además, con este sujeto transgresor y marginal cuestiona la heterosexualidad masculina que en cierto modo, en esta pareja, se complementa con la subjetividad femenina transgresora de su pareja. Con este juego de ambigüedades de género, la escritora trasgrede el modelo establecido; y al usar la desviación sexual en su novela en dos sujetos de sexos opuestos, desafía y reconfigura la normativa de género y difumina la separación entre los márgenes o espacios marginales y el centro, de lo transgredido y la norma.

Toda la obra de Pardo Bazán está plagada de personajes transgresores que negocian nuevos espacios de subjetividad. En *La cuestión palpitante* reflexiona sobre las ideas naturalistas más vulgares y propone el libre albedrío, algo inconcebible para la época. Además, su condición de mujer escritora y su capacidad para tratar temas tales como la pornografía en sus escritos, le lleva a ser criticada e incluso perder su matrimonio. En *Cuentos de amor*, propone una densa reflexión sobre las maneras de amar y destruir ese “hermoso sentimiento” y critica la forma de cortejo de la época; o en su conocido cuento, *Las medias rojas*, uno de los relatos que componen *Cuentos de la tierra*, la misma Ildara es un personaje transgresor que se sale de la norma por su rebeldía a pesar de su desafortunado final e incluso usa su cuerpo (y las medias rojas) para desviarse a otro espacio de clase social y crear otra subjetividad que reivindica a la Nueva Mujer.

Pardo Bazán no fue la única, también la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda que llegó a España en 1830 desarrolló una gran actividad literaria. En 1841, publicó una de sus novelas más famosas: *Sab*, caracterizada por sus rasgos románticos y el tratamiento de temas como el amor, la virtud, la ética, y la esclavitud. Avellaneda intenta romper con los valores establecidos, anticipa el tema de la abolición y enfatiza el poder

del amor. La novela trata de la situación de los esclavos y las mujeres en la Cuba del siglo XIX. El protagonista principal es Sab, un esclavo mulato que se enamora de Carlota, una mujer de raza blanca, hija de la familia para la que él trabaja. Carlota está enamorada de Enrique, un interesado en la fortuna de la familia de Carlota. Pero un poco después, la familia se arruina, lo que impide a Carlota casarse con Enrique. Sab gana un premio de lotería y decide entregar todo el dinero a Carlota para que pueda casarse con Enrique a pesar de sacrificar su amor. Sab cabalga en busca de Enrique, pero el deterioro interno debido a la pasión, a la fatiga y al sufrimiento que ha venido experimentando como esclavo, hace que muera. Antes de morir, le da una carta a Carlota. La carta resulta ser un manifiesto de pasión amorosa y una denuncia de todas las injusticias que ha sufrido como esclavo en una sociedad ignorante.

En este caso, la transgresión se produce a varios niveles a través del personaje de Sab. Por un lado, Sab es un ser débil, pasional y subordinado que no cumple con los modelos masculinos de la época; es más bien, un personaje “feminizado” y resignado. Por otro lado, se plantea la temática racial; y, además, proyecta la construcción de la identidad a partir de la otredad. Se da, por tanto, una interrelación entre el género, la raza y la nación. Esto lleva a estructurar la novela también atendiendo a las coordenadas espaciales del hombre o mujer blanca del norte versus el esclavo subordinado del sur y elabora una lectura entre líneas entre lo europeo versus lo africano/latinoamericano, civilización versus barbarie y razón versus pasión. El personaje de Sab se presenta así como un sujeto marginado por la raza, la esclavitud y su posición débil en el amor. Esta identidad marginada es el arma que utiliza la escritora para combatir la injusticia social de la época.

### 3.2 LA TRANSGRESIÓN EN LA POESÍA

El protagonismo de las escritoras del XIX en la búsqueda de una nueva identidad de mujer, no solo se circunscribió a la novela, sino en la creación de un espacio donde poder introducir su propia voz poética. Si reflexionamos sobre el género poético, este mismo presenta en sí, un espacio transgresor desde la estética de un lenguaje metafórico. Y desde la forma, que no narra o



cuenta, sino que precisa una interpretación de las palabras y del mensaje que se plantea desde lo más profundo de la subjetividad de quien lo crea. Por otro lado, la poesía estaba destinada al sujeto masculino y la mujer era objeto de ella. Pero en el siglo XIX, muchas de las mujeres que escribían, cultivaron la poesía y la transformaron en un espacio propio<sup>7</sup>. Sirva como ejemplo Carolina Coronado y Rosalía de Castro.

Aunque de temperamento romántico, los poemas de Carolina Coronado se caracterizan por una transición hacia un realismo poético mezclado con un intimismo simbólico, dando lugar a un romanticismo más combativo y comprometido. Trata temas externos a su yo personal y se abre a su entorno social, ideológico y decepcionante. Poemas dolorosos o dramáticos reflejan una mayor tensión vivencial y expresiva sobre la pobreza, el infortunio, llanto y dolores. Sus versos son espontáneos y sencillos con los que rehace, reformula, reclama o denuncia las injusticias de su época como en el poema titulado "El marido verdugo" (1843):

[...] Bullen, de humanas formas revestidas, / torpes vivientes  
entre humanos seres, / que ceban el placer de sus sentidos/ en el  
llanto infeliz de las mujeres. / [...] Así hermosura y juventud al  
lado / pierde de su verdugo; así envejece: / así lirio suave y  
delicado / junto al áspero cardo arraiga y crece. [...]

En este poema, Coronado transgrede al género masculino transformándolo en una bestia de disfraz humano. De esta manera caracteriza al hombre como un animal violento que amenaza y coarta a la mujer. Lo critica comparándolo a un cardo y a la mujer la compara con un lirio suave y delicado. En otros poemas, reclama libertad de la mujer subordinada y ángel del hogar. Denuncia la desigualdad de género y el deseo nulo de cambiar esta situación por parte de los hombres y las leyes. El siguiente poema titulado "Libertad" es un ejemplo claro de reivindicación de igualdad:

---

<sup>7</sup> Ya alguna lo había conseguido antes en épocas anteriores, como Santa Teresa de Jesús.

Risueños están los mozos,  
gozosos están los viejos  
porque dicen, compañeras,  
que hay libertad para el pueblo.

[...]

Mas, por nosotras, las hembras,  
ni lo aplaudo, ni lo siento,  
pues aunque leyes se muden  
para nosotras no hay fueros.  
¡Libertad! ¿qué nos importa?  
¿qué ganamos, qué tendremos?  
¿un encierro por tribuna  
y una aguja por derecho?

¡Libertad! ¿de qué nos vale  
si son los tiranos nuestros  
no el yugo de los monarcas,  
el yugo de nuestro sexo?

¡Libertad! ¿pues no es sarcasmo  
el que nos hacen sangriento  
con repetir ese grito  
delante de nuestros hierros?

[...]os digo, compañeras,  
que la ley es sola de ellos,  
que las hembras no se cuentan  
ni hay Nación para este sexo.  
[...] (1846)

La poeta gallega Rosalía de Castro escribió gran parte de su obra en su lengua natal. Escribir en gallego no fue fácil en el siglo XIX; pues el castellano era la única lengua oficial del estado español y el gallego era una lengua devaluada. De la misma manera que antes se mencionó la diferencia espacial, el gallego (Galicia) también marcaba una identidad creada a partir de la alteridad en relación a la diferencia espacial dentro de la propia península. En este caso, también se establecen relaciones de poder; y el gallego, pasa a ser la lengua marginada que a la vez funciona como transgresora en la poesía de Rosalía de Castro. El poema se convierte en el espacio que permite “desviar” la lengua nivelándola a la lengua castellana y transgrediendo el

desprestigio social establecido lingüísticamente por la sociedad dominante.

En su poemario *Cantares gallegos* aboga por la importancia de la lengua gallega como marca de identidad de su pueblo. Retrata su paisaje y su sociedad rural en un tono intimista. Pero a la misma vez denuncia la injusticia de la emigración gallega. En otra de sus obras, *Follas novas*, Rosalía presenta una poética subjetiva de discurso existencial, pesimista y angustiada; y retoma la poesía objetiva anterior de reivindicación de la identidad gallega. Sin embargo, en el poemario *En las orillas del Sar*, escrito en castellano, de corte existencial utiliza el desamparo, la angustia y la soledad en tono intimista. Rosalía reclama el texto poético como espacio femenino, y permite crear así, un nuevo espacio de negociación entre lo femenino y lo masculino. Rompe de esta manera los modelos poéticos románticos controlados por la masculinidad; propone a la mujer como estatua y subvierte los típicos personajes románticos. Todo el poemario está creado desde el interior de la estatua, se manifiesta como un contratexto al texto romántico imperante, como una oposición que se coloca en los intersticios de una serie de negaciones tropológicas. Bajo estas premisas, Rosalía se proclama como transgresora literaria de los cánones masculinos impuestos en ese momento, creando así su propio espacio poético.

#### 4. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Con este breve análisis del contexto histórico social y literario del siglo XIX, haciendo especial hincapié en la situación de la mujer; y a partir del estudio de algunas de las obras de estas escritoras decimonónicas, se refleja cómo estas escritoras crearon y plantearon un movimiento reivindicativo que denuncia la situación de la mujer abnegada, sumisa y relegada al espacio doméstico y ridiculiza el pensamiento dominante de la época a través de una serie de temas que desde entonces, siguen estando vigentes. Por otro lado, se demuestra que el uso de la transgresión de los personajes en las novelas de estas escritoras crea nuevas subjetividades que cuestionan la "marginalidad" y subvierten las normas impuestas del momento.

En la poesía, también se ha producido una subversión concentrada sobre todo en la subjetividad del propio “yo” de la poeta. Todas proponen un nuevo modelo de Nueva Mujer que intentará salir a la luz más tarde, en la II República; una mujer que participe en el espacio público y que tenga un lugar propio en el mundo político, social, intelectual y laboral.

Ahora bien, estas escritoras del XIX, ¿No son ellas mismas sujetos marginados? ¿No son estas figuras, arquetipos de la Nueva Mujer? Todas ellas lucharon por ocupar un lugar en el mundo literario y muchas de ellas siguieron con la tradición y las estrategias de los escritores coetáneos reconocidos. Aun así, quedaron relegadas a un segundo lugar en la literatura, después de ser acusadas de “anormales” lo que las llevó a ocupar un lugar en los márgenes por doble causa: por ser mujer y por escribir. La escritura y sus producciones literarias son espacios propios que dejan constancia y dan a conocer la mentalidad de sus propios sujetos: mujeres que salieron de lo establecido y que intentaron hacerse su hueco en el mundo intelectual. Todas ellas intentaron con su pluma “desviarse” de la norma y romper las limitaciones impuestas; y aún hoy, lo siguen reclamando.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

##### OBRAS PRIMARIAS

- Arenal de García Carrasco, C., & V. de Santiago Mulas. (1993). *La mujer del porvenir*. Madrid: Castalia.
- Coronado, C. y Torres Nebrera, G. (1999). *Obra en prosa*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Coronado, C. & Torres Nebrera, G. (1993). *Obra poética*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- De Castro, R., Monteagudo Romero, H. & Vilavedra Fdez., D. (1993). *Follas novas*. Vigo: Editorial Galaxia.
- De Castro, R., Monteagudo Romero, H. & Vilavedra Fdez., D. (1974). *Cantares gallegos*. Santiago de Compostela: Galí.
- De Castro, R., Monteagudo Romero, H. & D. Vilavedra Fdez. (1964). *En las orillas del Sar*. Salamanca: Anaya.
- Gimeno de Flaquer, C. (1877). *La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid: Imp. y librería de M. Guijarro.
- Gómez de Avellaneda, G. & Catena, E. (1989). *Poesías y epistolario*

- de amor y de amistad*. Madrid: Castalia.
- Gómez de Avellaneda, G. & Servera Baño. J. (1999). *Sab*. 2nd ed. Madrid: Cátedra.
- Pardo Bazán, E. & Sáinz de Robles. F. C. (1956). *Obras completas: (novelas y cuentos)*. [3. ed.]. Madrid: Aguilar.

FUENTES SECUNDARIAS

- Aldaraca, B. (1992). *El ángel del hogar: Galdós and the ideology of domesticity in Spain*. Dept. of Romance Languages, University of North Carolina: Chapel Hill.
- Ciplijauskaitė, B. (2004). *La construcción del "yo" femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- Díaz Fleitas, J. M. (2012). *Románticas y realistas: antología de literatura escrita por mujeres*. Madrid: Pear.
- Herrero, J. (1995). Discurso e imagen en *La gaviota* de Fernán Caballero. En J. L. Varela & N. S. Miguel. (Ed). *Letras de la España contemporánea: Homenaje a José Luis Varela*. (pp. 195-203). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino.
- Kirkpatrick, S. (1989). *Las románticas: women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press.
- Labanyi, J. (2000). *Gender and modernization in the Spanish realist novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Martín, E. (1962). *Tres mujeres gallegas del siglo XIX: Concepción Arenal, Rosalía De Castro, Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Editorial Aedos.
- Ramos, L. (1999). De espaldas al deseo en las orillas del Sar: Una lectura de Rosalía de Castro. *Revista La Torre* (UPR), 1999. Recuperado de <https://bodegonconteclado.wordpress.com/2013/01/13/de-espaldas-al-deseo-en-las-orillas-del-sar-una-lectura-de-rosalia-de-castro/> [Fecha de consulta: 04-01-2015]
- Ruiz Guerrero, C. (1997). *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- Torrecilla, J. (1996). *El tiempo y los márgenes: Europa como utopía y como amenaza en la literatura española*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages.
- Tsuchiya, A. (2011). *Marginal subjects: gender and deviance in Fin-De-Siècle Spain*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zavala, I. M., & F. Rico. (1982). *Historia y crítica de la literatura española. 5: romanticismo y realismo*. Barcelona: Crítica.



SILENCIADAS EN SUS PROPIAS CARNES Y HÁBITOS.  
EL CASO DE SOR MARCELA DE SAN FÉLIX Y MARÍA  
DE JESÚS DE AGREDA

SILENCED IN THEIR OWN MEATS AND HABITS.  
THE CASE OF SOR MARCELA DE SAN FÉLIX  
AND MARÍA DE JESÚS DE AGREDA

Diana CABELLO MURO

*Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED*

*Resumen:* A lo largo de la historia han sido diversas las “virtudes” exigidas a las mujeres, como la sumisión, obediencia, recato y honestidad, pero el silencio era la virtud más exigida por los hombres y la sociedad de su tiempo. A partir de los siglos XVI y XVII esto se hizo mucho más evidente ante los numerosos casos de religiosas que osaron pensar, y lo más grave, plasmar por escrito sus reflexiones. Los casos de María de Jesús de Ágreda y Sor Marcela de San Félix precedieron al de Sor Juana Inés de la Cruz, pero fueron casos tremendamente similares. Los hombres, sus superiores, las censuraron e instaron a parar, y lo que es peor, en el caso de Sor Marcela, incluso se le pidió el sacrificio de quemar su obra, una suerte de *damnatio memoriae* que debió sufrir en vida. Las mujeres no debían escribir ni dejar legado intelectual. Por suerte y al final, no obedecieron.

*Palabras clave:* silencio, censura, escritoras, religiosas, siglo XVII

*Abstract:* Throughout history, the "virtues" demanded from women, such as submission, obedience, modesty and honesty, have been diverse, but silence was the most demanded virtue of men and society of their time. From the sixteenth and seventeenth centuries this became much more evident in the many cases of women religious who dared to think, and most serious, to reflect their thoughts in writing. The cases of María de Jesús de Ágreda and Sr. Marcela de San Felix preceded that of Sor Juana Inés de la Cruz, but they were tremendously similar cases. The men, their superiors, censored and urged them to stop,

and what is worse, in the case of Sor Marcela, she was even asked to sacrifice her work, a kind of damnatio memoriae that she must have suffered in life. Women should not write or leave intellectual legacy. Luckily and in the end, they did not obey.

*Keywords:* silence, censorship, writers, religious, seventeenth century

## 1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de mujeres en la historia y, particularmente de escritoras, mujeres que escriben su voz y sus pensamientos, debemos partir del hecho de que el discurso moral reinante al largo de toda la historia y, especialmente en el Siglo de Oro dirigido a las mujeres, era la encarecida recomendación de silencio, modestia y sumisión, no obstante, no fueron pocas las que desobedecieron estas peroratas.

Sobre el silencio expuesto e impuesto a las mujeres, Fray Luis de León fue uno de los tantísimos autores que lo dejaron bien claro, “es justo que se precien de callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben”.

En su obra *La instrucción de la mujer cristiana* Juan Luis Vives, aunque abogase por una cierta educación lectora de las mujeres, cosa que el fraile no contemplara en absoluto, también está a favor del silencio de las mujeres: "No tiene tanta necesidad la doncella de ser bien hablada, como de ser buena honesta y sabia. Porque no es cosa fea a la mujer callar".

En el caso que nos ocupa, fue mucho peor porque a las mujeres religiosas se les exigía el doble de obediencia y silencio, recordemos que hacían esos votos, pero ellas tampoco se doblegaron.

Las escritoras que son objeto de este estudio ya han sido ampliamente estudiadas con anterioridad, no obstante, se las debe recordar tanto a ellas como a las demás, se debe retomar su recuerdo de forma cíclica, pues la historia y la sociedad tienden a olvidarlas. ¿Por qué? Porque no están en el canon. Escritoras como Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz sí lo están, se las estudia casi desde los niveles más bajos de la educación, pero al resto no, quedan descubiertas y estudiadas para un



círculo cerrado, no se las divulga, no se las reivindica, y por tanto al final, ni se las conoce ni acceden al canon, ese gran catálogo de autores de la literatura española.

Por otra parte, a la hora de estudiar las motivaciones que le pueden llevar a nuestras autoras a la escritura, más allá de las que se mostrarán en el presente trabajo y de las que otras historiadoras y filólogas ya han hablado con más autoridad, existe una idea, un concepto, un principio que todo ser humano desea ver satisfecho, y ese es el deseo de trascendencia. El cual, nuestras autoras, Sor Marcela y Sor María de Jesús, debieron anhelar también.

Trascendencia, del latín *transcendēre*, pasar de una cosa a otra, estar o ir más allá de algo, son algunas de las acepciones de la RAE, pero atendiendo al tema que nos ocupa y adaptándolo de una forma más filosófica, en el sistema kantiano es traspasar los límites de la experiencia posible; es la idea de superación, trascender significa sobresalir en un ámbito determinado. Trascender es conseguir que una vida sea ejemplo de acciones y enseñanzas, es dejar un legado; y dejar legado es una de las características propias del ser humano.

Por eso, este concepto es importante para el tema que se expone, porque toda persona con sensibilidad artística quiere y desea dejar legado, transmitir su obra a las siguientes generaciones. Ese principio de trascendencia embarga a todo escritor, y en este caso escritoras, pero teniendo en cuenta que se consideraba que la escritura en la mujer mostraba rasgos de vanidad por escribir cuando lo aconsejado, o mejor dicho exigido para ellas, era el silencio, esa vanidad era completamente censurable y criticada en ellas.

## 2. CARACTERÍSTICAS DE LA ESCRITURA LAICA Y RELIGIOSA

A la hora de abordar la escritura femenina en el Siglo de Oro, convendría esbozar brevemente las características de la misma sin entrar mucho en materia pues ese no es el fin de este trabajo.

Primero se debe distinguir entre la escritura laica y la religiosa, pues son diferentes. En la literatura profana escrita por mujeres, muchas cultivaban el género de caballerías, así como poesía y teatro, con diversos temas como el amoroso, o como en

el caso de María de Zayas, que critica la sociedad en la que le tocó vivir y analizó el papel de la mujer.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII se registran multitud de escritoras. Probablemente coincidente con una "paulatina apropiación del derecho a escribir y a publicar" (Baranda, 2013: 8). Pues ya no escriben y quieren hacerlo para un círculo íntimo, sino porque quieren que se reconozca su obra y quieren ser publicadas.

Autoras como, la ya mencionada, María de Zayas, Ana Caro o Leonor de la Cueva, muestran personajes femeninos inusuales, ellas son fuertes e independientes y deciden por sí mismas el camino de su destino, aunque siguen respetando los convencionalismos de género de su época muestran como novedad su perspectiva, la perspectiva femenina, de esos convencionalismos.

En cuanto a la escritura religiosa, las mujeres cultivaron poesía, de temática mística y devota, tratados religiosos y obras de teatro también de temática religiosa para autoconsumo conventual, que se representaba asimismo entre las monjas del convento y para un limitado número de asistentes, que realizaban en ocasiones y celebraciones especiales, pero el género más cultivado por antonomasia es la biografía, en la cual las mujeres religiosas relataban sus experiencias interiores.

Las autoras religiosas eran mujeres sometidas a una férrea disciplina y obediencia conventual en la que basaban su extraordinaria espiritualidad en el sufrimiento físico, ese afamado desprecio al cuerpo y a lo mundano, y en su comunicación con Dios.

Muchas de las religiosas escribían sus vidas por mandato de sus confesores o superiores religiosos, con la finalidad de controlar la conciencia y la fe de las monjas, además estas biografías, si resultaban ser el espejo de una vida modélica, constituían la prueba a una posible beatificación.

No obstante, a pesar de que muchas veces eran los superiores quienes pedían la escritura de las monjas, el que estas mujeres escribieran generaba desconfianza. Muchas de esas biografías que se publicaban con la firma de su autora, eran controladas por una especie de comité de censura que, recelando de los contenidos, hacían retrasar esas publicaciones.

### 3. BIOGRAFÍAS

#### 3.1. SOR MARCELA DE SAN FÉLIX

Nacida en 1605 en Toledo, hija de Micaela de Luján y Lope de Vega en relación extramatrimonial, pues él estaba casado con Juana Guardo, por eso en la partida de bautismo de Marcela figura como "hija de desconocidos".

En 1613, una vez fallecida la madre de Marcela y la esposa de Lope, ésta y su hermano, Lope Félix, se fueron a vivir con su padre que por entonces ya residía en Madrid.

El entorno familiar de Marcela era cuanto menos particular, rodeada de personas medio familiares, como toda la cantidad de hermanos y hermanas de padre, o los nada discretos escauceos amorosos de su padre, que no llevaba bien eso de la discreción ni vistiendo el hábito sacerdotal.

Marcela, que parecía tener un espíritu delicado y sensible "con ansias de sublimación" (Barbeito, 2006: 373) nada conseguiría si permanecía en aquella casa, por lo que, en 1621, con 16 años, tomó los hábitos en el convento de Las Trinitarias Descalzas de Madrid.

Según parece, entre los motivos que le llevaron a la religión, estaban la necesidad de acomodarse, pues no recibía la atención familiar que necesitaba, además de querer dejar atrás la vida que llevaba en la familia en la que le tocó nacer.

En el convento pudo desarrollarse como poeta y autora teatral, y cuyo talento e ingenio quedó plasmado en la importante aportación a la poesía que escribió, a pesar de haberse perdido mucha de su obra literaria que ella misma la arrojó al fuego por consejo de su confesor.

A lo largo de sus años conventuales abordó diferentes oficios, entre los cuales destacó la escritura, que aún de temática religiosa, fue capaz de mostrar pasión, esa característica amorosa en la poesía mística, así como de crear composiciones alegres y divertidas, algunas tan atrevidas que se acercaban casi a lo desvergonzado, especialmente cuando su intención era sacar las risas de sus compañeras o bromear sobre lo que consideraba que podía hacerlo o creía necesario, en especial, sobre ella misma.

Siempre se ha hecho referencia casi exclusivamente al carácter piadoso, obediente y resignado de sor Marcela, lo cual dista del gran sentido del humor del que hace gala en su poesía,

o de la compleja y fuerte personalidad que tenía, pues en cierto verso se autodenominó león (Sabat de Rivers, 1986: 594).

Donde mejor se aprecia su personalidad es en el trato que tuvo con su padre, pues llegó a reprenderlo en más de una ocasión por su naturaleza libertina. Cuentan las crónicas del convento que incluso una vez se negó a recibirlo porque alabó la belleza de una monja.

En el convento, además de desempeñar diversas labores, se desarrolló como mujer y como escritora, pues le daba la tranquilidad, el sosiego y el espacio para ello, entablando estrechas y fuertes relaciones de amistad con otras compañeras como sor Jerónima del Espíritu Santo, cofundadora del convento, que además de amiga se convirtió en estrecha colaboradora teatral de sor Marcela.

En cuanto a su obra, nos ha llegado *Coloquios Espirituales*, que es una obra de teatro, loas, romances, seguidillas, lirás, endechas y villancicos, todo reunido en un tomo cuidadosamente recopilado y ordenado por tipos de composición.

### 3.2. SOR MARÍA JESÚS DE ÁGREDA

Nacida en Ágreda, Soria, en 1602, como María Coronel y Arana. Sus padres fueron Francisco Coronel y Catalina de Arana.

Se conoce su vida gracias a su propia obra y a la biografía que escribió su confesor, fray Andrés de Fuenmayor, aunque dicha biografía más parece una hagiografía que la vida de una monja, pues en ella solo se hallan aquellos episodios vividos que muestran las pruebas de ser una elegida de Dios, ignorando aspectos de su vida más objetivos. Por otra parte, esto es normal teniendo en cuenta las finalidades de dichas biografías, pues en muchas ocasiones, como ésta, se escribían para ensalzar la virtud y la fe de su personaje.

Su entrada en religión se precipitó cuando su madre convirtió su casa en el convento que es hoy debido a una señal divina de la que Fray Juan de Torrecilla, su confesor, también dio fe.

María Coronel parece que fue una niña débil y enfermiza que no recibió, al igual que sus tres hermanos, más que una férrea disciplina por parte de sus progenitores. En realidad tuvo siete hermanos más pero solo ellos 4 sobrevivieron y todos entraron en religión tras la visión de la madre, incluido el padre,

Francisco Coronel, ya que, como según cuenta la misma autora, sus padres eran tremendamente religiosos y piadosos, no había día en que su madre no oyera misa y se confesara. En 1619, María, su madre y su hermana ingresaron al convento recién fundado, pero no tomaría los hábitos hasta el año siguiente.

En cuanto a la formación y adquisición de conocimientos, se cuenta en sus biografías que los adquirió por mediación divina o ciencia infusa y pronto se hizo famosa por sus visiones y arrobos, tanto, que atraía peregrinos.

Por ello, y temiendo que Dios le arrebatase sus expresiones místicas a causa del circo surgido, comenzó a "controlarse" siendo ésta una virtud destacada por sus biógrafos, ya que otras místicas sí que hicieron gala de dichas expresiones. A pesar de esto, ella, más en privado, siguió viviendo experiencias extracorpóreas como su famoso don de la bilocación, gracias al cual pudo evangelizar, sin salir de su celda en Ágreda, a los nativos de Nuevo México.

Como es normal y natural en estos casos, esta religiosa también se puso en el punto de mira de la Inquisición pues su escepticismo les hacía desconfiar de todo el tremendo auge del misticismo femenino, pues parece que las mujeres resultaban seres óptimos para somatizar su profunda fe (López Fernández-Cao, 2002: 135) y ya en 1650 interrogó a sor María Jesús sobre sus escenas místicas, pero ella muy hábilmente se los quitaría de encima restándole importancia a sus expresiones corporales.

Sor María Jesús no vivió de su misticismo sino de su escritura, entre la que se encuentra *Escala ascética, Ejercicios cotidianos y doctrina para hacer las obras con mayor perfección, Conceptos y suspiros del corazón para alcanzar el verdadero fin del agrado del Esposo y Señor, Mística Ciudad de Dios*, de la que existen 173 ediciones en varias lenguas, *Correspondencia privada con Felipe IV y Vida de la Virgen María*.

#### 4. LA CENSURA

Las monjas, a pesar de ser mujeres religiosas con una serie de votos tomados, no escapaban del ansia de control por parte del sistema masculino, en este caso la iglesia, que lejos de confiar en ellas, desconfiaban más si cabe y no podían resistirse a

ejercer un control todavía más férreo que el que trataban de ejercer sobre sus fieles desde el púlpito.

Eran los confesores quienes ordenaban quemar las obras de las monjas que estaban a su cuidado espiritual, lo hacían para que se ejercitaran en su escritura o porque no creían que las mujeres debieran escribir. Pero a muchas religiosas les ordenaban escribir para después destruir lo escrito sin atender a lo costoso del trabajo, como fue el caso de sor Marcela (Barbeito, 2006: 374) que quemó su biografía de tal forma, aunque a ella tampoco es que le agradara mucho que sobreviviera el testimonio de cómo fue su familia y sus primeros 16 años de vida, le debió doler aunque solo fuera por el trabajo que le costó escribirlo.

O el caso de Sor María Jesús que recibió la orden de ejercer un mayor retiro espiritual, para lo que debía escribir menos, justo después de morir su confesor.

La figura del confesor es irremediamente clave en estos temas a pesar de que las protagonistas sean ellas, pues en un sistema tan patriarcal como la iglesia de ellos dependerá, en última instancia, la labor literaria de las monjas.

La relación existente entre confesor y monja era de sumisión. La pupila debía someterse a los designios de su guía espiritual, dado que el confesor era su superior tanto en rango eclesiástico como en género. Esta relación se basaba en la conversación donde, cómo no, quien ejercerá el predominio será el superior espiritual. Raras veces ha sido al contrario, en cuyo caso sí cabría mencionar a Santa Teresa de Jesús, pues siempre dejó bien claro que la relación que las monjas debían mantener con su confesor debía ser mínima, "confesar y concluir" (Sánchez Ortega, 2011: 52), para evitar precisamente la influencia en demasía de éstos sobre ellas.

Desgraciadamente ese no sería el caso de sor Marcela, pues ella haciendo gala de su total voto de obediencia, quemó por orden de su confesor gran parte de su obra literaria incluida su biografía, como ya se ha mencionado, en la rutina disciplinaria y como desligamiento de los menesteres mundanos.

Parece ser que sor Marcela llegó a escribir unos cuatro o cinco cuadernos, pero solo se ha salvado uno compuesto de 507 folios.

Tal vez, y apelando a esa fuerte personalidad y al principio de trascendencia ya mencionado, sor Marcela ocultó o no quemó ese último cuaderno, donde se aprecia que todo lo que lo compone fue cuidadosamente recopilado y ordenado por tipos de composición, porque muy probablemente lo escribiera ya en edad avanzada, lo cual le confiriera algo de autoridad además de tener un confesor de talante más abierto.

Esa es la influencia que tanto criticaba Santa Teresa, ese control que ejercían sobre ellas y que chocaba directamente con la teórica libertad que daban los muros del convento en contraposición a la dictadura del matrimonio y los hijos, bajo la cual no podían expresarse sino seguir las directrices socialmente marcadas para las esposas.

En la última página del manuscrito superviviente hay unas alabanzas a sor Marcela, en octavas, donde se hacen referencia a esos libros perdidos que ella misma había quemado tiempo atrás siguiendo órdenes de superiores. La sombra de la Inquisición siempre merodeaba a todo el mundo, incluidas las comunidades religiosas, por lo que quienes escribían debían vigilar cuidadosamente el contenido de sus textos, especialmente para quienes osaran escribir sobre religión, que, en el caso de estas monjas, era lo normal pues querían controlar que su fe no se desmandara.

Sor Marcela debió, como toda literata, tener dudas sobre la calidad de su obra por lo que ella misma se autocensuraría, pero como persona sensible a la literatura siempre encontraba el modo de expresar por escrito sus sentimientos y pensamientos.

Su único manuscrito no se publicó hasta finales del siglo XIX, no solo por descuido o desinterés, sino más bien por el cariz de algunas de sus bromas sobre la vida monástica, críticas a la corte o el clero en general. Parece que las monjas que le sucedieron omitieron algunos de los versos más jocosos por decoro, lo cual emborronó la personalidad literaria de sor Marcela.

Volviendo la figura del confesor, este actuaba como un marido autoritario con la potestad que le otorgaba la jerarquía eclesiástica. En el caso de Sor María Jesús, pudo contar con confesores afines a su oficio literario, aunque hubo alguno que quedó horrorizado con la primera versión de *Mística ciudad de Dios* u otro que le recomendó escribir menos una vez fallecido

su confesor, fray Francisco Andrés de la Torre.

El caso de Sor María Jesús es ligeramente diferente, ella siempre se invocó como escritora de Dios y sus designios, lo que no evitó los recelos hacia su pluma aunque ya recibía censura mucho antes de escribir. Se hizo rápidamente notoria por sus arrobos y éxtasis que “controló” para no crear tanta expectación porque según ella misma huía de la fama, pero es posible que fuese también porque quería quitarse del radar tanto de la Inquisición como de los detractores al misticismo femenino, hombres de religión que veían con muy malos ojos estas expresiones místicas en las mujeres, como fue el caso de Gaspar Navarro, religioso agustino, que aducía que dichas expresiones en la mujer eran cosa del diablo, pues ellas, faltas de juicio y criterio, se dejaban engañar y las tomaban por ciertas.

Sor María Jesús decía más con sus actos que con sus palabras. Se apropió de su derecho a escribir apelando a la voluntad divina, lo cual le daba más capacidad de maniobra, excusándose siempre en que era una pobre ignorante, una "vil criatura" elegida por Dios para escribir sus mandados.

El autoproclamarse de la forma más tremendamente humilde como instrumento de Dios le confiere el beneficio de hacer lo que deseaba, que era escribir, y no sobre cualquier tema, sino sobre religión, terreno total y absolutamente vetado para las mujeres. Ella lo sabe. Es consciente de la situación de discriminación y por eso actúa cómo actúa, disculpándose una y mil veces, humillándose diciendo de sí misma que no era nadie, insistiendo en su ignorancia y alabando a los más doctos de la Iglesia para, así, no levantar demasiadas ampollas.

Esta divina Historia, como en toda ella queda repetido, dejo escrita por la obediencia de mis prelados y confesores que gobiernan mi alma, asegurándome por este medio ser voluntad de Dios que la escribiese y que obedeciese a su beatísima Madre, que por muchos años me lo ha mandado; y aunque toda la he puesto a la censura y juicio de mis confesores, sin haber palabra que no la hayan visto y conferido conmigo, con todo eso la sujeto de nuevo a su mejor sentir y sobre todo a la enmienda y corrección de la santa Iglesia católica romana, a cuya censura y enseñanza, como hija suya, protesto estar sujeta, para creer y tener sólo aquello que la misma santa Iglesia



nuestra Madre aprobare y creyere y para reprobare, lo que reprobare, porque en esta obediencia quiero vivir y morir. Amén.

En *Mística Ciudad de Dios*, parte III, cap. 23, n. 791.

Mostró suma inteligencia en su proceder, pues adjudicando su escritura a la revelación podía traspasar los límites impuestos al género femenino.

Aun así, no escapó a la censura, ya que quemó la primera versión de *Mística Ciudad de Dios* y otros manuscritos por consejo de uno de sus confesores. Otros confesores le animaron a que retomara la escritura e incluso sus conversaciones con ellos influyen en su estilo literario.

Sor María Jesús es inteligente y posee ese deseo de legar, se nombra autora de pequeñas obras pero sabe que de las más importantes no debe mostrar orgullo, pues sabiendo cómo son las cosas para las de su sexo y oficio, podrían incluso acusarla de herejía y por eso aducía que su obra más importante era cosa de Dios, pero nada evitó tener padecer el interrogatorio de la Inquisición en 1650 a raíz de su escrito *Letanía de Nuestra Señora*.

Durante el proceso de creación de su obra más importante, sometió sus escritos a la valoración de doctos lectores, entre los que surgían opiniones dispares, pero que, a pesar de todo, siempre estará atenta a la maduración del texto y de que el manuscrito no se pierda (Castillo, 2000: 114). Máxima inquietud de autora/escritora. Pues al circular por los ambientes eclesiásticos, de no ser por la copia que envió al rey, la primera versión de *Mística Ciudad de Dios*, redactada entre 1637 y 1643, se habría perdido ya que su confesor Andrés de la Torre ordenó hacer desaparecer todas las copias y quemar ese manuscrito porque no estaba de acuerdo con que las mujeres religiosas escribieran.

Como obedientísima mujer de religión que era, estaba sujeta a la censura y obediencia de sus superiores, como ella misma deja claro en la introducción de su obra.

Pero atendiendo a lo que dice por carta al rey, al enviarle el segundo manuscrito, queda bien clara su preocupación por su obra, es su creación, y a pesar de decir todo el tiempo que es por

revelación de Dios y obediencia a sus superiores, la realidad es que ella es autora y escritora, quiere escribir y si quería que su criatura viera la luz, no podía hacerlo mostrando orgullo ni vanidad sino toda la humildad posible para que le permitieran seguir escribiendo.

No está copiada a mi gusto, y temo tendrá algunas faltas y que la letra cansará a V. M. [...] Carta del 22 de mayo de 1645

Sacaron traslados, y estoy temerosa si alguno se ha quedado ahí. Todos los que han llegado a mi noticia los he recogido, y al punto que murió el padre fray Francisco Andrés granjeé la voluntad de un compañero suyo, lego, y un arca de papeles, los quemé al punto, y el original y traslados de la Vida de Nuestra Señora, creyendo que ningún prelado me obligaría a escribir; [u.] y quieren mudar el estilo y modo que lleva la historia de la Reina del cielo, y la luz del Señor y verdad siempre ha de ser una, y los pareceres humanos, sin saber lo intrínseco de ella la pueden pervertir.

Carta del 20 de agosto de 1649.

Es evidente que sor María Jesús era consciente de haber osado entrar en territorio hostil escribiendo sobre religión, terreno de hombres e iglesia, y por ello, su preocupación era la de caer en el punto de mira inquisitorial, pues ya hacía años que notaba sus ojos en la nuca, así que decidió y trató por todos los medios que no se publicara su obra hasta después de haber muerto, consideración que dejó clara y por escrito en carta al rey y a fray Juan de Nápoles, "los tiempos no son oportunos para esto", el 9 de febrero de 1647.

En cuanto a la historia de la Reina del Cielo, cuanto más lo considero más conveniente me parece que no se saque a la luz hasta que yo muera; pues seguro a V. M. que mi mayor cruz y padecer ha sido no ocultarme tanto como quisiera de las criaturas, y solo de V. M. y de mi confesor deseo fiar estas cosas, [...], diciembre 1646.

Finalmente se publicó su obra a los cinco años de su muerte, pues su manuscrito quedó paralizado por el ya mencionado "comité de censura" eclesiástico durante todo ese tiempo.

Cuando al fin, tuvieron a bien considerar su obra como decente y acorde a los preceptos religiosos y eclesiásticos, se procedió a su publicación.

Cabe destacar la relación con el fuego que mantienen la mayoría de escritoras religiosas del Siglo de Oro, pues todas declaran que la quema voluntaria de sus manuscritos obedecía a su lucha interior entre la fe y la obediencia contra su deseo vanidoso por escribir, esa culpabilidad enseñada solo a las mujeres. Pero al final casi todas consiguen legar a la posteridad, al menos, parte de su abundantísima obra.

## 5. CONCLUSIÓN

Ellas debían obedecer y lo hacían de corazón y llenas de fe sincera, pero también albergaban en sus adentros el deseo de dejar salir su creatividad literaria y, si podían, deseaban salvar su obra de las llamas; no sería poco el sufrimiento de sor Marcela ver arder su vida y obra en la chimenea o sor María Jesús su obra, aunque en su caso el fuego era sinónimo de evolución y mejoría.

Atendiendo al deseo de trascendencia mencionado al principio, es que sin duda ellas lo poseyeron, aunque se hallaban más sometidas que otras escritoras y no podían dejarlo en evidencia, tenían que ocultarlo o disimularlo, pero con todo, sus actos y sus palabras las delatan. Ellas eran escritoras y autoras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, M. C. (2002). El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678. *AISO Actas VI*.
- Anderson, B. y Zinsser, J. (2015). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Arenal, E. Y Sabat de Rivers, G. (1986). Voces del convento: Sor Marcela, la hija de Lope. *AIH. Actas IX*.
- Arriaga Flórez, M. (2009). *Escritoras y figuras femeninas*, Sevilla: Ed. Arcibel.
- Baranda Leturio, N. (2003). Las escritoras en el siglo XVII. *BIESES*.
- Baranda Leturio, N. (2002). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: ed. UNED.

- Barbeito Carneiro, I. (2006). *Mujeres y literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Ed. Safekat.
- Barbeito Carneiro, I. (1986) *Escritoras madrileñas del s. XVII*. Madrid: Ed. Universidad Complutense.
- Barbeito Carneiro, I. (1982) La ingeniosa provisorora Sor Marcela de Vega. *Cuadernos bibliográficos*, 44, pp. 57-70.
- Castillo Gómez, A. (2000). La pluma de Dios María de Agreda y la escritura autorizada. *La madre Ágreda. Una mujer del siglo XXI*. Soria, Diputación Provincial, Universidad Internacional Alfonso VIII, pp.105-117
- Ferrer Valls, T. (2013). La ruptura del silencio mujeres dramaturgas en el siglo XVII. *Entresiglos*, Universidad de Valencia, pp. 1-24. Recuperado de <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/dramaturgas.pdf> [Fecha de consulta: 12/05/2017]
- López Fernández Cao, M. (abril, 2002). Las mujeres en la Edad Media: creación y representación. *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del X Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*, Madrid: Archiviana, pp. 121-153
- María Jesús de Ágreda (1991): *Correspondencia con Felipe IV*. Barcelona: Ed. Castalia.
- Morant, I. (2005). *Historia de las mujeres en España y América Latina II*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Reyes, M. (1998). *Presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Sánchez Ortega, M. H. (2011). *Escritoras religiosas españolas, trance y literatura (s. XV-XIX)*. Madrid: Ed. El Cid.
- Serrano Y Sanz, M. (1974). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Madrid: Ed. BAC.
- Zavala, I. M. (1997). *Breve historia feminista de la literatura española. IV. La literatura escrita por las mujeres (desde la Edad Media al s. XVIII)*. Barcelona: Ed. Antropos.

MERCEDES PINTO: UNA PIONIERA TRA CANARIE  
E AMERICA  
MERCEDES PINTO: A PIONEER BETWEEN CANARY  
AND AMERICA  
Laura Mariateresa DURANTE  
*Università di Napoli Federico II*

*Riassunto:* Tra le autrici dimenticate Mercedes Pinto (La Laguna, 1883- Città del Messico, 1976) rappresenta un caso particolare dal momento che il suo Paese natale, la Spagna, l'ha quasi sempre trascurata mentre in America Latina ha goduto, incluso in vita, di una certa notorietà. In questo luogo ci interessa sottolineare il suo ruolo di pioniera nel capo dei diritti delle donne soprattutto delle classi svantaggiate. Infatti, con il suo esempio di vita e la sua attività di romanziera e giornalista nonché attraverso il suo impegno sociale, Pinto ha potuto proporre, nel suo tempo, un nuovo modello femminile improntato sull'attivismo in quei tempi quasi inedito.

*Parole chiave:* Femminismo, esilio, violenza di genere, Uruguay.

*Abstract:* Among forgotten authors Mercedes Pinto (La Laguna, 1883- Mexico City, 1976) represents a particular case, because her native nation, Spain, has almost always neglected her while in Latin America she has enjoyed some notoriety. Here We are interested in highlighting its pioneering role as a leader in women's rights, especially for the disadvantaged classes. In fact, with his example of life and his novelist and journalist activity as well as through his social commitment, Pinto has been able to propose, in his time, a new female model based on activism in those times almost new.

*Key words:* Feminism, exile, gender violence, Uruguay.

## 1. INTRODUZIONE

Se tra le diverse accezioni del termine *inèdito* che il dizionario Treccani offre la prima riguarda direttamente le opere non pubblicate, le successive spettano, per estensione, ad “autore i., che non ha stampato nessuno dei suoi libri” e, quale terza accezione, a qualcosa di nuovo od originale, che è quella che si avvicina al secondo significato del dizionario Garzanti: “2. non ancora noto, divulgato: *notizia inedita* | nuovo, originale”. Proprio quale autrice poco nota e, contemporaneamente, originale, inedita, dunque, nonostante sia vissuta a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ci interessa, affrontare qui la figura e l’attività letteraria di Mercedes Pinto. Il profilo di questa scrittrice, giornalista e oratrice risulta particolarmente aderente al termine di inedita in ragione, in primis, del nuovo modello femminile che propose e difese con l’arma non solo della diffusione letteraria, attraverso la sua opera poliedrica, ma, soprattutto, dell’esempio che, con la sua stessa vita, diede in un tempo assai oscuro per le donne. Mercedes Pinto si distinse per il modello femminile inaudito che propose attraverso la biografia, estremamente movimentata, come vedremo, ma anche tramite il suo lavoro in cui spiccò per l’impegno ideale e sociale nella difesa della donna soprattutto se proveniente dagli strati bassi della società e in favore della sua alfabetizzazione quale unico mezzo per elevarne il destino. Il progetto di alfabetizzazione ed elevazione culturale di cui Mercedes Pinto si fece portavoce nel corso della sua lunga vita, prevedeva inoltre l’inclusione maschile in virtù della necessità di una maggior scolarizzazione quale unico modo per migliorare la società. Queste a grandi linee le direttive dell’azione della nostra autrice che la rendono inedita nel suo tempo anche e soprattutto perché Pinto agì nel sociale non attraverso un’azione esterna - tale avrebbe potuto essere per appartenere alla nobiltà spagnola - bensì immergendosi totalmente nel mondo e provando a modificarlo dall’interno con il suo esempio. Per avviare l’analisi che ci proponiamo in questo luogo non possiamo esimerci dalla trattazione biografica, in primo luogo per essere la sua figura sconosciuta, e, infine, e soprattutto, proprio perché proprio dalle vicende biografiche particolarmente travagliate della scrittrice

sfocerà il vero e proprio talento di Mercedes Pinto, quella che diverrà la sua missione. Ciò è tanto vero che, altrove, abbiamo analizzato la vita e l'opera di Pinto quale parabola perfetta di resilienza nella letteratura<sup>1</sup>.

Prima di addentrarci nel tema conviene sottolinearne un aspetto che ci sarà estremamente utile per comprenderne l'opera multiforme: la sua implicazione politica nel senso più ampio del termine, o meglio, le sue implicazioni sociali. Implicazioni sempre evidenti di cui l'autrice era ben cosciente se, negli ultimi anni, precisamente nel 1975, in un articolo, al definire la politica scrisse:

Pero ¿qué se entiende por política? Yo creo que la política es el todo de la vida de relación. La política es la higiene, la escuela; política son las libertades de expresión y de la vida cotidiana; política puede ser cualquier cosa positiva o negativa, relacionada con la sociedad en que vivimos y que el teatro puede y debe atacar o defender, y no solamente informar. Política es la terrible escuela de que ha dejado en el mundo el criminal fascismo con sus persecuciones raciales, discutiéndose todavía si el color de la piel puede dividir a los hombres. Política y cuestiones sociales son la misma cosa, ya que aquella puede desarrollar o ahogar las mejoras más justas. (Pinto, 29 mayo 1975, pp. 280-283)

Questo brano valga solo come saggio della scrittura di Pinto che a questa idea utopica di cambiamento della società si mantenne fedele nel corso della sua vita evidenziando le emergenze sociali che si affacceranno via via. L'opera di Pinto insomma risulta estremamente legata ad alcuni nodi tematici connessi con le emergenze sociali degli anni in cui visse. Nodi ed emergenze, torniamo a dirlo, intrecciati con la biografia, che ci torneranno utili per ricostruirne la figura e che, grosso modo, possiamo strutturare attraverso le seguenti linee:

- 1) L'attenzione di Mercedes Pinto nei confronti della necessità del provvedimento legale del Divorzio in Spagna;
- 2) La creazione di strutture utili all'educazione e alla formazione continua della popolazione durante l'esilio in Uruguay;

---

<sup>1</sup> Durante, L.M. (2017), Resilience in Spanish literature: the case of Mercedes Pinto. In S.Villani & D.Crocco (Ed), *Resilience Approach*, Napoli: Jovine.

3) L'impegno di Pinto in favore della parità della donna e, per questo, dell'educazione femminile e di quella delle classi umili. Impegno questo sempre presente ma evidente soprattutto nel periodo messicano.

Tali direttive saranno da noi utilizzate per ricostruirne la biografia.

## 2. DALLA BIOGRAFIA ALL'OPERA

### 2.1. IL DIVORZIO IN SPAGNA AL PRINCIPIO DEL XX SECOLO

Mercedes Pinto rende propria la battaglia per il divorzio in Spagna inizialmente per ragioni biografiche. Questo primo snodo tematico, che coincide con la lotta dell'autrice in favore del divorzio al principio del XX secolo si inserisce nella biografia della nostra e ne rivela le dinamiche. Appartenente a una benestante famiglia Canaria, Mercedes Pinto Armas de la Rosa y Clós nasce a La Laguna, Tenerife, il 12 ottobre 1883. Suo padre, scrittore (l'opera completa fu pubblicata da Benito Pérez Galdós), morì giovane, e lasciò la moglie giovanissima e due figlie: Mercedes, la maggiore, aveva solo due anni. Com'è risaputo, in quel tempo l'educazione della ragazze includeva la religione per la formazione di una buona moglie cattolica, ma non contemplava nozioni sulla vita matrimoniale. Fu così che, dopo una serie di avvenimenti negativi e talora tragici, che Mercedes Pinto ricorderà nei suoi scritti, l'autrice giunse al matrimonio, come spesso accadeva, con un uomo benestante e molto più anziano ma che quasi non conosceva. Fin dai primi giorni di convivenza, Pinto si rese conto della malattia cronica di suo marito che soffriva mania di persecuzione e che manifestò nei confronti della moglie pericolosi atteggiamenti di crudeltà fisica e psichica. Nonostante ciò, dalla convivenza, durata dieci anni, nasceranno tre figli. Nella Spagna di quegli anni, rescindere il matrimonio era possibile solo attraverso l'applicazione dell'articolo 105 del *Código Civil* che non prevedeva il divorzio ma solo la separazione. I motivi erano i seguenti: "Adulterio de la mujer en todo caso, y del marido cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer". All'abbandono del tetto coniugale la moglie perdeva però ogni diritto sulla prole e per il timore ben motivato di lasciare i figli nelle mani del marito, Pinto continuò la difficile e, a tratti,



drammatica convivenza con il consorte. Fu questa dolorosa circostanza, sofferta per anni dall'autrice, ad avvicinarla al tema della necessità di una legge sul divorzio in Spagna. Dello stesso argomento, come noto, si era occupata, nel 1904, Carmen de Burgos, conosciuta con lo pseudonimo di Colombine. Nonostante, *El divorcio en España*, essendo composta da lettere e opinioni in merito al divorzio da parte di autori noti e lettori del periodico *Universal* scatenò lo scandalo ma mai quanto avvenne, quasi vent'anni dopo, quando Mercedes Pinto affrontò quel tema. E' il 25 novembre 1923 quando Mercedes Pinto dà una conferenza presso la *Universidad Central de Madrid* dal titolo "*El divorcio como medida higiénica*". E' interessante evidenziare che a proporre a Pinto di impartire la conferenza fu nientemeno che la stessa Colombine, divenuta amica della scrittrice, quando quest'ultima arrivò a Madrid per occuparsi del consorte internato in un ospedale psichiatrico dopo un tentativo di suicidio<sup>2</sup>. Circa la permanenza di Pinto a Madrid è necessario aggiungere che, in seguito all'uscita del marito dall'ospedale, l'autrice decise di non tornare a casa e nascondersi nella capitale. La permanenza di Mercedes Pinto a Madrid fu estremamente fruttuosa dal momento che lì entrerà in contatto con i migliori intellettuali dell'epoca e, tra loro, lo stesso Ortega y Gasset. In questo periodo avrà modo di consultare gli avvocati circa la possibilità di raggiungere l'allontanamento legale del marito.

Nonostante la passione per la letteratura e la poesia si fosse manifestato in Pinto fin dalla più tenera età tanto che, in un periodico, fu ribattezzata "La poetisa Canaria", sarà in questi anni che vedrà la luce la prima raccolta poetica dal titolo *Brisas del Teide* (1921). In questi anni verrà in contatto, dunque, con Colombine, che, a causa di un malessere, aveva dovuto declinare la possibilità di offrire una conferenza all'Università *Central de Madrid* che terrà, al suo posto, Mercedes Pinto. Effettivamente il 23 novembre 1923 Pinto pronunciò un discorso sul tema de "*El divorcio como medida higiénica*". Difficile dire oggi se a causa del carisma dell'oratrice o invece per il tema, scandaloso e pruriginoso,

---

<sup>2</sup> En realidad, durante los diez años de convivencia Foronda intentó también matar de un tiro a la escritora, como ella misma cuenta en sus novelas biográficas, pero no por eso fue internado.

la conferenza non solo riscosse successo a Madrid ma fu alla radice dei problemi di Mercedes Pinto, come la stessa ebbe modo di dichiarare nei suoi scritti della maturità. Il discorso, nonostante fosse tanto breve quanto chiaro e misurato, scatenò lo scandalo. In sintesi, l'autrice desiderava difendere la necessità, per la società spagnola, di disporre di un mezzo legislativo adeguato a proteggere le donne sposate dai consorti malati sia fisicamente che psichicamente e a dar riparo ai figli nati da quelle unioni. Pinto invocava una legge che offrisse la possibilità di sciogliere il matrimonio, incluso con una certa celerità, per proteggere la moglie e la prole dai gesti violenti del marito. Si può già da qui apprezzare la modernità estrema del discorso di Mercedes Pinto che si focalizza sul tema della violenza di genere. Per esaminare gli argomenti della conferenza ci addentriamo nel testo. Questo è l'incipit:

Yo vengo hoy aquí sin pretensiones de ningún género; vengo como una mujer cristiana y sencilla que ha llorado y ha visto llorar, y recogiendo mi dolor y el dolor de las otras mujeres que se han cruzado conmigo en el camino de la vida, lo expongo a vuestra consideración y en especial a la consideración de los médicos, de los juristas y de todos los hombres de ciencia, para que traten de ponerle el remedio adecuado. Yo seré aquí como el enfermo que viendo una gangrena en su pie viene al médico y le dice: «Medicínadme; cortadme lo que sea, pero quitadme el dolor»; yo digo igual, evitad, cortad, lo que sea mejor, pero estudiad nuestro dolor y sanadnos.» (Pinto, 2001:38)

Nonostante la cautela con cui Pinto difese la necessità del divorzio “como medida extrema e ‘higiénica’”, anni dopo, la stessa autrice, raccontò di essere stata convocata dal General Miguel Primo de Rivera in persona e che allora si rese conto della gravità della sua situazione che prevedeva due possibilità: esilio volontario o forzato. Pinto scelse di fuggire a Montevideo. L'Uruguay, in quegli anni chiamato la Svizzera d'America, era un Paese laico grazie agli sforzi del Presidente Battle y Ordoñez, che, nella sua seconda presidenza (1911-15) aveva approvato la legge sul divorzio<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Per un breve percorso nella storia uruguayana ci permettiamo di raccomandare la lettura dell'articolo di Durante, L.M. (2016), Uruguay: tra America e Italia,

Pinto giunge in Uruguay dopo un avventuroso viaggio<sup>4</sup> via Portogallo, accompagnata dai figli del primo marito –il primogenito morirà repentinamente a Lisbona- il nuovo compagno, un giovane avvocato suo difensore nella causa per la legalizzazione del divorzio con cui avrà due figli e che diverrà il suo secondo marito. Ma, la fuga in America e la felicità con il nuovo compagno, non faranno desistere Mercedes Pinto dalla sua lotta per la necessità di misure legislative adeguate alla difesa della donna. Quella che era nata come una propria necessità connessa con le proprie vicissitudini aveva assunto i toni di una lotta ideale.

Mercedes Pinto riflette sul tema del divorzio e sull'infelicità matrimoniale -la sua come quella delle donne che aveva avuto occasione di incontrare- per approfondire quei problemi che toccano le lacune dell'educazione femminile, o meglio, riguardano la necessità di un'adeguata educazione tanto per le donne come per gli uomini. Un problema questo che abbraccia tutta la società, come dimostrano le sue vicende biografiche, ma che, riguarda drammaticamente le classi povere. L'autrice, nel corso della sua intera vita, rifletterà sul tema, ma, soprattutto a partire dal 1924, giunta in Uruguay.

## 2.2. L'ESILIO IN URUGUAY

Nel 1924 ha inizio il nuovo periodo della biografia di Mercedes Pinto, che resterà in Uruguay fino al 1932. Montevideo, le offrirà la possibilità di sviluppare il suo poliedrico talento di oratrice, giornalista, romanziera, commediografa e poeta. E' davvero sorprendente come questa

---

*Rivista di Studi Politici*, XXVIII, pp.91-116. Per approfondire il tema Arteaga, J.J. (2008) *Breve Historia contemporánea del Uruguay*, Buenos Aires: 2008. Può interessare inoltre Ronzoni, R. (2013) *Mercedes Pinto. Indomita y seductora. Una guerrera con Batlle, Brun y la masonería*, Uruguay: Editorial fin de siglo, Uruguay.

<sup>4</sup> Non dobbiamo dimenticare le difficoltà che l'autrice incontrò per fuggire dalla Spagna, incluso quella di aver necessità di documenti falsi, come la stessa raccontò, né il dolore per la perdita del primogenito morto improvvisamente in Portogallo, prima di imbarcarsi per l'Uruguay. Questi avvenimenti vennero ricordati dalla stessa Pinto in alcuni articoli pubblicati durante gli anni '70 nel settimanale "Jueves" del periodico messicano *Excelsior* e, in seguito, raccolti nel volume *Ventana de colores*.

donna, che in Spagna aveva vissuto prima all'ombra della famiglia e poi a quella del marito, trova nel Paese del Cono Sud l'ambiente ideoneo per arrivare a essere un'intellettuale di spicco, riconosciuta tanto dal governo come dalla gente. Potere questo che metterà a frutto per concretizzare i progetti sociali inerenti l'educazione. E' certo che Pinto, come narra nei suoi articoli, arriva in America con alcune lettere di presentazione, ma è fuor di dubbio che, non solo è capace di utilizzarle, ma giunge con i propri mezzi a un successo inaudito. In questo periodo è evidente il suo impegno nella difesa della donna ma, come abbiamo anticipato, Pinto non trascura che, per migliorare la condizione femminile è necessario elevare le circostanze vitali di tutti e che l'unico modo per riuscirci è l'educazione non solo infantile ma degli adulti. Avvicinare la cultura alle masse è l'obiettivo che la porta a creare un progetto a vari livelli. Il merito dell'autrice canaria è quello di non aver mai dimenticato il suo impegno nella società e di averlo strutturato in diversi modi: con la l'ideazione di strumenti utili a elevare il livello culturale del popolo, con la pubblicazione di romanzi, articoli e opere teatrali in cui versare la propria esperienza e le riflessioni sulla società e, infine, con la sua attività di oratrice, le cui conferenze convergono su alcuni nuclei tematici che possono riassumersi in due o tre principali, come il femminismo e l'educazione. In sintesi, desideriamo richiamare l'attenzione sull'impulso che Mercedes Pinto, nel corso della sua longeva vita, impresso all'ambiente in cui visse. Un'azione mirata a cambiare la società con gli strumenti che aveva a disposizione.

Prima di proseguire è importante dare risalto a come la riflessione sulla condizione femminile conduce Pinto a ricercare le ragioni della sua e dell'infelicità di tante donne. Probabilmente per approfondire tali temi in relazione a se stessa –vederli con maggior chiarezza- e per darli a conoscere quale caso tipico, scrive i libri autobiografici in cui analizza nel suo passato di donna appartenente alla classe benestante le ragioni ultime dell'infelicità. Si tratta quasi di una pratica di autoconoscenza che l'autrice inizia a utilizzare probabilmente all'inizio per se stessa e, in seguito, per giungere al nucleo del problema femminile e illustrarlo ai lettori. Ancor prima di arrivare a Montevideo Mercedes Pinto aveva tentato di

pubblicare il primo romanzo autobiografico, *Él*, che tuttavia non uscirà in Spagna a causa degli ostacoli alla pubblicazione posti dalla famiglia del marito. Ormai in America, *Él* sarà finalmente pubblicato nel 1926 e darà vita a successive edizioni americane e, più tardi, europee. Anni dopo, nel 1934, ormai in Cile, vedrà la luce *Ella*, altro romanzo autobiografico, speculare al primo, in cui è evidente uno sguardo più ampio dell'autrice oltre a un tono meno patetico.

Oltre ai romanzi, Mercedes Pinto dimostra il suo impegno politico attraverso gli articoli giornalistici che pubblicherà nel corso della sua vita. Molto probabilmente per far giungere le proprie idee in maniera più diretta al grande pubblico. Tra i numerosissimi scritti che esemplificano la sua dedizione al tema della condizione femminile ricordiamo l'articolo «Los derechos de la mujer», pubblicato il 4 aprile 1930, nel quotidiano delle Canarie *La Tarde*. Qui l'autrice appoggia la proposta del voto femminile in Spagna. Pinto sostiene: “Es en realidad un absurdo monstruoso que haya mujeres que pueden proporcionar a los hombres la salud, o extenderles certificados de defunción, que haya otras que puedan devolverles la libertad y el honor, o cerrarles para siempre las puertas del presidio, y en cambio no puedan opinar como los hombres.”<sup>5</sup>.

Ma l'interesse nei confronti della condizione della donna si evidenzia soprattutto nel suo impegno in favore della formazione educativa femminile e in quella che abbraccia l'educazione delle classi disagiate perché, Mercedes Pinto è convinta che, aumentando l'educazione di tutti la situazione sociale della donna si eleverà. Proprio in ragione di ciò in Uruguay la scrittrice darà un forte impulso alla creazione di centri educativi realmente innovativi per avvicinare la cultura al popolo. Quello che ai suoi tempi destò più scalpore fu la fondazione della “Casa del estudiante” che non era altro che la stessa casa di Pinto che, in determinati giorni, di apriva per ospitare concerti, recital di poesia e conferenze offerte dal fior

---

<sup>5</sup> Raccolto nell'appendice del saggio di Domínguez Prats P, “Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica”. *VIII Coloquio de historia canario-americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1991, pp. 311-326.

fiore della cultura non solamente americana e, nello specifico uruguayana, ma anche europea. Ciò al fine di offrire la possibilità di avvicinare la cultura a coloro che mai avrebbero potuto entrarvi in contatto. L'impegno dimostrato dall'autrice canaria non passò inavvertito in Uruguay dove il governo le diede l'incarico di dare conferenze, e neppure in Cile, dove l'autrice verrà invitata dallo stesso presidente Arturo Alessandri e realizzerà un tour con la compagnia teatrale da lei stessa fondata; in Cile resterà dal 1932 al 1935. Le conferenze impartite in questi anni riunite per temi, riflettono gli interessi di Mercedes Pinto. Oltre ai temi ameni che toccano la Spagna e le sue usanze, la politica in senso stretto e la letteratura tanto peninsulare come americana, le conferenze di Pinto si focalizzano in modo particolare sulla sociologia e la filosofia ma soprattutto sul femminismo –21 titoli- e sull'educazione appunto –presente con ben 12 titoli- che contemplano temi come “Educación Moral y Física de la Mujer”, “La Cultura Como Medio de Igualdad Social” o “La Madre y la Maestra ante sus Respectivas Responsabilidades”. Nella quasi totalità delle conferenze il titolo suggerisce il suo impegno idealista che la porta a parlare di argomenti che possano ampliare la prospettiva culturale degli ascoltatori. Inoltre, in questi anni, Mercedes Pinto si distingue anche per la fondazione e per l'appoggio ad associazioni in favore della *II República Española* come la «Asociación canaria» e la «Asociación Republicana Española», fondata da Pinto insieme a Rodrigo Soriano.

### 2.3. L'ULTIMA TAPPA

L'ultimo periodo della biografia di Mercedes Pinto si situa in Messico dove l'autrice vivrà tra il 1943 e il 1976 dopo aver trascorso ben otto anni a Cuba. Nell'isola caraibica Pinto fondò la rivista *Vamos* e collaborò in numerose pubblicazioni come *Carteles*, *El País Gráfico*, *Lux*, *facetas*, *Nosotros*, *Revista Cubana*, *Hoy* e *Cúspide*. Per non parlare della creazione di un programma radiofonico chiamato “Consultorio espiritual” in cui l'autrice riceveva lettere dai suoi lettori e rispondeva con consigli dettati dal buon senso e dall'esperienza ma sempre lontani dai luoghi comuni. Negli anni trascorsi a Cuba, l'impegno politico dell'autrice non si affievolisce e si rende

evidente anche in occasione del programma radiofonico che Mercedes Pinto fece nel 1939 in favore della nave Saint Louis, che portava 900 ebrei in fuga dall'Europa nazista e che avrebbero dovuto sbarcare nell'isola. Tuttavia il governo cubano negò il permesso e quasi tutti dovettero tornare al loro tragico destino. Anche in questa circostanza così delicata per l'autrice che non era cubana Pinto si schierò in favore dello sbarco degli ebrei e continuò il programma radio per guadagnare l'appoggio degli ascoltatori, dando un'altra prova del suo impegno nei confronti del prossimo a maggior ragione se bisognoso di aiuto.

Dal 1943 al 1976 per restare vicina ai suoi due ultimi figli, attori riconosciuti in Messico, Pinto si stabilì a Città del Messico dove continuò la sua attività di giornalista. Pubblicò soprattutto sul *Nacional* ed *Excélsior*. Attraverso la lettura di questi articoli, pubblicati settimanalmente, oltre che grazie ai romanzi autobiografici, è possibile ricostruirne il percorso. Infatti, tra gli scritti che Pinto propose ai lettori e che talvolta trattano di argomenti riguardanti la quotidianità ve ne sono alcuni di interesse per conoscere la vita dell'autrice. Le tematiche della maggior parte sottolineano nuovamente a rilevanza della donna nella società e la necessità di un'educazione all'altezza dei tempi. Per quanto ci riguarda, ci interessa citare solo alcuni titoli: "El verdadero camino", "Lecciones de madre", "La propia estimación", "La edad de la mujer", "Las madres y los niños", "Mujeres...mujeres", "Felicidad en el matrimonio". Temi che sottolineano ancora una volta, se ancora fosse necessario, i veri interessi della nostra autrice anche nella maturità. Mercedes Pinto morì il 21 ottobre del 1976 a Città de Messico lasciando ai suoi numerosi e affezionati lettori un ultimo articolo pubblicato una settimana dopo la sua morte. Per ricordare la sua figura di donna "vitalista y rebelde", come venne definita nel 1969 in un articolo<sup>6</sup> la rivista *Triunfo* le dedicò queste parole:

Nuestro país, pues, ha desconocido prácticamente la intensa biografía de esta mujer nacida en Santa Cruz de Tenerife que, ya por la década de los veinte, iniciaba su personal batalla por

---

<sup>6</sup> "Mercedes Pinto. Vitalista y rebelde", *Triunfo*, 347, año XXIII, 25.1.69, pp.52-53.

tierras americanas (Uruguay, Chile y Argentina, primero; Cuba y Méjico, posteriormente), defendiendo ardientemente los derechos de la mujer, iniciando vigorosas campañas a favor del divorcio, pronunciando conferencias inolvidables que provocaron encendidas polémicas. Hasta el final de su larga vida, con la palabra y la pluma, con entusiasmo y con fe, Mercedes Pinto ha sido el ejemplo tenaz y brillante de una existencia dedicada a la lucha por la idea de la libertad. (Ezcurra, 1976:70)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Armas Marcelo, J. J. (2009). *Mercedes Pinto, una sombra familiar*, Canarias: Tauro.
- Domínguez Prats, P. (1991). Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica. *VIII Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 311-326.
- Dorado, L. (2002). Mercedes Pinto en su exilio uruguayo. *La Plazuela de las letras*, 2, pp. 63-66.
- Ezcurra, J.A. (1976). La muerte de Mercedes Pinto. *Triunfo*, 720, año XXXI, p.70.
- González Pérez, T. (2009). *Mercedes Pinto. Una mujer precursora, una mujer transnacional*. Gran Canaria: Anroart ediciones.
- Gutiérrez, J.I. (2002). Mercedes Pinto en el periodismo mexicano. *La Plazuela de las letras*, 2, 2002, pp.67-69.
- Llarena, A. (2001). A modo de prólogo o introducción. In M. Pinto, *Ventanas de colores* (pp. 11-45). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Llarena, A. (2002). Se llama Mercedes Pinto y su sombra es alargada. *La Plazuela de las letras*, 2, pp.58-62.
- Llarena, A., (2014). Enseñar la vida: Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, pp.27-39.
- Olmedo, I (2006). Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana. In M. Aznar Soler (Ed.) *Editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 987-993). Sevilla: Renacimiento.
- Pérez Riego, N. (1998). “El”, de Mercedes Pinto: vanguardia y paranoia, *Quaderni ibero-americani*. (83-84), pp. 69-79.
- Pinto, M. (1925) Introducción, In A. Porro Freire, *Savia Nueva*, Montevideo: Maximo García editor, pp.7-11.
- Pinto, M. (1968). *Más alto que el águila*. Madrid: Cabal.



- Pinto, M. (1989). *El*. La Laguna: Viceconsejería de cultura y deportes gobierno de Canarias.
- Pinto, M. (2001). *El divorcio como medida higiénica*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Pinto, M. (2001). *Un Señor... Cualquiera*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Pinto, M. (2011). *Ella*. San Nicolás: México: Ediciones Escalera.
- Pinto, M. (2001). *Ventanas de colores*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Ronzoni, R. (2013). *Mercedes Pinto. Indomita y seductora. Una guerrera con Batlle, Brun y la masonería*. Uruguay: Editorial fin de siglo.



NACIONALCATOLICISMO Y MODELOS FEMENINOS  
EN *EN PLENA EPOPEYA* (1937), DE LA ESCRITORA  
DESCATALOGADA CARMEN CARRIEDO DE RUIZ,  
PUBLICADA POR LA IMPRENTA DE LA BIBLIOTECA  
PATRIA EN SU COLECCIÓN *BIBLIOTECA  
DE CULTURA POPULAR*

NATIONALCATHOLICISM AND MODELS OF WOMEN  
IN *EN PLENA EPOPEYA* (1937), BY THE DISCONTINUED  
WRITER CARMEN CARRIEDO DE RUIZ, PUBLISHED  
BY THE BIBLIOTECA PATRIA PRINTING HOUSE  
IN ITS COLLECTION *BIBLIOTECA DE CULTURA  
POPULAR*

Alejandro FERNÁNDEZ GONZÁLEZ  
*IES Santa Clara de Santander y APE "Gerardo Diego" de  
Cantabria*

*Resumen:* La escritora Carmen Carriedo de Ruiz, poco conocida en vida y hoy completamente olvidada, acudió a la literatura para apoyar la causa del nacionalcatolicismo durante la guerra civil. Esta comunicación se centrará en el estudio de su novela *En plena epopeya* (1937), publicada en la colección *Biblioteca de Cultura Popular* de la imprenta de la Biblioteca Patria, con el objetivo fundamental de explorar la tipología femenina que presenta el relato. Se busca analizar esos personajes y poner de manifiesto no solo las implicaciones ideológicas asociadas con el proyecto didáctico y moral de la empresa editorial sino también su relación con el discurso propagandístico del bando franquista.

*Palabras clave:* descatalogada, nacionalcatolicismo, *Biblioteca de Cultura Popular*, tipología femenina, proyecto didáctico y moral.

*Abstract:* The writer Carmen Carriedo de Ruiz, little-known in life and completely forgotten nowadays, used literature to support nationalcatholicism cause during the civil war. This communication focuses on the study of her novel *En plena*

*epopeya* (1937), published in the collection *Biblioteca de Cultura Popular* printed by the Biblioteca Patria printing house, aiming to explore the models of women in the story. Such arrangement is intended to analyse these characters and highlight not only the ideological involvement linked to the moral and didactic project carried out by this publishing endeavour but also its relation with the propagandistic discourse of the Franco's side.

**Keywords:** discontinued, nationalcatholicism, *Biblioteca de Cultura Popular*, female typology, didactic and moral project.

## 1. CARMEN CARRIEDO DE RUIZ: UNA ESCRITORA OLVIDADA

Carmen Carriedo de Ruiz —que nació el 6 de noviembre de 1880 y murió el 11 de junio de 1956— utilizó el seudónimo de María de Xerez. Dedicó la primera parte de su vida al matrimonio y al cuidado de los hijos —“como todas las damas de su tiempo fue educada para ser una buena ama de casa, esposa y madre. Pero en ella bullía algo más que eso: sentía verdadera pasión por la literatura” (Mariscal Trujillo, 2011: 64)—, y su carrera profesional comenzó a los 38 años —cuando “sus hijos eran ya mayores y ello le permitía dedicar más tiempo a su vocación literaria” (Mariscal Trujillo, 2011: 65), cuando se da a conocer en el ya extinto periódico político y literario *El Guadalete* (1873-1936). Entre sus obras más importantes, hoy olvidadas por completo, encontramos las publicadas y/o galardonadas por la *Biblioteca «Patria» de obras premiadas: La niña azul* (1920), *En la aldea* (1924), *Desertar* (1927), las novelas cortas que componen el volumen titulado *De mi jardín* (1930) o la publicada por su imprenta en la colección *Biblioteca de Cultura Popular* titulada *En plena epopeya* (1937), escrita en homenaje al presidente del Patronato Social de Buenas Lecturas, José Ignacio Suárez de Urbina, y como apoyo a la causa nacionalcatólica.

Carmen Carriedo no solo fue “vocal de literatura en el Ateneo de su ciudad natal” (Mariscal Trujillo, 2011: 65), sino que, además, colaboró con crónicas de tipo costumbrista en periódicos como *El Correo de Andalucía*, *Ayer*, *El Diario de Cádiz* o el *ABC*. En Jerez queda el único recuerdo de esta escritora: una lápida de mármol colocada por el Ayuntamiento en el número 3

de la calle Bizcocheros, donde vivió gran parte de su vida, y en la que se recuerda que “cultivó brillantemente las letras jerezanas y sirvió con su pluma las nobles causas de la ciudad”.

## 2. LA BIBLIOTECA DE CULTURA POPULAR IMPRESA POR LA BIBLIOTECA PATRIA

La *Biblioteca de Cultura Popular*, también denominada *Biblioteca Popular Circulante*, fue una colección de novelas cuyos “títulos se encontraban en todas las bibliotecas religiosas, así como en las Bibliotecas Escolares de la Instrucción Primaria” (Soto Vázquez, 2016: 122), que tuvo su sede en Madrid y cuya labor divulgativa fue muy amplia en las primeras décadas del siglo XX. Estuvo integrada por novelas originales nacionales y traducciones, al igual que la *Biblioteca «Patria»*. Esta colección “formará parte de la Obra Social de las Bibliotecas Parroquiales, instaurada en 1907 y creada por el marqués de Comillas y el conde de Bernar en Madrid, con sede en el Patronato Social de Buenas Lecturas” (Soto Vázquez, 2016: 123) y su director será José Ignacio Suárez de Urbina —“fundador de la Liga Nacional Antimasonica y Antisemita en 1912” (Álvarez Chillida, 2002: 279)—, cuyo afán más importante era convertir a la prensa y a la literatura en instrumentos ideológicos al servicio del poder eclesiástico. Los distintos números se publicaban en honor de las personas que colaboraban económicamente con la colección, aunque el caso que examino se presenta como “Homenaje en memoria de nuestros suscriptores y colaboradores caídos por Dios y por España en la Santa Cruzada”, clara muestra de la finalidad de la publicación y de la ideología de su autora. Sus palabras de agradecimiento al presidente del Patronato elogian su trabajo en favor del mantenimiento de las costumbres cristianas a través de lecturas pías. La influencia de estas colecciones publicadas en prensa, herederas del folletín y la novela histórica decimonónicas, no fue baladí: en el caso de Carmen Carriedo de Ruiz, no se puede olvidar la que sobre ella ejerció la *Biblioteca Recreativa*, con sede en Jerez, cuyas novelas y colecciones de cuentos “pretenden formar el hábito lector de jóvenes de medios rurales y urbanos acercándoles contenidos religiosos a la vez que

literarios, resumen del *moralizar deleitando*” (Soto Vázquez, 2016: 123).

Los objetivos de la *Biblioteca de Cultura Popular* son los mismos que los de su colección hermana, la *Biblioteca «Patria»*: restaurar la literatura española, eliminar de ella todo rastro de influencia extranjera y fortalecer en lo posible los valores patrióticos, nacionales y cristianos que se derivaban de la ideología de los miembros del Patronato Social de Buenas Lecturas.

### 3. EL NACIONALCATOLICISMO Y LOS MODELOS FEMENINOS

El nacionalcatolicismo - que exaltaba las bondades del nacionalismo español, la glorificación de las gestas pasadas, las virtudes militares y la moral del catolicismo más conservador - unió la política y la religión - el trono y el Altar - en el nuevo Estado español tras la guerra civil al legitimar la Iglesia Católica al nuevo régimen, por lo que cualquier expresión cultural quedaba sometida a la autoridad y a las normas eclesiásticas de su jerarquía, incluso a su censura previa, como en el caso de esta colección. La instauración de dicha hegemonía por parte de la Iglesia Católica se convirtió en un pilar fundamental a la hora de adoctrinar a los españoles y de arraigar los modelos útiles en el ámbito de lo privado. La familia fue la organización básica y primordial en que se afianzaron los valores más importantes del régimen, por lo que se presentará como fundamental en las novelas que sirven de apoyo a tal forma de ver y entender el mundo.

Ya desde finales del siglo XIX, historiadores como Menéndez Pelayo equiparaban ser español con ser católico, por lo que el destino del país se identificaba con dicha fe: solo los buenos españoles eran católicos y los malos españoles no lo eran, típica forma maniquea de mostrar la realidad, como hizo el santanderino en su *Historia de los heterodoxos españoles*. El nacionalcatolicismo, más que una ideología, podría considerarse una forma de pensar y de actuar que debía ser difundida entre la población española; para llevar a cabo dicha labor se utilizaría a los escritores afectos al régimen, como es el caso de esta autora.

Los personajes o modelos femeninos típicos de la literatura al servicio del nacionalcatolicismo - que pretendía recuperar el papel femenino tradicional de la mujer marginada al ámbito privado en colecciones como esta -, solo podían basarse en la tradicional dicotomía que jalonaba el país: la mujer que seguía el modelo del “ángel del hogar” - la mujer, esposa y madre va a cumplir con sumisión y abnegación lo que el Estado le va a encomendar: cuidar de la familia, educar a los hijos en la fe cristiana y en la doctrina del régimen, aumentar la tasa de natalidad y ser refugio y descanso del esposo - o la pecadora que debe pagar por sus errores, división que ahora señalará a los distintos bandos que luchan en la guerra civil, denominada por la Iglesia “Cruzada Nacional”, y a la que la propia autora denomina con el término “epopeya”, con clara carga semántica de heroicidad. En esta novela, los personajes masculinos - con la excepción de Juan, hermano de Mina y partidario de la República, cuya aparición en el relato es anecdótica - mueven los hilos de la acción, algo habitual en estas colecciones que pretendían subrayar el papel activo masculino frente al pasivo femenino, consiguen triunfos por su lucha por la libertad de su pueblo, y son premiados por acabar con “los rojos”, a los que la protagonista - trasunto de la autora - condena así: “¡Malditos rojos, malditos y malditos, animales, bárbaros, bestias, monstruos, y el demonio se los coma!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 89).

#### 4. ANÁLISIS DE LOS MODELOS FEMENINOS EN *EN PLENA EPOPEYA*

Esta novela cuenta la historia de la familia más allegada de Carmen, Mina, en el pueblo gaditano de Mastilarregia - trasunto de Jerez de la Frontera - y en la capital, Cádiz, durante el primer año y medio de la contienda de 1936-1939. Los capítulos iniciales repasan el acontecer de su vida desde la dictadura de Primo de Rivera hasta el inicio de la guerra civil, si bien lo importante es cómo avanza el ejército nacional reconquistando las distintas ciudades españolas y la única aventura que se desarrolla es la de Mina y sus compañeras del ropero en Madrid por ir en apoyo de las tropas franquistas: acaban siendo encarceladas al hacerse pasar por enfermeras aunque consiguen escapar y Andrés, el

novio de Mina, acaba ayudándolas a ella y a su amiga Pepita a volver a su pueblo para casarse mientras el ejército nacional continúa tomando ciudades para cerrar la “Cruzada” y conseguir una “España grande, unida, libre e imperial” (Carriedo de Ruiz, 1937: 216).

#### 4.1. LAS MUJERES DE LA FAMILIA DE MINA: ÁNGELES DEL HOGAR

El modelo de mujer que se presenta, ya reseñado por Pilar Sinués en *El ángel del hogar* (1859), es el que el franquismo, Falange y la Sección Femenina presentarán como ideal para la mujer casada.

La madre y las tías de Mina, la protagonista, al igual que su hermana y sus amigas del ropero, realizan tareas insignificantes, como correspondía a cualquier mujer de la época; solo se dedican a visitar a sus amigas, a ir de compras, a acudir a la iglesia a rezar para que la Falange avance: “José Antonio Primo de Rivera, con sus «camisas azules», se levantaba como una nueva aurora de esperanza” (Carriedo de Ruiz, 1937: 54) o a pedirle a la Virgen a la hora del Ángelus - “¡Oh, María, salva a esta España!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 63) -, además de llevar la casa y cuidar de sus vástagos y familiares; es decir, se preocupan solo de lo que ocurre allí dentro, lo único importante para ellas. Sara, la hermana de Mina, se perfila ante el lector como modelo del “ángel del hogar”: ir a los bailes, hablar con los chicos, encontrar al hombre de su vida para casarse con él en un matrimonio cristiano, tener hijos, sufrir por un esposo héroe en la guerra que no puede estar con ella, rezar el rosario, cuidar de su hija, acompañar a su hermana cuando queda en verse sola con Andrés y ser la abnegada esposa de un militar que asciende por las victorias del bando nacional. La única vez que toma una decisión por sí misma - escribir una carta a su madre y hermana tras varios días sin saber de ellas (Carriedo de Ruiz, 1937: 64-69) - sirve para que sus palabras dejen constancia de su pensamiento estableciendo cuál debe ser el de los lectores de esta colección. De ella extraigo estos dos fragmentos: “un puñado de hombres viste la camisa azul; y por primera vez, en pleno dominio de la calle, se oye pujante un canto de guerra y esperanza: «Cara al sol...»” (1937: 67); “Toques de corneta, voces de mando, vivas a España, clara luz del amanecer en el primer día de gloria” (1937: 69), precisos en



cuanto a quién defiende y certeros en el uso de ese lenguaje del nacionalcatolicismo que utilizarán la Iglesia y el Ejército en apoyo de los sublevados para conseguir su objetivo principal, el mismo que el de esta colección: el control de las mentes.

Mina, la protagonista, cuenta su vida desde su puesta de largo hasta que se casa con Andrés, y su acontecer vital transcurre a la vez que los hechos históricos más importantes del país. Nos presenta Mastilarregia - y los lugares del campo - como un idílico “locus amoenus”, algo típico en esta colección, en que las relaciones entre la gente y el lugar son perfectas. El tópico desaparecerá con la llegada de la República, a cuyos soldados presenta como saqueadores de iglesias y casi asesinos aunque, por su sectarismo, acabarán quemándose en el mismo fuego que atizan (Carriedo de Ruiz, 1937: 26-28).

Los momentos en que la República consigue victorias son los más oscuros para la protagonista y su familia, si bien nunca dejan de usar el vocabulario que los falangistas empleaban con sus adversarios. El narrador presenta como asesinos a “los marxistas”:

Asesinatos de familias en masa, los hijos sacrificados delante de sus madres, los maridos destrozados a hachazos a la vista de sus esposas, hijos que presencian la muerte de sus progenitores, los más inauditos suplicios, las muertes más espantosas. Hay pueblos en que las personas de derechas son encerradas en la Casa Consistorial o la Iglesia, y después de rociadas con gasolina, quemadas vivas. Y los pobres niños abiertos en canal, y los sacerdotes perseguidos con encarnizamiento, las iglesias quemadas o destruidas, las casas particulares asaltadas... (Carriedo de Ruiz, 1937: 61),

Lo que evidencia, una vez más, la ideología de la autora y lo que pretende con su narración: que el lector admita como real solo su presentación de los hechos, para lo que añade una reflexión propia: “¡Hasta dónde llegó la propaganda inicua que envenenó esos seres sin cultura y sin corazón para hacerles capaces de tales abominaciones!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 61-62).

Una vez ganada Cádiz por el ejército franquista, en el acto en que se iza la bandera bicolor y desaparece la republicana, Mina conoce a un aviador cuando está en el balcón del Ayuntamiento viendo el desfile. Andrés acabará por convertirse en su esposo. La frase que él le dice cuando ella busca a quién asirse para no caerse - “apóyese en mí sin temor” (Carriedo de Ruiz, 1937: 78) -, su figura apuesta, el hecho de que sea de buena familia, que defienda la España nacional y que acabe por salvar su vida en Madrid, son las claves del hombre modelo de esa España que solo podrá ser salvada si vuelve sus ojos a la religión católica.

Cuando la narradora acaba por comprender lo que ocurre en realidad, insiste en los dos bandos y en a cuál pertenecen ella y su familia:

Sufrimos una guerra civil en que la civilización, con todos sus valores tradicionales, combate a la barbarie de la estepa rusa, a quien el gobierno de Azaña, como en otro tiempo el conde don Julián a Tarik, le abrió las puertas de España, para que sacie en ella sus sanguinarios instintos de fiera (Carriedo de Ruiz, 1937: 90).

Deja claro, si aún no lo estaba, quiénes son los buenos, los que van a liberar España de la barbarie, y quiénes los malos, comparándolos con un traidor de la época visigoda - el rey Recaredo convirtió el reino visigodo de Toledo al cristianismo en el 589, momento clave para la historiografía nacional desde la perspectiva de Menéndez Pelayo -, para, acto seguido, mostrar de nuevo sus preferencias cuando Franco es nombrado Jefe del Estado: “Desde el gran balcón que parece peristilo de templo griego, se da lectura a un documento interesante. [...] España tiene dueño. ¡Viva Franco!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 91), en un capítulo en que considera a Franco un César victorioso, que las tropas marchan por el Foro Romano, por donde ella pasea, y que ella es “una doncella o patricia de un imperio inmortal” (Carriedo de Ruiz, 1937: 91), en claro recuerdo de la importancia del pasado imperial como antecedente del Imperio Español. A partir de este momento, cada vez que el narrador habla de los triunfos nacionales, todas las hazañas se presentan a través de este tipo de comparaciones, sin olvidar que quienes no son católicos y no

luchan por mantener los valores tradicionales quieren acabar con la patria, a la que solo salvarán la religión y Franco.

El inicio de la relación de Mina y Andrés bajo palabra de que ella será su “madrina de guerra” no es solo eso para ninguno de los dos: “un ahijado de guerra no es hoy nada extraordinario. Y sin embargo... Esta noche me parece que ha comenzado para mí una vida nueva” (Carriedo de Ruiz, 1937: 106), lo que demuestra una vez más cómo debe comportarse el que puede ser su marido: “yo deseo una correspondencia que sea el reflejo fiel de nuestro carácter, de nuestros pensamientos, de nuestras aspiraciones. Que cuando termine la guerra [...] decidamos consolidar nuestra simpatía con otro título más dulce y duradero” (Carriedo de Ruiz, 1937: 105), palabras que revelan quién dirige la relación.

La narradora evidencia, en una retórica típicamente falangista, que desde la literatura se debe apoyar dicha causa:

¿Quién dijo que España no tenía pulso? No; es que el mismo país se lo había creído, de oírsele repetir a politicastros y escritorzueros, perdiendo la confianza en sí mismo. Pero ante el peligro, reacciona y se encuentra con las mismas fuerzas, con iguales bríos que cuando paseó sus banderas triunfadoras desde Flandes a Nápoles y desde Muhlberg a San Quintín (Carriedo de Ruiz, 1937: 107).

Como vemos, no solo ataca a quienes están contra el bando nacional, sino que alienta al ejército recordándonos sus gestas más importantes. Para la Falange, la mujer tenía que servir siempre, pero, sobre todo, en momentos como la guerra, y las tareas que podía realizar las reseña el narrador justamente después del recuerdo de las proezas anteriores:

Y las mujeres no quieren ser menos que los hombres. Ya las damas no se limitan solo a rezar mientras los caballeros pelean. Ahora, oran y laboran. Unas cosen uniformes, confeccionan ropas, prestan sus servicios en hospitales, organizan comedores para niños y madres lactantes, postulan por calles y casas, para sostener esas obras, y si hay que llegar hasta el frente para asistir heridos, llevar ropas, tabaco, obsequios para esos sufridos soldados, allá van sin temor a bombas ni cañones (Carriedo de Ruiz, 1937: 107-108).

Dichas tareas parecen avanzar respecto del discurso tradicional, pero durante la guerra y casi hasta el final de la dictadura, estas eran las únicas a las que podía acceder. Sabiendo cuáles son las tareas que la mujer podía realizar, Mina se decide a apoyar la causa - a Andrés le parece muy bien que “ponga una piedrecita en el gran edificio que será la Patria de mañana” (Carriedo de Ruiz, 1937: 109) - yendo a un ropero a ayudar a coser los uniformes de los soldados del bando nacional.

El día de Reyes Mina va al hospital para ver cómo están los heridos; la mayor parte son musulmanes, pero no hay ninguno grave de los que lucharon con el bando nacional:

Yo los contemplo con un sentimiento de piedad y simpatía inenarrables. Aquellos hombres [...] hoy combaten con nosotros y por nosotros. ¡No puede darse mayor prueba de amistad! Para salvarnos de la barbarie marxista han abandonado su país, sus familias, cuanto les era habitual y grato. Se han portado como unos valientes y han sido generosos y leales. [...] Son creyentes y en sus códigos del honor poseen una caballeridad primitiva y sencilla, pero impregnada de una dignidad altiva (Carriedo de Ruiz, 1937: 121-122).

Así, no solo realiza la buena acción del día, sino que presenta a los musulmanes - a los que los cristianos siempre habían considerado enemigos - como aliados, gente con honor y creyentes. Y cuando la protagonista y sus amigas dudan si hacer algo, siempre recuerdan a grandes héroes o hechos heroicos del ejército español para animarse, lo que siempre lleva a servir a la Patria.

Cuando desde el ropero van a Madrid para llevar los uniformes que han confeccionado para los soldados, Mina y algunas de sus amigas son encarceladas al hacerse pasar por enfermeras. Escondidas en casa de una presa que ha conseguido salir con ellas, Mina acaba por encontrarse con Andrés, que las enviará a ella y a su amiga de vuelta a casa. Cuando llega, su madre y su hermana se alegran muchísimo y le dicen que todo se debe a la intercesión de la Virgen del Carmen - protagonista en el ideario nacionalcatólico -, a la que han rezado novenas y rosarios.

Mina y Andrés se casan; ella considera que el día de su boda es un día de gloria y al empezar su vida de nuevo dice que la guerra también ha terminado:

Al salir del templo, las campanas de la ciudad atruenan el ambiente primaveral, todo luz y fragancia, con el alegre repique del triunfo. Madrid se ha rendido y la guerra puede darse por terminada.

Mi vida empieza de nuevo, como la de mi Patria, y en este día de gloria y de dicha, saludo a esta España querida en sus altos destinos, siempre grande, unida, libre e imperial (Carriedo de Ruiz, 1937: 216).

El hecho de que la autora sea también la protagonista y narre los sucesos apoya el enfoque que pretende crear la colección: que el lector crea únicamente su visión de los hechos porque solo se le muestra la que hará que sea buen cristiano para apoyar la causa nacional.

#### 4.2. DOÑA MARÍA ABAD: LA MUJER MODELO DE LA SECCIÓN FEMENINA

Este modelo, recogido en *La Santa de la Raza* de Giuliana di Febo, muestra a una monja con dotes de mando que parece que pertenezca a la vez a una orden militar, como demuestra su apellido. El emparejamiento de la monja abulense con la reina Isabel la Católica ya desde el Barroco y luego en los años 40-50 – esta novela se adelanta a tal relación porque se basa en la mujer que se mostraba como modelo en la Sección Femenina, que nace en 1934 – revelará características que unen a ambas, que participan a la vez “de dotes bélicas como el respeto a la jerarquía, el sentido «heroico militante» de la vida, la disciplina y el sacrificio” (Febo, 1988: 98) pero cuyo “protagonismo político, religioso y «militar» es continuamente reconducido a los límites de lo «femenino»” (Febo, 1988: 100). Así se intenta demostrar que la Iglesia es garante de la unidad político-religiosa que la reina había conseguido en 1492.

Doña María Abad es presentada por la narradora al comienzo del viaje de las chicas del ropero a Madrid como “general en jefe de la expedición” (Carriedo de Ruiz, 1937: 177), para, muy poco

después, mostrarla enfadada por el mal comportamiento de las muchachas en el viaje, pues se reían a carcajadas cuando cualquier joven las piropeaba: “la señora Abad acabó por perder la paciencia y hasta la educación, declarando iracunda, que jamás iría a ninguna parte con muchachas tan locas y descocadas” (Carriedo de Ruiz, 1937: 178). La monja se enoja porque esperaba una conducta intachable de las chicas y no es así. La narradora la llama “Presidente” y dice que ella “no quiso desperdiciar a su grey” (Carriedo de Ruiz, 1937: 179) cuando iban a comer en una fonda, por lo que pidió a los camareros que juntaran las mesas, y añade el narrador que “con sus órdenes y advertencias se impuso de tal modo que me figuro causó la envidia de aquellos viejos militares que tal vez nunca adquirieron tal relieve al frente de sus subordinados” (Carriedo de Ruiz, 1937: 179-180), situación que la revela de nuevo como persona con dotes de mando como el de un ejército. Cuando las muchachas deciden ir al cine tras la cena, doña María lo prohíbe y la narradora dice que “no eran las cinco de la mañana cuando nuestra «dama de compañía», dando estruendosas palmadas, nos hizo levantar más que a prisa” (Carriedo de Ruiz, 1937: 180), con lo que se la presenta de nuevo como una monja militar que ordena y dirige a sus mujeres, como pedía el Movimiento. Detenidas por los milicianos, doña María es la que da la pauta de las explicaciones que deben facilitar y la que defiende a las jóvenes. Cuando deciden llevarlas a la cárcel, su personaje se humaniza: por no haber comido en tanto tiempo “no podía tenerse y se apoyaba en nosotras” (Carriedo de Ruiz, 1937: 187), a pesar de lo cual sus fuerzas llegan “como nuestro Señor da las fuerzas cuando hace falta” (Carriedo de Ruiz, 1937: 187), para apoyarlas cuando van a ser interrogadas. Es decir, esta mujer cumple todas las características que se esperan de una mujer como la reseñada al inicio.

## 5. CONCLUSIONES

El objetivo prioritario del Patronato Social de Buenas Lecturas al publicar sus colecciones era la educación de las mujeres desde un punto de vista paternalista, considerándolas inferiores, por lo que el análisis de los personajes femeninos de esta novela

demuestra, claramente, tales implicaciones ideológicas. Esta institución también buscaba difundir, con todas las obras que imprimía, cómo debían comportarse las mujeres, lo que obligaba a presentarlas como prototipos. En un proyecto didáctico y moral como este, era fundamental mostrar a las mujeres siempre dependientes del hombre, y en este caso concreto, su papel en el frente no podía ser más que el de enfermeras o mujeres que confeccionaban uniformes militares.

Un modelo que evita el Patronato es el de las mujeres sin hombre por su mínima aportación social, así que Mina acaba por casarse al final de la novela con Andrés, el aviador, por eso ella, su hermana y su madre representan el ideal del “ángel del hogar”, modelo que sí debe mostrarse a las lectoras de esta colección, pues representan a las mujeres que se preocupa por mantener unido el núcleo familiar, idea fundamental para que conservar en la sociedad las ideas que el Patronato promovía.

La escritora apuntala la ya bien sustentada causa del nacionalcatolicismo con esta novela apoyándose en distintas características: identificando narradora y autora para mostrar cuál es el partido que el lector debe tomar, utilizando el lenguaje de la novela de la misma forma que el ejército y la Iglesia presentaban sus discursos, a través de los ataques al honor y a la inteligencia de los adversarios y con una presentación tan maniquea de los personajes - los “rojos” son absolutamente crueles, malvados y sin ningún tipo de bondad frente a la compasión y benevolencia de los nacionales -, que nadie puede verlos de forma distinta.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, J. (2001). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, España: *Taurus*.
- Carriedo, C. (1937). *En plena epopeya*. Córdoba, España: *Biblioteca de Cultura Popular*.
- Di Febo, G. (1988). *La Santa de la Raza: Teresa de Ávila. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, España: *Icaria*.
- González, P. C. (2008). Tradicionalismo, catolicismo y nacionalismo: la extrema derecha durante el régimen de la Restauración (1898-1930). *Ayer*, 71(3), 25-52. Recuperado de [https://www.jstor.org/stable/41325977?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41325977?seq=1#page_scan_tab_contents) [Fecha de consulta: 24/05/2017]

- Mariscal, A. (2011). Carmen Carriedo de Soto, María de Xerez. En A. Mariscal Trujillo (Ed.), *Jerezanos para la historia, siglos XIX y XX* (p. 60-65). Jerez de la Frontera: Editorial Tierra de Nadie.
- Soto Vázquez, J. & Martens, H. & Tena, R. (2016). Censura y LIJ en España. En P. C. Cerrillo y C. Sánchez (Ed.), *Prohibido leer. La censura en la literatura infantil y juvenil contemporánea* (p. 115-127). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



UNA PIONERA BAJO PSEUDÓNIMO:  
RECONSIDERACIÓN CRÍTICA DE *FERNÁN  
CABALLERO* COMO CUENTISTA  
A PIONEER UNDER A PSEUDONYM: CRITICAL  
REVIEW OF *FERNÁN CABALLERO* AS A FOLK TALE  
WRITER

M<sup>a</sup> Jesús FRAMIÑÁN DE MIGUEL  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* La figura de *Fernán Caballero*, conocida como autora costumbrista e iniciadora de la novela y el relato breve en el paso del Romanticismo al Realismo, ocupa, también, un lugar destacado en la recuperación del cuento popular español, a mediados del siglo XIX, por ser la primera recopiladora de esta clase de piezas folklóricas, recogidas directamente de la tradición oral. Siguiendo el ejemplo de los hermanos Grimm en Alemania, *Fernán* recolecta un centenar de cuentos, entre los campesinos andaluces de su tierra, con fidelidad a la versión original y sin adulterar ni lastrar su contenido con moralejas innecesarias. Este proceder contrasta con el afán moralizador de la propia autora en el resto de su producción narrativa y, a la vez, la diferencia de posteriores escritores que, como Trueba o Coloma, reelaboran los cuentos tradicionales, desvirtuando su forma original.

*Palabras clave:* Cuento popular; relato romántico; narrativa tradicional española.

*Abstract:* *Fernán Caballero*, known as a *costumbrista* writer and as a pioneer of the novel and folk tale in its passing from Romanticism to Realism, has also played a very important role in recovering Spanish popular folk tales, in mid nineteenth century. She is said to be the first compiler of this kind of folk tales, directly recovered from oral tradition. Following the model of the Brothers Grimm in Germany, *Fernán* collects a hundred folk tales from the Andalusian peasants of her area,

being faithful to the original version and without modifying or burdening the content with unnecessary morals. This way of proceeding contrasts with the moralizing drive of the autor in the remainder of her narrative work, and also, with later writers who, like Trueba o Coloma, re-wrote traditional tales, distorting its original form.

*Key words:* Folk tale, romantic tale, Spanish traditional narrative.

La consideración como precursora de la novela realista<sup>1</sup> y, a la vez, primera recopiladora de relatos folklóricos de tradición oral (Baquero, 1992: 17), no impide, sin embargo, que la figura de *Fernán Caballero* - pseudónimo masculino de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) - se halle envuelta en no pocas telarañas. Así, no es extraño encontrar en estudios actuales, consagrados a su producción narrativa breve, apreciaciones del siguiente tenor: “olvidada por lectores y críticos”; o bien, “lastrada tanto por la contaminación ideológica de toda su obra como por lo arcaico [...] de sus planteamientos literarios” (Gutiérrez, 2003: 69-70). Contraviniendo esta clase de juicios valorativos, acaso este sea momento propicio para proponer una reconsideración de la aportación de esta autora, que, sin ser una “inédita” en sentido estricto, a menudo se halla confinada en los márgenes de un costumbrismo literario de corte andalucista, o bien, debido al cariz de una parte de sus relatos breves, se relega al ámbito de la pedagogía escolar.

En efecto, este es el caso de sus *Cuentos de encantamiento*, editados en la década de los años noventa del siglo pasado en la

---

<sup>1</sup> Esta convención establecida tradicionalmente entre los estudiosos (Díaz-Plaja, 1958: 66-75; Valbuena Prat, 1968: 265-266), ha sido matizada, entre otros, por I. Zavala, quien concede a *Fernán Caballero* que “sus obras representan un entronque entre el romanticismo y el realismo”, pese a opinar de su primera narración que “*La gaviota* (1849) dista mucho de ser la primera expresión de la novela realista en España” (Zavala, 1982: 344). De igual modo, Baquero Goyanes acepta la fecha de 1849 como “representativa del inicio de tal realismo”, pero se hace eco de numerosos esbozos previos que, bajo forma de relatos de costumbres, se publican entre 1834 y 1845 (Baquero, 1992: 1, y nota).

bellísima colección mallorquina de Olañeta, que recupera, a su vez, la publicada veinte años antes en la editorial del magisterio español, a cargo de Carmen Bravo-Villasante (1978). En verdad, reducir el legado de *Fernán Caballero* al suministro de textos para la lectura infantil que circulan, más bien, entre maestros y escolares, sin ser mérito desdeñable, dista mucho del enfoque que, acaso, corresponde a esta autora de origen alemán, casualmente nacida en suelo helvético<sup>2</sup>, pero que vive la mayor parte de su vida afincada en Andalucía.

Desde los albores de la historiografía literaria *Fernán Caballero* ocupa un lugar propio en el canon de prosistas decimonónicos (Hurtado y González, 1925: 1001-1003); por otra parte, su obra se ha reexaminado con motivo de bicentenarios y convocatorias afines en los años noventa del pasado siglo (Fernández y García, 1998). De igual modo, su aportación a la configuración —más que al desarrollo— del cuento literario moderno ha quedado asentada en los estudios realizados sobre este género en el siglo XX (Baquero, 1998: 1-33) y en el siglo XXI (Gutiérrez, 2003: 69-89). Y, por último, con mayor o menor extensión, *Fernán Caballero* cuenta con su correspondiente entrada en los portales y bibliotecas virtuales que la red dedica a escritoras españolas; de modo particular, cabe mencionar, debido a su interés informativo, la web de *cervantesvirtual* (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernancaballero/>), a cargo de Enrique Rubio Cremades. No puede decirse, por tanto, que sea una autora preterida o silenciada. Acaso tan sólo haya que sacudir alguna de *aquellas* telarañas.

En este sentido, tal vez convenga, en primer término, establecer alguna diferencia entre Literatura y vida. La calificación general de su obra como “seria, moralista, de intención didáctica e informativa” (Bravo-Villasante, 1978: 9), contrasta con el perfil que arroja su extenso epistolario - poco frecuentado hasta ahora -, puesto que el conjunto de sus cartas<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Nace en la localidad suiza de Morgues, cantón de Berna, durante el viaje que conducía a sus padres, la andaluza Francisca Larrea y el hispanófilo alemán Juan Nicolás Böhl de Faber, desde Cádiz a tierras alemanas (Alborg: 1996, 432).

<sup>3</sup> La correspondencia editada por Heinermann (1944) puede completarse con el *Epistolario* reunido por Alberto López Argüello (1922) y el publicado en

trasluce una personalidad “alegre, dicharachera, subjetiva y confidencial, con juicios personales muy penetrantes” en sus opiniones, según recoge la estudiosa Bravo-Villasante (1978: 9)<sup>4</sup>. Esos rasgos peculiares caracterizan a una Cecilia Böhl de Faber políglota y cosmopolita, educada en alemán y francés durante la infancia y la adolescencia, asentada en Andalucía desde época juvenil y, al cabo, viuda de tres maridos (el último, de veintitrés años, cuando ella contrae nupcias a los cuarenta ya cumplidos); una mujer, en suma, que viaja por capitales europeas como París, Bruselas y Londres, la ciudad en la que vivió un apasionado romance antes de contraer matrimonio por tercera vez (Bravo-Villasante, 1978: 7-9).

Por contraste, de la obra narrativa se desprende otra imagen de la autora cuando reparamos en la ideología conservadora, tradicional y católica a machamartillo, de tantas de sus novelas en las que *Fernán* se azora, incluso, cuando ha de abordar “casos de los que ella tan ingenuamente llamaba *culpas feas*: adulterio, pecados y caídas malas, vergüenzas y crímenes” (Baquero 1992: 30), aunque todos ellos sean frecuentes en sus textos. En efecto, recordemos que su primera novela —o tentativa de novela, por cuanto está inacabada—, redactada directamente en castellano, *La gaviota*, es una historia de seducción, caída y adulterio, como también lo son algunos relatos breves; entre ellos, *Sola* (título que corresponde al nombre de la protagonista), *La hija del sol*, *Los dos amigos* y *Lucas García*. En concreto, *Sola*, redactada primero en alemán

---

el tomo XIV de las *Obras completas* de la autora (Caballero: 1912). Este último es accesible en red, a través de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149131&page=1> [Fecha de consulta: 31/05/2017].

<sup>4</sup> Si la iconografía no miente, resulta ilustrativa a este propósito la diferencia entre el retrato en plena madurez de una exquisita Cecilia Böhl de Faber en atuendo de dama aristocrática, alojado como paratexto en la edición mallorquina impresa por José de Olañeta, de los *Cuentos de encantamiento* (1998), y la adusta imagen, ya en edad proveyta, de doña Cecilia, con semblante austero, que se reproduce en el portal de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes [http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernán\\_caballero/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernán_caballero/) [Fecha de consulta: 31/05/2017].

hacia 1833<sup>5</sup>, y vertida luego al español, es “una historia aleccionadora sobre los peligros de una educación mundana: la protagonista, hija ilegítima de una madre distinguida que gusta de pasearla y exponerla”, ha de sobrevivir, al final, ejerciendo la prostitución (Baquero 1992: 30).

Partiendo, entonces, de ese conservadurismo reconocido, quizá sorprendan ciertos planteamientos feministas en sus relatos, patentes en la frecuencia misma del uso del personaje femenino, muy por encima del masculino en todos los órdenes, y en diversos enfoques de las relaciones hombre-mujer. Así se detecta en narraciones como la titulada *Matrimonio bien avenido la mujer junto al marido*, en la que Fernán sitúa a ambos cónyuges en un plano igualitario; o en la ya citada de *La hija del sol*, así como en *La flor de las ruinas*. De igual modo, resultan avanzadas sus tesis en otro orden de ideas: Fernán condena, por salvajes, las corridas de toros en el relato titulado *Con mal o con bien a los tuyos te ten*; asimismo rechaza la pena de muerte en *Más largo es el tiempo que la condena*; el duelo, en *Un servilón y un liberalito*, y el militarismo, en *¡Pobre Dolores!*, que es una novela corta en la que se declara partidaria del indulto (Gutiérrez, 2003: 84)<sup>6</sup>.

Pero no es su narrativa breve de creación, esto es, su obra de nuevo cuño, lo que pretendo abordar ahora, sino que me propongo destacar, en especial, su labor pionera como folklorista. Como se sabe, siguiendo la estela de los hermanos Grimm en Alemania, Fernán emprende una recogida sistemática, o cuasi-sistemática, de todo un acervo popular de leyendas, chascarrillos, acertijos, refranes, dichos, aleluyas, cantares, coplas, villancicos, letrillas, amén de los propios cuentos de tradición oral, que publica en sus dos primeras colecciones, una impresa en España y otra en Alemania: *Cuentos y poesías populares andaluces* (Sevilla, 1859); y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares* (Leipzig, 1878). Esta última recopilación incluye, por una parte, los

---

<sup>5</sup> Fue publicada en Hamburgo el año 1840, en la revista *Literarische und Kritische Blätter der Börsenhalle* (Baquero: 1992, 25).

<sup>6</sup> Para una contextualización más amplia de estas ideas, véase Gutiérrez, 2003: 81-83.

llamados *Cuentos de encantamiento* y, por otra, quince *Cuentos religiosos*, de carácter infantil. Del conjunto de ambos títulos, así como de las piezas que se hallan insertas en algunas novelas y relatos, resulta casi un centenar de cuentos, que será el germen de futuras colecciones narrativas<sup>7</sup>.

En el prefacio de *Cuentos y poesías populares andaluces* nuestra autora justifica su iniciativa para recoger todo este material tradicional, mediante la siguiente observación:

En todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no sólo los cantos, sino los cuentos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles; en todos menos en el nuestro. Este desdén es [...] de extrañar en un país que tiene la gloria de que los cantos populares que en otros tiempos se coleccionaron en los Romanceros, sean [...] joyas cuya posesión [...] se disputan nacionales y extranjeros (en Bravo-Villasante, 1978: 11-12).

Tras esta argumentación, *Fernán* confiesa su entusiasmo por la magna recopilación debida a los hermanos Grimm<sup>8</sup>, de la que extracta una referencia a las consejas y cuentos de vieja, localizada en el *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, que no había pasado desapercibida para los folkloristas alemanes. En concreto, es aquella en la que el genial alcaíno decía: “Y aquellas cosas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de vieja, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes con que se

---

<sup>7</sup> A comienzos del siglo XX se editan *Cuentos, adivinas y refranes populares* (Madrid: 1921) y, en Alemania, la antología publicada por Theodor Heinermann (Frankfurt: 1923), que acompaña su selección con un vocabulario alemán para facilitar la lectura a posibles destinatarios germánicos. No aparecen nuevas ediciones hasta la preparada por Andrés Soria (Madrid: 1966) y la ya citada a cargo de Carmen Bravo-Villasante (Madrid: 1978). Por otra parte, aquellos cuentos que aparecen insertados en novelas y narraciones de variada extensión han sido censados por Montserrat Amores (1997 y 2001).

<sup>8</sup> A raíz de ella, surge una moda similar por toda Europa en el siglo XIX que, como explica Juan Valera, lleva a coleccionar y publicar los cuentos populares de diversas zonas geográficas: Woysick recopila los polacos, Gran Stewart los de los montañeses de Escocia, Crofton Croke los del Sur de Irlanda, Souvestre los de la Bretaña francesa (en Baquero: 1992, 2 n.).

entretienen al fuego las dilatadas noches de invierno” (a través de Bravo-Villasante, 1978: 12).

Por último, la autora declara abiertamente su propósito: “Cuando vimos que España, [...] tan rica en esta clase de producciones populares, era *el solo país* que no había contribuido [...] a formar la colección, nos propusimos dar a la estampa algunas de las creaciones que produce [...] su rica e inagotable musa popular” (Bravo-Villasante, 1978: 12-13; el subrayado es mío).

El resultado de su esfuerzo recopilador, sin ser parangonable con el obtenido por los hermanos alemanes en su magna edición original<sup>9</sup>, cuyos tres tomos de narraciones completas incluían algunas que provenían hasta de Japón, permite afirmar a Bravo-Villasante que “si los Grimm son los padres del folklore alemán, a *Fernán Caballero* le cabe la gloria de ser la matriarca del folklore español” (1987: 13).

¿Cómo ha procedido nuestra autora para reunir su colección? Recordemos que los hermanos Grimm habían recogido la mayor parte de sus cuentos de una sola informante oral; en concreto, de una anciana mujer que pertenecía a la comunidad hugonote próxima a Kassel, cuyo retrato figuró al frente de la magna recopilación de los *Kinder und Hausmärchen* o *Cuentos infantiles y del hogar* (Bravo-Villasante, 1987: 16). Mediante un procedimiento análogo, *Fernán* se atiene a una misma pauta estructural: ella misma se presenta entrando en casa de un campesino, al que saluda y pide que le cuente un cuento. Él accede y empieza su narración mientras *Fernán* aparece escuchando atentamente, de tal modo que deja reflejado su papel de recolectora: ella no inventa, sólo recoge de boca del pueblo los relatos ancestrales que se transmiten por tradición oral. Incluso en algún cuento *Fernán* expresa que un taquígrafo podría tomar notas y recoger el material. En otras ocasiones, introduce una variante de ese modelo general cuando hace que el relator sea el tío Romance (en un claro uso de la onomástica alusiva, o caracterización del personaje a través de su

---

<sup>9</sup> Una muestra asequible de los *Cuentos* de los hermanos Grimm (2013) es la traducida por M<sup>a</sup> Teresa Zurdo, si bien sólo ofrece cuarenta y un relatos de los doscientos y pico reunidos por los folkloristas germanos.

nominación), o bien hace que la narradora sea su mujer, la tía Sebastiana; en ambas situaciones, estos ancianos constituyen un archivo viviente de la tradición (Bravo-Villasante, 1978: 16).

En su actitud ante lo folklórico, *Fernán* se mantiene esencialmente fiel a la forma de los cuentos que fue recogiendo de estos campesinos andaluces, con un tino y un buen gusto que no tuvieron después otros de sus seguidores, como Trueba o Coloma, quienes van a recrear los relatos en una postura muy alejada de lo estrictamente tradicional<sup>10</sup>; y sobre todo, van a estropearlos con su lastre moral (Gutiérrez, 2003: 71-72)<sup>11</sup>. En cambio, *Fernán* piensa que no siempre se pueden extraer moralejas de un cuento popular, e incluso que esta clase de piezas no lo necesitan (Baquero, 1992: 17-18; 23); y, como se sabe, ella estaba bien preocupada por esta cuestión en su otra producción de narrativa breve, aquella que compone de nuevo cuño, a la que designa con el término *relación*, para diferenciarla de estos otros cuentos orales, de la tradición popular (Baquero, 1992: 21-22).

Desde una perspectiva contemporánea, claro es que *Fernán* no puede ser considerada una genuina folklorista —tampoco los

---

<sup>10</sup> El vizcaíno Antonio de Trueba (1819-1889), autor de abundantes colecciones como *Cuentos populares* (1862), *Narraciones populares* (1874), *Cuentos del hogar* (1875), *Nuevos cuentos populares* (1880), cultiva “el relato popular, en la senda de Fernán Caballero, pero se aleja de la actitud respetuosa hacia la materia tradicional de la escritora andaluza, para rehacer él los cuentos en función de planteamientos literarios y sobre todo morales, refundiéndolos y alterándolos a su voluntad” (Gutiérrez: 2003, 148). Por su parte, el jesuita Luis Coloma (1851-1915), “*es exactamente Fernán...*, pero cuarenta años después. Y lo que en la maestra constituye ingenua sencillez, en el discípulo acaba por ser pura arqueología [...]. Cultiva sobre todo el cuento folklórico, que retoca a su conveniencia” (Gutiérrez: 2003, 241).

<sup>11</sup> La misma opinión sustenta Baquero Goyanes: “A diferencia de otros escritores de su siglo, incluso de aquellos que se consideraban literariamente seguidores y discípulos de Cecilia Böhl de Faber, ésta tuvo el buen gusto de no adulterar excesivamente el tono, ritmo y lenguaje de esos relatos oídos a los campesinos andaluces y por ella recogidos y transcritos. Basta comparar tales cuentos de «Fernán» con los de tipo semejante que publicaran Antonio Trueba y el padre Coloma, para comprobar cuán grande es la distancia que existe entre uno y otro; caracterizados los de Cecilia Böhl de Faber por su aire mucho más auténtico que los tan estropeados literariamente de Coloma, o los tan excesiva y hasta falsamente pueriles de Trueba (Baquero: 1992, 17).



Grimm—, ya que no conserva el acento y el habla del relato como hacen los verdaderos etnógrafos de nuestros días, que mantienen hasta las corrupciones del lenguaje. En palabras de Bravo-Villasante (1978: 18-19), *Fernán* escucha, recoge y luego escribe cada cuento en su estilo de literata, como hacen los colectores decimonónicos. Su sistema es el del folklorista-escritor: los “borda” al transmitirlos, pero sin restar un ápice de autenticidad; en este sentido, ella no adultera ni edulcora. Así lo confiesa la propia Böhl de Faber en el «Prefacio del autor» que antepone a *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859): “Fácil, muy fácil nos hubiera sido poner lo que está en prosa y en lenguaje vulgar, en lenguaje culto; pero hemos preferido presentarlo en el suyo propio para que no perdiesen su forma peculiar y genuina” (Caballero: 1961, 64).

Al margen de este tratamiento formal, conviene precisar que el área en la que *Fernán* realiza su trabajo de campo —si aplicamos la terminología actual—, es su residencia sevillana de Dos Hermanas, una propiedad de su segundo marido —el marqués de Arco Hermoso—, que ella convierte en un centro de observación de la vida campesina (Bravo-Villasante, 1978: 13-14; Gutiérrez, 2003: 70).

Durante su matrimonio con este aristócrata andaluz, entre 1822 y 1835, se inscribe un primer periodo de actividad creativa de *Fernán*, centrado en la acumulación e incubación de materiales; mientras que una segunda fase se produce entre 1840 y 1850, cuando edifica prácticamente toda su obra; y sólo al final de esos años se decide a publicar<sup>12</sup>. Así pues, debuta en el

---

<sup>12</sup> Esas dos etapas creativas son las establecidas en la monografía, que es piedra angular para conocer la trayectoria literaria de la autora: Herrero, 1963. De hecho, es al término de la primera etapa, en 1835, cuando *Fernán* publica por primera vez en *El Artista*, y firmado bajo las iniciales C.B., el relato *La madre o el combate de Trafalgar*, que más tarde pasaría a titularse *Una madre. Episodio de la batalla de Trafalgar*. Antes de 1845 había escrito varios cuentos más, casi todos inicialmente en francés, como *El exvoto*, *El sochantre de lugar*, *Magdalena* y *Los dos amigos*. Desde 1849 en adelante van apareciendo a un ritmo frenético en *La Ilustración*, *El Heraldo*, *La España*, *El Semanario Pintoresco Español: La hija del sol*, *Los dos amigos*, *Una en otra* (los tres en 1849); en 1850, ven la luz unos diez títulos, mientras que la producción irá decreciendo después de 1857, aunque aún publica *Estar de más* en 1875 (Gutiérrez, 2003: 70-71).

quehacer literario ya en edad madura, tras vencer inseguridades lingüísticas, que resuelve con ayuda de autores amigos de origen alemán, como Harzenbustch; y venciendo muchos recelos para mostrarse en público: de ahí el acogerse a un pseudónimo masculino. También late una motivación económica en esta etapa avanzada de su vida; y, aunque sea a título anecdótico, publica entonces alentada por su tercer marido, que colabora con ella y hasta le facilita ciertos dibujos e ilustraciones para algunas de sus narraciones (Bravo-Villasante: 1978, 8).

De igual modo, su producción novelística se atiene a la misma secuenciación cronológica: sus cuatro novelas (*La gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Una en otra* y *Elia*) aparecen en 1849, junto a algunos relatos - no cuentos populares - publicados en revistas; se sucede luego una auténtica catarata de escritos en los años cincuenta, va decayendo progresivamente el número de publicaciones en los años sesenta y más aún en los setenta. Esta cronología general de toda su obra interesa porque introduce un cambio sustancial en la perspectiva de la historia literaria del momento, ya que parece probable que los inicios de *Fernán* nada deban literariamente a autores costumbristas como Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, según se ha venido afirmando, ni siquiera al influjo de Balzac (Gutiérrez, 2003: 70; Bravo-Villasante: 1978, 14).

En una valoración específica de su faceta concreta como folclorista, además de rescatar una parcela del patrimonio oral tradicional, debe señalarse que nuestra autora puso a disposición del público lector y de los autores posteriores una buena porción de temas y de tratamientos de esta materia narrativa: en el caso de los más cercanos a ella, Alarcón (1833-1891) y Trueba (1819-1889), le deben más de un cuento; otros, como Pereda (1833-1906) y el mismo Trueba, toman de *Fernán* muchos de sus enfoques de lo popular (Gutiérrez, 2003: 88).

Aun habiendo dejado al margen el conjunto de cuentos y novelas cortas que ella denomina *relaciones*, por ser un corpus muy extenso, conviene destacar el papel esencial desempeñado por *Fernán* en la narrativa breve del siglo XIX: la suya supone una aportación esencial a la dignificación del género del cuento porque supo fijar una especie literaria que, a partir de ella, se consideró un producto nuevo y distinto de los otros subgéneros

literarios próximos, que se venían cultivando hasta entonces y con los que se confundía, como son las baladas, las leyendas, los cuadros y las escenas costumbristas (Baquero: 1992, 29). En este sentido, la fijación del cuento literario moderno le corresponde también a ella, en paralelo a su contribución como recopiladora del patrimonio narrativo español de tradición oral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alborg, J. L. (1996). *Historia de la literatura española*. Tomo V-1. Realismo y Naturalismo. Madrid: Gredos.
- Amores García, M. (1997). *Catálogo de cuentos folklóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Amores García, M. (2001). *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.
- Baquero Goyanes, M. (1992). *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.
- Bravo-Villasante, C. (1978). Introducción, en C. Bravo-Villasante (Ed.), Fernán Caballero, *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares* (pp. 7-23). Madrid: Editorial Magisterio Español S.A.; reimpresso (1998). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Cantos Casenave, M. (1998). *Fernán Caballero: entre el folklore y la literatura de creación. De la relación al relato*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- Chevalier, M. (1978). Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 24(2), pp. 49-65.
- Díaz-Plaja, G. (1958). *Historia general de las literaturas hispánicas. Tomo V. Post-Romanticismo y Modernismo*. Barcelona: Editorial Barna, S.A.
- Fernández Poza, M. y García Pazos, M. (1998). *Actas del Encuentro Fernán Caballero hoy. Homenaje en el bicentenario de Cecilia Böhl de Faber. 1996*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.
- Grimm, J. y W. (2013 [1986]). *Cuentos*. Traducción de T. Zurdo. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (2003). *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Heinermann, T. (1944). *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Herrero, J. (1963). *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. Madrid: Gredos.
- Hurtado y J. de la Serna y González Palencia, J. (1925). *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Tipografía de la “Rev. De Archivos, Bibliotecas y Museos” [2ª ed.].
- López Argüello, A. (1922). *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.
- Valbuena Prat, A. (1968). *Historia de la Literatura Española*. Tomo III, Barcelona: Gustavo Gili [8ª ed.].
- Zavala, I. M. (1982). Costumbrismo y novelas, en I. M. Zavala, *Historia y Crítica de la Literatura española, 5. Romanticismo y Realismo* (pp. 337-345). Barcelona: Crítica.

EDICIONES

- Caballero, F. (1859). *Cuentos y poesías populares andaluces*. Sevilla: Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil.
- Caballero, F. (1878). *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Caballero, F. (1912). *Epistolario*, en *Obras completas*. Tomo XIV. Madrid: Tipografía de la “Revista de archivos”.
- Caballero, F. (1921). *Cuentos, adivinas y refranes populares*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.
- Caballero, F. (1923). *Cuentos populares andaluces*. En T. Heinermann (Ed.), Frankfurt: Moritz Diesterweg.
- Caballero, F. (1961). *Obras de Fernán Caballero*. Vol. 5. En J. Mª Castro y Calvo (Ed.), Madrid: Atlas (BAE, 136-140).
- Caballero, F. (1966). *Cuentos andaluces*. En A. Soria (Ed.), Madrid: Alcalá.
- Caballero, F. (1978). *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares*. En C. Bravo-Villasante (Ed.), Madrid: Editorial Magisterio Español S.A. Reimpresión (1998). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Caballero, F. (2005). Portal de autor “Fernán Caballero. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernán\\_caballero/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernán_caballero/) [Fecha de consulta: 31/05/2017].

“ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS  
EL MUNDO EN QUE HABITO...” LA PUBLICACIÓN  
DE TESTIMONIOS FEMENINOS INÉDITOS  
A TRAVÉS DE LA METALITERATURA  
“ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS  
EL MUNDO EN QUE HABITO...”  
THE PUBLICATION OF UNPUBLISHED FEMININE  
TESTIMONIES THROUGH THE METALITERATURE  
María GÓMEZ MARTÍN  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* El acto de escribir permite a las mujeres concienciarse y conciliarse con su pasado, con su presente y con su futuro, con su identidad y con su condición femenina. La escritura, en ocasiones, traspasa el nada simple acto de crear para incorporarse a la narración como una herramienta que las protagonistas de la literatura tendrán a su disposición para reconstruir su vida y describir sus expectativas.

Así en las novelas históricas contemporáneas, la escritura real y la escritura literaria se entremezclan y ofrecen, a veces, un oficio, a veces, un entretenimiento, a todas esas mujeres figuradas que sin ningún género de dudas permanecen inéditas más allá de la frontera de la metaliteratura.

A lo largo de este análisis observaremos aquellas narraciones reimaginadas de mujeres que pretendieron dejar su testimonio a la posteridad pero que han permanecido inéditas y olvidadas, al menos hasta la actualidad.

*Palabras clave:* Metaliteratura, autobiografía, novela histórica, reescrituras, autoría femenina.

*Abstract:* The act of writing allows women to become aware of and reconcile themselves with their past, their present and future, their identity and their feminine condition. Writing sometimes transcends the nothing simple act of creating to be

incorporated into the narrative as a tool that the protagonists of literature will have to their dispositional to rebuild their lives and describe their expectations.

In this way, as in contemporary historical novels, real and literary writing are intermingled and sometimes offer a trade, sometimes an entertainment, to all those figured women who without any doubt remain unpublished beyond the border of the metaliterature.

Throughout this analysis we will observe those reimagined stories of women who tried to leave their testimony to posterity, but have remained unpublished and forgotten, at least until today.

*Key Words:* Metaliterature, Autobiography, Historical Novel, Rewriting, Female authorship.

## 1. INTRODUCCIÓN

El sistema filosófico postmoderno ha permitido a las autoras contemporáneas realizar un juego de usurpación de identidades, permitiendo, de este modo, que muchas personalidades pretéritas vuelvan a la vida en textos literarios y revivan su existencia desde un punto de vista actual. Así, múltiples personajes históricos recuperan la voz por decisión de las autoras contemporáneas de ficciones históricas y, lo que es más contundente aún, ofrecen un testimonio escrito, al modo de las fuentes históricas reales, que confiere no solo una mayor veracidad a sus relatos, sino también una historia alternativa al modelo patriarcal.

A través de estas voces narradoras las autoras contemporáneas reescriben la historia particular de estas mujeres y les dan a sus protagonistas, entre otras muchas opciones verosímiles, el derecho o el placer de escribir, de narrar sus propias vidas, en primera persona, y de relatar los acontecimientos a través de unos textos que han permanecido inéditos en el mundo abstracto pero que ahora, a través del juego presente en estas novelas históricas, pueden ver la luz.

En este sentido, hemos de tener en cuenta dos aspectos fundamentales que se establecen entre el autor y el público lector de estos textos y de los que nosotros somos testigos. Por un lado, se establece un pacto entre el sujeto histórico al que se le da voz y

el público lector, que, siendo consciente de este juego identitario, opta por considerar el texto que lee como un testimonio legítimo.

Por otro, teniendo este hecho en cuenta, y apoyándonos también en la verosimilitud que transmiten estas narraciones, debemos confiar en la gran posibilidad que existe de que esas mujeres protagonistas de la Historia hubieran, en algún momento de sus vidas, cogido una pluma y hubieran trasladado al papel sus pensamientos.

Este acto de escribir permite a las mujeres concienciarse y conciliarse con su pasado, con su presente y con su futuro, con su identidad y con su condición femenina, así como con su papel en la Historia. Así, el proceso de escritura –una carta, un diario, unas confesiones o, por qué no, una crónica o unas memorias– se incorpora a la narración de la trama como una herramienta más que las protagonistas tendrán a su disposición para, a la hora de reconstruir y describir sus experiencias y expectativas vitales, sentirse cómodas con su identidad.

Es así como en las novelas históricas contemporáneas, la escritura real y la escritura literaria se entremezclan y ofrecen, unas veces, una misión, otras veces, un entretenimiento, a todas esas mujeres figuradas que, sin ningún género de dudas, permanecen inéditas más allá de la frontera de la metaliteratura.

A lo largo del análisis que propongo podremos observar aquellas narraciones reimaginadas de mujeres que pretendieron dejar su testimonio a la posteridad pero que han permanecido ocultas tras los perfiles dados por la Historia oficial y cuyos textos jamás han traspasado la esfera de la intimidad para ser leídos por otras personas. Al menos hasta la actualidad, las autoras han querido darles de nuevo vida y ofrecerles un medio para desarrollar un mundo propio, confeccionado a través de la memoria y de los recuerdos íntimos y, tal y como dice el título de este ensayo mostrar el mundo en el que habitan, por sus propias palabras sin estar mediatizadas por el testimonio masculino.

## 2. ESCRIBIR EN PRIMERA PERSONA: "TEXTIMONIOS"

El acto de escribir sobre sí mismo, es decir la narración en primera persona, constituye un camino de conocimiento y, por ello, es una técnica que ha triunfado dentro de la narrativa

escrita por mujeres, puesto que se adapta completamente a las expectativas de las autoras. El don de la escritura que estas conceden a sus protagonistas les permite alcanzar unos objetivos mínimos que dotan a estos testimonios de un matiz confesional, donde la protagonista, a través de su memoria, de los recuerdos y de los olvidos, se enfrenta a su yo, interpretando su experiencia desde la subjetividad. De este modo, se transmite una historia tamizada plenamente por la conciencia de la narradora que dedicará su esfuerzo y trabajo a “contar cosas” (Rivera, 1999).

Un “contar cosas” que, lejos de ser la expresión “minusvaloradora” que parece, Rivera atempera en su carácter peyorativo para imprimir sobre ella una pátina totalmente nueva, más cuidada y valorizada, otorgándole el propósito de ofrecer una visión más detallada del mundo a través de los ojos y de las palabras de la narradora, quien presta mayor atención a la vida interior —a los detalles que observa, a los sentimientos que percibe y transmite— que a los acontecimientos que ocurren a su alrededor. Y, precisamente, es este “contar cosas” la principal diferencia que la crítica aprecia, dentro de la narrativa en primera persona, entre los testimonios escritos por un sexo u otro (Jelineck, 1980); y donde las autoras de estos textos marcarán la frontera con otros textos menos combativos y representativos, al impregnar sus páginas con una denuncia constante hacia la situación de la mujer, tanto en la época en la que insertan sus tramas como en la posición en la que las ha situado la historiografía.

Las posibilidades de la mujer pretérita de utilizar la pluma como instrumento de trabajo se limitaban al ámbito privado donde podría dedicar su tiempo a cultivar la narración, uno de los escasos medios que tenían a su disposición para poder comunicarse con el exterior. El hecho de que los espacios públicos estuviesen vedados al sexo femenino es la causa por la que su discurso hubo de replegarse hacia dentro, hacia el universo interior, donde predominan los sentimientos y las emociones que le permitirán establecer un diálogo con su yo más íntimo y que ahora se verá materializado a través de la escritura en primera persona (Rivera, 1999), razones más que suficientes para convertir esta técnica en la preferida por las autoras



contemporáneas para relatar sus fábulas, ya que la orientación de la narración al mundo introspectivo de las protagonistas permite desarrollar un mundo personal y propio confeccionado a través de la memoria y de los recuerdos íntimos.

Es, pues, una modalidad que favorece el autoanálisis y la autocrítica de las protagonistas al ser un género que reflexiona principalmente sobre el papel de la memoria en el proceso de construcción del “yo”, aun requiriendo un constante esfuerzo de concienciación y de reflexión sobre la escritura que, de esta forma, se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Una modalidad que combina a la perfección con la crítica al peso que el patriarcado ha tenido a la hora de redactar los “textimonios” históricos y de elaborar la narración de la historia, tal y como la conocemos en nuestros días (Blesa, 2000). Permittiéndonos el uso del término que Blesa construye partiendo de las voces de texto y testimonio por los cuales reivindica la necesidad de construir “textimonios” en las que el concepto de “sujeto” requiere una remodelación en las formulaciones de escrituras biográficas y autobiográficas, permitiendo que sean los detalles los que reconstruyan la totalidad diluyendo todos los límites, superponiendo el tiempo y el espacio para indicar que la identidad se crea con una multiplicidad de discursos donde toda voz tiene cabida (Jirku y Pozo, 2011).

En definitiva, la búsqueda del yo y el afianzamiento de la identidad femenina a través de la narración en primera persona serían el objetivo de todas estas ficciones históricas, no obstante, el nexo que realmente une a estas novelas sea el acto de transgresión, en sí mismo. Pues para narrar el mundo en el que estas mujeres habitan necesitan rebelarse ante la realidad que les rodea y desarrollar una acción para la que no habían nacido ni deberían estar preparadas a sabiendas de que sus “textimonios” van a permanecer inéditos, que sus escritos nunca van a ver la luz y que su opinión nunca traspasará los muros de la habitación en la que se encuentran.

El quebrantamiento de las costumbres y normas morales se convierte en una particularidad habitual en estas novelas. Las autoras postmodernas, al igual que sus protagonistas, huyen de las fórmulas tradicionales de escritura y hallan fórmulas actualizadas para buscar el “yo”; intentan a través de sí mismas

comprender a la mujer desde una perspectiva que no es la de la sociedad patriarcal y sexista.

Y el desafío más significativo radica en narrar la historia de sus protagonistas utilizando tanto las técnicas y los géneros propios del sexo masculino, como pueden ser las crónicas o las autobiografías, subvirtiéndolas y provocando su implosión, o, por el contrario, retomando los formatos tradicionalmente femeninos, como las confesiones o las epístolas, y que, en estas ocasiones, eliminan sus fronteras para entremezclarse entre sí bajo el paraguas del relato autobiográfico, con la única y exclusiva determinación de profundizar en la reconstrucción de la identidad femenina de nuestras protagonistas, en oposición a algo ya conocido, que ha sido predeterminado por un “otro” y que invariablemente ha permanecido en nuestra mentalidad común, conformando un inalterable relato que no ha sido nunca cuestionado hasta fechas recientes.

En estas novelas, los géneros literarios se desdibujan y, de este modo, la autobiografía, la crónica histórica, las confesiones e incluso las misivas, que tan bien delimitados aparecen en el mundo masculino, se combinan entre sí para dar lugar, dentro de la novela histórica, a una propuesta nueva que recoge aquellos aspectos que mejores soluciones ofrecen a sus intereses. De este modo, estas novelas se traducen en “textimonios” femeninos que sirven de crónica histórica en tanto en cuanto narran lo acontecido durante sus vidas; en autobiografías, pues ofrecen la visión particular de sus autoras; en confesiones, en cuanto expresan sus pensamientos, sus miedos, sus inquietudes así como también sus esperanzas y alegrías; y, por último, en misivas no solo porque adquieren, en ocasiones, este formato (Irisarri, 2006), sino porque, finalmente, hacen de lo privado algo público.

3. “NO HAY NADIE MEJOR EN EL MUNDO MEJOR QUE TÚ PARA ESCUCHAR MI HISTORIA” (GRAVES, 1999: 14)

Con todo, la fórmula más repetida es la de aquellas novelas que intentan imitar de una manera muy particular géneros tradicionalmente masculinos y de gran peso en la sociedad y en la metodología tradicional de hacer Historia, como pueden ser las autobiografías o las crónicas.

El simple hecho de que estas mujeres protagonistas, tanto si son mujeres notables como del común, pretendan escribir una autobiografía ya es un acto de transgresión en sí mismo, en cuanto que, hasta hace poco tiempo, han sido consideradas como un género literario masculino y más concretamente del varón que se encuentra posicionado en un elevado estatus económico o social. En ellas, el "héroe" de la narración es el que domina el mundo y por ello es el único que tiene capacidad para incluir la primera persona en sus afirmaciones, que empiezan todas por el pronombre "yo", contribuyendo a la consolidación de su identidad (Jirku & Pozo, 2011).

Por el contrario, a diferencia de la imagen propia autosuficiente, llena de autoestima, y más bien unidimensional que los hombres proyectan en sus autobiografías, las mujeres, tal y como ocurre en estas novelas, a menudo retratan una imagen propia fragmentada y de dimensiones múltiples, imagen que también va acompañada de un cierto sentimiento de inadecuación y de alienación, de sentirse diferentes, "otras", por lo que la crítica al modelo establecido es doble: por un lado por lo que cuentan y por otro, por cómo lo cuentan. Así se subraya en numerosos pasajes de sus novelas, en las que evidencian cómo estas mujeres escriben sus vidas a golpe de memoria: "Los nombres se enlazan y me arrastran, como se enlazan los recuerdos" (Ortiz, 1991: 47); "No debo anticiparme; si narro los hechos de mi vida sin rigor y concierto me perderé por el camino" (Allende, 2006: 17).

El autor masculino tiende a enaltecer las vidas, a exponerlas de una manera idílica dibujando un perfil que sirva de ejemplo universal; por ello necesita utilizar una estructura lineal y cronológica donde se intuya o descubra la construcción del héroe y su triunfo en la sociedad al lograr los objetivos perseguidos. Por el contrario, las mujeres tienden a fragmentar su discurso, como si a golpes de memoria se tratase, una especie de episodios dispersos pero unidos a través de un hilo que los integra y les da coherencia en un discurso en el que se busca y persigue la identidad individual de sus autoras. Una fórmula más de "contar sus vidas".

Desde el momento en que las escritoras tienen que enfrentarse a ciertas verdades y ponerlas por escrito, el concepto

de autobiografía femenina va adquiriendo forma. En estas narraciones hay una vacilación entre la narración íntima y una narración objetiva, lo que significa, por un lado, su deseo de introspección, y, por otro, la aspiración a ser aceptada. Este hecho es muy claro en aquellas novelas en las que la protagonista, además de contar sus experiencias, pretende imitar fórmulas de escrituras masculinas como las crónicas de hechos o de viajes.

3.1. “UNA REINA NECESITA UN CRONISTA” (ORTIZ, 1991: 71)

La crónica es una narración histórica cuya principal premisa es seguir el orden consecutivo de los acontecimientos. Estas fórmulas narrativas son testimonios “verídicos” y “objetivos” de una época y de un lugar, adquiriendo un peso incuestionable como fuentes históricas. Esta idea se pretende menoscabar en las narraciones que examino al dejar clara la subjetividad propia de la escritura en primera persona: “Solo espero que la historia [...] me haga justicia. Por eso he querido volver la vista atrás y explicar mi verdad” (Queralt, 2007: 240):

Me gustaría poder hablar de Pedro [su padre] como lo hacen las crónicas: privarlo de cualquier valoración, desvestirlo de cualquier adjetivo para referirme a él con la mayor inocencia posible. No existen narradores capaces de no decantarse –no aspiro a tanto, es un sinsentido-. Al hablar de un suceso, por más casual que este sea comenzamos a valorarlo (Cifuentes, 2007: 99).

Es por este motivo por el que las protagonistas de estas novelas son conscientes del peso que estos documentos tendrán a lo largo de la Historia, por lo que reclaman para sí el derecho de pervivir en la memoria colectiva, al igual que ha ocurrido con sus congéneres masculinos. Tal y como se refleja a continuación, reclaman el derecho de relatar la Historia desde aquellos puntos de vista que los cronistas oficiales han ignorado:

Me asombra el poder de esos versos de Alonso, que inventan la Historia, desafían y vencen el olvido [...] de todos modos debo relatar mi versión de lo acontecido para dejar memoria de los trabajos que las mujeres hemos pasado en Chile y que suelen escapar a los cronistas, por diestros que estos sean (Allende, 2006: 84).

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

Por lo que, a falta de un cronista que narre sus hazañas, ellas asumen esa labor, procurando en todo momento reproducir el estilo y el formato de las clásicas crónicas. Tal y como evidencia el título con el que Inés, la protagonista de Isabel Allende en *Inés del Alma Mía*, inicia su crónica de viaje:

Crónicas de doña Inés Suarez, entregadas a la iglesia de los Dominicos para su conservación y resguardo, por su hija, doña Isabel de Quiroga, en el mes de diciembre del año 1580 de nuestro señor, Santiago de la Nueva Extremadura, Reino de Chile (Allende, 2006: 9).

No obstante, a pesar de la intención de imitar estas narraciones en su totalidad, el resultado es (falsamente) frustrante puesto que en el proceso de escritura estas nuevas cronistas se sienten incapaces de cumplir con el canon establecido, provocando un golpe de efecto aún mayor en estas novelas. En el proceso de escritura de estas crónicas, las autoras ficticias oscilan continuamente entre un lenguaje que busca reproducir las clásicas crónicas oficiales que tanto rechazan y, a la vez, pretenden emular, y un discurso suave y ligero donde el querer "contar cosas" cobra mayor intensidad que el hecho de simplemente narrar los acontecimientos en los que han sido partícipes (Gómez, 2012).

En este sentido, es Lourdes Ortiz quien en el desarrollo de su novela más señera, *Urraca* (1981), esboza las características esenciales de la "perfecta crónica histórica". El problema que se le presenta a su protagonista como cronistas la incapacidad de mantener el estilo sobrio y riguroso ya que sólo durante unas líneas conseguirá mantener esa construcción ideal (Alfonso, 2002). De ahí que repita tantas veces: "me canso. Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea" (Ortiz, 1991: 71), contraponiendo de este modo distintas formas posibles de narrar. Algo similar a lo que le ocurrirá a Inés, la protagonista de Isabel Allende.

3.2. “UNA CONFESIÓN EN QUE NADIE ME JUZGUE” (COSANO, 2016: 25)

Michel Foucault entiende que el acto de confesarse va más allá del ritual religioso para convertirse en una significativa fórmula de comunicación al ser la expresión de un sentimiento sincero procedente del yo más profundo (1979: 59). Un diálogo que se produce siempre en un clima íntimo y adecuado para la introspección y para la manifestación de los sentimientos más profundos.

En este sentido, todas estas novelas adquieren cierto tono confesional al narrar en voz baja, al final de sus vidas y ya sin grandes expectativas vitales, sus trayectorias, sus preocupaciones y sus anhelos, a un ser cercano –confesor, descendientes, etc.– y, por ende, al público lector:

Atiende bien, Alba Simha [indica la protagonista Alba Levanah]. No hay nadie en el mundo mejor que tú para escuchar mi historia, y no solo porque eres mi nieta [...] solo en ti puedo confiar para que puedas repetir mis palabras [...] sin doblegar las verdades aquí y allá para acomodarte a la opinión de otros (Graves, 1999: 14).

En estos testimonios las autoras implícitas aunque buscan realizar un examen de conciencia a la par que una confesión, consideran que la penitencia a la que está asociada ya fue sobrellevada a lo largo de sus vidas, por lo que, en realidad, el perdón consiguiente a la confesión no será tan buscado en el plano religioso, sino que pretenden hallar un indulto mucho más preciso y objetivo, mucho más terrenal y significativo, como puede ser la absolución de las generaciones venideras otorgado por la Historia: “¡Y deseo tanto escribir para mí! Como un balance para mi alma, una síntesis, una confesión en que nadie me juzgue, ni siquiera yo misma, ni siquiera Dios” (Cosano, 2016: 25).

Al igual que ocurre con las crónicas, las autoras contemporáneas recogen la tradición literaria de las confesiones e imitan su formato, buscando la inspiración divina para poner por escrito sus pensamientos, como si de un instrumento de la superioridad se tratase y, así, legitimarse en la escritura y poder

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

traspasar tanto la censura propia como la de extraños a la que estaban sometidas:

Le agradezco [a San José] también estas líneas: sé que sin su caridad y protección, si no sintiera, como lo hago, que está aquí, a mi lado, leyendo lo que escribo, escuchando lo que pienso, dándome ánimos, inspirándome como si, por momentos, me dictara o incluso tomara él la pluma para continuar, nunca me habría atrevido a escribir (Cosano, 2016: 18).

En estas novelas, al hallarse las protagonistas en sus últimas horas de vida, se sienten libres de todo, sin responsabilidades sociales, por lo que ya no necesitan calcular el impacto ni las consecuencias de sus palabras. Tal y como se expresa Santa Teresa de Jesús en la novela de Helana Cosano:

No tengo fuerzas, me agota escribir. Y sin embargo, hacerlo aquí y ahora, libremente es dulce, es un placer voluptuoso que me libera de sentimientos acumulados durante años y me hace sentir ligera. Una sensación parecida a cuando después de relatar mis ruindades a un confesor, me sentí en paz, pura, como si hubiera vuelto a nacer [...] Mis escritos son imperfectos, simples, tal vez faltos de coherencia o claridad, con repeticiones, con un estilo desaliñado: son mi obra, me expresa, al igual que el mundo anuncia al Creador (Cosano 247).

Es por ello por lo que, además de unas autobiografías ficticias, estas novelas se presentan como unas confesiones, una forma de testamento espiritual que nos desvela a la mujer de carne y hueso, a menudo oculta tras su obra y malinterpretada o manipulada por la Historia.

### 3.3. TE LO DIGO POR ESCRITO (IRISARRI, 2016)

Finalmente, otro género que hace acto de presencia en estas ficciones históricas es el epistolar, que, por sus propias características, nos permite observar una doble condición. El género epistolar es "la comunicación diferida en el tiempo y entre espacios distintos, comunicación que se realiza mediante textos escritos" (Soto, 1996: 154). En este sentido, en las cartas, al igual que ocurre en las novelas históricas que estudio, la

protagonista se encuentra, en un espacio y en un tiempo distintos al del lector.

Tradicionalmente se ha considerado el epistolar como un diálogo sumamente flexible que da cabida a todo tipo de materias y con un gran potencial narrativo, permitiendo a su autor generar un retrato de sí mismo o bien crear una máscara tras la que esconderse (Altman, 1982: 185). Es por este motivo, y por la subjetividad de la que se hace partícipe, por lo que autores como Didier definieron este género como el femenino por excelencia (1981), una afirmación sumamente compleja que abre una amplia gama de debates teóricos pero que evidencia la innegable relación que han mantenido las mujeres con el género, que les ha permitido, al menos a un grupo muy selecto, no solo satisfacer las necesidades de creación literaria, sino también mantener abierta la comunicación con el exterior desde sus aposentos (Arriaga, 2005). En gran medida, todos estos aspectos son los que hacen de las misivas una herramienta sumamente consistente para denunciar la marginalidad a la que las mujeres han estado sometidas ante los discursos hegemónicos tradicionales.

En este sentido, si la carta en su función comunicativa cumple una misión sumamente sustancial al romper la frontera entre el mundo privado y el mundo exterior, estas ficciones históricas efectúan este mismo cometido, ampliando mucho más la esfera que las misivas cubrían, pues si bien las cartas se destinaban a los círculos más estrechos y cercanos ahora se alcanza a todo el mundo que desee acceder a ellas.

#### 4. CONCLUSIONES

En estas novelas, las protagonistas narradoras ofrecen un testimonio, repleto de sinceras emociones y profundas pasiones, un discurso regido, más bien, por los procesos psicológicos y sentimentales que por el rigor que se demanda a cualquier relato. Es por este motivo por el que con frecuencia el género de la narración se diluye y se convierte en un soliloquio de las protagonistas que convierte sus reflexiones en revelaciones públicas.



En definitiva, la carta no es solo un monólogo con pretensiones de diálogo (Henríquez, 1985: 85), sino que en ella también observamos rasgos de la confesión –puesto que se sustenta en la relación de confianza y verdad subjetiva que transmite– y de la crónica de hechos –pues a través de ella podemos conocer de primera mano la mentalidad y las costumbres de la época en la que es escrita–, convirtiendo dichas ficciones históricas en una amalgama que da como resultado un discurso autobiográfico que nos permitirá reconocer el yo subjetivo del personaje histórico, la identidad de la autora que se refugia tras su “textimonio”. Un “textimonio” que a su vez puede ser interpretado como un último gesto de resistencia ante la posibilidad de ser narradas por otros (Becerra, 2015).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso, M. C. (2002). Escribir novela histórica y ser mujer: el ejemplo de “La cajita de lágrimas”, de Ángeles de Irisarri. En M. E. Álvarez & M.C. Rodríguez (Coords.), *Tramas postmodernas: voces literarias para una década (1990-2000)*, (p. 239-270). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Allende, I. (2006). *Inés del Alma Mía*. Barcelona: Random House.
- Altman, J. G. (1982). *Epistolarity: approaches to a form*. Ohio: Ohio SUP.
- Arriaga, M. (2005). Epistolarios en Italia: un punto de vista teórico sobre un género femenino. *Epistola i literatura: epistolaris, la carta: estrategias literaries* (pp. 69-78). Alicante: Denes. Vol. 1.
- Becerra, M. (2015). Maria Rosa Oliver (1898-1977), de la historia a la autobiografía. *Arenal*, 22 (1), pp. 31-47.
- Blesa, T. (2000). Textimoniar. *Mundo y literatura*, 2, pp. 75-91.
- Cifuentes, P (2007). *Tiempo de bastardos*. Madrid: Martínez Roca.
- Cosano, H. (2016). *Teresa la mujer. Sus confesiones a las puertas de la muerte*. Madrid: La Esfera de los libros.
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme*, Paris: Presses Universitaires Francaises.
- Foucault, M. (1977). *La Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez, M. (2012). “No son batallas lo que quiero contar”. *La mujer medieval en la novela histórica de autora*. Oviedo: KRK.
- Graves, L. (1999). *La casa de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.

- Henríquez, C. (1985). *Feminismo y otros temas sobre la mujer en la sociedad*. Santo Domingo: Editor a Taller.
- Irisarri, Á. (2006). *Te lo digo por escrito*. Madrid: MR.
- Jelinek, E. (1980). *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana UP.
- Jirku, B. & Pozo, B. (2011). Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVI, pp. 9-21
- Ortiz, U. (1991). *Urraca*. Madrid: Debate, 1981.
- Queralt, M. P. (2007). *Leonor*. Madrid: MR.
- Rivera, M. (1999-2000). La autobiografía, ¿Género femenino? *Lectora*, 5-6, pp. 85-87.
- Soto, G. (1996). La creación del contexto: función y estructura en el género epistolar. *Onomazein*, 1, pp. 152-166.

A LA SOMBRA DE LAS TRADUCCIONES  
FRANCESAS: CONSUELO BERGES, ESCRITORA  
IN THE SHADOW OF THE FRENCH TRANSLATIONS:  
CONSUELO BERGES, WRITER  
Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN  
*Universidad de Cantabria*

*Resumen:* La traductora Consuelo Berges, intelectual interesantísima del siglo XX, ha merecido cierta atención en sus labores como traductora de la literatura francesa, pero apenas se conoce su perfil biográfico y mucho menos su labor periodística y literaria. Autora de artículos de prensa, directora de publicaciones, mujer comprometida con la educación femenina y las condiciones de la mujer y la infancia y escritora de ensayos y poesía, su estudio es muy interesante y no ha sido abordado por la crítica. Este trabajo revisa y rescata su trayectoria vital y su obra literaria.

*Palabras clave:* Consuelo Berges, literatura, feminismo, periodismo, compromiso.

*Abstract:* The translator, Consuelo Berges, a very interesting intellectual of the twentieth century, has deserved some attention in her work as a translator of French literature, but her biographical profile, much less her journalistic and literary work, is hardly known. Author of articles of the press, director of publications, woman committed to the education of women and conditions of women and children and writer of essays and poetry, her study is very interesting and has not been approached by critics. This work revises and rescues his life trajectory and his literary work.

*Key words:* Literature, feminism, journalism, commitment.

## 1. UNA VIDA DE NOVELA

A finales de los años 60 del pasado siglo, Consuelo Berges da a las prensas su traducción de *En busca del tiempo perdido* de Proust. El título de mi trabajo quiere ser un modesto homenaje conjunto a Proust y a esta mujer que se refugió por motivos políticos en su tarea como traductora del francés, y cuya labor literaria quedó *a la sombra* de las muchas páginas de la mejor literatura francesa vertidas por ella al castellano.

Reducido su recuerdo en su tierra natal al nombre de una calle en un nuevo barrio residencial de Santander, sin ediciones modernas de su obra literaria, sin recopilaciones de sus artículos periodísticos, sin que se haya ponderado adecuadamente su papel como traductora y sin atención siquiera al rescate de su apasionante biografía, Consuelo Berges es hoy una perfecta desconocida a cuyo estudio he dedicado los últimos meses de trabajo, descubriendo con asombro y hasta estupefacción a una mujer de talla colosal, embarcada en diversas empresas y ocupaciones, con una larga vida, 89 años, que podría ser materia literaria de una novela y que constituye un ejemplo ilustrativo de la historia del siglo XX en España y de las dificultades de las mujeres que quisieron participar de la vida intelectual del país<sup>1</sup>.

Consuelo Berges nace en Uceda, un pequeño pueblecito de la pintoresca y montañosa comarca interior de Cabuérniga, en Cantabria, en agosto de 1899. Su madre, Belinda Berges y Rábago, tenía diecinueve años y era soltera cuando tuvo a la pequeña. Emparentada con una dinastía de pintores como Antonio Quirós o María Blanchard, así como con la familia de Concha Espina, escritora por la que sintió siempre una gran admiración y que la protegió en momentos muy difíciles de su vida, la niña Consuelo pertenecía, por parte de padre, a una familia de letras y vivió desde pequeña en casa de sus abuelos paternos, porque su madre trabajaba en aquella casa. En la biblioteca familiar leyó con avidez todo lo que caía en sus manos. De hecho, aprendió a leer a los siete años sin que la enseñara nadie, en casa, en el periódico liberal santanderino *El*

---

<sup>1</sup> Agradezco su inestimable ayuda en mis investigaciones sobre esta autora a José Ramón Saiz Viadero.

*Cantábrico* y entre sus lecturas infantiles estuvo la mitología griega, el *Quijote* o los grandes novelistas rusos. No iba ni a la escuela ni a misa; ni siquiera hizo la primera comunión, lo que seguramente supuso un cierto escándalo en su pueblo. A los quince años marcha la joven a Santander, a casa de su padre y allí empieza a estudiar en la Escuela Normal de Magisterio, que se había inaugurado hacía poco tiempo con profesorado joven formado en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid.

Al concluir la carrera de maestra, que nunca ejerció, empieza a escribir artículos en la prensa, en el diario “La Región”, pero con veintisiete años, se marcha a América, a Perú, acompañando a una pariente suya, Julia. Ambas llegaron a Arequipa en enero de 1927. Arequipa era entonces la segunda urbe del Perú y tenía 50.000 habitantes; Julia era la dueña de la única librería de la ciudad y Consuelo vivía con ella mientras daba clases de gramática y de otras materias en una academia y colaboraba con el diario *Las Noticias* escribiendo artículos literarios. En Perú colaboró también en algunos diarios de Arequipa y Lima y pronunció dos conferencias en la Universidad de San Agustín; una de ellas, que dará mucho que hablar por su antindigenismo, llevaba por título *Los mitos indianistas*.

En 1928, cuando Julia decide regresar a Santander para ver a sus hijos, Consuelo opta por marcharse a Buenos Aires y muy pronto consigue trabajo como periodista y publica su libro *Escalas*, al que posteriormente me referiré. De esa época data su amistad con Concha Méndez, a la que introdujo en los círculos intelectuales argentinos y cuyo libro de 1930 *Canciones de mar y tierra*, ilustrado por Nora Borges, prologó nuestra escritora. Si se me permite una anécdota, Concha y Consuelo se conocieron cuando Méndez intentó vender unos manteles de lagartera a Consuelo, a su llegada a la capital argentina, y a partir de ahí su amistad personal e intelectual duró toda la vida.

En 1931 Concha Méndez y Consuelo viajan desde Buenos Aires a París. En esta ciudad le esperaban a Consuelo algunos miembros de su familia, como la pintora santanderina María Blanchard, pero su estancia solamente se prolonga durante unos tres meses, pues ella quiere vivir la efervescencia política y cultural de la República. Consuelo llega a Madrid a finales de octubre de 1931, siete meses después de la proclamación de la

Segunda República y desde su llegada, entra en contacto con Clara Campoamor y con Victoria Kent, entre otras mujeres republicanas destacadas de la época. Durante estos años de intensa actividad política y lucha feminista, Consuelo Berges no publica ningún libro, aunque sí envía algunas colaboraciones a la prensa. Gabriela Mistral, desde el otro lado del Atlántico, le recrimina este parón y le escribe en una carta estas líneas: “Tener en la vida una aptitud y no pagarla en creación es pecar contra el Espíritu Santo. Usted, Consuelo, peca contra el Espíritu Santo”. Pero, desoyendo estos consejos, no será hasta casi cinco años después cuando Consuelo, en 1935, publica su *Explicación de Octubre. Historia comprimida de cuatro años de República Española*. Atraviesa en esos años un momento de grandes dificultades económicas y Clara Campoamor, que había sido nombrada directora del Régimen Penitenciario, se empeña en designarla directora de un orfanato y ante la negativa de Consuelo, le proporciona un empleo en el Archivo de la Junta Provincial de la Beneficencia, con un sueldo de 50 ó 60 duros.

En esos años de efervescencia de la República es cuando Consuelo se interesa por la masonería y pasa a integrar la logia de Adopción *Amor* de Madrid de la que era Venerable Maestra Carmen de Burgos. He encontrado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, las fichas de la causa contra Consuelo Berges, que fue acusada de masona por el Tribunal especial de represión de la masonería y el comunismo creado por el régimen franquista. Tiene causas entre 1940 y 1960, aunque es un frente de mi investigación que no tengo concluido.

Con el estallido de la Guerra Civil, Consuelo es enviada como directora a un asilo de niños a Granollers y marcha posteriormente a Barcelona donde entra más en contacto con el anarquismo y colabora en la redacción de la revista *Mujeres Libres*. La víspera de que la ciudad fuera tomada por las tropas de Franco, Consuelo escapa por Portbou a Francia, pasa a Cerbère y de allí en tren hasta Perpiñán, donde es detenida y conducida a Le Puy, a un campo de refugiados. Finalmente, es confinada en una aldea del Jura y escapa a París donde vive cuatro años en la clandestinidad, ayudada por el dibujante Baltasar Lobo y por su esposa, así como por Picasso, mientras se

mantiene económicamente dando clases de español y gracias al dinero que le envían familiares y amigos de Argentina.

En 1943, cuando París cae bajo al dominio alemán, es detenida mientras se encontraba en una cola para recoger unos bonos con los que se proporcionaban zapatos. Al carecer de documentación, los alemanes la creen judía, y ella duda entre declararse judía o revelar su nacionalidad española, pues temía su repatriación a España. Pero los nazis deciden enviarla a un campo de concentración a Fuenterrabía y más tarde a Irún. Marcha a Madrid y gracias a la protección de Luis de la Serna, el hijo médico de Concha Espina, se libra de la cárcel.

Entre los años 40 y su muerte, acaecida en 1988, vive en Madrid dedicándose principalmente a la traducción. Esta mujer menuda pero sólida murió en 1988. Por aquel entonces vivía en la calle Andrés Mellado, que es actualmente la sede de la Fundación creada por ella misma en defensa de los intereses de los traductores y que lleva su nombre.

## 2. LA LABOR LITERARIA DE LA ESCRITORA

A continuación voy a detenerme en su labor como escritora. Se trata de una de las muchas facetas que podrían estudiarse de Consuelo, como su excelente labor de traductora o su papel como periodista.

Su primer libro publicado es *Escalas*, que salió a la luz en Buenos Aires en 1930 y fue glosado elogiosamente en varias reseñas en los periódicos españoles e hispanoamericanos. La obra se inicia con unas seguidillas de Concha Méndez que atestiguan la amistad y buen entendimiento entre ambas escritoras.

Se trata de un volumen misceláneo, homenaje a Concha Espina en cuyas páginas iniciales la escritora defiende la literatura periodística y divulgativa frente a la pétrea y fría obra literaria.

Los temas que suscitan los textos de Berges son el paisaje americano, que conoció por sus viajes desde Ecuador a Argentina y por el que muestra una escasa emoción, la defensa de los viajeros españoles a América, la vida cultural bonaerense, sobre todo, lo que se refiere a los filósofos europeos que recalán en la ciudad impartiendo sus conferencias y fundamentalmente, la crítica al indigenismo y la defensa del papel de España en

América. Este es un asunto que le preocupa mucho y que produjo algunas polémicas en sus intervenciones públicas. Quizá por eso le interesó recoger en *Escalas* su conferencia titulada “Los mitos indigenistas”, pronunciada por la escritora en Arequipa, en la Universidad de San Agustín, en noviembre de 1928. En ella criticaba las manifestaciones de hispanofobia que exhibían las juventudes indianistas y aludía a la obra de García de Naranjo en la que culpaba a los EE. UU. de fomentar un amor a los indios que vivían al sur de Río Bravo, mientras exterminaban a los de su territorio. Los indios del Sur del continente eran idealizados por los norteamericanos, quienes los convertían en hermosos, inteligentes y superiores, mientras ellos mismos estaban confinando a los indígenas que vivían en su país en las reservas, y alimentando en los indios sudamericanos el odio a España.

La escritora es muy crítica también con el indigenismo cultural, cuyas raíces filosóficas rastrea y que cree no ayuda en nada a mejorar la situación del indio real:

estoy casi segura de que los mismos jóvenes poetas que componen poemas enternecidos al poncho, las ojotas y el chullo<sup>2</sup> del indígena, no dejarán más de una vez de acudir a la palabra ¡indio! como insulto supremo que desfogue su ira y su desprecio hacia algún semejante que les haya ofendido. (Berges, 1930:73).

Proclama la superioridad de la cultura española sobre la indígena y alienta el nacionalismo práctico de las naciones sudamericanas: “¡Alerta, paladines de la utopía indianista! Sed Quijotes, pero con dineros y camisas.” (Berges, 1930:82).

Al margen de las ideas expuestas en esta conferencia y en el texto que ella recogió, que podemos o no rebatir, me ha resultado muy interesante que la propia autora fuera a la vez la cronista de lo sucedido después de pronunciarla, pues en Consuelo Berges siempre triunfa el aliento periodístico y el uso de la palabra para argumentar. En esa crónica del debate suscitado por su conferencia, recoge las críticas que le hicieron

---

<sup>2</sup> Ojota: sandalia que usan los indios. Chullo: sombrero de lana usado por los indios peruanos.



algunos de los indigenistas asistentes, y también agradece su ayuda a varios intelectuales peruanos que la apoyaron, ratificándose dos años después de haber pronunciado esas controvertidas palabras, en lo allí expresado.

En resumen, es un libro misceláneo, de defensa de lo español frente a lo europeo e indígena, obra que ella misma calificó años más tarde como incongruente y movediza y de cuya publicación quizá se arrepintiera, pero que hoy en día resulta muy interesante para entender el papel de muchos intelectuales españoles en una América en la que se promovía la hispanofobia. *Escalas* da fe asimismo de la valentía de una mujer de 31 años que expresa sin ambages y con sólidos argumentos sus opiniones.

Habrían de pasar cinco años para que se publicara otra obra de Berges en forma de libro, *Explicación de Octubre. Historia comprimida de cuatro años de República Española*, un volumen en el que aporta una interpretación política muy personal de la revolución de los mineros asturianos de 1934<sup>3</sup>. La obra tuvo muchos problemas de distribución, pues la censura del bienio de Lerroux y Gil Robles se encargaría de que el libro apenas se comercializara. En el prólogo parece querer contestar a aquella censura por haber cesado su actividad literaria que le hiciera Gabriela Mistral cuando escribe: “Acaso sea mejor vivir un tiempo la pasión de callar, contemplar y sufrir, acumulando silencio, contemplación y sufrimiento para un día devolverlo al pueblo y a la tierra en comprensión expresada, con la menos cantidad posible de literatura, con la mayor cantidad posible de espíritu” (Berges, 1935).

Otros dos libros, sendas biografías, fruto de su devoción por Stendhal, completan su producción. El primero se tituló *Stendhal. Su vida, su mundo, su obra*, y fue publicado en 1962 por la editorial Aguilar y en 1983 en Alianza se edita *Stendhal y su mundo*, que fue calificado muy elogiosamente por la crítica.

---

<sup>3</sup> Fue una revolución que aglutinó a los mineros asturianos, uniendo a los anarquistas, comunistas y socialistas frente al gobierno de la derecha. Hubo huelgas generales, se proclamó una Comuna Asturiana y el Gobierno respondió con una fortísima represión, enviando a la Legión y al ejército y causando más de 1000 muertos.

José María Alfaro, en un artículo publicado en *ABC* en el que reseñaba el libro de Berges calificaba a la autora como: “stendhaliana fervorosa y practicante” (Alfaro, José María, *Stendhal y su mundo*, *Sábado cultural*, *ABC*, 22 de octubre de 1983-V) e indicaba que el volumen es “una obra considerable” que según su juicio merece estar a la altura de los grandes libros de los escritores europeos que escribieron sobre el autor de Grenoble, como Kaiser o Lukács. Su amor por Stendhal es bien conocido; hasta tal punto que el 3 de marzo de 2011, en un diálogo con Ricardo Piglia sobre los traductores, publicado en el suplemento *Babelia* del diario *El País*, Roberto Bolaño decía que Consuelo Berges era la principal autoridad sobre Stendhal en nuestra lengua y que sus traducciones son extraordinarias.

### 3. A MODO DE COLOFÓN

Como conclusiones de este recorrido vital y literario de Consuelo Berges, destaca la apasionante vida y trayectoria intelectual de una mujer de gran capacidad de trabajo y exigencia intelectual y estética, que supo no arredrarse ante las dificultades, que tuvo una vida plena de experiencias, de relaciones intelectuales y de amigos y especialmente de amigas, que difundió la imagen de España en América, que luchó denodadamente por los derechos de la mujer y de los desfavorecidos, que se yergue con alma quijotesca en defensa de los traductores y que supo ironizar sobre sí misma.

Nos ha legado sus impresionantes traducciones de la mejor literatura francesa, su Fundación que defiende y promueve el rigor del oficio de traductor, una más que notable obra periodística, una obra literaria de interés que acabo de presentar someramente en este trabajo y el ejemplo de su lucha en defensa de las reivindicaciones femeninas y de la dignidad humana. Tras las gruesas lentes que siempre llevaba encontramos una mujer “sola, independiente, orgullosa, implacable, pobre y escandalosamente rigurosa.”, tal como la describió Rafael Conte en un artículo de *ABC* publicado el 2 de febrero de 1989. Sirva esta breve intervención de recuerdo del trabajo intelectual de esta y de todas las inéditas a quienes dedicamos estas investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro, J.M<sup>a</sup>. (1983). Stendhal y su mundo. *Sábado cultural, ABC*, 22 de octubre de 1983, pág.V
- Ballano Olano, I. (2009). Consuelo Berges. *Diccionario histórico de la traducción en España*, coordinado por Francisco Lafarga Maduell y Luis Pegenaute. Madrid: Gredos, pp. 110-112.
- Benítez Eiroa, E. (2004). Filtros Entrevista truncada con Consuelo Berges *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores* (29), pp. 79-89.
- Berges, C. (1930). *Escalas*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.
- Berges, C. (1931). *Concepción Arenal: Algunas noticias de su vida y obra*. Barcelona: Edit Gráf. Maxera y Cia.
- Berges, C. (1935). *Explicación de Octubre. Historia comprimida de cuatro años de República en España*. Madrid: Imprenta Garcigoy, 1<sup>a</sup> edición.
- Berges, C. (1962). *Stendhal. Su vida, su mundo, su obra*. Madrid: Aguilar.
- Berges, C. (1983). *Stendhal y su mundo*, Madrid: Alianza.
- Conte, R. (1989). En memoria de Consuelo. *ABC*, 2 de febrero de 1989, pág.1
- Lazalzada, M<sup>a</sup> J. (2006). *Mujeres en masonería*. Premiá de Mar: Clavel, pp. 212-228.



ESCRIBIR EN GALLEGO, CATALÁN Y ESPAÑOL  
BAJO EL FRANQUISMO: UNA APROXIMACIÓN  
INTERSECCIONAL A MATILDE LLORIA  
WRITING IN GALICIAN, CATALAN AND SPANISH  
UNDER FRANCO: AN INTERSECTIONAL APPROACH  
TO MATILDE LLORIA

Maria LACUEVA I LORENZ  
*Universidad del Sarre*

*Resumen:* La escritora Matilde González Palau (Almansa, 1912 – Valencia, 2002) y que siempre firmó sus obras como Matilde Lloria, desarrolló su obra poética en tres lenguas, castellano, catalán y gallego, en unos años, los de la dictadura franquista, en los que dos de ellas se enfrentaban a serios problemas para sobrevivir. En este trabajo, analizaremos, a partir de su biografía lingüística, los motivos por los cuales Matilde Lloria asumió esa triple identidad cultural y lingüística y las circunstancias en las que las ejerció, teniendo en cuenta los efectos estéticos resultantes y siempre intentando situar su figura dentro de las genealogías femeninas de las diferentes tradiciones literarias. Además, observaremos los mecanismos de invisibilización que todavía la mantienen como una autora casi desconocida, tanto entre los especialistas como para el público en general. Por último, llevaremos a cabo una primera aproximación interseccional para intentar comenzar a abarcar la dimensión de su obra.

*Palabras clave:* Interseccionalidad, biografía lingüística, Literatura Catalana, Literatura Gallega, Literatura Española.

*Abstract:* Author Matilde González Palau (Almansa, 1912 – Valencia, 2002), whose pseudonym was Matilde Lloria, wrote her poetry in three languages: Castilian, Catalan and Galician, two of which were under serious threat during some of her active years under Franco's dictatorship. Based on her linguistic biography, in this piece we analyse the motives behind Matilde

Lloria's assumption of this triple cultural and linguistic identity and the circumstances in which she exercised them, taking into account the resulting aesthetic effects and trying to place her figure within the feminine genealogies of the different literary traditions. Furthermore, we observe the invisibilisation mechanisms which have today made her almost unknown as an author, both among specialists and the general public. Finally, we undertake an initial intersectional approach in an attempt to begin to understand the scope of her work.

*Key words:* Intersectionality, linguistic biography, Catalan literature, Galician literature, Spanish literature.

### 1. INTRODUCCIÓN: UN CASO EXCEPCIONAL, PERO NO UNA EXCEPCIÓN<sup>1</sup>

Si para cualquier escritora en lengua castellana el hecho de escribir y, sobre todo, publicar en la España franquista era enormemente problemático por el hecho de ser mujer, las dificultades se multiplicaban para aquellas autoras que optaban por las lenguas perseguidas por el régimen para la creación artística; si además subvertían los límites impuestos por las autoridades y sobrepasaban el reducto folclórico, único espacio en que a dichas lenguas se les permitía expresarse públicamente, y pretendían dignificarlas y prestigiarlas con su literatura, la tarea se convertía en tremendamente complicada. Es el caso de Matilde González Palau, quien siempre firmó sus escritos como Matilde Lloria, sirviéndose del apellido de su marido. Se trata de una poeta trilingüe: dos de las lenguas en las que desarrolló su obra fueron el catalán y el gallego, ambas duramente perseguidas durante dictadura, mientras que la tercera, el castellano, además de ser la única que estaba permitida oficialmente, era su lengua familiar. Estas circunstancias explicarían que, de sus catorce poemarios, tres sean en catalán, tres en gallego, y ocho en castellano. Además, también hemos podido reunir algunos poemas sueltos en gallego publicados en revistas.

---

<sup>1</sup> Queremos agradecer a Conchita Lloria su enorme apoyo y su complicidad durante la preparación de este artículo.

Este trabajo aspira a contribuir a la superación del vacío bibliográfico que todavía mantiene en la sombra el legado de Matilde Lloria y, por ello, tiene un marcado carácter monográfico; aun así, esta opción metodológica no nos impide intentar reconducir una inercia heredada que tiende a hablar de les escritoras como casos aislados, como una especie de excepciones a una regla no escrita, y aun así enormemente generalizada, que se basa en el prejuicio de que “las mujeres fueron siempre ágrafas, iletradas o incapaces para la literatura por naturaleza” (Servén Díez, 2008: 15). El caso de Matilde Lloria es ciertamente excepcional, pero no por tratarse de una mujer escritora, sino por la conjunción de toda una serie de factores que analizaremos a continuación.

Y para demostrar que no nos encontramos ante ningún caso aislado, simplemente hay que revisar, aunque sea de la manera sumaria y no exhaustiva que nos permiten los límites de este trabajo, algunas de sus contemporáneas más cercanas: por un lado, las autoras valencianas que escribieron en catalán durante el franquismo, como Anna Rebeca Mezquita (1890 –1970), Maria Ibars (1892 – 1965), Beatriu Civera (1914 – 1995), Sofia Salvador (1925 – 1995), Maria Beneyto (1925 – 2011), Carmelina Sánchez-Cutillas (1927 – 2009) y Maria Mulet (1930-1982)<sup>2</sup>. Por otro lado, algunas de las escritoras que escribieron en gallego bajo la dictadura, como María Mariño (1907 – 1967), Dora Vázquez (1913 – 2010), Pura Vázquez (1918 – 2006), Luz Pozo Garza (1922), Maria do Carme Krokenburg Sanjurjo (1926 – 2015), Xohana Torres (1931), Maria Xosé Queizán (1939).<sup>3</sup>

Con este listado no pretendemos insinuar ningún tipo de grupo literario o de corriente estilística, pero sí observar que comparten ciertas características extraliterarias con Matilde Lloria que nos impiden caer en el espejismo del caso único: todas ellas (excepto Maria Xosé Queizán) son nacidas antes del

---

<sup>2</sup> Para una aproximación general a las escritoras valencianas de posguerra y su contexto, véase Lacueva (2013, 2017); para situarlas en la genealogía femenina literaria valenciana, véase Lacueva & Herrero (2016: 67-88).

<sup>3</sup> Algunas aproximaciones parciales a estas autoras, véase Sanjurjo (1995), Rodríguez (2013) y, desde el punto de la censura, Bermúdez (2010: 104-112),

golpe de estado fascista, lo cual las lleva a conocer, con diferentes grados de profundidad según la edad, una realidad anterior muy diferente a la de la posguerra. De alguna manera, son ciudadanas antes que escritoras, y no al revés, lo cual nos parece un elemento fundamental a tener en cuenta cuando nos aproximemos a sus escritos, ya que esa experiencia vital se puede trazar en ellos tanto de manera explícita como latente. Otra característica común es que publican parte de su obra – en algunos casos casi toda – entre 1940 y 1975; pero muchas de ellas, una vez llegada la democracia y contra el pronóstico que cabría esperar respecto a la recuperación de los referentes que resistieron la embestida franquista contra las culturas gallega y catalana, caen en el olvido.

Por otro lado, aunque algunas pasan años de sus vidas en el exilio, todas mantienen una vinculación como activistas culturales en sus respectivos ámbitos lingüísticos. Y, además, todas comparten el hecho de haber escrito en catalán o en gallego de manera más o menos equilibrada con el castellano: así, encontramos desde las trayectorias monolingües de Beatriu Civera o Xohana Torres hasta el caso de trilingüismo literario que representa Matilde Lloria, en el cual se centra este trabajo.

## 2. EL TRILINGÜISMO MILITANTE DE MATILDE LLORIA

Así pues, la excepcionalidad de Matilde Lloria reside en su trilingüismo literario, el cual podríamos calificar de militante por el compromiso en que se basa y que la convierte en un caso único dentro de las letras femeninas hispánicas durante el franquismo. Para comprender la dimensión de la opción creativa que desarrolló Lloria, resulta útil acercarnos a ella desde el estudio de su biografía lingüística, las características básicas de la cual nos deja entrever durante un congreso sobre los poetas alófonos en lengua gallega en el que se presentaba de esta manera:

Nacín un ligar de la Mancha, o nome do cal “si” quero lemebrarme. Con todo, a mia nenez e adolescencia, xa foron vividas na rexión valenciana, e a primeira xiventude, na cidade de Valencia onde casei e na que permanecín ata despois de finar a nosa arrepiaante e innecesaria guerra civil.



As veces, o destino sinálanos itinerarios insospeitados. Deste xeito, unha mañá de outubro de mil novecentos corenta e dous, apeeime na [...] estación de Ourense na que me agardaba o meu marido quen se adiantara a contactar cunha terra en cunhas xentes descoñecidas.

De seguida faloume da comarca onde el, médico de profesión, tiña xa percorrido tódalas vereas dos arredores. Non parecía contrariado [...] pero eu non sabía aínda que pasaría conmigo. [...]. Como combatería eu no combate da postguerra en Galicia? Teríamos nós inimigos? Atoparíamonos coa indiferencia, co desamor? Adaptaríamonos a chuvias e brétemas persistentes? Tras nosa ficaba o levante ricaz de sol e laranxas, a nosa casa preciosa na terceira capital da Península [...] Non se trataba para nós dunha aventura elexida; aquela trasega de vida, aquel trasvoar de leste a oeste víñamos imposto por un tráxico derrumbamento. Ventureiramente, non tivemos que fuxir coma tantos magoados, non padecemos os padecementos do exodo multitudinario [...] Nós, soamente houbemos de decidir o lugar onde acobexarnos para vivir o noso exilio interior (Lloria, 1994: 137-138).

Sabemos que Matilde Lloria siempre habló castellano en su casa, aunque desde pequeña vivió en Moixent, pueblo valenciano donde el catalán ocupaba casi la totalidad del espacio público. Una vez establecida en Valencia, este bilingüismo funcional se mantuvo y comenzó su formación como poeta autodidacta en castellano, lengua en la que escribirá sus primeros versos; su matrimonio con el doctor Federico Lloria, que provenía de la zona de Utiel, acentuará el uso del castellano como lengua familiar. Cuando acaba la guerra, se ve forzada a exiliarse durante veintisiete años a Galicia porque su esposo había prestado servicios médicos a la Segunda República. Vistos estos datos, y teniendo en cuenta el contexto político y sociolingüístico del momento nos parece que, a su llegada, nadie hubiera previsto que en apenas diez años esta autora firmaría una valiosa obra poética en catalán mientras se preparaba para publicar, poco después, poemas también en gallego.

Cuando llega a O Cumial, el pueblo donde pasará los primeros años de exilio, el espacio que hasta entonces había ocupado el catalán en tanto que lengua *de la calle* pasa a ser

ocupado por el gallego. Ella misma explica que en esta nueva realidad se encuentra el germen de su poesía gallega, ya que: “Do meu vivir na aldea, tría uns graciños de sabedoría lingüística. Xa o deseo de deprender o idioma escomenzaran a xermolar” (Lloria, 1994: 142). En Galicia, Lloria encuentra un país que vuelve al ruralismo, con una cultura desestructurada: Buenos Aires se ha convertido su nueva – y alejada – capital, donde se concentran un buen número de exiliados que llevan a cabo una frenética actividad galleguista de supervivencia y de unión entre el interior y el exterior; todo ello, junto con la represión cultural franquista, provoca cierta inactividad – al menos pública – en el interior, que no comenzará a romperse hasta la década de los cincuenta, cuando algunos proyectos de recuperación como la Editorial Galaxia serán suficientemente relevantes para provocar que “o fundamentalismo uniformador español ensine os verdadeiros dentes.” (Maceira, 1995: 37).

A pesar de esta situación, se podría decir que el azar jugó a favor de Matilde Lloria cuando se estableció en Ourense, la ciudad que a principios del siglo XX había parido un segundo *Rexurdimento* de las letras gallegas con la vocación de universalizarlas, y que se vertebró alrededor a la revista *Nós*<sup>4</sup>. Además, era la ciudad donde el galleguismo cultural y político dejarán de ser regionalismo para convertirse en nacionalismo y dónde se propondrá la consideración de Galicia como nacionalidad histórica. Todos estos precedentes los heredará la escritora cuando:

Unha tardiña clara, petou a nosa porta un señor alto e forte [...] que viña a presentarse por si mesmo [...] «Son fillo desta pequena cidade. Chámome Ramón Otero Pedrayo e quero que vostedes acepten a amizade que veño a ofrecelles. Tamén quero facelles saber que neste pobo meu non van a estar sós, nin han de sentirse estraños» [...] Agasalloume coas *Follas novas* de Rosalía, dicíndome: «Estou certo que haberá entendemento entre as dúas» Así fou (Lloria, 1994: 141).

---

<sup>4</sup> Revista publicada entre los años 1916 y 1936 y con la cual participan Castelao, Otero Pedrayo o Vicente Risco, entre otros.

Poco después de la visita del escritor Otero Pedrayo, Lloria entra también en contacto con el poeta Vicente Risco, el cual:

Sabía [...] que eu andaba atafegada por conta propia, na aprendizaxe do galego e [...] insinuoume: «Préstome a ser o seu profesor de lingua, pero... cunha condicion». «Cal?» pregunteille. E respondeume: «A condición de non cobrarlle honorarios» [...] Dende enton, tíven a quen consultar, de quen aconsellarme [...] e fun volando baixiño coa fervenza dunha discípula aplicada, con vontade de seguir adiante. Así ata hoxe (Lloria, 1994: 142).

Lloria comienza a formar parte activa de la vida cultural galleguista abriendo incluso las puertas de su casa, como comenta la también poeta Pura Vázquez, con quien estableció una íntima amistad: “o chamado chalé dos Lloria foi un centro de reunións literarias e culturais innumerables, con xentes da intelectualidade ourensá e das artes da nosa cidade” (Vázquez, 2001: 7). Entre 1958 y 1959 encontramos unos cuantos artículos suyos sobre diferentes aspectos sociales y culturales en *Vida gallega*, una revista en castellano que sirvió como plataforma de lo que se llamó “o galeguismo posible” durante los años cincuenta. También entra en contacto con el exilio y en 1962 publica el primer poema en gallego que hemos podido encontrar, “A Galiza, nai da que renazo”, en la revista *Vieiros*, editada en México<sup>5</sup>; en 1968 gana el concurso de poesía convocado por Centro Ourense de Buenos Aires y el poema galardonado se publica también en *Vieiros*. En 1971 aparece su primer libro de poemas en gallego, *Caixiña de música*, prologado por Otero Pedrayo. Ya en democracia publica los poemarios *Dou fe* (1994), aunque varios indicios nos llevan a pensar que los poemas fueron escritos mucho antes, y *Unha casa no Tempo* (2001).

En una entrevista de 1957, Lloria hace pública la estima que siente por la lengua gallega y habla de sus referentes literarios: Tagore, Juan Ramón Jiménez y Góngora, principalment, però també Lorca, Alberti, Walt Whitman, Paul Claudel, Valery,

---

<sup>5</sup> Existen indicios de poemas anteriores en gallego, pero todavía no se ha podido contrastar su existencia.

Juana de Ibarburou, Stella Corvalán y, naturalmente, Rosalia de Castro, entre otros (Guede, 1957: 47). No nombra ningún autor o autora con obra en catalán, lo cual podría crear la sensación de desarraigo respecto a esta tradición literaria; pero la realidad no se corresponde con esta apariencia ya que, paralelamente al aprendizaje que lleva a cabo en Galicia, y a seguir publicando en castellano con cierto éxito, demuestra una clara voluntad de mantenerse vinculada a la cultura que había dejado en Valencia.

La solución para superar el alejamiento y aislamiento fue matricularse en los cursillos por correspondencia que el también escritor y gramático Carles Salvador ofrecía a través de Lo Rat Penat, la única institución cultural de tipo valencianista que toleraron las autoridades franquistas, siempre dentro de los límites del “regionalismo bien entendido (Colomer, 2012). Las pocas fisuras que ofrecía este espacio fueron aprovechadas por algunos activistas culturales para desarrollar una labor de resistencia y de lenta recuperación de la lengua, y los cursillos que acabamos de nombrar son un ejemplo.<sup>6</sup> Gracias a ellos, Lloria aprende a escribir el catalán culto y pone en funcionamiento un tercer sistema lingüístico al servicio de la creación poética, cosa que la hace entrar con fuerza en el circuito literario valencianista, donde se estableció rápidamente.

Así, en 1953 aporta sus poemas a la *V Taula de Poesia*<sup>7</sup> mientras que su obra *Bri d'amor* queda como finalista en el Premio Valencia de Poesía (en catalán). Por ello, y a pesar de no haber publicado todavía nada en catalán – recordemos que el circuito literario se encontraba truncado y el hecho de imprimir y hacer circular libros en las lenguas diferentes al castellano implicaba unos riesgos que no cualquiera podía asumir –, el crítico y escritor Joan Fuster (1956) la incluye en su *Antologia de poesia valenciana 1900-1950*. A su entender, Lloria forma parte de aquel conjunto de “escriptors convertits a la llengua, incorporats després de passar pel castellà” (Fuster, 1956: 56);

---

<sup>6</sup> Para una aproximación panorámica a la situación cultural valenciana bajo el franquismo, véase Ballester (2006<sup>2</sup>) y sobre la situación específica de las mujeres, Lacueva (2013: 155-278).

<sup>7</sup> Exposición pública de poesía acompañada por pinturas que organizaba el Círculo de Bellas Artes.

aún así, la considera una escritora plenamente incorporada a la tradición valenciana e incluso afirma que es una de las poetas que actúan de “pont suficient cap a les promocions actuals” (Fuster, 1956: 57), cosa no menor cuando la continuidad literaria estaba continuamente en juego.

Lloria, además, es la primera mujer que gana el Premio Valencia de Poesía (en castellano) en 1952, con su poemario *Aleluya*, publicado el mismo año. En 1960 se convertirá en la primera en ganarlo en su convocatoria para obras en catalán con *Altíssim regne* aunque, como solía pasar, no será publicada hasta cinco años después: las prioridades del régimen eran claras, y aunque convocaban el premio para dar cierta apariencia de tolerancia, después alargaban al máximo su publicación con el claro objetivo de agotar, por pura inanición, cualquier voluntad mínimamente normalizadora de la lengua. En 1975 gana el prestigioso premio Ausiàs March, con el poemario *Lloc per a l'esperança*, pero ya no publica nada más en catalán hasta 2001, cuando aparecerá *Espill d'un temps*, un libro de poemas que ya habían cobrado forma mucho antes<sup>8</sup>.

La biografía lingüística de Matilde Lloria es un claro ejemplo de lealtad lingüística, es decir, de la reacción de algunos hablantes cuando observan que su lengua, de origen o de adopción, está sometida a un proceso de glotofagia (Calvet, 1974), el cual conlleva la sustitución paulatina de una lengua por otra hasta su total desaparición. La toma de conciencia del peligro en que se encontraban el gallego y el catalán sigue en Matilde Lloria un doble proceso acumulativo, donde las evoluciones lingüísticas de la oralidad y la escritura, aunque indisociables, permiten una observación paralela e individualizada; por un lado, mientras que la adquisición de la lengua oral se lleva a cabo de manera natural con el catalán, es aprendida con el gallego, por lo cual la poeta debe valerse, primero de manera autodidacta y después con el apoyo de los mejores maestros que podría tener en aquel momento, de la lengua escrita. Por otro lado, todo parece indicar que esa toma

---

<sup>8</sup> Tres de sus poemas aparecieron ya diez años antes, en la antología de poetas valencianas *Les veus de la Medusa* (LA FOREST D'ARANA, 1991), donde se anunciaba que formaban parte de una obra inédita titulada *Espill d'un temps*.

de contacto con el gallego culto es la que enfrenta a Lloria con su propia realidad: ella, al igual que una inmensa mayoría de valencianos de la época, si bien no llega al analfabetismo total, sí que tiene conocimientos muy rudimentarios del catalán escrito.

Probablemente aquí se encuentre la razón que la lleva a poner remedio a este desequilibrio, cursando las lecciones a distancia de Carles Salvador. La reacción de Lloria ante esta doble situación de minorización fue formarse en ambas lenguas y utilizarlas como vehículo para la creación poética; cabe explicitar que no lo hizo como un mero pasatiempo o un refinado juego literario, sino con un objetivo claramente prestigiador en los dos casos. Si además tenemos en cuenta que la Lloria que escribía en castellano ya contaba con cierto reconocimiento, esta elección cobra una nueva dimensión, ya que, más allá de los éxitos que pudiera cosechar, le complicaba la vida como poeta y como persona sospechosa de llevar a cabo un regionalismo entendido de manera diferente al de las autoridades.

### 3. UNA APROXIMACIÓN INTERSECCIONAL PARA COMPRENDER UNA FIGURA TRIPLEMINTE MINORIZADA

A pesar de la trayectoria que hemos intentado esbozar, la obra de Matilde Lloria apenas ha generado interés entre los críticos del ámbito catalán o gallego, quitado de algunas honrosas y necesarias excepciones, como por ejemplo Xesús Alonso Montero, quien reclamó el estudio en profundidad de la obra de Lloria en su totalidad para llegar a “a dictaminar [...] de que falan e como falan certos poetas cuando optan, voluntariamente, por outra lingua” (Alonso Montero, 2002). El seguimiento y la reivindicación que le ha dedicado Lluís Alpera (1998, 1999, 2001<sup>a</sup>) también son fundamentales, pero estas voluntades aisladas no suficientes para recuperar a Matilde Lloria como referente colectivo<sup>9</sup>. Visto este casi desértico

---

<sup>9</sup> Cabe decir que la figura de Lloria ha sido más reivindicada públicamente en el ámbito gallego, donde fue nombrada Hija Adoptiva de Ourense en 2005,

panorama “interno”, no podíamos esperar ningún reconocimiento internacional, y por eso no nos extraña en absoluto que una obra ambiciosa como el diccionario *Double minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women of the Catalan, Galician and Basque Countries* (McNerney & Enríquez, 1994) no la tenga en cuenta, ni como poeta en catalán ni como poeta en gallego. Así pues, no doblemente, sino triplemente minorizada se encuentra la obra de esta autora. No podemos imaginar el tratamiento que hubiera recibido una figura con estas características si en lugar de llamarse Matilde se hubiera llamado Matias, pero tenemos la certeza de que hubiera sido muy diferente.

Por todo ello, queremos apuntar algunos elementos para una primera aproximación interseccional a esta autora, los cuales necesariamente se habrán de desarrollar de manera ampliada en futuros trabajos. Si hemos elegido esta metodología, en principio diseñada por Kimberlé Crenshaw para ser aplicada en el ámbito de los derechos de las mujeres negras norteamericanas es porque su transposición al área de los estudios literarios, y concretamente al caso de Matilde Lloria, resulta útil para explorar, por un lado, las diferentes características que identifican a esta escritora y, por otro, el tratamiento específico que por la intersección de todas ellas recibe. Algunas de las características básicas que encuentran un punto de intersección en ella son: ser mujer, ser valenciana de origen y gallega de adopción, ser esposa de republicano durante el franquismo, ser escritora, publicar o escribir en dos lenguas perseguidas y demostrar conciencia (pluri)nacional.

Además, hay que tener en cuenta que Lloria, igual que otras contemporáneas suyas como Beatriu Civera, se enfrenta al conflicto bélico y a la posguerra cuando apenas han llegado a la trentena. Eso significa que su crecimiento y entrada en la edad adulta transcurre durante los años inmediatamente anteriores a la guerra y que madura en un momento histórico de cambio ante las posibilidades democratizadoras que, como mujer,

---

ciudad donde también se le dedicó una calle, y un homenaje en el marco del Día de la Letras Gallegas en 2015.

gradualment se van adquiriendo: educación universal, cierta independencia económica, cierta emancipación familiar y eclesiástica, aumento paulatino del control sobre su propio cuerpo y sus sentimientos, etc. Por otro lado, conoce de primera mano el ambiente valencianista que se desarrolló durante el primer tercio del siglo XX, con sus reivindicaciones políticas, culturales, lingüísticas y nacionales. Desgraciadamente, las pocas investigaciones sobre esta autora no nos permiten demostrar si sigue este proceso con atención o de manera más bien pasiva y distanciada, pero lo que sí es seguro es que lo vive en primera persona.

Otro factor a tener en cuenta, como ya hemos sugerido, es que a pesar de publicar buena parte de sus obras ya en plena dictadura, rezuman una conciencia social con la cual tejerá una sorda crítica al franquismo: en lugar de esconder las pésimas condiciones de vida en las cuales el régimen hundi6 a buena parte de la poblaci6n, las explicita; y en lugar de asumir la ideología imperante, busca sus fisuras para reivindicar una mayor justicia social bebiendo de un humanismo, a veces de base cristiana, que se encuentra a las antípodas de la ideología y las prácticas del nacionalcatolicismo imperante.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Montero, X. (6 de junio de 2002). Matilde Lloria. *La Voz de Galicia*.
- Alpera, L. (1998). *Des de l'Aitana al Canigó. Papers crítics*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Alpera, L. (1999). La poesia de dones al País Valencià: la generació de postguerra (Trabajo de investigación inédito). Alicante: Universitat d'Alacant.
- Alpera, L. (2001). Pròleg. En M. Lloria, *Espill d'un temps* (pp. 7-17). Xàtiva: Mateu editors.
- Bermúdez, M. T. (2010). As poutas da censura franquista sobre a literatura galega. O caso da “nova narrativa”. *Revista de Investigación en Educación*, 7, 104-112.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43, 1241-1299.



- Calvet, J. L. (1974). *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie*. París: Payot
- Colomer, J. C. (2012). “El regionalismo bien entendido”: una política de construcción nacional. En I. Saz & F. Archilés (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, (pp. 379-392). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Ballester, J. (2006<sup>2</sup>). *Temps de quarentena*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Fuster, J. (1956). *Antologia de la poesia valenciana 1900-1950*. Barcelona: Selecta.
- Guede, I. (1957). Al habla con Matilde Lloria, *Vida Gallega*, 29, 47.
- Lacueva, M. (2013). Elles prenen la paraula. Recuperació crítica i transmissió a les aules de les escriptores valencianes de postguerra (Tesis doctoral). Universitat de Valencia, Valencia. Recuperado de <http://roderic.uv.es/handle/10550/32131> [Fecha de consulta: 20/05/2017].
- Lacueva, M. (2017). *Les dones fortes. La narrativa valenciana sota el franquisme*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
- Lacueva, M. & Herrero, M. Á. (2016). Construyendo las genealogías femeninas literarias valencianas: estado de la cuestión. En K. Moszczyńska-Dürst, K. Kumor, A. Garrido González & A. Calderón Puerta (Eds.), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas* (pp. 67-88). Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- La Forest d'Arana (1991). *Les veus de la medusa. Vint-i-una poetesses valencianes*. Valencia: La forest d'Arana.
- Lloria, M. (1949). *Camino del cántico*. Valencia: Editorial Cosmos.
- Lloria, M. (1952). *Aleluya*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Lloria, M. (1962). A Galiza, nai da que renazo. *Vieiros*, 2, p. sin numerar.
- Lloria, M. (1965). *Altíssim regne*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Lloria, M. (1965, 1989<sup>2</sup>). *Canción de Navidad*. Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense.
- Lloria, M. (1968). Sembranza de Curros Enríquez. *Vieiros*, 4, p. sin numerar.
- Lloria, M. (1971). *Caixiña de música*. Ourense: Ayuntamiento de Ourense.
- Lloria, M. (1976). *Lloc per a l'esperança*. Gandia: Ayuntamiento de Gandia.

- Lloria, M. (1981). *Un fulgor que se apaga*. Gandia: Ayuntamiento de Gandia.
- Lloria, M. (1989). *Elegida brevedad*. Valencia: Centro Cultural de los Ejércitos.
- Lloria, M. (1992). *Memoria anterior 1945-1965*. Valencia: Aula Cultural Galaico-Valenciana.
- Lloria, M. (1994a). *Dou fe*. Ourense: Diputación Provincial.
- Lloria, M. (1994b). Vivencias e lembranzas da miña vida en Galicia. En X. Alonso Montero & X. M. Salgado (eds.). *Poetas alófonos en lingua galega. Actas do I congreso: Santiago de Compostela, abril de 1993* (pp. 137-142). Vigo: Galaxia.
- Lloria, M. (1996). *Irrepetible alondra*. Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense.
- Lloria, M. (1997). *Diario de una adolescente*. Ourense: Excma. Diputación de Ourense.
- Lloria, M. (2001a). *Espill d'un temps*. Xàtiva: Mateu editors.
- Lloria, M. (2001b). *Unha casa no tempo*. Ourense: Diputación Provincial.
- Maceira, X. M. (1995). *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural*. Vigo: Ed. Do Cumio.
- McNerney, K. & Enríquez, C. (1994). *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. Nova York: Modern Language Association of America.
- Rodríguez, M. (2013). *Feminismo e innovación en la narrativa gallega de autoría feminina: Xohana Torres, Marie Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure*. Lewiston N. Y: Edwin Mellen Press.
- Sanjurjo, V. (1995). Tres poetas gallegas de posguerra: Pura Vázquez, Luz Pozo, Xoana Torres. En D. Flitter & T. Dadson & P. Odber de Baubeta (Ed.), *Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5 (pp. 243-249). Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih\\_xii\\_b.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xii_b.htm)
- Servén Díez, C. (2008). Canon literario, educación y escritura femenina. *OCNOS. Revista de estudios sobre lectura* 4, 7-20.
- Vázquez, P. (2001). Prólogo. En M. Lloria, *Unha casa no tempo* (pp. sin numerar). Ourense: Diputación de Ourense.

DENSA NOCHE NEGRA: EL DIARIO DE MARGA  
GIL. REIVINDICACIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA  
DE SU OBRA  
DENSE BLACK NIGHT: THE DIARY OF MARGA  
GIL. ARTISTIC ACCEPTANCE AND CRITICISM  
OF HER WORK

Violeta LOBO BALLESTEROS  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* Las precursoras que consolidaron su obra artística y literaria en los años 20 y 30 del siglo XX, establecen un nuevo modelo de mujer que desafía los cánones establecidos y que participa activamente en los movimientos modernistas y de vanguardia de la época. Estas autoras y creadoras dejaron una herencia sustentada en su actividad constante y de referencia en campos tan variados como la escritura, la pintura, la escultura, la ilustración o la filosofía. Pero sus aportaciones a la realidad española están todavía poco estudiadas y, en su gran mayoría, han quedado al margen de las antologías y los manuales de arte y literatura hasta nuestros días. De ahí, la importancia de revelar los nombres y rescatar las obras de estas mujeres pertenecientes a la Generación del 27, en una etapa de entreguerras, de vanguardia femenina nunca vivida antes en España. Una de esas pioneras fue Marga Gil Roësset (1908-1932) escultora, ilustradora y poetisa que se mantuvo próxima a la esfera literaria más destacada de la época. En su corta vida dio sobradas muestras de innovación y experimentación que tendremos la oportunidad de mostrar para reivindicar y valorar su trabajo y recuperar su memoria del olvido.

*Palabras clave:* Mujeres artistas, Ilustración, Escultura, Diario poético, Generación del 27.

*Abstract:* The precursors who found their artistic and literary works accepted during the 1920s and the 1930s established a new template for women seeking to defy the canon and participate

actively in the modernist movements at the forefront of their era. These powerfully creative minds left a legacy forged from a constant and notable presence in fields as diverse as literature, paintings, sculpture, drawing and philosophy. However, their contribution to Spanish work at the time was relatively neglected, largely remaining a mere footnote in the literary and artistic anthologies and textbooks of their own eras. There is, therefore, an obligation to seek out the identities and celebrate the works of these women of the Generation of '27, whose unprecedented volume of feminine creative output, during a period between two world wars, had never been experienced before in Spain. One of those pioneers was Marga Gil Roësset (1908-1932): sculptor, artist and poet; who remained close to the most celebrated literary circle of the era. During her short life she produced many innovative and experimental works, that we now have the opportunity of rescuing from relative obscurity and appreciating in terms of their true artistic value.

*Key words:* Women artists, Illustration, Sculpture, Poetic diary, Generation of 27

## 1. LA FAMILIA ROËSSET Y SU EDUCACIÓN ILUSTRADA.

Margarita Gil Roësset nació el 3 de marzo de 1908 en Las Rozas (Madrid), en el seno de una familia acomodada de la alta burguesía de gustos refinados e inquietudes artísticas y culturales<sup>1</sup>. Hija de Julián Gil Clemente (1872-1934), ingeniero militar, y de Margot Roësset Mosquera (1883-1934), descendiente por rama materna de gallegos ilustres, cuyos orígenes se pueden remontar al S. XVII, y por la paterna de un ingeniero francés que llegó a España en la primera mitad del s. XIX a realizar las instalaciones ferroviarias entre Portugal y España. Fruto de este matrimonio nacieron también: Consuelo (1905), Pedro (1910) y Julián (1915).

---

<sup>1</sup> En su familia existen varias artistas femeninas dedicadas a la creación pictórica como es el caso de su tía María Roësset Mosquera (1882-1921) y su prima Marisa Roësset Velasco (1903 -1976).

El alumbramiento de Marga, como era llamada por su familia, fue complicado hasta tal punto que los médicos temieron por su vida, aunque felizmente las previsiones fallaron. Parece ser que su madre durante meses tuvo a la niña en brazos sin dejarla nunca, hasta que estuvo completamente curada. Escribe Ana Serrano<sup>2</sup> que “su familia cuenta que Marga apoyaba la manita en la barbilla de su madre” y tanto fue el tiempo que paso junto a ella en aquellos meses que cuando por fin la pequeña tuvo buena salud y podía dejarla en la cuna, a Margot “le quedó una señal en la barbilla allí donde Marga ponía su manita que tardó semanas en desaparecer” (Serrano, 2003). Los lazos que unirían a Marga con su madre durante toda su vida siempre serían muy estrechos hasta convertirse en un estricto control de la madre sobre su hija.

Margot, además de belleza y elegancia innatas poseía una sólida formación artística y cultural que estaba decidida a transmitir a sus hijos. Apoyada por su marido, educaron a sus hijos con esmero desde una estricta moral religiosa pero selecta desde la perspectiva artística e intelectual. Margot se volcó en la formación de sus hijas consiguiendo que, desde temprana edad hablasen cuatro idiomas (Consuelo y Marga dominaban inglés, francés y alemán), aprendieron a tocar el piano, asistían a conciertos, visitaban museos y a menudo viajaban por Europa, es decir, tuvieron una educación exquisita que no era en absoluto habitual que se impartiera a las “señoritas” en ese momento.

Consuelo y Marga asistieron al Colegio de las Madres Irlandesas<sup>3</sup> de Madrid, para cursar estudios reglados, pero tras comprobar que la formación que ellas tenían era superior a la que impartían las mojas, abandonaron las clases a los pocos meses y continuaron su instrucción bajo la supervisión de su madre. Por las mañanas las niñas estudiaban idiomas, historia y arte con profesores particulares y por las tardes su padre les enseñaba

---

<sup>2</sup> Ana Serrano Velasco, familiar de nuestra protagonista, ha investigado durante años la vida y obra de Marga Gil Roësset a la que ha dedicado la web: <http://perso.wanadoo.es>. Fue comisaria de la exposición antológica realizada en el Círculo de Bellas Artes en el año 2000 y redactó y dirigió la edición de su catálogo.

<sup>3</sup> Colegio donde iban las hijas de las mejores familias, con una formación, basada en valores cristianos, que incluía clases de costura y misa diaria. Les enseñaban cómo ser esposas ejemplares y comportarse en sociedad.

física y matemáticas en casa (Capdevila-Argüelles, 2013:148). También recibieron clases de dibujo y pintura en el estudio de José María López Mezquita (1883-1954)<sup>4</sup>. Consuelo muestra una mayor inclinación por la escritura y ya compone sus primeros versos, Marga, a su vez, una predisposición especial por el dibujo, ambas impulsadas por la exhaustiva y elitista educación familiar que fluía en dirección contraria a las convenciones sociales. Pronto empezaron a despuntar, una en el ámbito de la literatura y otra en el arte, y así acabaron deslumbrando al Madrid cultural de la época.

## 2. LOS PRIMEROS AÑOS: LA ILUSTRACIÓN DE CUENTOS INFANTILES

Margarita dibuja e ilustra cuentos. Con apenas siete años de edad, en 1915, escribe e ilustra para su madre un cuento denominado *La niña curiosa*. Cinco años más tarde, en 1920, publicará, junto a Consuelo, uno nuevo titulado *El niño de oro* (Editorial Mateu, Madrid), elaborado por su hermana, de quince años, e ilustrado por Marga de doce. Este, evocaba Holanda, un país ficticio sumergido en la zona de Países Bajos. Los dibujos se comentan y se comparan en los periódicos de la época, con "el agudo ingenio, la certeza compositiva y la estilización grotesca de un Geant de Roschère, ilustrador de los cuentos de Navidad flamencos" (Francés, 17 agosto 1929). Tres años más tarde, en 1923, realiza las ilustraciones del cuento infantil escrito por Consuelo en francés titulado *Rose des Bois*, (Libraire Plon, París). *El niño de oro* tiene 48 páginas donde encontramos 22 ilustraciones y *Rose des Bois*, 93 páginas con 40 láminas, sin tener en cuenta las portadas de ambos libros que también diseñó

---

<sup>4</sup> Pintor granadino que en 1901 ya había recibido la medalla de oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes por su lienzo *La Cuerda de presos* y dos años después exponía en lo que entonces era la capital mundial del arte, París. Durante los años veinte y treinta, se le reconoce como retratista de prestigio internacional, recibiendo honores y nombramientos como ser académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, socio de honor de la Nacional de Bellas Artes de París, miembro de la Hispanic Society y lo fue también de las Academias de Bellas Artes de Lisboa, Amberes y Cuba. Por tanto, José María López Mezquita está considerado como uno de los grandes representantes de la pintura española del siglo XX.

Marga. El relato transcurre en un lugar lejano y místico, como en el primer cuento, y describe una historia fantástica con princesas, guerreros y demonios que se desarrolla en las selvas de la India. No son dibujos infantiles puesto que su lenguaje plástico y su trazo nos hablan de una ilustradora extrañamente compleja y artísticamente adulta y experta.

Estas creaciones llaman la atención de los críticos de la época por su calidad y belleza como constatamos en la publicación de la Revista Blanco y Negro de ABC del 30 de enero de 1921<sup>5</sup>, con las fotografías de las dos hermanas en el anuncio de la edición de su cuento *El niño de oro*. Debajo de la fotografía de Marga se lee “la señorita Marga Gil Roësset, inspirada artista de doce años, que ha ilustrado *El niño de oro* con hermosos dibujos a pluma” y sobre su hermana “la señorita Consuelo Gil Roësset, notable escritora que a los catorce años ha publicado el precioso cuento fantástico...”. Los periódicos franceses de la época también la mencionaron, refiriéndose a Marga como niña prodigio porque sus dibujos en *Rose des Bois* muestran una modernidad abrumadora.

Margot, siempre estimuló a sus hijas en la creación de poemas y dibujos originales, actividades que eran recompensadas con algún premio como una merienda especial (Capdevila-Argüelles, 2013:149), favoreciendo de esta manera, su capacidad imaginativa desde la infancia.

Marga se convierte en prolífica ilustradora, realizando en su corta vida cerca de un centenar de dibujos, de los que se conserva una parte, no solo de estos dos cuentos sino también de un libro en el que colaboró más tarde. En 1933, justo después de su muerte, se publica esta obra titulada *Canciones de niños* (Editorial Signo, Madrid), con cubierta diseñada por Juan Ramón Jiménez, poemas de Consuelo y música de su marido José María Franco Bordons, que era director de orquesta y compositor, y tres ilustraciones de Marga donde se observa la esquematización que precede a la abstracción (Capdevila-Argüelles, 2013:83).

---

<sup>5</sup> Las fotografías fueron realizadas por uno de los más célebres fotógrafos españoles del momento, Antonio Cánovas del Castillo (1862-1933), más conocido por su seudónimo: *Dalton Kaulak*. Solía retratar a los miembros de la aristocracia y la alta burguesía española, lo que demuestra la buena posición que ocupaba la familia Roësset en la sociedad del primer cuarto del siglo XX.

A partir de los quince años, evoluciona su creatividad y busca nuevas formas de expresión que hallará en la escultura donde también destacará con una vocación notable. La patente precocidad artística que ha mostrado como ilustradora, se revelará con especial ingenio en su dedicación a la escultura, aunque volvería al dibujo y a la ilustración justo antes de morir.

### 3. ARTISTA AUTODIDACTA Y ESCULTORA DE VANGUARDIA.

Marga dio un giro absoluto en su carrera artística y se dedicó a modelar y esculpir. Su madre, entonces, la llevó al estudio de Victorio Macho<sup>6</sup>, que se negó a darle clase para no estropear o contaminar su talento creativo, y desde entonces inició una carrera autodidacta. Al comenzar su trayectoria escultórica realizó obras fundamentalmente en escayola con una pátina de betún de Judea y dorado con dimensiones que oscilan entre los veinte y sesenta centímetros (Barrionuevo, 2012:10). Sus esculturas “eran bastantes ingenuas en cuanto a temas, pero de un dominio técnico asombroso. Algunas recordaban a los dibujos de Ferrándiz; todas eran manifiestamente orientales” (Serrano, 2000:16). Sus personajes, carentes de belleza física no muestran influencia alguna de las tendencias estéticas del momento, y sus obras resultan de una gran originalidad, singulares y únicas. Fue una artista de vanguardia, que a pesar de su juventud demostró gran talento, aunque no será reconocida hasta 1930, cuando expone su trabajo por primera vez.

En esa fecha, con veintidós años, presentó su grupo escultórico *Adán y Eva*<sup>7</sup> a la Exposición Nacional de Bellas Artes, recibiendo excelentes críticas que hablan de “exaltación agresiva del arte”, del “implacable rigor sarcástico de sus estatuas” y de

---

<sup>6</sup> Victorio Macho (1887-1966), se consagro como escultor con su primera obra pública: el monumento dedicado al escritor español Benito Pérez Galdós que se encuentra en el Parque del Retiro y alcanzó la fama con la exposición que presentó en el Museo de Arte Moderno en 1921.

<sup>7</sup> Con esta obra gana a los 22 años el Premio Nacional de Escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes a la que se volverá a presentar en 1932. Era inusual que una mujer ganará dicho premio, y es más sorprendente aún este hecho por la corta edad de la artista que esculpía en granito y piedra ya que es la primera escultora española que trabaja con dichos materiales.



una artista “pura, exacta, que no debía nada a profesores y maestros”. A raíz de esa reciente fama en el ámbito artístico Rosa Arciniega De Granda le hace una entrevista en la Revista Crónica y, a través de esas declaraciones, conocemos su concepción estética: “Yo intento siempre operar sobre mis esculturas de dentro afuera. Es decir, trato de esculpir más las ideas que las personas. Mis trabajos, en cuanto a la forma, podrán no ser muy clásicos; pero, por lo menos, llevan el esfuerzo de querer manifestar su interior.” El conocimiento que la artista tenía de la anatomía humana lo demuestra en sus creaciones, que destacan por la fuerza expresiva de sus figuras, sometidas a un alto grado de estilización y cuyas taras fisiológicas son mostradas con gran realismo y con sentido armónico y sarcástico a la vez (Barrionuevo, 2012: 10).

En 1931, en el ámbito escultórico se vive una tendencia al realismo próximo al expresionismo centroeuropeo que involucra al artista con la realidad y le impone alejarse de la belleza. Estas características son visibles en las obras de Marga, joven introvertida que se encerraba en su taller donde se dedicaba muchas horas diarias a su trabajo. Todas sus creaciones escultóricas se realizaron en piedra, bronce y en madera con un estilo propio siempre mostrando una visión muy pesimista de la condición humana. Entre sus composiciones, destacan *Para toda la vida* (1931) y *La mujer del ahorcado* (1932), que sobresalen por la gran calidad técnica, sobre todo en lo que se refiere al uso del puntero y la gradina en piedra y granito, la modernidad y la elocuencia de sus composiciones que siempre ilustran la fealdad anatómica y cuya temática recurrente son la soledad y el desamparo.

Actualmente se conservan veintiséis obras, dieciséis de ellas originales y las otras diez son reproducciones de los originales, ya que Marga al igual que la artista francesa Camille Claudel (1864-1943), con la que se han establecido ciertos paralelismos, al final de su vida quisieron destruir toda su obra, como si pretendieran no dejar rastro de su paso por este mundo. Marga destrozó gran parte de sus creaciones antes de suicidarse por lo que desconocemos la envergadura de sus producciones, el número exacto de obras ya que no existen fotografías; su trágico destino impide deleitarnos con su talento y lo que podría haber sido su trayectoria artística.

En 1932, se cruzaría en su vida Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, acontecimiento que la uniría para siempre a la figura del poeta y la llevaría a un prematuro y dramático final por el que pasará a la posteridad para el gran público no por su faceta como creadora y artista.

#### 4. LO DE MARGA: SU DIARIO COMO TESTIMONIO VITAL.

Marga conoce al matrimonio Jiménez- Camprubí en 1932 en un recital de ópera cuando les presentó la cantante rusa de ópera Olga Bauer von Pilecka (1887-1941). Ella admiraba a Zenobia desde su infancia porque era la traductora al castellano del poeta indio Rabindranath Tagore (1861-1941). Poco tiempo después, les propone esculpir los bustos de ambos y ellos aceptan convirtiéndose en habitual las visitas al hogar del matrimonio para esculpir el busto de Zenobia en piedra, el único que llega a realizar y que actualmente se conserva<sup>8</sup>. En el transcurso de la creación se estrecha la relación de Marga con Zenobia y se suceden las conversaciones sobre sus intereses estéticos. Al mismo tiempo Juan Ramón, quiere ayudarla en su formación artística, recomendándole su marcha a París o Londres para aprender con los creadores de vanguardia pues opina que el talento de Marga está sumergido y sometido a las influencias de sus padres. Juan Ramón deviene también en su mentor poético y, a veces Marga suele dejarle sus poemas para que los repase y le corrija errores. La admiración por el maestro se transforma pronto en un enamoramiento apasionado y no correspondido que se plasmará en un diario, testimonio excepcional de sus profundos sentimientos, su peculiar sensibilidad y la progresiva tristeza que se apodera de ella. Su diario habla de amor y muerte con referencias a la propia autoría, a la obra artística y al proceso creador, que Marga veía como vínculo con el amado y en sus letras se refleja la agonía del artista precursor (Capdevila-Argüelles, 2010: 19).

---

<sup>8</sup> Aunque Marga quería esculpir el busto de Juan Ramón, su padre se lo prohibió completamente. En las conversaciones con Zenobia reconoció que detestaba las esculturas que hacía sugeridas por su madre y, que después las destruía a martillazos. Ante la pregunta de Juan Ramón de si había realizado algo que le gustase, Marga respondió “Sí, hice una cabeza de mi madre y me pareció muy buena, pero el que la despedazó fue mi padre” (Gil, 2015:95).

El diario, de escasa extensión, escrito a lápiz y sin apenas fechas – un miércoles 22 en sus inicios y los días postreros “domingo... último, lunes noche” – debió ser compuesto, tal como han confirmado las noticias de sus familiares, en el último mes de vida, como si lo concibiera porque sabía cuál iba a ser el final. Sus textos, con un lenguaje plenamente poético y explícito exponen, con palabras deshilachadas y dolientes entre puntos suspensivos su ternura estremecida, su adoración al amado que va ocupándolo todo.

Si tú espontáneamente, me dieras un beso...y me atrajeras... así... estrechamente... dejándome... oír en tu pecho latirte el corazón... y un poco también la plata de tu voz” (Gil, 2015:39).

Tú absorto... concentrado en lo inmenso... y, a veces, ocupándote serio –atento– en lo no inmenso... armonía... equilibrio... equilibrio de las cosas... (...) Eres casi perfecto, pero al casi que no es perfecto tuyo le quiero como al otro... (Gil, 2015:44).

Anhelos, deseos esculpidos en palabras que brotan a impulsos, quebrados por el dolor y la angustia, para verter en sintaxis una pulsión fracturada por una realidad que no puede dar salida a la pasión amorosa. Marga se debate en un hondo amor solitario e incomprendido que la va conduciendo a la desesperación. Utiliza en la escritura una técnica idéntica a la escultórica cuando comentaba que “esculpía más las ideas que las personas”. Escribe tal como opera con el pincel de dentro afuera, moldeando las palabras entre espacios, entre silencios o en pinceladas impresionistas, configurando un paisaje con trazos de emociones, de necesidades afectivas que diseñan un boceto de vehementes sentimientos y de agónicas esperanzas. Poesía intimista, manifestación de un interior convulso que lucha entre la adoración al objeto amoroso y la imposibilidad de su materialización; amor no correspondido por Juan Ramón y delirio obsesivo que conmociona los valores éticos y sociales en los que se adscribe Marga a nivel familiar.

... Y es que... ya no quiero vivir sin ti... no... ya no puedo vivir sin ti... tú, como si puedes vivir sin mi... debes vivir sin mi... (...) lo mejor es morirme... y para morirse cuando aún se es joven... pues... hay que matarse... (Gil, 2015:65).

Mi amor es infinito!... La muerte es... infinita... el mar es infinito... la soledad es infinita... yo con ellos... yo... con lo infinito... (Gil, 2015:44).

Noche última... que querría... tanto a tu lado... y estoy sola... ¡sola!... (...) pero en la muerte, ya nada me separa de ti... solo la muerte... solo la muerte, sola... y, es ya ... vida ¡tanto más cerca así... muerte... como te quiero! (Gil, 2015:74).

El 28 de julio de 1932, Marga acudió a la casa Juan Ramón para darle el diario pero con la petición de que no lo leyera hasta el día siguiente. Después se dirigió a una residencia de su tío Eugenio en Las Rozas (Madrid), donde deja tres cartas de despedida (a Zenobia, a su hermana Consuelo y a sus padres) y allí, con una pistola se pegó un tiro en la cabeza. Al día siguiente sale en los periódicos la noticia de su suicidio<sup>9</sup> pero las razones de su muerte se mantuvieron en silencio durante años, incluso para miembros de su familia.

En febrero de 1997 Blanca Berasátegui publicó, en el ABC Cultural, facsímiles de algunos textos del diario, en un reportaje titulado *Historia de Marga* que se complementaba con obra inédita de Juan Ramón sobre Marga y copia de las cartas que dejó a sus familiares y allegados (Palau de Nemes, 2004: 414). Hasta entonces no se supo el motivo de su muerte ni la existencia del diario.

Posteriormente se conocieron más datos con *Amarga luz*, que es el testimonio novelado sobre la vida de Marga contado en primera persona por su sobrina Marga Clark e ilustrado con fotos del álbum familiar. Clark pretende reivindicar la obra de su tía a partir de relatos de sus parientes porque en el clan Roësset Marga era un tema tabú y no podía permitir que una artista de su magnitud se la mantuviera en el silencio. El final trágico de Marga dejó una impronta muy profunda también en el

---

<sup>9</sup> «Señorita muerta», en *El Debate*; «Una señorita en un hotel deshabitado», en *El Sol*; «Suicidio de una señorita. Se encierra, se dispara un tiro en la cabeza y muere instantáneamente», en *La Voz* y «Una señorita madrileña se suicida en Las Rozas», en *Luz*, todos del 29 de julio de 1932. «Suicidio de una señorita en Las Rozas», en *Ahora* y «Los desesperados. Una señorita se suicida en un hotelito de Las Rozas», en *La Libertad*, ambos del 30 de julio de 1932. Seis diarios madrileños se hicieron eco de la noticia de su suicidio los días 29 y 30 julio de 1932 pero todos con datos erróneos y no haciendo referencia a su relevancia como artista.

matrimonio de Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Hasta la publicación de esta obra sólo se había dado a conocer su historia y obra a raíz de la Exposición antológica del Círculo de Bellas Artes del año 2000, cuya comisaria fue Ana Serrano, donde se consiguió reunir 16 esculturas, 80 dibujos y acuarelas, dos fotografías, objetos personales y cuatro libros.

En este olvido influyeron muchos factores: la destrucción de su obra y la posterior Guerra Civil que conllevó el silencio y ocultación premeditada por parte del poder político de las mujeres artistas, eliminando todo lo alcanzado por el feminismo en los años anteriores al conflicto militar. También influyó el exilio de Zenobia y Juan Ramón en Puerto Rico por la Guerra Civil, y, especialmente, el robo del diario poético y otros documentos del poeta en 1939, que impidieron que se publicasen estos escritos hasta nuestros días. Juan Ramón guardó las sesenta y ocho páginas del diario que leía, corregía, agregaba fotos y dibujos de Marga, poemas suyos para crear un libro en memoria y homenaje a Marga que se llamara *Marga* y que no se ha editado hasta 2015. Así, sus palabras han visto la luz 82 años después de ser escritas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arciniega de Granda, R. (23 de junio de 1930). Las mujeres en la exposición Nacional de Bellas Artes. *Revista Crónica*, Madrid. Recuperado de <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/cronica.htm> [Fecha de consulta: 20/04/2017]
- Ballo, T. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa Libro S.L.U.
- Barrionuevo, R. (2012). Las pioneras. Escultoras españolas en la 2ª República. *Revista internacional de culturas y literaturas*, (1), 8-11. Recuperado de <http://www.escritorasyescrituras.com/las-pioneras/> [Fecha de consulta: 22/02/2017]
- Berastegui, B. (7 de febrero de 1997). Historia de Marga. *ABC Cultural*, Madrid, 16-23.
- Capdevilla-Argüelles, N. (2010). Marga Gil Roësset (1908–1932): soledad agónica, desamor y arte en granito y papel. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 16(1), 7-22. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14701847.2010.508891> [Fecha de consulta: 23/02/2017].

- Capdevilla-Argüelles, N. (2013). *Artistas y precursoras, un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Editorial horas y horas.
- Clark, M. (2011). *Amarga luz*. Madrid: Ed. Funambulista.
- Francés, J. (17 agosto 1929). Vida artística. Marga Gil Roësset. *La Esfera*, Madrid. Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/esfera.htm> [Fecha de consulta: 15/04/2017].
- Francés, J. (2 septiembre 1932). La semana artística. Responso a Marga Gil Roësset, *Nuevo Mundo*, Año XXXIX, Núm. 2008, Madrid. Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/nuevomundo.htm> [Fecha de consulta: 15/04/2017].
- Gil, M. (2015). *Marga. Edición de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Leguina, J. (2000) *Malvadas y virtuosas. Retratos de mujeres inquietantes*. Madrid: Espasa Calpe.
- Palau de Nemes, G. (2004). Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez. En J. de la Cuesta (Ed.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Vol. III): New York, 16-21 de Julio de 2001* (413- 418). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6831> [Fecha de consulta: 18/05/2017].
- Serrano, A. (2002). Marga Gil Roësset: Ilustradora. *Peonza: Revista De Literatura Infantil y Juvenil*, (62), 7-16. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/57963> [Fecha de consulta: 10/04/2017].
- Serrano, A. (2003). Marga Gil Roësset 1908-1932. Recuperado de <http://perso.wanadoo.es/margaroesset> [Fecha de consulta: 25/05/2017].
- Siso, M. & Pla, S. (2016). Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata. En M. G. Ríos, M. B. Hernández, E. Esteban (Eds.), *Mujeres de las letras: pioneras en el Arte, en el ensayismo y en la educación del libro. IX Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres* (1079-1089). Región de Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Siso, M. (2 de junio de 2016). Las Roësset, una familia de artistas femeninas Montserrat. En UNED, *II Jornadas Pre-Doctorales en Humanidades*, Girona.
- VV.AA. (2000). *Catálogo de la Exposición de Marga Gil Roësset (1908–1932)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/index.htm>. [Fecha de consulta: 27/03/2017].

MARÍA LEJÁRRAGA: UNA ESCRITORA  
EN LA SOMBRA, SILENCIADA E INÉDITA  
MARÍA LEJÁRRAGA: A SHADOW WRITER,  
SILENCED AND UNPUBLISHED

Laura LOZANO MARÍN  
*Universidad de Granada*

*Resumen:* María Lejárraga es una de las mujeres más injustamente silenciadas del siglo XX, tanto desde el punto de vista literario como del compromiso social. Esta escritora está ligada al seudónimo de Gregorio Martínez Sierra, nombre de su marido con el que escribió sus obras durante casi medio siglo. Pero además de ser una mujer silenciada, una mujer en la sombra, se podría afirmar que es una mujer inédita por partida doble: en primer lugar, porque su obra fue publicada pero con el nombre de su marido y por tanto, a efectos legales, no le pertenecía y, en segundo lugar, porque no se ha podido reeditar en la actualidad precisamente por esto, porque los derechos de autor están en poder de la familia de Gregorio Martínez Sierra, a pesar de ser Lejárraga la consabida autora de las obras.

*Palabras clave:* María Lejárraga, Martínez Sierra, inédita, seudónimo, derechos de autor.

*Abstract:* María Lejárraga was one of the most unjustly muted women of the 20th century, both from literary point of view and social commitment. She wrote her literary works under Gregorio Martínez Sierra pseudonym which was her husband name, for almost half century. Besides the fact that she was silenced, a shadow woman, it is true she is an unknown writer because her literary works were published under her husband's name, and so on, they have not been republished yet. Although she was the well-known writer, the family of Gregorio are the owner of copyright.

*Key words:* María Lejárraga, Martínez Sierra, unpublished, pseudonym, copyright.

A lo largo de la historia de la literatura multitud de mujeres han intentado acceder al mundo de la escritura y, debido a numerosas dificultades generadas por una sociedad dirigida principalmente por hombres, muchas de sus obras nunca lograron ver la luz. Otras, en su afán de ser leídas y llegar al público, firmaron sus escritos con un seudónimo, en la mayoría de los casos, masculino. Así, muchas mujeres escritoras quedaban sumidas en la sombra; con miles de historias guardadas en el cajón de sus escritorios o con obras publicadas bajo la clandestinidad de un seudónimo. Quedaban, al fin y al cabo, inéditas.

En el caso de la escritora riojana, María de la O Lejárraga (1874-1974), se podría afirmar que fue una mujer doblemente inédita; en primer lugar, porque su obra no fue publicada con su nombre y, en segundo lugar, porque no se ha podido reeditar en la actualidad precisamente por esto, porque los derechos de autor no están en poder de la familia de Lejárraga, a pesar de ser esta la consabida autora de las obras.

Cabe preguntarse, por tanto, qué hechos tuvieron que acontecer para que María Lejárraga se encuentre en esta situación de inédita por partida doble. En primer lugar, habría que destacar su decisión de estar en la sombra, es decir, la decisión de no firmar con su verdadero nombre sino con el de su marido, Gregorio Martínez Sierra<sup>1</sup>.

La propia escritora justifica y defiende la decisión de estar en la sombra y utilizar el nombre de su marido como seudónimo con tres razones fundamentales que expone en su autobiografía *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. La primera, viene dada por el rechazo. Hay que remontarse a los años 1898 y 1899, fechas en las que se publica la primera y última obra firmada por la

---

<sup>1</sup> En 1900 la escritora contrae matrimonio con Gregorio Martínez Sierra y continúan los escritos en “colaboración” que ya habían iniciado antes de casarse. A pesar de que los textos estaban firmados únicamente con el nombre de Gregorio, la aportación y participación de este se fue reduciendo con el paso del tiempo, quedando ella como la única escritora de las obras literarias (O’Connor, 2003:15). Y aunque Lejárraga era consciente de que su marido mantenía una relación con Catalina Bárcena, el matrimonio no se separa hasta 1922, año en el que nació la hija que este tendría con la actriz. Pero hay que tener muy en cuenta que Lejárraga seguía escribiendo obras y encargos a Gregorio Martínez Sierra incluso después de que se produjese la separación.



escritora con su nombre, María de la O Lejárraga García. Las obras que editó el matrimonio en esos años fueron *El poema del trabajo* firmado por Gregorio Martínez Sierra y *Cuentos breves*, firmado por María Lejárraga, y cabe destacar que ambas tuvieron una recepción muy diferente. La obra de él fue celebrada en su casa, mientras que la obra de la escritora no significó gran cosa para su familia. Lejárraga, que ya estaba desarrollando un gran amor por la escritura y que se esperaba una mejor acogida de su primera obra por parte de su ámbito cercano, al experimentar este rechazo, se juró a sí misma: “¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!” (Martínez Sierra, 2000: 75).

La segunda razón tiene que ver con el contexto ideológico; en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX se acentúa la división en dos ámbitos: el ámbito público, que era considerado exclusivamente masculino y que abarcaba la producción en todos los sentidos posibles, la política, la literaria y la del resto de las artes, y, el otro, era el ámbito privado al que quedaba relegada la mujer, que debía consagrarse al cuidado del hogar y la familia. La literatura era, por tanto, un campo que pertenecía al ámbito público, por lo que cualquier intento por parte de la mujer de adentrarse en ella era considerado una transgresión. En los años en los que Lejárraga publica *Cuentos breves* trabajaba como maestra, y ser por aquel entonces maestra de escuela significaba ser una persona visible en el espacio público y se suponía que su comportamiento debía ser ejemplar, cosa que no era compatible con ser escritora. Así lo explica ella:

Siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata” (Martínez Sierra, 2000:76)

La tercera y última razón es para ella la más importante: el amor. Lejárraga expone que “casada joven y feliz” experimentó ese gran orgullo de humildad que “domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre” (Martínez Sierra, 2000: 76). Explica cómo ese amor le impulsa a darle a sus obras “el nombre del padre”, y es que María Lejárraga va a usar habitualmente la

metáfora de la maternidad con sus obras literarias, a las que va a identificar como hijos con padre y madre<sup>2</sup> .

Y es que Lejárraga, a pesar de ser consciente de la gran labor que ella desempeñaba en esa colaboración, le va a restar importancia a su trabajo. Una muestra de este sentimiento sería la siguiente confesión -pues así la denomina ella-: “Si hubiera trabajado sola y bajo mi única responsabilidad -soy perezosa- no hubiera escrito ni la cuarta parte de la prosa más o menos poética que ha lanzado mi máquina Yost” (Martínez Sierra, 2000: 126). Celebra la suerte que tuvo de conocer y unirse a su marido “ambicioso y emprendedor” y destaca que este, además, tuvo el acierto de hacerse empresario teatral, lo que le obligaba a tener una activa producción literaria: “En vista de lo cual, ¡a parir se ha dicho, sin tregua ni reposo!” (Martínez Sierra, 2000: 126).

Así, aunque María Lejárraga le da una mayor importancia a esta tercera razón, la del amor, no se debe clasificar a la escritora como una mujer abnegada y sumisa que simplemente escribía por imposición de su marido. Gregorio Martínez Sierra tenía una gran dependencia de la producción literaria de María Lejárraga que lo proveía de artículos, conferencias, obras teatrales que representar con la compañía y cualquier otro texto que él le pudiera solicitar; pero el hecho de que Lejárraga estuviese, al fin y al cabo, sometida a una dominación, a una explotación, por parte de Martínez Sierra no implica que no tuviese armas y las usase, es decir, no implica que no aprovechase su situación y usase el nombre de su marido como estrategia literaria: con un seudónimo masculino podía escribir sin tener que preocuparse de las dificultades e inconvenientes con las que se hubiese topado en su época si escribía con su verdadero nombre de mujer.

---

<sup>2</sup> Es curioso que use tanto esta metáfora de la maternidad cuando en su propia biografía señala que desde que era una niña sentía rechazo a la idea de ser madre (Martínez Sierra, 2000: 72), y, de hecho, nunca lo fue. Encarna Alonso Valero explica que con esta metáfora de la maternidad, y por tanto de la reproducción biológica, trata de justificar que apareciese solamente el nombre de su marido, argumentando que el acto de creación es colectivo y hace falta tanto un padre, al que le da una mayor importancia, como una madre. En definitiva, “parece decir que en el trabajo de producir sus obras su marido tuvo una importancia decisiva, como correspondería al padre, en su fecundación, mientras que ella llevó a cabo la parte de la gestación y el parto” (Alonso Valero, 2016: 75).

Pero tras prácticamente medio siglo de colaboración en la sombra por parte de María Lejárraga, puede resultar curioso el hecho de que finalmente en *Gregorio y yo*, escrito en 1953, la escritora riojana desvele ese secreto a voces sobre la verdadera autoría de las obras que se habían publicado con el nombre de su marido<sup>3</sup>. Evidentemente tenía sus motivos para romper el silencio; uno de ellos tiene que ver con la explotación económica a la que se veía sometida, ya que, durante toda la colaboración del matrimonio, la escritora dependía económicamente de las ganancias que producían las obras literarias que, aunque estaban escritas por ella prácticamente en su totalidad, legalmente y a efectos de autor pertenecían a su marido. A pesar de que Gregorio firma en 1930 un documento reconociendo ante testigos que María Lejárraga había sido su colaboradora en todas las obras firmadas por él (O'Connor, 2003:23), con la muerte de este en 1947, Lejárraga se va a encontrar con que Gregorio “legó en su testamento, los derechos de autor de *sus* obras a Catalina Bárcena y ella, más tarde, los legaría a Catalinita” (O'Connor, 2003: 83), hija de ambos. Así pues, María Lejárraga nunca pudo disponer completamente de los derechos de autor de su propia obra y, por ende, del beneficio económico que le pertenecía. Por esto, la escritora en *Gregorio y yo* rompe su silencio, porque “ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora” (Martínez Sierra, 2000: 76). Y, además, otra razón fundamental que hizo que rompiese su silencio es que Lejárraga, al adoptar como seudónimo el nombre de su marido, había corrido un riesgo mayor que otras escritoras que simplemente inventaron un seudónimo masculino, ya que, al desaparecer Gregorio Martínez Sierra en 1947, María Lejárraga

---

<sup>3</sup> La colaboración de María Lejárraga con Gregorio Martínez Sierra comenzó como una especie de acuerdo o pacto secreto entre el matrimonio pero, poco a poco, se fue descubriendo en los círculos más cercanos a la pareja; de hecho, la compañía teatral siempre esperaba las indicaciones, consejos y apuntes de Lejárraga en vez de los de Gregorio, para poner en escena las obras de teatro aunque fuese este el que supuestamente las había escrito (Rodrigo, 1992: 350). Asimismo, amigos de la pareja como Juan Ramón Jiménez, Manuel de Falla o Santiago Rusiñol, supieron quién estaba verdaderamente detrás del nombre Gregorio Martínez Sierra, pese a que la escritora siempre guardó silencio acerca de la verdadera autoría de los textos hasta que escribió, en 1953, su autobiografía.

debía renombrarse y por tanto reinventarse y, en cierta medida, al hacer esto, tendría que dar explicaciones sobre su elegida invisibilidad y anonimato (Blanco, 1999: 17). En una carta a la activista política y destacada militante socialista María Lacrampe, Lejárraga le expresa que siente que ha muerto en vida y que, de alguna manera, tiene que resucitar para seguir viviendo. Es decir, al morir el que había sido su marido, la escritora tiene que volver al mundo de las letras con un nuevo nombre (Blanco, 2002: 176), y esto también haría alusión a la paradójica situación que se encuentra María Lejárraga cuando viaja a Buenos Aires para establecer allí su residencia y descubre que Martínez Sierra, fallecido ya en aquel entonces, había hecho correr el rumor de que ella había muerto (Rodrigo, 1992: 341), probablemente para poder ahorrarse allí explicaciones de su relación con Catalina Bárcena. Así pues, desde que inicia su actividad política y a partir de la muerte de Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga usará, tanto en su actividad política como literaria, el nombre de María Martínez Sierra.

Evidentemente, la cuestión de la autoría en la obra firmada por Martínez Sierra generó toda una serie de contradicciones no solo en la propia figura de María Lejárraga, sino también en la sociedad y lectores de la época. Los críticos del momento, en varias ocasiones, solían caracterizar la obra de Martínez Sierra con los adjetivos de “delicada” y “femenina”; un ejemplo de esto es la consideración que se hizo del libro publicado en 1911, *Granada. Guía emocional* –una característica visión modernista escrita en prosa poética de la urbe configurada de acuerdo con el tópico decadentista de la ciudad muerta– como una de las primeras guías de viajes para homosexuales de la época (Eisenberg, 1995: 111).

Otro hecho que ha contribuido a que esta escritora permanezca en la sombra y adquiera esa cuestión de ser doblemente inédita, es el silencio que se ha ejercido sobre ella. Y aquí se podría distinguir entre dos tipos de silencios impuestos: el de género y el político. En el caso del género, la sociedad siempre ha tratado injustamente a las mujeres que tenían la osadía de traspasar los límites del ámbito público, por lo tanto, que tras un nombre masculino hubiera una mujer es algo a lo que se le ha restado importancia y que se ha mantenido en el olvido (Salinas Díaz, 2014: 318). Es significativo que se generase, en los círculos

literarios e intelectuales del momento, todo un debate acerca de la autoría de la obra literaria firmada por Martínez Sierra, debate que surgió y continuó tanto antes como después de que María Lejárraga confirmase en su autobiografía que ella contribuía en crear la producción literaria firmada por su marido. Debate que, en parte, se calmó cuando se publicaron una serie de cartas de la correspondencia personal entre Martínez Sierra y Lejárraga que dejan totalmente al descubierto, y sin lugar a dudas, que la escritora riojana escribía gran parte de las obras firmadas por su marido (O'Connor, 2003: 195).

Uno de los grandes defensores de María Lejárraga en estos debates fue Pedro González-Blanco:

¿Más es cierta esa colaboración? En absoluto. Gregorio Martínez Sierra nunca escribió nada de lo que anda por el mundo con su nombre, sea novela, ensayo poesía o teatro. Eso lo sabemos bien Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y yo. Eso lo sabía bien a cabalidad Usandizaga – el libreto de *Las golondrinas* es de María –, Turina – el libreto de *Margot* es de María –; eso lo sabía bien Falla – las ilustraciones a los ballets de *El sombrero de tres picos* y de *El amor brujo* son de María –, etc. (Rodrigo, 1992: 343).

Dentro de este silencio impuesto y este debate sobre la autoría, cabe destacar los problemas con los que se topó Lejárraga en relación con los derechos de autor de sus obras. Cuando María se enteró del fallecimiento de Gregorio, para enaltecer su memoria, decide preparar las *Obras Completas de Gregorio Martínez Sierra* para la Editorial Aguilar (Rodrigo, 1992: 335). Su intención era escribir ella misma el prólogo y los comentarios y dejar la autoría a Martínez Sierra ya que si durante medio siglo de colaboración la escritora no había querido firmar, no lo iba a hacer ahora que ya no estaba su marido aquí, titulando así la colección *Libros de Gregorio Martínez Sierra*. Prólogo y comentarios de María Martínez Sierra (Rodrigo, 1992: 336). Finalmente, este proyecto no se pudo llevar a cabo porque Catalina Bárcena y su hija, herederas de los derechos de autor, se oponían a la colaboración de Lejárraga. Es más, en 1952 a los cinco años de la muerte de Martínez Sierra, Catalina Bárcena y los admiradores del dramaturgo le organizaron un homenaje

póstumo en el Teatro María Guerrero de Madrid (Jones, 2004: 56). El fin de los organizadores de este homenaje era restaurar la imagen de Gregorio Martínez Sierra en la España franquista<sup>4</sup>. Querían destacarlo como figura notable en el teatro español y para ello invitaron a José María Pemán y otras figuras literarias que el gobierno de Franco favorecía. Como era de esperar, ninguno de los asistentes al acto mencionó el nombre de María Lejárraga, compañera literaria de Martínez Sierra y socialista comprometida que apoyaba la segunda República.

Y es que el silencio político que recayó sobre María Lejárraga se debe a que, paradójicamente, aunque quiso mantenerse en la sombra del ámbito literario, no tuvo ningún problema en ser una imagen pública en la política: “si María Martínez Sierra parece haber elegido la invisibilidad y el anonimato con respecto a su producción literaria, no fue este el caso en cuanto a su actividad como feminista y socialista” (Blanco, 1999: 18). La escritora tuvo una intensa y activa vida política; desde muy joven se interesó por el socialismo, y así, una vez afiliada al Partido Socialista Obrero Español y tras una ardua campaña electoral, fue elegida diputada a Cortes por la provincia de Granada en 1933.

María Lejárraga también tuvo un papel muy importante en el feminismo español sobre el que escribió varios artículos y ensayos, así como en el asociacionismo femenino, fundando en 1932 la Asociación Femenina de Educación Cívica. Así, la dictadura franquista va a censurar a esta mujer feminista, socialista y diputada republicana, condenándola al silencio. Con el estallido de la Guerra Civil la escritora debe exiliarse física y literariamente; viaja por Europa, se traslada una breve temporada a Estados Unidos, vive también en México y finalmente se asienta en Buenos Aires donde publicó casi toda la obra literaria que escribió durante el exilio. Un ejemplo de esta censura es el hecho de que cuando aparece la primera edición de *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración* en 1953 en México, la obra fue prohibida en España (Jones, 2004: 57) y una de las críticas más duras hacia María Lejárraga en la época franquista que recoge

---

<sup>4</sup> Gregorio Martínez Sierra, temiendo las represalias de los vencedores de la Guerra Civil y para evitar las penurias de la Segunda Guerra Mundial, se trasladó a Argentina (Jones, 2004: 56).

O'Connor es la que hace el crítico César González-Ruano cuando escribe en el periódico de Falange, *Arriba*, un artículo titulado "María de la O no nos gusta":

No nos gustó nunca María Martínez Sierra. Ni a su marido tampoco. Son cosas de la vida, qué le vamos a hacer. Ahora me temo que doña María tampoco les guste a los argentinos ni a los españoles que viven en Buenos Aires, por muy rojos que algunos sean, ya que estas aficiones y diferencias no pueden ser hijas del color (O'Connor, 2003: 55).

Como era de esperar, González-Ruano rechazaba cualquier colaboración entre María y Gregorio, sobre todo tras su separación matrimonial, atribuyéndole la obra únicamente a Martínez Sierra:

Muerto este, su viuda ha reivindicado para sí –en desdichado libro y numerosas cartas– la paternidad de toda la producción escénica y libresca de Martínez Sierra. Reivindicación que me parece enteramente desprovista de buen tono, y aun de buen gusto. [...] Menos mal que aún vivimos muchos de los que sabemos a ciencia cierta que Martínez Sierra es el autor único de incontables y admirables obras escénicas, de admirables novelas y ensayos (O'Connor, 2003: 58).

Como se puede comprobar, el debate sobre la autoría de las obras firmadas por Martínez Sierra durante la España franquista se acentúa y adquiere tintes claramente políticos. Una opinión algo más positiva es la que da Augusto Martínez Olmedilla, otro crítico teatral en la época franquista. Aunque dedica algunas palabras amables a María Lejárraga termina acusándola de hipócrita y reflejando los antagonismos políticos del régimen franquista:

Andando en el tiempo se supo que, efectivamente, detrás de Martínez Sierra había otro escritor: su esposa María de la O Lejárraga, que por un complejo de modestia, abnegación y cariño prefería quedar en el anónimo. Mujer inteligentísima, de gran cultura y fina sensibilidad, por una aberración inconcebible, durante nuestras revueltas políticas tomó partido por los rojos más avanzados y manchó su historial de dulzura y serenidad predicando ideas disolventes en los agros andaluces y extremeños;

proceder más absurdo, cuanto que vivía suntuosamente en un magnífico inmueble de la calle Génova, desde el cual la cual lanzaba sus alegatos demolidores (O'Connor, 2003: 58).

Así, la escritora se tiene que enfrentar a esos dos tipos de silencios que recaen sobre ella: el de género y el político. Pero además de esto y de los impedimentos que surgen con la obra firmada por Martínez Sierra, María Lejárraga se encontró con otra serie de problemas generados por los derechos de autor, ya que fue, en parte, plagiada por Disney. En 1950 Lejárraga viaja a Nueva York, a California, Los Ángeles y Hollywood para entrevistarse con productores de cine. En este año escribió una comedia para niños titulada *Merlín y Viviana o la gata egoísta y el perro atontado*, que envió a Walt Disney. Dos meses después de este envío el manuscrito le fue devuelto a la escritora sin una respuesta positiva, pero al cabo de poco tiempo se estrenó la película *La dama y el vagabundo* “¡con el mismo argumento que María contaba en Merlín y Viviana y sin otro cambio que el de haber convertido a la gata Viviana en una perra elegante!” (Rodrigo, 1992: 340). Otro conflicto relacionado con la industria cinematográfica es que en 1994 se estrena la película *Canción de cuna* basada en la obra homónima del matrimonio Martínez Sierra, fue dirigida por José Luis Garci y ganó numerosos premios en España, entre ellos cinco Goyas, y fue nominada al Oscar; pero a pesar de los acuerdos firmados relativos a las obras presentadas en el ámbito internacional, el nombre de María Lejárraga no figura en los créditos y tampoco perciben derechos de autor sus herederos (O'Connor, 2003: 24).

Por lo tanto y a modo de conclusión, estos dos tipos de silencios ejercidos sobre María Lejárraga y su posicionamiento en la sombra han contribuido a que esta escritora obtenga un estado de inédita por partida doble. De la misma forma en que Lejárraga se encontró con el muro burocrático de los derechos de autor en manos de Catalina Bárcena y su hija cuando quiso volver a publicar las *Obras Completas* de Gregorio Martínez Sierra, investigadores de nuestro tiempo se han encontrado con el mismo problema a la hora de intentar reeditar obras que, aunque firmadas por Gregorio Martínez Sierra, pertenecían, si no por completo, en gran medida a María Lejárraga.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Valero, E. (2016). *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas de la España de preguerra*. Madrid: Devenir.
- Blanco, A. (1999). *María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Blanco, A. (2002). Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política. En Juan Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, (pp. 173-188). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Correa Ramón, A. (2000). A la búsqueda de una voz propia. En VV.AA., Amelina Correa (Ed.), *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares*, (pp. 7-30). Madrid: Clan.
- Eisenberg, D. (1995). Una temprana guía gay: *Granada (Guía emocional)* de Gregorio Martínez Sierra (1911). En Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (Eds.), *Nueva revista de filología hispánica*, (pp.111-120). México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Jones, J. R. (2004). María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista. *Berceo*, 147, 55-95.
- Martínez Sierra, M. (1989). *Una mujer por caminos de España*. Introducción de Alda Blanco. Madrid: Castalia
- Martínez Sierra, M. (2000) *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-textos
- O'Connor, P. W. (2002). Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra. En Juan Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga* (pp. 15-34). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- O'Connor, P. W. (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Rodrigo, A. (1992). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Salinas Díaz, R. P. (2014). Silencio y censura sobre María Lejárraga. En Bárbara Greco, Laura Pache Carballo (Coords.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, (pp. 309-320). Madrid: Biblioteca Nueva.



MUJERES RARAS EN *LOS RAROS* DE PERE GIMFERRER  
RARE WOMEN IN PERE GIMFERRER'S *LOS RAROS*

Trinis Antonietta MESSINA FAJARDO  
*Università degli Studi di Enna "Kore"*

*Resumen:* Pere Gimferrer en su obra *Los raros* (1985) presenta el retrato de seis escritoras, originales e insólitas: Estefanía de Requesens, Murasaki Shikibu, Anna Comnena, Natalie Clifford Barney, Maria de Romania y Adèle d'Osmond. Con un estilo peculiar configura la semblanza de estas mujeres como ejemplo del concepto que se propone desarrollar: lo raro, concepto propuesto por Rubén Darío. El principal objetivo del artículo es por tanto analizar las vivencias personales y literarias de estas autoras homenajeadas por el poeta catalán y asimismo contribuir a rescatarlas del olvido.

*Palabras clave:* Escritoras, Rubén Darío, Pere Gimferrer, *Los raros*.

*Abstract:* In his work *Los raros* (1985) Gimferrer presents the portrait of six original and unusual writers: Estefanía de Requesens, Murasaki Shikibu, Anna Comnena, Natalie Clifford Barney, Maria de Romania and Adèle d'Osmond. With a peculiar style, he shapes the resemblance of these women as an example of the concept that he develops: the rare, concept proposed by Rubén Darío. The main objective of this article is therefore to analyze the personal and literary experiences of these authors honored by the Catalan poet and also help to rescue them from oblivion.

*Key words:* writers, Rubén Darío, Pere Gimferrer, *Los raros*.

*Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera.*

*Rubén Darío*

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años estamos asistiendo a un importante incremento de ensayos que arrojan luz sobre la apreciable labor literaria de un nutrido número de escritoras. Por motivos injustos a lo largo de los siglos no han sido debidamente consideradas o no entendidas, cayendo en la total indiferencia. Por esta razón queremos contribuir con el siguiente artículo a recuperar la voz de seis artistas que figuran en el libro *Los raros* (1985) de Pere Gimferrer (Barcelona, 1945). El autor catalán, en un diálogo vinculado con la modélica estética modernista, proporciona con lirismo de leyenda, los perfiles literarios como paradigma de la rareza literaria y vital. Producto de la herencia viva del trascendente y curioso concepto inventado por Rubén Darío en la París finisecular. El vate nicaragüense construye el canon de los raros tras su experiencia en París, influido por Verlaine y el simbolismo. Entre 1893 y 1896 difunde en el periódico *La Nación* una serie de retratos literarios que posteriormente compondrán el libro *Los raros*. Se trata de “estudios y comentarios sobre las más famosas personalidades de la escuela decadente y son tanto más interesantes [porque] han nacido bajo la pluma de un sectario incondicional de la nueva musa”, escribía el escritor argentino Mario Ugarte, en 1896, en *La Revista literaria* (cit. por Montero, 1996: 623). El volumen fue publicado en Buenos Aires en 1896 y reeditado por Espasa Calpe en 1953. Para el poeta hispanoamericano los autores que forman parte de la constelación de los raros se contraponen a la tendencia realista. Son los escritores malditos, antiburgueses, bohemios, rebeldes, como los escritores franceses poco conocidos en España e Hispanoamérica en aquellos años.

## 2. PERE GIMFERRER Y EL CONCEPTO DE LO RARO

Pere Gimferrer es autor de una obra personalísima, sólida y original. Él mismo se define excéntrico y teatral. Es un excelso poeta, traductor, crítico literario, ensayista, novelista, dramaturgo y miembro de la Real Academia española. El autor aporta en su libro *Los raros* (1985), que cuenta con la traducción italiana (*I Rari*)<sup>1</sup>, un punto de vista innovador y revolucionario. Rompe con la manera canónica de leer la literatura, brinda una nueva forma literaria que enriquece y amplía las posibilidades de la expresión literaria. *Los raros* forman una recopilación de ochenta y cinco textos<sup>2</sup>. Fueron divulgados semanalmente desde octubre de 1983 hasta junio de 1985 en el suplemento literario de *El País*. Sucesivamente aparecen recogidos en un volumen y publicados por Planeta en la Colección narrativa. Hay otra edición de 1999, publicada por Bitzoc (Palma de Mallorca)<sup>3</sup>.

Si la visión de lo raro para Darío era lo misterioso, lo irracional, lo inquieto, el sueño, la fantasía, la locura, la visión decadente de la existencia humana, el ocultismo, y lo alternativo al realismo, para Gimferrer representa: “lo inactual, lo lejano en el tiempo o en el espacio, los libros, los escritores, los movimientos, los países” (6). Y añade, siempre según su óptica:

lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser ni entonces ni ahora leído, lo inesperado e insólito [...] todo es o puede ser raro, desde el clásico más tonante hasta el registrado sólo en los desvanes vampíricos de las enciclopedias, sin contar con el consabido inusual. Los raros son los convidados de piedra de la literatura y la lectura (6).

---

<sup>1</sup> Edición y notas a cargo de Trinis A. Messina Fajardo, traducción de Raffaella Valenti, con una introducción de Giuseppe Grilli (2012, Roma Aracne editrice).

<sup>2</sup> Es difícil definir el género de *Los raros*. A este propósito escribe atinadamente Giuseppe Grilli en la introducción de la versión italiana que: “I rari è un libro che risulta difficile ingabbiare in un genere definito e comune: d'altronde non a caso il titolo rifugge dal comune, dal scontato.” (Grilli, 2012: 13)

<sup>3</sup> Las referencias de la obra serán sacadas de la primera edición de 1985. Aparecerán indicadas sólo las páginas.

Y acaso sea también ser lector, glosa el autor con fina ironía al final del ensayo “La rueda de los raros” (256).

*Los raros*, pues, es un viaje por las bibliotecas del mundo, un desplazamiento intelectual hacia realidades literarias en sintonía con la manera de concebir lo raro. Es un viaje incompleto, se lamenta el autor quien expresa su inquietud por no haber incluido en “La rueda de los raros” otros escritores sorprendentes. Como el poeta infantil, precoz, Rodríguez Cao o el conde de Rebolledo, o Tallemant des Réaux, Maurizio Baccarisse, Fernando Villalón, Ramón de Bastera y “muchos tantos barrocos o rococós o medievales remotísimos y destellantes” (256).

En el interior de la constelación de rarezas encontramos numerosas referencias a Italia y a varios escritores italianos. Contamos con la presencia del afamado libretista y dramaturgo Goldoni, al cual “creemos conocer”, o el patricio veneciano Giorgio Baffo, también Lorenzo da Ponte y Silverio Lanza, el mago de Florencia. Asimismo forman parte del “País de los raros” personajes insólitos como Babur, el conquistador y su poesía deliciosa fundida en los versos brillantes del poeta antillano Saint-John Perse; o la mal conocida comedia fastuosa tardía barroca de Joseph Cañizares, *Don Juan de Espina en Madrid* (1770), que con la muerte de su autor “el barroco qued[a] en penumbra, tras el anatema del gusto neoclásico” (21); o la excelencia y la excentricidad del exilio del 39 representada por Domenchina, Gil-Albert, Foxá, Eugenio Montes, Chacel, Rodoreda. Toda la “grandísima, espléndida literatura del exilio debe ser rescatada, apunta el autor, porque “la literatura y la sociedad hispánica no deben prescindir de nadie” (25). Otras singularidades de la estética de *Los raros* son las cartas nunca publicadas de Chopin dirigidas a la condesa Potocka. Son sesenta y seis cartas (las únicas salvadas de la violencia rusa) dadas a conocer por una descendiente. Algunas son manifestaciones del horror e “imprecaciones antimoscovitas”, expresión máxima del nihilismo romántico del compositor polaco.

También es raro el poema épico *Les Tragiques*, sobre las guerras de religión, de Agrippa d’Aubigné, hugonote establecido en Ginebra. O los varios cronistas que se asoman por el

territorio multiforme y poliédrico de lo raro como Joao de Barros con su prosa granítica, “historiador de las verdades fabulosas” (167) o el sagaz e inteligente marqués de Pombal, un ilustrado que nace bajo el fuego y el polvo del terremoto de Lisboa en 1755. Escribe en sus *Memorias* la reconstrucción utópica, con “nítida albañilería de cal y canto”, de una ciudad ideal.

En el apócrifo carrusel culturalista, el visionario Gimferrer evoca lo mal conocido o lo recuperado como la breve trayectoria vital y literaria de un virtuoso del verso llamado Fernando Fortún, quien fuera admirado por Juan Ramón Jiménez y Pío Baroja.

La *Weltliteratur* gimferreriana proyecta una mirada epistémica fomentada por el dialogismo intercultural. Un *télos*, o impulso de ampliar el horizonte. Un discurso nuevo para entender lo raro, como hemos dicho, y rescatar de la omisión geniales y enigmáticos escritores, escritoras, obras, lugares, etc<sup>4</sup>. Por alguna razón no han sido considerados y ahora irrumpen bajo una luz diferente, cobijados en el vasto y sapiente orbe de *Los raros*.

### 3. ESCRITORAS RARAS EN *LOS RAROS*

El autor designa raras a un grupo de originales autoras de varias latitudes. Figuran en la esfera de *Los raros* sin la adhesión a una lógica temporal y espacial por encima de barreras nacionales, lingüísticas e ideológicas, lo cual presupone tal vez una selección por afinidad o acaso por apetencia estética. Con vago paternalismo canta Gimferrer el sustrato sensorial, afectivo e intelectual de personalidades importantes que dejaron una huella en la sociedad en que vivieron, por su actuación y su aporte literario. El primer perfil del volumen versa sobre “La joven Estefanía”, personalidad extraordinaria de la primera mitad del siglo XVI. Estefanía de Requesens y Roís de Liori (1503 - 04? -Barcelona, 1549), mujer sumisa y dulce pero también “temple de

---

<sup>4</sup> La idea de raro es acogida también por el hispanista Giuseppe Grilli, quien organiza un importante encuentro internacional e interdisciplinar en 1914, en la Università di Roma Tre, sobre los viajes raros (I viaggi rari) y sucesivamente publica una monografía en la revista *Dialogoi* (2015) editado por Aracne editrice.

hierro”, se apresura en decir nuestro poeta (15). La joven estaba casada con el ayo del rey Felipe II, Juan de Zuñiga (1488-1546) que al morir, la deja desamparada con cuatro hijos. La tierna Estefanía es amante de la escritura. Escribió más de ciento veinte cartas. Prodigiosamente bien escritas. Noventa cartas fueron publicadas íntegramente en el segundo volumen *Niñez y juventud de Felipe II*, al cuidado del jesuita J. M. March en 1942. Estas casi doscientas páginas representan un caso ejemplar: constituyen la única publicación no bilingüe en catalán autorizada y son un testimonio, de sumo interés, de la cotidianeidad en la corte de Carlos V. Quince de estas cartas fueron reeditadas en la antología de Max Cahner, *Epistolari del Renaixement* (II vol., Albatros, Valencia) en 1977. Recuerda Gimferrer la abundante correspondencia con su madre, con su marido, sus hijos, con Carlos V, conocidos y colaboradores. La correspondencia más interesante es la que mantuvo con su madre Hipòlita, la “Egregia señora”, durante el largo periodo de ausencia de Barcelona, desde 1533 hasta 1540. Gracias a su célebre epistolario se convirtió en una de las mujeres más elocuentes de la época. Coincide con Madame de Sevigné en la “precisión doméstica y en el tono de intención cortés” (15), señala el crítico. El lenguaje “exquisito y nítido, sustenta este epistolario, hecho de convivencias, de casi teresianos primores de sencillez” (16). Se aprecia el tono familiar y formal, el uso del catalán, una rareza en aquel periodo (sus hijos hablaban y escribían en castellano) y la expresión femenina que brota de sus páginas. Se advierte enseguida la personalidad e íntima psicología de esta mujer, fuente de inspiración para sus hijos. Resalta también el infinito amor materno y su visión concreta y realista de la vida en sus varias facetas. El segundo retrato femenino está dedicado a “la señora Palomilla de Tintes”, Murasaki<sup>5</sup> (973 Kyoto- 1014) una escritora y poeta japonesa. Escribió a comienzos del siglo XI, entre los años 1005 y 1013, la genial novela *Genji monogatari* o *Historia del Genji*, muy probablemente tras la muerte de su marido, Fujiwara. Un clásico de la literatura japonesa que describe la sociedad del periodo Heian. Es el relato de la vida de un hijo ilegítimo del emperador,

---

<sup>5</sup> Es un seudónimo, se desconoce el nombre (supuestamente los nombres de las mujeres en ese periodo no se registraban).



que habla de su infancia, adolescencia, juventud, amores, madurez y muerte. La excelente precisión en las descripciones y la veracidad que emana son dignas de admiración y están a la altura, señala Gimferrer, de *La Odisea* de Homero y del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (p. 36). Murasaki, alrededor de 1005, fue agregada a la corte imperial en Kioto como dama de compañía de la emperatriz Akiko (o Shōshi), quizás por su reputación como escritora. Allí recibe el apodo de “nuestra dama de las crónicas”. Siguió su producción literaria añadiendo escenas de corte en los textos. Con Shōshi se retiraron en la región del Lago Biwa. Se cuenta que fue precisamente este lugar motivo inspirador de la historia de su obra maestra. Otros piensan que la obra pudo haber sido encargada, probablemente por un cortesano desterrado. Murasaki regalaba cordialmente los capítulos de la obra a sus amigos, quienes los transcribían y los pasaban a otros amigos. Utilizando este método, la historia se hizo famosa con el nombre de la escritora (Royall, 2002).

En la tercera estampa, Gimferrer bosqueja la vida y obra de Ana Comnena (1083-1150), la princesa porfirógénetica, detestada por Cavafis (44). Ana Comnena es una escritora “griega altiva y ambiciosa”, culta e inteligente. Se cuenta que nació en la sala de los partos imperiales, revestida de mármol precioso de color púrpura, por eso el sobrenombre de princesa porfirógénetica” (45). Estudió, impulsada por su madre, la reina Irene Ducas, preparándose para acceder al trono de Constantinopla, pero el nacimiento de su hermano anuló su aspiración, lo cual produjo la ruptura del noviazgo con el amor de su infancia y el inicio de una lucha atroz por el trono. Ana se casó con el leal Niceforas Briennio, un hábil diplomático, un estudioso, que no permitió ser involucrado en la guerra de sucesión. Anna será exiliada a un Monasterio por haber organizado una conjuración contra su hermano al ser éste nombrado emperador. En el exilio se dedicó a la escritura. Tras la muerte de su marido, escribió *La Alexiada*, historia de quince libros en la que cuenta la vida de su padre, el emperador Alejo I Comneno, emperador bizantino. La joven utiliza un griego elevado, lengua tan literaria y culta como la prosa valenciana de finales del siglo XV o el castellano de Góngora, señala atinadamente Gimferrer (45). Con erudición y gala se describen las gestas del padre, las conspiraciones, luchas

y batallas con normandos, venecianos, francos, los infinitos éxitos, pero también las tristes derrotas, ya al final. En las últimas páginas del libro se lee la congoja, la angustia de la princesa que a solas llora, abandonada y humillada en el palacio que fue teatro de la grandeza de Alejo I. Su vida “empezó en una sala de mármol purpúreo que da al mar bizantino y acaba, a solas, en el vacío escenario desmaquillado de la memoria, expoliada, sin luz” (46).

La cuarta semblanza del libro está dedicada a la célebre escritora y poeta norteamericana, Natalie Clifford Barney (Dayton 1876-París 1972), llamada Flossie por sus amigas y amantes. Con la argucia de la *brevitas*, Gimferrer repasa la fascinante vida y obra de la “Amazona de Remy de Gourmont”<sup>6</sup>, que se trasladó en 1899 a París en busca de libertad y placer. Junto a otras mujeres se reunía para hablar de historias del mundo sáfico en su salón literario de la *rue Jacob* en la *Rive Gauche*, número 20. Promotora de la literatura femenina, la soñadora Natalie crea la famosa *Académie des Femmes*, frecuentada por las reconocidas artistas y escritoras libres y excéntricas tales como Colette, Renée Vivien, Marguerite Yourcenar, Mata Hari, Greta Garbo, Djuna Barnes, Allégresse (pseudónimo la duquesa Clermont-Tonnerre). Queda evocada con refinadas pinceladas la actividad literaria de ese mundo decadente de ensueño sáfico en la que resaltan los escritos de Clifford, los *Recuerdos indiscretos* y *Pensamientos de una amazona* y los *Cuadernos Azules* e *Idilio sáfico* de Liane de Pougy, estos últimos consagrados a Flossie; o los versos simbolistas tardíos de René Vivien y de la condesa de Noailles. Se percibe una expresión doliente y reivindicativa en las palabras del escritor por la irrepetibilidad del entusiasmo, la alegría, la carga provocativa de ese mundo vivo y fecundo exclusivamente femenino. Leamos:

---

<sup>6</sup> Escritor, poeta, filósofo y crítico literario, le dedicó dos libros en 1914, *Lettres à l'Amazone* y *Lettres intimes à la Amazone*, y le propinó el apelativo tras haberla visto montar a caballo.

la vitalidad restallante de la amazona o de Colette, lo que de júbilo y de impulso y de reto y de vuelo hubo en aquellas vidas lanzadas como perfumados y ciegos cometas errantes”, es quizás irrecuperable, irrestañable al modo de herida mortal [...] (54).

El quinto bosquejo gimferreriano es un homenaje a una escritora y a su obra, *Historia de mi vida* escrita María de Sassonia Coburgo-Gotha (1875-1938). Hija del duque de Edimburgo, Reina de Rumanía cuando se produjo el atentado de Sarajevo (1914). El que resume en más de setecientas páginas muchos años, rostros, voces y silencios de la Europa del tiempo, hoy desvanecida (69). La historia inicialmente está ambientada en el condado de Kent, en 1875, y acaba antes de la Gran Guerra. Están escritas en tercera persona tal vez por pudor o por evitar la afectación que la reina aborrecía. Tras los sucesos oficiales, conocidos, se esconde la vida íntima de una mujer que fue amada por su compromiso social. Los escritos de María de Rumanía se convierten en vehículo de sus inquietudes morales, políticas, religiosas e intelectuales. Como en todas las historias evocadas en *Los raros*, el poeta “novísimo” plasma instantáneas de irresistible belleza. He aquí la imagen que ofrece de la reina al final del relato: “desde los paseos en el fin de siglo de Bucarest, tocada con un gran sombrero negro en forma de barca, con dos largas plumas de avestruz, una blanca y la otra negra, la reina rumana se ve al fondo de su propio espejo de palabras” (70).

Navegando por las aguas de los raros nos topamos con una mujer, la noble francesa, Adèle d'Osmond (1781-1866), condesa de Boigne. Creadora de un importante salón en París, centro de encuentro de grandes personalidades del mundo político y literario. Sus memorias *Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond: récits d'une tante* (1907-1908) dejaron una huella profunda en Marcel Proust. La condesa fue motivo de inspiración del personaje madame de Villeparisi (*En busca del tiempo perdido*) del poeta francés. En 1907, Proust publica en el *Figaro* un artículo basado en los dos volúmenes de memorias de Mme Boigne, eran reflexiones sobre estos escritos. Gimferrer escribe que conoció a la condesa y sus *Memorias* gracias a Gonzalo Torrente Ballester, quien le habló de la desafortunada vida de Osmond con su marido, un militar rico, mucho más

joven, que había guerreado en la India, con quien se había casado a los diecisiete años en Londres. Y también de la participación de la vida mundana y de las intrigas políticas y bélicas. Gimferrer la considera el gran y último nombre del grupo de autores de memorias. Un verdadero talento: “La condesa utiliza una escritura distinguida en extremo, hiriente cuando quiere, altiva, irreprimible en sus dengues de causticidad” (121).

Pere Gimferrer, un alquimista de la palabra, un magnífico bardo gongorino, ha exhumado en *Los raros* varias almas e inmortalizado varios casos de rareza literaria. Con poderosa savia y estro fecundo ha dado vida a un magnífico florilegio que es síntesis valiosa de su estética, suprema expresión culturalista contra la vulgaridad prosaica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Darío, R. (1953). *Los raros*. Argentina: Espasa Calpe.
- Darío, R. (2013). *Gli eccentrici*. Ed. de Alessandra Ghezzi, Pisa: Edizioni ETS.
- Gimferrer, P. (1985). *Los raros*. Barcelona: Planeta.
- Gimferrer, P. (2012). *I rari. Dialogoi testi*. Introd. de G. Grilli, trad. R. Valenti, ed. y notas de T. A. Messina Fajardo. Roma: Aracne editrice.
- Grilli, G. (2015). I viaggi rari. *Dialogoi. Rivista di studi comparatisti*. Anno II. Roma: Aracne editrice.
- Llopesa, R. (Jun 2002). *Los raros* de Rubén Darío. *Revista hispánica Moderna*. Año 55, n. 1, pp. 47-63. University of Pennsylvania Press.
- Montero, O. (julio - diciembre 1996). Modernismo y degeneración: Los raros de Darío. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII (n. 176-177), pp. 821-834.
- Royall, T. (May-June 2002). Murasaki Shikibu: Brief Life of a Legendary Novelist: c. 973-c. 1014. *Harvard Magazine*.
- Requesens, E. de (2003). *Epistoris d’Hipòlita Roís de Liori i d’Estefania de Requesens (segle XVI)*. Ed. de Eulalia de Ahumada Batle. Universitat de Valencia
- Solans Roda, C. (2003). Estefania e Requesens: retract de la vida quotidiana en una relació epistolar *Espai, L’: Revista de recerca i divulgació*. pp. 70-76. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Espai/article/view/173486/245530> [Fecha de consulta: 12/05/2017].

DRAMATURGIA INÉDITA, DRAMATURGIA  
LÉSBICA: CONEXIONES EN LA ESCRITURA  
DE VICTORINA DURÁN  
UNPUBLISHED PLAYWRIGHTS, LESBIAN  
PLAYWRIGHTS: CONNECTIONS  
INTO THE WRITINGS OF VICTORINA DURÁN

Eva María MORENO LAGO<sup>1</sup>

*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* El presente trabajo se centrará en el estudio de la primera obra escrita por Victorina Durán, *Al margen*. Esta obra inédita ha sido hallada recientemente en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, por lo que el siguiente artículo constituye el primer análisis de dicho texto dramático. Se estudiarán las diferentes versiones halladas y el nexo de unión que hay entre lo inédito y el trasfondo lésbico de la obra. También, se analizará la ocupación de los espacios de las dos protagonistas, de sus estrategias de subversión y sus renegociaciones con el patriarcado.

*Palabras clave:* Literatura lésbica, Victorina Durán, escritura del exilio, Generación del 27.

*Abstract:* This paper is focused on the first play written by Victorina Duran, *Al margen*, which has been recently found in the National Theatre Museum of Almagro (Spain), so this is the first analysis about it. This article will approach to the different versions of the mentioned text, studying the link between unpublished literature and the lesbian background of this playwright. It will also tackle the occupation of the space by the two main characters, as well as their subversion and renegotiation strategies in a patriarchal society.

*Key words:* Lesbian literature, Victorina Duran, Writings of Exile, Generation of '27.

---

<sup>1</sup> Investigadora contratada FPU por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

## 1. UN ACERCAMIENTO A VICTORINA DURÁN Y SU ESCRITURA

A Victorina Durán se la puede catalogar como una artista poliédrica. Cultivó, a lo largo de su extensa vida, diversas disciplinas, con la característica de que todas ellas giraban en torno al teatro. Fue conocida, sobre todo, como pintora, escenógrafa y figurinista, trabajando con las compañías más importantes de la España de los años 30, profesión que continuó también durante su exilio en Argentina. Desarrolló, además, antes de exiliarse, una dilatada labor como docente en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, como catedrática de Indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y, también, en la Residencia de Señoritas. Su faceta como escritora sólo es conocida a través de los más de 200 artículos que publicó en diversos periódicos, españoles y argentinos, desde 1934 hasta 1962, sobre temas teatrales y cinematográficos. Sin embargo, a lo largo de su vida, también escribió diversas obras que permanecieron y permanecen inéditas, a pesar del claro deseo de la autora de ver publicados sus textos.

Caben destacar tres autobiografías tituladas *Así es*, *El Rastro* y *Sucedió*, esta última incompleta. Además, en su archivo personal, conservado en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, se encuentran varios textos teatrales de la autora. Los títulos de las obras dramáticas son *Una novela rosa (No apta para mayores)*, *Una aventura extraordinaria*, *Al Margen*, *Raptada*, *La Pitonisa (pequeña farsa un tanto endemoniada)*, *Marcha atrás* y *Era sólo mío*, cuya autoría la comparte con José Onrubia. Por lo tanto, su antología dramática consta de siete obras, y se puede afirmar que su escritura no fue algo esporádico, sino una inquietud y una necesidad artística que quiso cultivar consciente y reiteradamente.

## 2. VERSIONES, DATACIÓN Y AUTORÍA

Al observar estos textos llama la atención que tres de ellos están firmados con pseudónimo. *Una aventura extraordinaria* y *Al margen* tienen la misma firma: C. Brian y Geneviève C. Brian, respectivamente. También, en *Era sólo mío* se especifica

en la portada que es “original de Raquel Gallardo y Joaquín Inchausti”, pero, la diferencia radica en que en el siguiente renglón aparecen los nombres verdaderos de los autores: “Victorina Durán y José Onrubia”. A pesar de que en los dos textos mencionados no se indica el nombre de Victorina Durán no hay dudas sobre su autoría, ni de que este nombre afrancesado se trata de un pseudónimo. En otra de las copias que se conservan de *Al margen*, está tachado “Pseudónimo: Geneviève C. Brian” y, además, aparece “Autora: Victorina Durán”, escrito en diferentes momentos puesto que la grafía y la tinta no coinciden. Aun así, Geneviève C. Brian hace una clara alusión a ella misma o, mejor dicho, a su genealogía femenina. C. Brian corresponde casi fonéticamente a su segundo apellido, Cebrián. Lo ha “extranjerizado” separando la primera sílaba con una inicial y un punto. Por otra parte, Geneviève es el nombre en francés de su madre, Genoveva. Saint Geneviève, además, es la patrona de la ciudad de París. El pseudónimo utilizado demuestra, por un lado, su amor por Francia, una ciudad que ella visitó continuamente para formarse en las vanguardias artísticas y donde encontró a mujeres que vivían abiertamente su homosexualidad, las mujeres de la Orilla Izquierda. Por otro lado, se descubre la importancia de su madre en su propia vida y en su escritura.

Ninguna de las piezas teatrales recoge las fechas en las que se escribieron. Sin embargo, en *Al Margen* hay otros documentos externos que, por un lado, nos reafirman su autoría y, por otro, nos acerca a la datación de las diferentes versiones. El primero, es un resguardo, hallado en el mismo archivo que la obra, del Registro Nacional de la Propiedad Intelectual de Buenos Aires. En este documento aparece el siguiente escrito:

En la fecha Victoriana Durán Cebrián ha depositado la obra inédita “Al Margen”, comedia, un legajo de 49 hojas de la que dice(n) ser autor(es) Victoriana Durán Cebrián, obra que se recibe en depósito a los efectos del artículo 62 “in fine” de la Ley 11.723, por el término de 3 años a contar con la fecha arriba indicada

En el Registro, igual que en otros documentos, aparece erróneamente escrito el nombre de la autora. La fecha en la que

decide inscribir su obra es el 26 de enero de 1939, un año y medio después de su exilio argentino. Tras una visita a los archivos de la Dirección Nacional de Derechos de Autor de Buenos Aires, podemos verificar que no se realizó ninguna publicación en Argentina de este texto, y que, como especifica el escrito antes mencionado, a los tres años de su registro se deshacen de las obras inéditas, por lo que no se conserva ningún ejemplar.

Al leer la pieza teatral titulada *Marcha atrás*, con 76 páginas, se hace evidente que se trata de la misma obra que *Al margen*. Ha realizado una revisión del texto, le ha cambiado el título y lo ha ampliado. Además, aparece también otro manuscrito de *Al margen* que consta de 75 páginas y que es casi idéntico a *Marcha atrás*, pero esta vez ha decidido volver al título original. También, entre los papeles y cuadernos sin catalogar de Victorina Durán se encuentra una factura emitida en Madrid por Pilar Gratal el 29 de noviembre de 1972 donde dice: “He recibido de Doña Victorina Durán Cebrián por seis copias de la Comedia *Al margen* la cantidad de Mil doscientas pesetas”. Por lo tanto, Durán continuó realizándole modificaciones 33 años después de haberla presentado en el registro de Buenos Aires, mostrando, de esta forma, una clara predilección y preocupación por esta obra. Las continuas revisiones y las impresiones que realizó en 1972 afirman que la autora quería dar a conocer su texto. Además, en la misma caja de documentos, entre papeles desordenados, aparecen unas cuartillas amarillentas, escritas a mano. Pertenecen al borrador de su autobiografía *Así es*, pero entre estas hojas se perciben dos con un contenido diferente, y en cuya cabecera está escrito “*Al margen*. Noche del 10 al 11 Julio. Prólogo”. Este pequeño prólogo mezclado con el borrador de su autobiografía muestra la conexión que hay entre los dos textos, cuya temática es la misma: las relaciones entre mujeres. Durán vuelve continuamente a su obra *Al margen*, le inunda un claro deseo de hacer llegar al mundo el mensaje que contiene esta pieza teatral, porque como dice en *Así es*: “Alguna tiene que hablar o gritar si es que puede” (Durán, *Así es*: 2).



## 3. LAS CIRCUNSTANCIAS DE SER INÉDITO

Victorina Durán, desde 1921, comenzó a descubrir y a vivir una sexualidad diferente en un contexto repleto de obstáculos<sup>2</sup>. Ante la sociedad, las relaciones sexuales entre mujeres no eran posibles, no existían, no se hablaba de ellas y las que había, estaban relegadas a permanecer en secreto y en lugares ocultos. No obstante, en sus constantes escapadas a París, Durán se codeó con los complejos círculos sáfico-literarios de Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Janet Flanner, Sylvia Beach y Natalie Clifford Barney, entre otras<sup>3</sup>. En este ambiente convivió durante una temporada la escritora inglesa Radclyffe Hall, autora de la novela lésbica por excelencia *El pozo de la soledad*, publicado por primera vez en 1928, fuente de inspiración de *Al margen*. En el prefacio de su autobiografía, Durán mencionó varias veces esta novela, y dijo:

He encontrado mi finalidad, me la dio la lectura de una novela escrita por una mujer. La leí en Madrid en el primer año de la Guerra Civil, bajo el tronar de los obuses.

Esta mujer creo que ha sido la primera que publicó un libro en que abordaba el problema homosexual femenino. Este tema solo había sido tratado por los hombres (Durán, *Así es*: 1).

Ese tronar de los obuses hace referencia también a un estado interior y anímico por el que ella había pasado durante sus relaciones sentimentales. Ese tronar de los juicios sociales, de la incomprensión y del continuo bombardeo que sufría para dejar de tener una conducta fuera de lo establecido. Por ese motivo, la existencia de esta novela supuso para ella una fuente inagotable de fortaleza y se convirtió en un referente que la impulsó a escribir sus propias experiencias, tal y como expresa, de nuevo, en su autobiografía:

---

<sup>2</sup> Para profundizar sobre el círculo sáfico de Victorina Durán leer el artículo de Vicente Carretón titulado *Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27*.

<sup>3</sup> Estas relaciones están descritas en el libro *París era mujer* (2014) de Andrea Weiss y *Mujeres de la Rive Gauche. París 1900-1940* (1987) de Shari Benstock.

Steban como todas las que son y sienten como ella, viven en un “pozo de soledad”. [...] Vive varias veces la desilusión y es en una de estas veces cuando su institutriz, la comprende y le habla, pues es y siente como ella y le dice estas palabras que yo recojo y que durante años me han golpeado en el cerebro como si fuera a mí a quién hubieran sido dirigidas:

“-Tienes una misión que cumplir... ¡Hazla! Precisamente porque tú ERES COMO ERES, puedes tener esa ventaja, ya que puedes escribir con una extraordinaria y doble visión, con un conocimiento personal.

Nosotras somos una parte de la Naturaleza. El mundo lo reconocerá un día, pero hasta entonces hay un inmenso campo a trabajar.

Por el amor de todos los que son como tú, en un gran número, pero menos fuertes y menos dotados tal vez, es por lo que debes tener el valor de vencer todos los obstáculos” (Durán, *Así es*: 2-3).

Estas palabras, como ella misma dice, la persiguieron desde su primera lectura, en los últimos meses de 1936, y la impulsaron a escribir su primera versión de *Al margen*, que la registró el primer mes de 1939. Es posible que comenzara a escribirla al escapar de la guerra y conseguir un periodo de dos meses de tranquilidad en el barco con destino a Argentina (de julio a septiembre de 1937). Superó el obstáculo de enfrentarse al papel en blanco y escribió esta obra en forma de teatro, el género que le apasionaba y al que se dedicaba profesionalmente. Quería escenificar “momentos de la vida”, tal y como dijo en su prólogo, de las mujeres que decidieron vivir abiertamente su homosexualidad:

Estos momentos escenificados son los que vais a conocer. [...] Estos cuadros que están “al margen” de la vida vulgar, son tan vulgares como la vida misma. Son momentos que todo ser humano ha vivido alguna vez o puede vivir algún día. Todo espíritu sensible ha tenido, tiene o tendrá algún momento de su vida “al margen”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Hojas sueltas y sin catalogar en el Museo Nacional del Teatro.

Sin embargo, y pese a que lo registró en la propiedad intelectual, no se atrevió, hasta el final de su vida a firmarlo con su propio nombre. Tampoco lo publicó porque no siempre tuvo “el valor de vencer todos los obstáculos” de los que hablaba la institutriz de Steban. Lo mismo le ocurrió a Elena Fortún, amiga íntima de Durán, que escribió *Oculto Sendero* bajo el pseudónimo de Rosa María Castaños (Capdevilla, 2016: 9). Nunca intentó publicarlo, manteniéndolo oculto y permaneciendo inédito hasta octubre de 2016 que lo publicó la Editorial Renacimiento con la edición de Nuria Capdevilla y María Jesús Fraga. Esta novela guarda muchos paralelismos con *Al margen*, se escribieron en los mismos años y, además, exploró la situación de la mujer creadora en las primeras décadas del siglo XX y su identidad sexual. Las dos hacen alusión en su título al recorrido de la vida que han realizado como mujer homosexual, para una autora, esta condición la ha llevado a caminar al margen de la sociedad, para la otra, es un sendero que ha tenido que mantener oculto. A diferencia de Victorina Durán, que vivió abiertamente su homosexualidad, Elena Fortún ocultó estos deseos durante toda su vida, y en una carta, rogó a su amiga Inés Field, que custodiaba el manuscrito de *Oculto Sendero*, que lo quemase “sin dejar nada” (Capdevilla, 2016: 18).

Escribir una obra literaria perteneciente al género lésbico y publicarla, suponía exponerse a la censura, enviar el texto a la lista de libros prohibidos y manchar su expediente como escritora y artista, tal y como le había pasado a Radclyffe Hall. Contra *El pozo de la soledad* se realizó una potente campaña liderada por algunos periódicos ingleses y la corte británica condenó la novela como obscena, tras apelar ante el Tribunal de lo Penal en Londres (Hall, 2014: 11-13). La mala publicidad que recibió la novela y la escritora hizo eco en muchos países y evitó que otras autoras hablaran abiertamente sobre el tema. Este acontecimiento, y el contexto conservador en el que vivían las escritoras, no evitó que expresaran por escrito sus propias vivencias lésbicas, como comprobamos con *Al margen* y *Oculto sendero*, pero sí justifica el escaso conocimiento sobre literatura lesbófila y, también, que estos permanecieran ocultos e inéditos como consecuencia del miedo de éstas al rechazo social.

#### 4. OCUPAR EL ESPACIO DESDE EL MARGEN<sup>5</sup>

Este texto presenta dos protagonistas, una es Elena, una mujer burguesa de “más de cuarenta años” (1) y, la otra, Marcela, una muchacha joven, compañera de universidad del hijo de Elena. Elena, desde que su marido la abandonó con su hijo pequeño, ha estado viviendo, en secreto, diversas relaciones con amantes bien posicionados. Ahora que su hijo se casa y será independiente económicamente, ha decidido romper con su amante y pone de manifiesto su rechazo por los hombres, que nunca la trataron bien. Es entonces cuando conoce a Marcela y se crea entre ellas un vínculo especial. Marcela la contagia de las libertades de la “nueva mujer” y Elena logra la autonomía y la felicidad que nunca tuvo. Sin embargo, las presiones sociales, personificadas en su hijo y en su papel como madre, cortarán la relación entre Marcela y Elena, y obligarán a que Elena restablezca el orden perdido y se case con su último amante, renunciando así a su voluntad y a su propia felicidad. Marcela, que no tiene cargas familiares, decidirá vivir acorde a sus propios sentimientos.

Los espacios que ocupan las protagonistas jugarán un papel fundamental en el desarrollo de la acción y de sus vidas. Por una parte, está el espacio escenográfico, es decir, donde se desarrolla la obra, el que el espectador ve desde la apertura del telón hasta el cierre, y por otra, los espacios ausentes, que son los que frecuentan Elena y Marcela y que lo sabemos a través de las palabras de los personajes. En algunos casos, los espacios serán liberadores y, en otros, constreñirán la autonomía y las acciones de estas dos mujeres. Ellas, negociarán su presencia en los lugares y lucharán por erigirse como sujetos y adueñarse de sus vidas.

##### 4.1. LA CONTROVERSIA DEL ESPACIO PRIVADO

La obra transcurre en un espacio único que se describe al empezar el primer acto: “Una habitación lujosa de una casa de campo, situada cerca de una población cualquiera. Ha de tener un ventanal desde el cual se ve el campo con lejanía” (1). La autora ha decidido que la acción suceda en “una población cualquiera”,

---

<sup>5</sup> Se analizará el espacio de la última versión hallada de *Al Margen*. En este apartado, las citaciones de la obra *Al Margen* irán acompañada sólo de la página.

dando a entender que lo que acontece en la obra puede ocurrir en cualquier parte del mundo porque el amor entre mujeres es universal y las opresiones sociales que éstas sufren son consecuencias de un sistema patriarcal implantado a nivel mundial.

La casa pertenece a una de las protagonistas, Elena. Ella tuvo varios amantes que ocultar y decidió tener una casa de campo, sin vecinos, para escapar, así, de las miradas de la sociedad. Su hijo, sin tener conocimiento de las relaciones sentimentales de su madre, agradece que haya estado “alejada de la población”, la única forma de poder mantener una vida entre amantes sin levantar sospechas, cumpliendo, aparentemente el rol de madre-mujer perfecta, y le dice: “Verdaderamente se está bien en esta casa y en este sitio. Siento no haberla vivido más que de paso en mis vacaciones. Te alabo el gusto de haber estado siempre alejada del centro de la población” (8).

Sin embargo, la casa está en un lugar estratégico, donde ella puede controlar lo que pasa porque se divisa todo lo que hay a su alrededor, incluso la carretera que va a la ciudad, y también el hotel donde vive su amante Enrique (11), situación que Marcela percibe nada más llegar:

Marcela: ¡Qué situación tiene más maravillosa! Como está en alto, lo domina todo, se ve hasta el mar a lo lejos.

Miguel: Pues ya verás desde mi cuarto que está en el torreón, se ve la carretera hasta casi la población (11).

Por lo tanto, todas las acciones que el espectador verá se desarrollarán en un espacio privado que está en contacto directa con la naturaleza: está rodeado de un amplio jardín, tiene campo alrededor y está cerca de la playa.

El ámbito de lo privado es el único espacio en el que puede tener lugar la intimidad entre estas dos mujeres. Será en la casa de Elena, al estar solas, cuando se liberen los sentimientos de las protagonistas. Aquí escapan del control social, y se refleja en el segundo acto, cuando el espectador descubre que han estado durmiendo juntas. Han aprovechado que el hijo de Elena ya no vive en la casa y que está lejos, en su viaje de novios, para actuar con desenvoltura: aparecen con ropa interior, los pelos alborotados y mantienen un gran coqueteo entre ellas. En estos

días, también consiguen un gran nivel de complicidad compartiendo secretos personales que habían mantenido ocultos por miedo a las presiones sociales.

Sin embargo, ese espacio íntimo, donde parece que todo puede tener lugar, se convierte también en un espacio completamente politizado. Lo privado acaba siendo invadido por lo público en las escenas que la nueva familia de Miguel ataca a Elena con los comentarios que circulan sobre su amistad con Marcela. Además, lo privado también se expone a lo público cuando Lucrecia e Isabel empiezan a indagar sobre lo que las protagonistas hacen en la casa. Algo tan íntimo y tan personal como los sentimientos se convierte en algo público y político que propicia la salida de la casa de Marcela. Estos personajes irrumpen en el espacio doméstico imponiendo la ley del femenino ideal, un femenino poseído y al que dominar.

#### 4.2. LA NATURALEZA

La naturaleza es otro espacio que ellas frecuentan a diario porque constituye un lugar que está oculto a las miradas. Así, Marcela, planifica los lugares que van a visitar: “Mira: las mañanas están resueltas con la playa. La tarde se pasa pronto, paseo a caballo, vamos con el coche a merendar a cualquier sitio lejos... y ya está” (23).

La playa, lugar que visitan todas las mañanas, es una zona que no posee ningún tipo de regla social. Allí se producen largos paseos y viven los momentos más felices. También dan paseos a caballo, que lo dan al aire libre, y, después, realizan las meriendas, en una zona indeterminada, lo único que importa es que esté lejos, que sea un lugar donde nadie las reconozca. Elena y Marcela disponen del ámbito privado y de la naturaleza como los únicos espacios en los que se les permite mostrar sus sentimientos. Parece que ellas, que constituyen lo indeseable, lo que no puede verse, la identidad no canónica, encuentran la libertad en la naturaleza, donde nadie las controla. Además, intentan estar en estos entornos el máximo tiempo posible, aspirando a alargar esos momentos que escapan del dominio social, tal y como atestigua la doncella cuando su hijo le pregunta por ella: “salió como siempre en el coche con la señorita; no pueden tardar, es ya de noche” (37).

#### 4.3. EL ESPACIO URBANO

El espacio urbano, que es una construcción social, no deja lugar para una sexualidad no normativa. Las protagonistas frecuentan espacios públicos que acabarán por separarlas. La consecuencia de exponerse frente a los demás es la discriminación y los juicios sociales que atormentarán al hijo de Elena, el único personaje que tiene poder sobre ella:

Miguel. - Se comenta muy desfavorablemente tu amistad con Marcela. [...] Están todos molestos con vuestra amistad. Me aseguran que cuando entráis en cualquier parte todo el mundo os mira. ¡Sois una pareja chocante! (45)

Ellas no pueden ocupar las calles, no pueden encontrar su lugar en los espacios públicos porque su presencia no es grata para la sociedad que las rodea. A partir de estas salidas, el resto de personajes les impondrán un orden y el lugar que deben ocupar. Elena volverá a posicionarse en el rol de la mujer casada y Marcela, que decide romper las reglas, tendrá, como consecuencia, la expulsión de lo público, quedando relegada a amar a otras mujeres en los márgenes de la civilización. El espacio urbano es el lugar donde sólo puede tener lugar la identidad hegemónica.

Isabel. - A tu madre no la conocía casi nadie, no frecuentaba nunca los sitios concurridos... ¡Pero ahora...!

Miguel. - Ahora, es natural, antes no iba a ir sola, ahora tiene una justificación: va con una amiga, una chica joven a la que quiere distraer.

Lucrecia- Si esa chica fuese un ser normal no le chocaría a nadie, pero... ¡es tan rara! (38)

Entra aquí en juego, también, el espacio de lo corporal, por el que es reconocida Marcela como una mujer no convencional que tiene una inclinación sexual diferente y peligrosa. Marcela, que es la más trasgresora, subvierte las normas del patriarcado expresando sus emociones a través de su vestimenta y de su lenguaje. Existe un contraste muy evidente entre la ropa de Marcela y la de Elena y es precisamente por esta actitud de Marcela que comienzan los comentarios y juicios sociales:

Lucrecia. - Es un asunto chocante, ya te lo he dicho. Si tu madre fuese con un amigo llamaría menos la atención... además van solas casi siempre, antes siquiera iba Enrique, pero desde casi un mes no se le ve con ellas... (40)

La familia de Elena recurre a la censura como solución, la opción lésbica es un tema tabú, del que no se podía hablar y que tenían que hacer desaparecer. La única forma de desterrar este tema de sus vidas es hacer desaparecer a Marcela, causante del problema a ojos de la sociedad, en palabras de Enrique con la “separación absoluta de Marcela [...] se acaban las murmuraciones” (65), y recalca “sobre todo si haces que la gente te vea conmigo”.

#### 4.4. LOS CAMINOS POSIBLES

Durante toda la acción se muestra la carretera como una construcción elaborada por el hombre que establece un camino cómodo, seguro y único. Es un trayecto muy planeado porque previamente se ha elegido el itinerario correcto y, para asegurarse que todos opten por esa ruta, se han eliminado los obstáculos (árboles, vegetación, etc.), se ha alisado el terreno y después se ha señalado para limitar y guiar, aún más, el recorrido.

Marcela intentará coger otro trayecto junto con Elena, pero, al final, será sólo ella la que se desviará del camino convencional para subvertir lo que se espera que sean las opciones de las mujeres, y, se convertirá, por lo tanto, en una “desviada”, “descarriada” o “extraviada”, apelativos comunes que han sido usados para describir a estas mujeres, no sólo por la religión y la sociedad, sino también, por la medicina y la psiquiatría, y que Durán utiliza como un recurso literario:

Elena. - Vamos a hablar de nuestro paseo que tan feliz te ha hecho.

Marcela. - Sí. Ha sido estupendo, pero no me dejaste ir por donde yo quería.

Elena. - No te dejaré nunca.

Marcela. - Por aquel caminito estrecho, por donde no cabe apenas el coche, por ese, por donde no va nadie... es por donde yo quiero ir.

Elena. - Me dio miedo.

Marcela. - Me hiciste dar marcha atrás y tomar la carretera general...



Elena. - Hay que ir por donde todo el mundo...

Marcela. - ¿Por qué?

Elena. - Es muy sencillo, más fácil, más natural...

Marcela. - ¿Tú crees eso?

Elena. - Hasta ahora así lo he creído, pero... tal vez esté equivocada. (61)

Como se aprecia en este fragmento, la autora muestra, a través de la metáfora del sendero que nadie quiere tomar, que las mujeres tienen iniciativas y que, aunque sea difícil salirse de lo que está formulado, son capaces de ir por caminos diferentes a los que les han asignado. Este itinerario no convencional da la posibilidad de visitar otros lugares diferentes a los establecidos por el patriarcado. Además, la elección de la protagonista de ir por otra ruta como desenlace de la obra plantea varias posibilidades a diversos temas tratados en este texto: en primer lugar, implica la renuncia a la idea de la pasividad sexual femenina y de su predisposición a “dejarse amar”, en palabras de Elena: “ahora soy yo quien quiere amar” (38). Por lo tanto, atravesar este camino significa aceptar, también, que los hombres tendrían que aportar algo más que poder económico para ser deseados, planteando así una reformulación en el juego de seducción. Y, por último, este otro camino reconoce que hay otras opciones sexuales que distan del modelo heterosexual ligado a la reproducción.

También se observa que, aunque haya mujeres que no se atrevan a tomar este camino, les plantea dudas, tal y como reconoce Elena, quien dice: “Hasta ahora así lo he creído, pero... tal vez esté equivocada”.

La obra aclara con su desenlace que existen las sexualidades periféricas y que es posible coger caminos diferentes:

Elena. - Va muy deprisa, corre demasiado. [...] Va por el caminito estrecho, ha dejado a un lado carretera general.

Enrique. - Ha hecho mal.

Elena. - No vuelve. Esta vez no ha dado marcha atrás... Ha ido por donde quería ir...

Enrique. - Peor para ella, se estrellará. Y si no se estrella andará mal, se le estropeará el coche, tendrá pinchazos, se le romperán las ballestas, ya se convencerá... hay que ir por dónde todo el mundo (75)

## 5. CONCLUSIONES

La escritura de Durán mantiene los paralelismos espaciales de su propia obra. Emerge de lo privado y de la conciencia de la diferencia, sin embargo, desde un principio, la escritora aspira a que su historia y su dramaturgia trasciendan del umbral de lo privado a lo público, es decir, del manuscrito inédito a su publicación y difusión.

Victorina Durán, en esta obra, muestra a unas protagonistas que se rebelan contra la ley patriarcal en múltiples ocasiones, llevan a cabo una lucha por mantenerse tanto dentro como fuera de las leyes sociales. Ellas, mediante su ocupación de los espacios cuestionan toda regla patriarcal. Las protagonistas renegocian su presencia en los espacios públicos y en los privados, como vemos en las escenas donde organizan sus salidas y el tiempo que emplearán en cada una de ellas. A pesar de existir una presencia mayoritaria en los espacios privados y en la naturaleza, también ocuparán los espacios públicos, haciendo visible la existencia del amor entre mujeres, una realidad que tantas veces es silenciada. Ellas escaparán de las normas el tiempo en el que están juntas.

Elena. - Piensa que tú... las dos nos hemos ido “al margen” ... es difícil estar descentradas largo tiempo. (Pausa) Ha sido un sueño... una locura... hay que olvidarla.

Marcela. - ¿Tú podrás?

Elena. - No tengo otro remedio.

Marcela. - No, olvidarla, no. A eso no pueden obligarnos (72-73).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benstock, S. (1984) *Mujeres de la Rive Gauche. París 1900-1941*. Barcelona, España: Lumen.
- Carretón Cano, Vicente. (2005). Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27. En *El Maquinista de la Generación* (p. 4-21).
- Durán, V. (Sin Publicar). *Al margen*. Archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.
- Durán, V. (Sin Publicar). *Así es*. Archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.

- Fortún, E. (2016). *Oculto Sendero*. Capdevilla-Argüelles, N. y Fraga, M. J. (Ed.). Sevilla, España: Editorial Renacimiento.
- García-Abad García, Teresa. (1998). Victorina Durán. Intuiciones para un espacio escénico. En AA.VV. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Tavoada* (P. 512-518). Madrid.
- Hall, R. (2003). *El pozo de la soledad*. Barcelona, España: Ediciones de la Tempestad.
- Monleón Domínguez, A. (2001). Las escrituras lesbianas. En J. V. Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. pujante (Ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (p. 467-494). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- Pujante González, D. (2001). *Cy Jung*: La reivindicación de lo sexual femenino a través de la escritura. En J. V. Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. pujante (Ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (p. 451-466). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- Weiss, A. (2014). *París era mujer*. Madrid, España: Editorial Egales.



EL “DEBUT LITERARIO” DE LA CONDESA  
DE VILCHES  
THE “LITERARY DEBUT” OF THE COUNTESS  
OF VILCHES

Mariángeles PÉREZ-MARTÍN\*  
*Universitat de València*

*Resumen:* Amalia de Llano y Dotres, I condesa de Vilches, fue una mujer relevante en el Madrid isabelino, pero su figura como agente cultural y mujer de letras ha pasado desapercibida para la historiografía; y sus novelas, *Ledia* (1868) y *Berta* (1873), publicadas bajo pseudónimo (condesa de \*\*\*) siguen relegadas al anonimato. De su relevancia cultural da cuenta la elocuente crítica de Luis Vidart, “Un debut literario. *Ledia, novela por la Condesa de \*\*\**” (1869), donde ensalza las cualidades literarias de la autora por encima de ilustres literatos como el duque de Rivas.

*Palabras clave:* Romanticismo, Cánovas del Castillo, recepción, Luis Vidart, Restauración isabelina.

*Abstract:* Amalia de Llano y Dotres, I countess of Vilches, was a relevant woman in Elizabethan Madrid, but her figure as a cultural agent and woman of letters has gone unnoticed for historiography. Her novels, *Ledia* (1868) and *Berta* (1873), published under the pseudonym (Countess of \*\*\*) remain relegated to anonymity. Although her popular image immortalized in 1853 by Federico de Of its cultural relevance, it tells the eloquent critic of Luis Vidart, [A literary debut. *Ledia, novel by the Countess of \*\*\**] (1869), where he extols the literary qualities of the countess above illustrious writers like the Duke of Rivas.

*Key words:* Romanticism, Cánovas del Castillo, reception, Luis Vidart, Elizabethan Restoration.

---

\* Esta investigación se ha desarrollado con una Ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU14/04087).

## 1. LA IMAGEN DE UNA MUJER DE LETRAS

Cuando en 1924, Joaquín Ezquerro del Bayo y Luis Pérez Bueno publicaban su libro *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, la condesa de Vilches era una de las 184 mujeres cuya imagen aparecía en esa galería de retratos. Los autores pretendían dejar constancia de la relevancia de algunas personalidades femeninas del siglo XIX en España. Entre las retratadas, veintidós habían tenido relación con la escritura, pero solo doce eran clasificadas como escritoras o poetisas. Las diez autoras restantes se repartían entre las categorías de realeza, inspiradora de poeta o *nobleza*. En este último grupo había escritoras como la condesa de Espoz y Mina, Emilia Pardo Bazán o la condesa de Vilches.

La producción literaria de Amalia de Llano y Dotres, I condesa de Vilches, (Barcelona, 1821 – Madrid, 1874) fue calificada por sus contemporáneos —como el crítico Luis Vidart— de “debut literario”. Ese *debut* es un guiño a la otra gran vocación de la autora, la interpretación dramática. Aunque no podemos afirmar que la estimación como literata de la condesa fuera unánime en su época, es cierto que así la citaron autores como Luis Vidart en *La Historia y la Novela* (1888), Juan Criado en su recopilación de *Literatas españolas del siglo XIX* (1889), el historiador Manuel Ossorio en su *Diccionario de escritoras españolas del siglo XIX* (1889), Antonio del Campo en sus *Cincuenta españolas ilustres* (1904), o la singular *Serie 27* de las cajas de cerillas dedicada a *Célebres poetisas y grandes escritoras* (1905).

A pesar de la relevancia y popularidad de su imagen<sup>1</sup>, al intentar localizar sus publicaciones, de las que se hace eco la historiografía tanto literaria como artística, su nombre no consta en ningún buscador bibliográfico. Sin embargo, en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de España, aparece una novela, *Berta*, firmada por la condesa de \*\*\*, el mismo título que citan los biógrafos para la obra de Amalia de Llano, con idéntica fecha:

---

<sup>1</sup> *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*, 1853. Federico Madrazo y Kuntz (Roma, 1815 - Madrid, 1894). Óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm, P-2878. Madrid. Museo Nacional del Prado. El retrato de la condesa de Vilches es ineludible en cualquier Historia del Arte y se ha convertido en icono del Romanticismo artístico español. El último catálogo de pintura del siglo XIX editado por el Museo del Prado en 2015 tiene como portada esta obra.

1874. Si bien, según el registro, es anónimo. Este anonimato es algo frecuente en este y otros contextos de la creación femenina, por lo que dar a conocer sus textos nos sirve para poner en valor su figura en el campo literario español de mediados del siglo XIX.

Amalia de Llano nació en Barcelona, el 29 de abril de 1821, en el seno de una familia burguesa. Su padre era de Álava y fue procurador en Barcelona, socio de varias compañías y dueño de la importante empresa guardacostas Llano, Ors y cía. En 1839, Amalia se casó con Gonzalo de Vilches, bachiller en Leyes y diplomático en Roma. El matrimonio se instaló en la madrileña calle de Atocha. Aunque la militancia de Vilches era anterior, su vida política arrancó en 1840 cuando fue elegido diputado por Toledo. Desde entonces ocupó casi de forma continuada un escaño en el Congreso. En paralelo a su ejercicio político y a los rentables negocios de los que se benefició, los Vilches fueron labrando su ascenso social. En aquella sociedad isabelina la posesión de un título nobiliario daba un alto prestigio y, en 1848, Amalia se convirtió en aristócrata al otorgar Isabel II a su esposo el título de I conde de Vilches<sup>2</sup>.

Pocos años después, en 1853, era plasmada por Federico de Madrazo<sup>3</sup> en un lienzo que ha hecho del retrato de la condesa la insignia del Romanticismo artístico español. Los Madrazo compartían el círculo social de la autora, asistían a fiestas palaciegas y de embajadas, así como a veladas musicales y teatrales. Su ambiente cultural lo integraban el grupo de intelectuales del *Salón literario*, donde se debatía sobre arte y literatura. En esas tertulias participaban escritoras como Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la condesa de Vilches, que también cantaba y tocaba el piano.

---

<sup>2</sup> Además del texto citado de Ezquerro y Pérez Bueno (1924) en el que aparece una breve biografía de Amalia de Llano, sobre la vida de los condes de Vilches y su linaje dan cuenta los textos de Huelves (1997) y Arribas (2009).

<sup>3</sup> Existen numerosos estudios sobre los Madrazo en los que se analiza el retrato, así como, en los catálogos sobre pintura del siglo XIX y en la galería online del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/amalia-de-llano-y-dotres-condesa-de-vilches/>.

La condesa tenía 32 años cuando posó para Madrazo, vestía de raso azul intenso, la escasez de joyas que porta era clara muestra de elegancia en la época. En su mano sujeta un abanico de plumas en un gesto peculiar que bien podría sugerir ya su dedicación a la escritura, a pesar de que no fue hasta 1868 cuando vio la luz su primera novela original, *Ledia*, en la *Revista de España*<sup>4</sup>. Sin embargo, son muchos los testimonios que aseguran que Amalia de Llano escribía desde hacía años, y realizaba la traducción y adaptación de textos dramáticos. Su segunda novela, *Berta*, probablemente era anterior, aunque no se publicó hasta 1873 en esa misma revista<sup>5</sup>.

Amalia de Llano apareció en la mayoría de crónicas de sociedad de diarios y revistas, son abundantes las referencias a su participación en actos sociales de la aristocracia madrileña. Asimismo, esas publicaciones se hicieron eco de las numerosas representaciones dramáticas que tuvieron lugar en su casa, donde la condesa representó ante un selecto grupo de aficionados y realizó ella misma adaptaciones de algunas de las obras. Para ello, contó con el asesoramiento de un director de la talla de Florencio Romea, hermano del famoso actor y teórico Julián Romea Yanguas, junto al cual estrenó en su casa multitud de obras que nos muestran cuáles eran las preferencias dramáticas de la élite en aquel Madrid de época isabelina.

## 2. LA PRODUCCIÓN LITERARIA

Amalia de Llano fue enterrada el 6 de julio de 1874 en el cementerio de San Isidro, en el panteón familiar del marqués de Almonacid, segundo marido de su madre. Tras su muerte los

---

<sup>4</sup> La novela *Ledia*, por la Condesa de \*\*\* se publicó en tres entregas en la *Revista de España*, 19 y 20 (1868) y 21 (1869). Posteriormente, como folletín en *La Época* en 1869. [Se han consultado los ejemplares digitalizados de la *Revista de España* en la Hemeroteca Digital Hispánica (BNE)].

<sup>5</sup> La novela *Berta*, por la Condesa de \*\*\* se publicó primero por entregas en la *Revista de España*, números 118 a 124, 126 a 134, 139 y 140 (1873); y 141-142 (1874). Posteriormente, fue editada en dos volúmenes por la Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid (1874). [Se ha utilizado el ejemplar conservado en el Fondo antiguo Sede de Recoletos de la Biblioteca Nacional de España (signaturas 1/2523 V.1 y 1/2524 V.2)].



más ilustres poetas del momento le dedicaron una corona poética, a la que se unió Antonio Cánovas del Castillo. Como señalábamos la autora publicó dos novelas bajo pseudónimo (Condesa de \*\*\*), pero era este un falso anonimato ya en su época, puesto que muchos de sus coetáneos conocían en el momento de publicarlas quien escribía, como muestra la referencia a ambos textos en la crónica de su funeral, que se repite en su panegírico:

*Lelia y Berta* son dos creaciones de un espíritu superior, que el mundo intelectual acogió con cariñoso entusiasmo. Páginas escritas en el retiro del hogar para satisfacción propia, más que para deleite ajeno, fueron lanzadas a la pública censura a ruegos reiterados de la amistad. La opinión ha dado su fallo favorable, y la noble Condesa pudo escucharle [sic] con doble placer, envuelta en el secreto; que siempre la modestia recoge el premio de su virtud (Pérez, 1874: 406).

Así lo refleja también Eduardo de Cortázar al hacerse eco, en las noticias literarias de la *Revista de España*, de la edición en dos volúmenes de *Berta*, que ya había sido publicada por entregas en esa misma revista. En una nota al pie añadía el cronista: “En varios periódicos se ha dicho que la autora era la señora condesa de Vilches. La *Revista de España* debe limitarse a dar noticia de la versión” (1875: 275). El uso de pseudónimos era práctica habitual entre los autores y autoras contemporáneos. Aunque *Ledia* fue su primera publicación, según Asmodeo, hacía tiempo que “las aficiones literarias de la condesa de X... [...] eran conocidas por el círculo íntimo de sus amigos” (1869: 1).

Las novelas de Amalia de Llano, como las de la mayoría de autores de su tiempo, están impregnadas de verosimilitud, sus relatos se integran en unas coordenadas de espacio y tiempo real. Aunque no se puede decir que la condesa de Vilches en su narrativa pretendiera hacer un relato realista, puesto que, como es lógico, sus obras están sometidas al tamiz de su propia cultura e ideología. Las novelas si no reflejan plenamente la realidad al menos la refractan, y es por eso que su obra tiene, sin duda, un importante valor testimonial. Sus textos dan a conocer su

posicionamiento ante hechos coetáneos, iluminando cuestiones concretas, como su opinión sobre el matrimonio concertado - piedra angular de los discursos moralizantes de la época -, su ferviente catolicismo o su gusto literario y preferencias musicales.

Además, en su narración son abundantes las referencias a la literatura, a la poesía, a los poetas, a personajes de novelas, y, sobre todo, a la escritura. Las protagonistas escriben tarjetas, cartas, esquelas, papeles, “ponen dos líneas”, “trazan con mano insegura unas líneas”, o “escriben poco”. Envían cartas y las reciben, las leen repetidas veces. Pero también Berta y Ledia leen solas en su salón o pasean con su libro por el bosque o el jardín, eligen libros de la pequeña biblioteca de su salón. Leen a sus autores favoritos, Berta se muestra “excitada por la lectura de las obras más célebres de autores tanto españoles como italianos y franceses”, y admirada por la lectura del “sublime poema de la Aminta del Tasso” y los “inspirados versos de sufrimiento y de amor del infortunado amante de Eleonora”. Habla de la “poética ciudad”. Y opina sobre la educación que desde pequeñas reciben las mujeres, tema tan en boga en aquel siglo.

Son significativas las descripciones de objetos suntuarios, telas, tapices, muebles, lámparas, porcelanas, obras artísticas y orfebrería descritas con minucioso detalle, que nos muestra cuál era el gusto de la autora<sup>6</sup>, profunda conocedora del arte de su época. Aparecen múltiples referencias al concepto de artista: “como se admira una de las obras más perfectas de la naturaleza, es decir, como artista, pues lo soy de afición”. También asegura “respecto al dibujo, por sí solo bastaría para dar a conocer el buen gusto e inteligencia del artista”. El dibujo era una afición habitual entre las hijas de familia aristocrática, así, Berta “tomando de manos de Marta el álbum y los lápices, empezó su trabajo mientras que ellos de pie a su lado sostenían una alegre y animada conversación que hacía asomar con frecuencia la sonrisa a los labios de la bella artista”. O destaca el papel del protagonista como mecenas: “los artistas encontraban en él un firme apoyo”.

---

<sup>6</sup> Un ejemplo de ese gusto por las artes decorativas es la donación que realizó Amalia de Llano a la Virgen de la Soledad, patrona de Arganda, de dos jarrones de porcelana de Sèvres, desaparecidos en la Guerra Civil (Huelves, 1997: 344).

La música, gran pasión de la condesa de Vilches, también se refleja en sus textos: “eran las ocho de la noche, un público inmenso llenaba todas las localidades del teatro del Príncipe donde por primera vez se cantaba la *Semíramis*, una de las mejores óperas del célebre compositor Rossini”. Berta “se sentó al piano y empezó a preludiar muy dulcemente la romanza del *Salice del Otello*”. Ledia “sentada al piano preludiaba el vals *Vergiss-mein-nicht* de la colección de Strauss”, y admira a personalidades de la ópera: “empezaba a cantar la Alboni su *canzonetta* del primer acto de *Cenerentola*”.

En sus novelas muestra la pasión por los viajes característica de los espíritus románticos y aunque, al parecer, ella no viajó a Italia, su marido pudo contagiarle su pasión por el país. Viches había vivido en Roma en su juventud y viajado por Europa comprando objetos artísticos y antigüedades, como hicieron sus amigos los Madrazo y otros tantos nobles y burgueses de la época. La autora también se hace eco de la pasión romántica por los monumentos góticos, la admiración por parajes sublimes y los santuarios de obligada peregrinación: “llegamos a Lestelle, pueblecito situado a la falda de las altas montañas de los Pirineos, donde se encuentra el santuario de Nuestra Señora de Bétharram, objeto de gran devoción en toda la comarca”.

Entre los espacios que cita figuran muchos de los puntos de encuentro de la aristocracia europea, como Biarritz y San Sebastián, pues ya comenzaba a implantarse en aquellos años la costumbre de desplazarse a la costa en verano. Así lo relata la prensa en verano de 1868: “la afluencia de bañistas en las playas de San Sebastián es considerable. Allí están representadas todas las clases de la sociedad, contándose entre las más distinguidas de Madrid” y, entre ellos, “los marqueses de Almonacid y sus hijos, los condes de Vilches” (*La Época*, 1868: 3). La condesa describe fielmente las costumbres de la alta sociedad: “hojeaba [álbumes] buscando en ellos vistas de los países que en sus viajes había recorrido [...] recordaba al piano los vales que habían hecho su encanto en la temporada de baños de Biarritz”.

## 2.1. LA PRIMERA NOVELA, LEDIA

*Ledia* es una historia de amor en la que se desarrolla la acción mediante una narración sencilla de personajes estereotipados

con pocos matices, a excepción de la protagonista, Ledia, marquesa de Molina, una mujer dueña de sus deseos que se revela contra el matrimonio al que la habían destinado. Comparte protagonismo con ella su anciano amigo el duque de Ateca, así como los dos jóvenes galanes que formaran un triángulo amoroso con la marquesa: Enrique, conde de Marcilla, apuesto sobrino y prometido de Ledia; y el prestigioso poeta Ernesto de Moncada, pretendiente también de la marquesa. La protagonista se debatirá entre su compromiso con Enrique y su pasión por el poeta que le llevará a recluirse en un convento, de donde será rescatada por su amado. Uno de los momentos clave de la narración es la descripción de su entrada en el baile que será el detonante del duelo entre los dos apuestos jóvenes rivales: “envuelta en nubes de blanco y vaporoso tul cubierto de magníficos encajes y sembrado todo él de camelias rosas naturales que también componían su tocado”.

Ledia se adorna con unas camelias que tanto nos recuerdan a la famosa obra de Alejandro Dumas, *La dama de las camelias*, publicada en 1848. Por otro lado, el casual encuentro entre Ledia y una banda de segadores, con Luisa y Juan al frente, añade un sesgo costumbrista a un relato de tintes románticos. Respecto a los espacios, la acción se desenvuelve en Madrid, en los interiores de la casa de Ledia y de la del duque de Ateca. El bucólico encuentro con los segadores tiene lugar de viaje a Francia, cuando la protagonista se detiene en el camino en su desplazamiento hacia los baños de Biarritz. En la tercera parte la acción se desplaza a Toledo, a la iglesia de Santa Fe y el monasterio de comendadoras de Santiago donde se recluye Ledia. Mientras su pretendiente, en Berlín, tiene un encuentro que precipitará el desenlace final en el que el poeta acudirá al monasterio a rescatar a su amada.

## 2.2. LA CONSAGRACIÓN LITERARIA, BERTA

La segunda novela publicada por Amalia de Llano, *Berta*, es también una historia de amor, de personajes sin grandes matices psicológicos, que se desenvuelven en un ambiente de clase alta. La protagonista es la joven Berta, hija del marqués del Cerro, que se convertirá en esposa del anciano general de Almar y, más tarde, será duquesa de Alcira por matrimonio. Un triángulo amoroso

será centro del relato. Lo integran Berta y el joven Roberto, barón de Bejer, uno de los hombres más distinguidos de Madrid, el ardiente pretendiente que terminará convertido en amante; en lidia con este, su primo Mauricio, duque de Alcira, que tras su amistad con la protagonista se convertirá en su esposo. Con un papel relevante Fernando de Úbeda, primo de Berta, que tras años de amarla en secreto se casará con Margarita, hermana del duque de Alcira, con la que Berta entabla una profunda amistad. Es significativa la inclusión como personaje en la narración de Fernando VII, el rey de España, con el que el general de Almar mantiene una buena amistad. También aparece su esposa, la reina Cristina, regente de España durante la enfermedad del rey y hasta la mayoría de edad de su hija Isabel II.

El tema central es el acuerdo matrimonial que convierte a la joven en esposa del anciano general de Almar. La autora deja ver su opinión sobre el matrimonio concertado al hablar por boca de su criada: “es Vd. aún muy joven y no pierde tiempo, y sobre todo antes que casarse a disgusto es preferible toda la vida soltera”. De nuevo, también en esta novela la autora introduce una serie de personajes en la trama de clase popular, que nos remite al realismo costumbrista. Con ellos abandona el lenguaje elitista para usar expresiones coloquiales que la autora también maneja con propiedad: “¡Pescozones! ¡Quiá!”, o “toma majadero, para que aprendas a no hacer repetir las cosas dos veces”.

Entre estos secundarios de clase popular está Andresillo, el joven jardinero de la duquesa de Alcira, que pretende a Marieta, con la que termina casándose y teniendo un hijo, a pesar de la oposición en un principio del repostero, padre de Marieta. Sobre esta pareja de jóvenes introduce vivos comentarios: “Diantre, pues el mozo se enmienda”, “es más lagarta que todas las andaluzas juntas”. La participación de estos personajes en la trama actúa como catalizador dramático, a la vez que permite introducir relatos paralelos con los que extender la narración, que, como señalamos, fue previamente publicada por entregas durante meses en la *Revista de España*.

### 2.3. EL LEGADO INÉDITO

En el catálogo del Prado se describe a la condesa como una mujer hermosa, de ingenio y encanto, buena conversadora y

excelente amazona, muy apreciada en la vida social madrileña. Prueba de esa apreciación es la necrológica de Francisco Pérez Echevarría en *La Ilustración española y americana*, publicaba junto al retrato de la condesa en portada. Unas líneas en la que “no cabe el método”, sino que son “un puñado de humildes siemprevivas arrojado sobre la tumba de un ser querido”; pues, en torno a su panteón se congregaban “un sinnúmero de hombres de la tribuna, de la poesía, de las artes, de las ciencias y de la grandeza española” mostrando una emoción profunda por una mujer que “había nacido para embellecer la existencia de cuantos seres la rodeaban”. En ese artículo se incluía un fragmento de la novela que la autora estaba escribiendo en el momento de su muerte, un legado literario en cuya narración el periodista buscaba con avidez y “tembloroso anhelo” penetrar en el pensamiento de la escritora. Apenas unas frases en las que “la tiernísima autora” vuela a “ese mundo ideal soñado por su poética imaginación” (Pérez, 1874: 406).

En el texto inédito, escrito en primera persona, la condesa de Vilches manifiesta su romántico anhelo por años remotos y, como sus otras dos novelas, contiene abundantes referencias histórico-artísticas que reflejan el gusto de la época. Afirma que hubiera deseado “ser la dama por quien suspiraba Rolando, el sobrino de Carlo Magno” y haber “derramado por él, si preciso hubiera sido, hasta la última gota de [su] sangre”; o ser una “abadesa mitrada y prelada en un monasterio imponente, cual el de las Huelgas de Burgos”, rodeada de obras de arte pintadas por los discípulos de Miguel Ángel, con los imponentes lienzos de las madonas de Rafael y las obras de Benvenuto Cellini.

Un fragmento que pone de relieve la profunda religiosidad imbuida del pietismo romántico alemán que se estremece frente a la naturaleza, en el que la protagonista, retirada en su celda, contempla “a través de los vidrios de las grandes ventanas góticas las humildes florecillas del jardín, dulcemente mecidas por el viento”, y alza la vista desde el monasterio “movida de compasión hacia lo desconocido ¡ese pobre mundo que tantas miserias y tantos dolores cobija!” (Pérez, 1874: 406). Expresiones que tanto nos recuerdan aquellas cartas *Desde mi celda* (1864) escritas por Béquér en Veruela.

## 3. LA RECEPCIÓN EPOCAL

La distinción, simpatía, talento y belleza de Amalia de Llano favorecieron su integración en los ambientes de sociabilidad. Las tertulias y cafés, sus bailes y representaciones teatrales, y el gasto suntuario realizado por la condesa la equipararon con la nobleza de sangre, lo que contribuyó a su ascenso social. Amalia formó parte del más selecto círculo de la corte de Isabel II y en su casa se dieron cita las más altas instancias políticas que apoyaban la restauración. Pero su ámbito de influencia se extendía también entre artistas, literatos y críticos que no dudaron en hacerse eco de sus obras: “la *Revista de España* ha publicado la primera parte de una interesantísima novela titulada *Ledia*, y que es debida a la pluma de una de las damas de nuestra aristocracia, pluma ya bien conocida, pero que por primera vez se emplea en este género de literatura” (*La correspondencia...*, 1868: 2).

Aunque, sin duda, la más elocuente y descriptiva de todas las críticas recibidas por la condesa fue la que hizo Luis Vidart<sup>7</sup> con motivo de la aparición de su novela *Ledia*. En el texto ensalza las cualidades de la novela poniendo el trabajo de la autora por encima del de otros ilustres literatos que, “aun siendo grandes de España, como el duque de Rivas”, casi nunca han sabido describir lo que los ingleses llaman “*The high life* (la alta vida)”. Ni Ventura de la Vega, “autor muy acostumbrado a respirar la atmósfera de aristocráticos salones”, en *El hombre de mundo* lo consigue, pues “tiene un cierto olorillo cursi”, y hasta Fernán Caballero “es mucho más feliz en la pintura de los tipos populares de Andalucía”. Para el crítico, “la vida social de las clases elevadas no ha sido descrita en nuestros dramas y comedias porque en España no ha habido jamás verdaderas distinciones sociales” (Vidart, 1869: 219).

Sin embargo, con el advenimiento de las nuevas ideas liberales —afirma Vidart— se ha “formado un círculo social” en el que están representadas “las tres aristocracias: de la sangre,

---

<sup>7</sup> La crítica de Luis Vidart fue publicada en el periódico *El Museo Universal* en un largo artículo de dos entregas, el 11 de julio y el 1 de agosto de 1869, con el título “Un debut literario. *Ledia*, novela por la Condesa de \*\*\*”.

del talento y del dinero” (1869: 220). Esa clase social que llena las noticias de las gacetillas de los diarios con sus casamientos, bautizos y defunciones, y luce en invierno sus trenes en los paseos de la Fuente Castellana y en los palcos y butacas del Teatro Real; los mismos que en verano curan sus males en Biarritz, Vichy, Spa o Baden-Baden. Ahora bien, ningún novelista o dramaturgo de la época es capaz de hacer hablar a sus personajes como individuos de esa clase alta, ese es el motivo principal por el cual considera que se debe leer la novela.

Explica que el estilo en el que escribe la condesa no es “ese castellano de los neo-cultos que desenterrando palabras olvidadas” (Vidart, 1869: 222) componen textos ininteligibles, la autora utiliza el registro de la sociedad escogida madrileña. Ella usa el lenguaje de los salones, dando color local y exactitud en los detalles. Utiliza palabras nuevas porque las lenguas cambian y se transforman, por eso el gabinete es un *boudoir*, y el escudero un *groom*. Para el crítico no está mal que la lengua adopte neologismos. Respecto al estilo, cree que la condesa ha renunciado a escribir una novela de costumbres y ha pintado “personajes muy bellos, muy simpáticos, muy agradables, pero que, si en la forma se parecen mucho a los tipos sociales que pudieran representar, en el fondo son creaciones libres de la fantasía de la autora” (Vidart, 1869: 244).

En definitiva, como reflejaron las críticas y apreciamos en sus textos nos encontramos ante una escritora que expresa su opinión con claridad, una mujer que se desenvolvió hábilmente en sociedad, que, pese a haber nacido en el seno de una familia burguesa, supo granjearse el respeto y la admiración de la más alta aristocracia de sangre. Sus relatos reflejan el pensamiento de una mujer de su época, sin excluir polémicas que preocupaban a la sociedad española, debates en torno a temas sociales y morales como el matrimonio concertado y la educación de las mujeres, incluso el adulterio que tantas líneas ocupó en la literatura Fin de Siglo tras la estela de *Madame Bovary* o *La regenta*. La puesta en valor de la figura de Amalia de Llano y de su obra contribuye a reafirmar la autoría de su legado literario, así como a enriquecer el panorama de la historia cultural de la España contemporánea.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (13 de noviembre de 1850). *El clamor público*, p. 2.
- (11 de agosto de 1868). *La Época*, p. 3.
- (19 de diciembre de 1868). *La correspondencia de España*, p. 2
- Arribas, A. M.<sup>a</sup> (2009). La neo-nobleza isabelina: condes de Vilches. Recuperado de [www.csi-csif.es](http://www.csi-csif.es) [Fecha de consulta: 21/04/2017].
- Asmodeo (26 de marzo de 1869). Crítica literaria. Ledia, novela por la condesa de X. *La Época*, p. 1.
- Cortázar, E. (1875). *Revista de España*, (42), pp. 273-284.
- Ezquerria, J. & Pérez, L. (1924). *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, España: Imp. J. Cosano.
- Huelves, M.<sup>a</sup> J. (1997). *La casa del rey*. Arganda, España: Ayto. de Arganda.
- Llano, A. (1868-1869). Ledia. *Revista de España*, V (19), 335-369, (20), 495-526; VI (21), 5-39.
- Llano, A. (1874). *Berta*. Madrid, España: Imp. J. Noguera.
- Pérez, F. (15 de agosto de 1874). La condesa de Vilches. *La Ilustración española y americana*, p. 406.
- Vidart, L. (1869). Un debut literario. Ledia, novela por la Condesa de \*\*\*. *El Museo Universal*, pp. 219-222; pp. 244-246.



LAS CARTAS OLVIDADAS DE LAS MUJERES  
DE LA CASA DE AUSTRIA<sup>1</sup>  
THE FORGOTTEN LETTERS OF THE WOMEN  
OF THE HOUSE OF AUSTRIA

Eva PICH PONCE  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* La correspondencia de Antonio Perrenot, cardenal de Granvela y consejero de Carlos V, es de un gran valor histórico y filológico. En este epistolario, que se encuentra disperso en distintas bibliotecas europeas, encontramos numerosas cartas escritas por diferentes mujeres de la Casa de Austria, como María de Hungría, Margarita de Austria, o Margarita de Parma. A pesar de la importancia que tuvieron estas figuras femeninas, únicamente una parte de su correspondencia ha sido editada. Algunas de sus cartas fueron publicadas en el siglo XIX. Sin embargo, conviene revisar estas ediciones decimonónicas y los criterios que se siguieron a la hora de seleccionar las cartas editadas. Es necesario redescubrir los textos originales de las mujeres de la Casa de Austria, quienes ocuparon posiciones de poder importantísimas en el siglo XVI y cuyos escritos son fundamentales para la historia europea y para la historia de las mujeres.

*Palabras clave:* epistolario, Granvela, Casa de Austria, mujeres, Carlos V.

*Abstract:* The correspondence of Antoine Perrenot, cardinal of Granvelle and minister of Charles V, is of significant historical and philological value. This correspondence, which is scattered in different European libraries, contains many letters written by women belonging to the House of Austria, such as Mary of Hungary, Margaret of Austria, or Margaret of Parma. In spite of

---

<sup>1</sup> Esta investigación ha contado con el apoyo del proyecto de I+D “Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Corpus Documental” (Ref. FFI2014-52227-P) concedido por el ministerio de Economía y Competitividad, y dirigido por la Dra. Júlia Benavent.

the importance of these figures, only part of their correspondence has been published. Some of their letters were printed in the 19<sup>th</sup> century. However, these editions and the criteria that were followed to select the published letters should be reviewed. It is necessary to rediscover the original texts of the women of the House of Austria, who occupied positions of power in the 16<sup>th</sup> century and whose letters are essential for European history and for the history of women.

*Key words:* correspondence, Granvelle, House of Austria, Women, Charles V

## 1. INTRODUCCIÓN

Las mujeres de la Casa de Austria fueron fundamentales para la política y la diplomacia del siglo XVI. Carlos V otorgó un gran poder a las mujeres de su familia, quienes ocuparon algunos de los cargos más importantes del Imperio. Su tía, Margarita de Austria, que había sido nombrada gobernadora de los Países Bajos por Maximiliano I, siguió ocupando ese puesto bajo el reinado de su sobrino. Tras la muerte de ésta, María de Austria, reina de Hungría y de Bohemia, y hermana del emperador, se haría cargo de dichos territorios. María ocupó el cargo de gobernadora de los Países Bajos de 1531 a 1555. Posteriormente, en 1559, Felipe II continuó la tradición de su padre de incluir a las mujeres de la familia en posiciones de poder y otorgó el gobierno de los Países Bajos a Margarita de Parma. Otras mujeres de la familia tuvieron también una gran importancia: Leonor, la hermana de Carlos V, se convirtió en la reina de Francia al casarse con Francisco I; Isabel de Portugal, la esposa del emperador, estuvo a cargo de la regencia de España de 1528 a 1535, así como en 1538; asimismo, la hija de Carlos, Juana, ocupó la regencia de España cuando Felipe se casó con la reina de Inglaterra, María Tudor.

Todas estas figuras femeninas jugaron un papel importantísimo en los asuntos políticos del siglo XVI y ocuparon unas posiciones clave en el tablero diplomático del Renacimiento. Sus escritos son de un gran valor para la historia europea de dicho período y sobre todo para la historia de las mujeres. A pesar de esto, muchas de

sus cartas, escritas en distintas lenguas, nunca han sido publicadas y han permanecido olvidadas, en los archivos de diferentes bibliotecas.

## 2. EL LEGADO DECIMONÓNICO

Las cartas escritas por mujeres han sido frecuentemente relegadas a los márgenes de la ecdótica, lo que ha provocado en numerosas ocasiones una pérdida importante de este patrimonio textual. En el siglo XIX, algunos intelectuales destacaron la importancia de editar los textos del pasado con el fin de conservar esa memoria histórica. Algunas de las cartas de las mujeres de la Casa de Austria se conservaron en estas ediciones. Es el caso de la recopilación realizada por Charles Weiss, *Papiers d'État du cardinal de Granvelle* (1841-1852). Dicha obra está compuesta por nueve volúmenes en los que se editaron numerosas cartas conservadas en la Bibliothèque Municipale de Besançon y que provenían de la correspondencia de Antonio Perrenot, cardenal de Granvela.

Antonio Perrenot, originario de Besançon, fue uno de los consejeros de Carlos V y de Felipe II. Su padre, Nicolás Perrenot, también había sido consejero y secretario de Estado del emperador. Estos dos hombres constituían unas figuras clave de la política exterior de Carlos V. Tras la muerte de Nicolás, Antonio lo reemplazó en los distintos cargos que éste ocupaba y el emperador, cada vez más enfermo, dejaba en sus manos prácticamente todos los asuntos importantes del Imperio. Como señala Maurice Van Durme, Perrenot leía las cartas que recibía el emperador y le resumía las más importantes. También redactaba muchas de las cartas de Carlos V y la propia María de Hungría enviaba frecuentemente sus misivas a Antonio Perrenot en vez de al emperador (Van Durme, 1957: 87, 108). La correspondencia del cardenal Granvela es por lo tanto de un gran valor para conocer los entresijos de la política del siglo XVI.

Una gran parte de esta correspondencia se ha conservado hasta nuestros días. Como subrayó Prosper Lévêque, pocos ministros fueron tan meticulosos como el cardenal Granvela, quien conservó todas las cartas que había recibido (Lévêque, 1753: xiv-xv). Sin embargo, esta correspondencia fue menospreciada y

olvidada por los herederos de Granvela, que descuidaron estos documentos. En el siglo XVII, Jules Chifflet, abad de Balerne, descubrió la correspondencia e intentó protegerla. Tras su muerte, Jean-Baptiste Boisot, abad de Saint-Vincent, continuó esta tarea. Intentó localizar los documentos que se habían perdido e intentó clasificar todas las cartas que componían esa correspondencia. En su testamento, legó toda esa documentación a la abadía de Saint-Vincent a condición de que las cartas se hicieran públicas. Fue el origen de la Bibliothèque Municipale de Besançon (Weiss, 1841: xxviii-xxx), donde hoy en día se conservan todavía numerosos códices que contienen una parte de la correspondencia del cardenal Granvela.

Es interesante destacar también que en 1630 Antonio Sarmiento de Acuña, hijo del conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, llegó a Besançon como embajador de Felipe IV. Como explica Valentín Moreno Gallego, los condes de Gondomar poseían en Valladolid una biblioteca importante, repleta de manuscritos. Según Moreno Gallego, durante la estancia de Sarmiento de Acuña en Besançon, éste podría haber comprado una parte de las cartas del cardenal Granvela. No conocemos con exactitud el momento exacto de la adquisición de los documentos por la familia Sarmiento de Acuña. Sin embargo, en 1806, la correspondencia del cardenal conservada por la familia Sarmiento de Acuña entró a formar parte de la colección de la Real Biblioteca de Madrid (Moreno Gallego, 2005). También encontramos numerosas cartas de esta correspondencia en la Biblioteca Nacional de España.

El epistolario del cardenal Granvela conserva un gran número de cartas escritas por mujeres pertenecientes a distintas posiciones sociales. Se trata por lo tanto de una documentación valiosísima para los estudios sobre la historia de las mujeres. Entre estas cartas encontramos muchas misivas escritas por/a las figuras femeninas de la Casa de Austria.

En 1834, François Guizot, ministro francés de la instrucción pública, creó una comisión encargada de dirigir el estudio de la correspondencia del cardenal Granvela conservada en la Bibliothèque Municipale de Besançon. Charles Weiss (1779-1866), director de la biblioteca de 1811 a 1866, fue elegido para dirigir esta comisión. Buscaron y formaron a colaboradores

para que pudieran leer y clasificar los documentos. También tuvieron que encontrar especialistas capaces de leer y traducir algunos de los textos ya que, aunque la mayoría de las cartas están escritas en francés, algunas están escritas en latín, italiano, español, alemán o flamenco.

Weiss destacó la importancia de esta correspondencia como objeto de estudio para conocer el siglo XVI, puesto que son los actores mismos de los grandes acontecimientos históricos los que explican y cuentan estos hechos a través de sus cartas. Se decidió editar los documentos siguiendo un eje cronológico: el primer volumen de la colección comienza con cartas anteriores a la administración de Nicolás Perrenot y de su hijo. El documento más antiguo está constituido por unas patentes de 1416 de Jean-sans-Peur, duque de Borgoña y conde de Flandes, otorgadas a los habitantes de Lovaina. El último documento publicado es una carta enviada por Granvela a Felipe II, el 20 de noviembre de 1565.

Sin embargo, la comisión decidió no publicar todas las cartas de la correspondencia, sino únicamente una selección que incluyera las cartas más relevantes desde el punto de vista político y administrativo: “Les lettres de pure courtoisie, ou seulement relatives aux affaires de famille ne sont pas même indiquées dans notre publication; il en est de même des lettres écrites par les savants et les artistes sur des points en dehors de la politique” (Weiss, 1841: liv). Weiss justifica el enfoque privilegiado recordando que dichas cartas pueden ayudar a comprender las grandes decisiones políticas tomadas por los gobernantes y aclarar el desarrollo de los acontecimientos históricos del siglo XVI. Aquellas cartas que no versaban sobre asuntos políticos o diplomáticos no eran, según la comisión, de gran interés:

Cependant toutes les pièces dont se compose cette collection ne pouvaient offrir le même intérêt [...] un très grand nombre n'étaient pas dignes d'être livrées au public, du moins en entier: il fut donc décidé que, pour ne pas multiplier inutilement les volumes, on ne publierait intégralement que les pièces d'un véritable intérêt [...] (Weiss, 1841 : I, li)

Muchas cartas de mujeres quedaron excluidas de la edición de Weiss. Es el caso de las cartas de la madre y de las hermanas de Antonio Perrenot, que fueron totalmente descartadas de la publicación decimonónica y olvidadas hasta nuestros días<sup>2</sup>. De hecho, si se observa el catálogo de la Bibliothèque Municipale de Besançon que publicó Auguste Castan en 1900, se puede constatar que la correspondencia del cardenal Granvela comprende un gran número de cartas inéditas de mujeres de la alta sociedad europea que son fundamentales para conocer cómo era la vida diaria de las mujeres en el siglo XVI (Castan, 1900). A pesar de su importancia, la mayoría de estas cartas nunca han sido publicadas, debido al enfoque político y administrativo privilegiado en las ediciones que se han realizado.

Sin embargo, la posición de poder político que ocupaban las mujeres de la Casa de Austria nos llevaría a suponer que sus cartas sí que fueron incluidas en los *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*. Si examinamos de cerca esta obra observamos que, al final de cada volumen, una tabla cronológica señala los documentos contenidos en el mismo. Según estas tablas, de las 1573 cartas publicadas en los *Papiers d'État*, 73 fueron firmadas por mujeres: encontramos 9 cartas de Margarita de Austria; 2 de Luisa de Saboya, madre de Francisco I; 23 de María de Hungría; 12 de Cristina de Dinamarca, duquesa de Lorena; 1 de María Tudor; 8 de Margarita de Parma; 13 de María de Escocia; 1 de Ana de Lorena, duquesa de Arschot; y 4 de Nicole de Savigny, querida de Francisco I. Todas estas figuras femeninas jugaron un papel fundamental en los asuntos diplomáticos del siglo XVI, lo cual justifica la presencia de sus cartas en la edición. No obstante, si dejamos a un lado las tablas cronológicas del final de cada volumen, y nos centramos en los documentos editados, observamos que, de las 73 cartas mencionadas, no todas fueron publicadas: 7 sólo aparecen resumidas por los editores. En la tabla del primer volumen, por ejemplo, figuran 8 cartas de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, y 2 cartas de Luisa de Saboya, madre de Francisco I. Sin embargo, de esas

---

<sup>2</sup> Ver a este respecto el libro: Eva Pich-Ponce (2017), *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*, Berna: Peter Lang.



10 cartas, únicamente 7 fueron editadas en la obra de Weiss. 2 aparecen resumidas en unas cuantas líneas. La misiva de Margarita de Austria al señor de Vergy firmada desde Malinas el 27 de marzo de 1513, se ve reducida en la obra de Weiss a la mención siguiente: “Dans cette lettre, l’archiduchesse recommande à M. de Vergy l’affaire du prieuré de Mouthe, en Franche-Comté” (Weiss, 1841: 84). De la carta de Margarita de Austria al señor de Vergy escrita el 10 de enero de 1518 (v.s.) [1519], se nos ofrece también únicamente un resumen:

Guillaume IV de Vergy avait été nommé chevalier de l’ordre de l’Annonciade par Charles III, dit le Bon, duc de Savoie, et il sollicitait de son souverain, le roi d’Espagne, l’autorisation d’en porter les insignes. Déjà l’empereur Maximilien, aïeul du roi, lui avait accordé cette faveur par une lettre qu’on peut lire dans l’Histoire de la maison de Vergy, I, 325. Par celle-ci l’archiduchesse lui annonce qu’elle a écrit au roi à ce sujet, et qu’elle ne doute pas de son consentement (Weiss, 1841: 111).

La carta de Margarita de Austria al señor de Vergy del 23 de mayo de 1516, que Weiss recoge en la tabla del volumen 1, no aparece ni resumida en la publicación. Una nota a pie de página nos indica que esta misiva habría sido ya publicada en otra obra anterior: “L’Histoire de la maison de Vergy, I, pp. 339-340”. Weiss nos permite por lo tanto conocer la existencia de esta carta pero decide no incluirla en su edición (Weiss, 1841: 88).

De las 40 cartas de las mujeres de la familia de Austria evocadas en las tablas de Weiss, observamos lo siguiente: de las 9 cartas de Margarita de Austria mencionadas en las tablas cronológicas, 2 fueron resumidas y 1 evocada en una nota a pie de página, sólo 6 fueron editadas realmente en los *Papiers d’État*; de las 23 cartas de María de Hungría, 22 fueron publicadas y 1 resumida; de las 8 cartas de Margarita de Parma, 6 fueron publicadas y 2 resumidas.

Como podemos observar, únicamente 34 cartas firmadas por las mujeres de la Casa de Austria fueron publicadas en la edición de Weiss. Sin embargo, estas 34 cartas presentan omisiones importantes y muchas de ellas no fueron publicadas íntegramente. Unos puntos suspensivos al interior de la carta

editada señalan las omisiones que se han realizado de aquellas partes que no han sido consideradas suficientemente interesantes para ser publicadas: “Des points [de suspension] marquent les retranchements [que la commission chargée de l’ouvrage] a cru devoir faire dans les pièces qui ne lui ont pas paru assez intéressantes pour être données entièrement au public” (Weiss, 1841: I, liv).

Por ejemplo, la edición de la misiva enviada por Margarita de Parma a Felipe II el 6 de febrero de 1563, comienza y termina por unos puntos suspensivos que señalan al lector que tanto el principio como el final de la carta no han sido publicados (Weiss, 1849: 1). El lector no puede saber si se han omitido únicamente algunas palabras o si se trata de párrafos enteros. Sólo observando los documentos originales puede obtener esa información.

Algunas de las cartas de las mujeres de la Casa de Austria estaban escritas en un lenguaje cifrado, para que no pudiesen ser leídas por otra persona que no fuera el destinatario. Es el caso, por ejemplo, de la carta enviada por María de Hungría a Carlos V el 15 de mayo de 1546 (Weiss, 1842: 220; BMB, ms. Granvelle 3, f. 193). La utilización de esos lenguajes cifrados es importantísima y nos permite observar cómo las mujeres de la Casa de Austria trataban en sus cartas temas delicados y secretos. A pesar de la importancia del uso de un lenguaje cifrado, Weiss no lo menciona en ningún momento: su edición no indica que dichas cartas están cifradas y se limita a ofrecer al lector el contenido, descifrado. De esta manera se pierde una información valiosísima y, de nuevo, el lector únicamente puede saber si la carta está cifrada o no remitiéndose al original.

La publicación de Weiss es interesante y fundamental para conocer los acontecimientos políticos y diplomáticos del siglo XVI, pero como vemos ofrece una edición muy incompleta de las cartas de las mujeres de la Casa de Austria, a pesar del papel político y administrativo que jugaron. De hecho, la edición de Weiss no incluye ni hace referencia a todas las cartas de estas figuras femeninas que se conservan en la Bibliothèque Municipale de Besançon. En efecto, según el catálogo de Auguste Castan (1900), dicha biblioteca conserva 11 cartas de Margarita de Austria (Weiss menciona únicamente 9); 55 cartas de María de

Hungría (Weiss menciona 23); y 32 cartas de Margarita de Parma (Weiss evoca sólo 8).

23 de las cartas de Margarita de Parma señaladas por Castan son posteriores a noviembre de 1565, por lo que se entiende que no hayan sido publicadas en los *Papiers d'État*, dado que la edición de Weiss únicamente cubre el período de 1416 a noviembre de 1565. Sin embargo, llama la atención el alto número de cartas de María de Hungría que fueron descartadas de esta publicación decimonónica, a pesar del cargo político tan significativo que ocupaba esta reina.

Otras publicaciones del siglo XIX sí que se centraron más en las cartas de estas figuras femeninas. Es el caso de la obra *Correspondance de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II*, publicada por el barón de Reiffenberg en 1842, que tenía como objetivo presentar cierta visión de los conflictos que tuvieron lugar en los Países-Bajos bajo el reinado de Felipe II: “Le recueil que nous publions jettera quelque lumière sur les événements de cette époque si originale, si forte, si animée. Il servira à achever la physionomie de plusieurs personnages, ou à rectifier certains traits prêtés à d'autres” (1842: XVII). Esta correspondencia comprende cartas de Margarita de Parma que se encuentran en la Bibliothèque Royale de Belgique, y en otros manuscritos que pudo consultar el editor pero cuyas referencias aparecen vagamente descritas. No da información sobre los manuscritos ni sobre los números de folios de las cartas, por lo que es complicado encontrar los originales. De nuevo observamos en esta obra carencias importantes, puesto que en muchas ocasiones se aporta no la edición del texto original, sino una traducción.

Otras ediciones de cartas de las mujeres de la Casa de Austria siguieron: en 1845, Van den Bergh publicó su *Correspondance de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, avec ses amis, sur les affaires des Pays-Bas de 1506-1528, tirée des archives de Lille et publiée par ordre du gouvernement*; de 1867 a 1881, Louis-Prosper Gachard publicó en Bruselas la *Correspondance de Marguerite d'Autriche: duchesse de Parme, avec Philippe II*, una obra constituida por tres volúmenes que contienen también cartas de esta reina. La obra de Gachard comprende documentos que cubren el período de 1559 a 1656. En

1925, J.-S. Theissen retomará el mismo título y publicará un volumen en Utrecht que incluirá cartas de un período posterior, hasta 1567. En 1944, se publicará un suplemento a estos cuatro volúmenes, redactado por M. Van Gelder, quien indicará numerosos errores de edición cometidos por sus predecesores. Sin embargo, de nuevo en este suplemento encontramos resúmenes de cartas que no han sido consideradas interesantes para ser publicadas íntegramente.

Todas estas ediciones constituyen un trabajo importante y suponen un esfuerzo de localización y edición. Sin embargo, todas presentan carencias significativas que es necesario revisar.

### 3. EDITAR LAS CARTAS DE LAS MUJERES DE LA CASA DE AUSTRIA: UNA NECESIDAD Y UN GRAN RETO

En los últimos años, se ha tomado conciencia de la importancia de recuperar los escritos de las mujeres de la Casa de Austria y de estudiar ese patrimonio textual. En 2009, Laetitia Gorter-van Royen y Jean-Paul Hoyois publicaron la obra *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle: 1532 et années antérieures*. Esta obra publica una serie de cartas de María de Hungría (hasta el año 1532) que se encuentran principalmente en Viena.

Es necesario redescubrir los textos originales de todas estas mujeres con el fin de completar no sólo su biografía, sino también la historia del género femenino. Como afirma Júlia Benavent, es necesario reivindicar las experiencias de estas grandes figuras femeninas de la historia “para poblar y comprender el pensamiento político de las mujeres, a través de sus epistolarios” (Benavent, 2016: 212).

Esta tarea conlleva una serie de dificultades. En primer lugar, como hemos señalado, las cartas de las mujeres de la Casa de Austria se encuentran dispersas, no sólo en distintos códices, sino también en distintas bibliotecas. Hemos mencionado la Bibliothèque Municipale de Besançon, la Real Biblioteca y la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, también encontramos cartas suyas en los archivos y bibliotecas de Viena, Bruselas, Nápoles, París, y Simancas, entre otros. La falta de

catalogación y de indexación de las cartas en muchos de estos archivos hace que localizar los documentos sea una tarea ardua.

Por otra parte, y más allá de la dificultad paleográfica que pueden suponer los textos originales, las cartas están escritas en lenguas distintas. La edición y el estudio riguroso de estas misivas requiere por lo tanto la colaboración de especialistas de diversas lenguas, capaces de comprender las características y los matices lingüísticos del siglo XVI.

Como ya hemos señalado, algunos de los documentos están cifrados, por lo que también conviene familiarizarse con las escrituras cifradas de este período. Si algunos de los textos en clave presentan un descifrado en el margen, otros en cambio no lo aportan, por lo que la posibilidad de leer el documento depende de los conocimientos del editor acerca de las claves utilizadas<sup>3</sup>.

A pesar de los retos que supone esta tarea, es necesario localizar, ordenar, editar y estudiar los documentos de estas figuras femeninas. La reproducción íntegra de sus cartas es importante para poder comprender mejor la historia del siglo XVI y de las mujeres. Esta edición debería ir acompañada de notas históricas y filológicas que señalen las particularidades de los documentos y de la lengua utilizada.

Actualmente existe un proyecto de I+D “Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Corpus Documental” (Ref. FFI2014-52227-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, dirigido por la Dra. Júlia Benavent, que tiene como objetivo el editar y estudiar las cartas de las mujeres de la Casa de Austria, con el fin de dar a conocer sus correspondencias y de analizar la relación de las mujeres con el poder en el siglo XVI. Dicho proyecto, pluridisciplinar, cuenta con la participación de filólogos e historiadores de diferentes universidades europeas y de Estados-Unidos. Como señala Júlia Benavent:

La finalidad del proyecto de investigación es recuperar una documentación fundamentalmente inédita del siglo XVI para estudiar y entender mejor una historia oculta, la historia del poder de las mujeres mediante su ejercicio en el siglo XVI. Y se

---

<sup>3</sup> Ver el artículo de María José Bertomeu “Las cifras españolas en el siglo XV” (2012: 207-216).

hace, además, mediante la recuperación de su voz, de sus propias palabras a través de su escritura (Benavent, 2016: 215).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benavent, J. (2016). MAUSTRIA. Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental, *Revista de escritoras ibéricas*, 4, pp. 211-216.
- Bertomeu, M. J. (2012). Las cifras españolas en el siglo XV. En F. Velasco y R. Arcos (Eds.), *Cultura de inteligencia: un elemento para la reflexión y la colaboración internacional* (pp. 207-216). Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Castan, A. (1900). *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France: Départements. Tome 33, première partie, p. 1-403: Besançon, Collection Granvelle*. París: Plon.
- Gachard, L.-P. (1867-1881). *Correspondance de Marguerite d'Autriche: duchesse de Parme, avec Philippe II*. Bruselas: C. Muquardt.
- Gorter-van Royen, L. y Hoyois J. P. (2009) *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle: 1532 et années antérieures*. Brepols.
- Lévêque, P. (1753). *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*. París: Guillaume Desprez.
- Moreno Gallego, V. (2005). Letras misivas, letras humanas, letras divinas. La correspondencia del cardenal Granvela en la Real Biblioteca y sus cartas de autores, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 4, pp. 31-55.
- Pich-Ponce, E. (2017). *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*. Berna: Peter Lang.
- Reiffenberg, barón (de). (1842). *Correspondance de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II, suivie des interrogatoires du comte d'Egmont et de quelques autres pièces*, Bruselas: Delevingne y Callewaert.
- Van Durme, M. (1957). *El cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*. Barcelona: Teide.
- Weiss, C. (1841-1852). *Papiers d'État du cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*, 9 vol. París: Imprimerie royale.

MUJERES EN LA PRENSA DEL ROMANTICISMO  
ESPAÑOL

WOMEN IN THE SPANISH ROMANTIC PRESS

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

*Universidad de Cantabria*

*Resumen:* El artículo analiza la presencia femenina en el *Semanario Pintoresco Español*, el periódico más representativo de la prensa romántica española y presta atención especial a tres firmas femeninas de escritoras extranjeras: Luisa Bracman, Elisa Grenet y Amelie Richard.

*Palabras clave:* Romanticismo, Prensa, Luisa Bracman, Elisa Grenet, Amelie Richard

*Abstract:* The article analyzes the feminine presence in the *Semanario Pintoresco Español*, the most representative newspaper of the Spanish romantic press and gives special attention to three female firms of foreign writers: Luisa Bracman, Elisa Grenet and Amelie Richard.

*Key words:* Romanticism, Press, Luisa Bracman, Elisa Grenet, Amelie Richard

La muerte de Fernando VII supuso un soplo de libertad para toda España. Muy significativamente para las publicaciones periódicas que desde el siglo XVIII habían pasados dos breves períodos de febril libertad (Cortes de Cádiz y Trienio Constitucional) y otros períodos, mucho más largos y oscuros, de absoluta desaparición. Cuando en 1829 un joven de 19 años llamado Mariano José de Larra sacaba a la luz su *Duende Satírico del Día*, en un Madrid vacío de prensa, poco podía imaginar la vertiginosa expansión que iba a producirse en muy poco tiempo. Pero pese a todas las barreras, obstáculos, y dificultades, a pesar de las censuras, los depósitos previos, los secuestros, superando multas, prohibiciones y decretos

gubernativos la prensa, en estos últimos veinte años de la primera cincuentena del siglo XIX creció a una increíble velocidad. El ciudadano madrileño, que en 1831 apenas disponía de dos títulos de prensa publicados en la capital, tenía a su disposición 60 en 1841 y nada menos que 111 en 1850.

Más periódicos, más títulos, más posibilidades para publicar. Y, en consecuencia, más autores. Pero, por lo menos al principio, no más autoras. Russell P. Sebold (2004: 402) opina que la incorporación de la mujer a la prensa se hace a partir de 1840. Indica el hispanista que en la prensa romántica de la década de 1830 es casi imposible encontrar firmas femeninas, mientras que en década siguiente la situación varía. Me voy a permitir, sin embargo, disentir aquí de esta opinión de mi admirado amigo y maestro.

Si nos fijamos en la prensa más señera y significativa de la época romántica, los datos son muy claros. *El Artista*, tantas veces citado como representación del romanticismo español, solo ofreció un relato con firma femenina: “La Madre o el combate de Trafalgar”. El relato iba firmado por las iniciales C. B. correspondientes a la futura *Fernán Caballero*, Cecilia Bohl de Fäber. Los editores de la revista precedían el relato de la siguiente aclaración.

Con mucho placer insertamos la siguiente novelita, que nos ha sido remitida por una señora cuyo nombre conocemos, aunque no nos es permitido revelarlo. Acaso sus dos iniciales bastarán a levantar el velo del incógnito con que obliga a encubrirse una modesta excesiva a nuestra amable escritora. Lo poco frecuente que es en España que las personas del bello sexo se dediquen a cultivar la amena literatura, da nuevo realce al mérito positivo de la siguiente composición (1835: 323).

En otras dos revistas relevantes, el *No me Olvides* de Jacinto Salas y Quiroga, para muchos la mejor continuación de *El Artista*, o *El Laberinto* que dirigió Antonio Flores, ya en la década de 1840, no encontramos ninguna firma de mujer. Y si centramos nuestra atención en el *Semanario Pintoresco Español*, la revista más longeva e influyente de nuestro romanticismo, que se publicó entre 1836 y 1857, no podemos



por mensores de concluir que la cosecha es muy exigua. En sus veintidós años de existencia, esta revista publicó noventa y tres colaboraciones con firmas femeninas claramente identificables (excluyo iniciales y seudónimos cuya identificación no podemos concretar). Estamos hablando de una revista que, según el índice de la misma, elaborado por José Simón Díaz, publicó un total de 5005 textos, entre artículos, poemas, novelas, viajes, etc. Es decir, la presencia femenina en el *Semanario Pintoresco* la podemos cifrar en un 1,85% del total. Escaso, muy escaso porcentaje para que podamos hablar de un significativo aumento de la participación de las mujeres en la prensa en los años del romanticismo.

La centralidad del *Semanario Pintoresco Español* dentro de nuestro movimiento romántico hace que podamos afirmar que esta escasa presencia de mujeres es extrapolable al resto de las publicaciones de la época. Hay que remitirse a la prensa femenina, la dirigida específicamente a las mujeres, para poder encontrar una abundancia de firmas femeninas. De hecho, cuando en el 2016, la Hemeroteca Nacional llevó a cabo su exposición *Pioneras*, dedicada a las periodistas españolas del siglo XIX, sus fuentes documentales, además del *Semanario Pintoresco Español*, fueron *La Aurora* (Zaragoza, 1839-1841); *El Correo de la Moda* (Madrid, 1851-1886); *El Nuevo Péñsil de Iberia* (Cádiz, 1857-1859); *La Moda* (Cádiz, 1842-1927); *El Ángel del Hogar* (Madrid, 1864-1869); *Flores y Perlas* (Madrid, 1883-1884); *La Violeta* (Madrid, 1862-1866); *El Amigo de las Damas*. (Madrid, 1873); *El Álbum de las familias* (Madrid, 1865-1867); *La Madre de Familia* (Granada, 1875-1884); *La Familia* (Madrid, 1875); *El Mundo de las Damas* (Barcelona, 1887) y *El Álbum Ibero-Americano* (Madrid, 1883-1909).

Y es que el acceso de la mujer a la creación literaria, o mejor dicho, a la publicación literaria en nuestro romanticismo fue un camino complejo y erizado de dificultades. Podemos ver, como ejemplo, el diagnóstico de la literatura romántica que realizó, en 1840, uno de sus más conspicuos representantes, Eugenio de Ochoa, a través de un libro en dos volúmenes: *Apuntes para una Biblioteca de Autores Españoles Contemporáneos*, y un artículo en la *Revue de París*: “La Litterature Espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle”, ambos textos publicados en París en 1840. En los *Apuntes*, una

antología, se presenta a sesenta y cinco escritores, entre los cuales hay solo una mujer: Vicenta Maturana. En el artículo de la *Revue de París*, no aparece ninguna mujer entre los más de ciento treinta nombres que Ochoa menciona.

Volvamos al *Semanario Pintoresco Español*. Como he dicho, esta revista cuenta con noventa y tres textos firmados por mujeres. Pero, como veremos en seguida, estos textos tienen un reparto muy desigual. La gran mayoría pertenecen al trío de escritoras que, durante los años románticos, pudieron imponer su obra y personalidad y hacerse un hueco entre los escritores españoles: Cecilia Böhl de Faber, a través de su seudónimo, *Fernán Caballero*, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado. Veinticinco veces aparece Gómez de Avellaneda, treinta y cinco Böhl de Faber y veintiuno Coronado. Quedan por lo tanto solo 12 artículos más, cuyas firmas son mucho menos sonoras: Luisa Bracmann, Amelia Corradi, Amalia Fenollosa, Elisa Grenet, Josefa Massanés, Amelie Richard, Francisca Carlota del Riego Pica y Micaela de Silva.

Pero, además, las fechas de publicación de estos artículos, nos ofrecen también información significativa. La Avellaneda publica sus colaboraciones entre 1845 y 1851, si bien la de 1845 aparece con el seudónimo de Felipe de Escalona. Es en 1847 cuando aparece por primera vez su nombre en el *Semanario* y su presencia se extiende, como hemos dicho, hasta 1851. Son años en los que el *Semanario* vive una segunda época dorada, bajo la dirección de uno de los más importantes periodistas de la mitad del siglo XIX, Ángel Fernández de los Ríos. La emblemática publicación fundada por Ramón de Mesonero Romanos se arrastraba hacia su desaparición desde que el *Curioso Parlante* había dejado su dirección. En 1843 aparecieron dos revistas con mucha fuerza: el *Museo de las Familias* y *El Laberinto*. Revista esta última a la que se trasladan en masa los hombres de la primera época del *Semanario*, con el mismo Mesonero Romanos al frente (Rubio Cremades: 1995; 65-67). El *Semanario* quedó bajo la poca inspirada dirección de Gervasio Gironella, que entre 1843 y 1845 consiguió convertir la antaño referencia de la prensa ilustrada española en una revista sin importancia en la que publicaban en su mayoría autores de tercera fila. Los seis meses, mal contados, en los que Francisco Navarro Villoslada

cogió el timón de la publicación no sirvieron para que el *Semanario* remontara el vuelo. Pero Fernández de los Ríos salvó a la publicación. Con él, en palabras del máximo estudioso del *Semanario Pintoresco Español*, Enrique Rubio Cremades (66), dio comienzo una nueva “etapa áurea” que se extendería desde 1846 hasta 1855, año en que Fernández de los Ríos dejó la dirección<sup>1</sup>. El *Semanario* languideció a partir de entonces y apenas prolongó su vida dos años más. Su última entrega es de 1857, año en que comenzó su vida la revista que iba a reinar sin discusión en la prensa ilustrada durante la segunda mitad del XIX, primero con el nombre de *El Museo Universal* (1857-1869) y después con el de *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921).

Fernández de los Ríos consigue que vuelvan al *Semanario* los grandes nombres que habían abandonado la revista al irse su primer director e incorpora además otras destacadas firmas. Y entre las incorporaciones, además de la de Gómez de Avellaneda, podemos incluir a la de Carolina Coronado, que había firmado con anterioridad dos poemas (en 1840 y 1844) pero tras la llegada de Fernández de los Ríos publica además de nuevas poesías, una novela en varas entregas (*La Sigea*) y un artículo de crítica literaria, *Los genios gemelos*, sobre el que luego tendremos ocasión de volver. Y otro tanto podemos añadir de *Fernán Caballero* cuyas colaboraciones aparecen entre 1849 y 1855. Podemos concluir, pues, que la incorporación de las tres escritoras a las páginas del *Semanario* fue un empeño personal de Fernández de los Ríos, un personaje que ha dejado honda huella en la historia del periodismo español. Y que, en el caso

---

<sup>1</sup> Mas Fernández de los Ríos, verdadero torrente de actividad, no se limitó al *Semanario*. Si en julio de 1846 se había hecho cargo de la *Enciclopedia popular de recreo* (subtítulo del *Semanario*), un mes después se puso al frente del *Siglo Pintoresco*, revista que en 1845 había iniciado su vida de la mano de Francisco Navarro Villoslada. La coexistencia entre *Semanario* y *Siglo* se desarrolló a lo largo de 1846, 47 y 48. El *Siglo* no sobrevivió al 48, pero Fernández de los Ríos, que ya se había acostumbrado a dirigir simultáneamente dos revistas ilustradas, publicó en 1849 el primer número de *La Ilustración* (Gutiérrez Sebastián, 2013; Quesada Novás, 2013). El industrioso periodista mantuvo la dirección de ambas publicaciones hasta que en 1856 dejó el *Semanario*.

que estamos analizando, se empeñó personalmente en la presencia de estas tres escritoras en su revista.

Mas, evidentemente, estas tres escritoras poco tienen de inéditas, por lo que vamos a fijarnos en el resto de los nombres que estuvieron presentes en el *Semanario Pintoresco Español*. Y, en este caso, dada la premura temporal que siempre concurre en estas reuniones, vamos a centrarnos en las tres escritoras extranjeras que aparecen en la revista, tres escritoras absolutamente desconocidas en España, entonces y ahora.

La primera de ellas la encontramos en las páginas del *Semanario* de 1838: una balada, *Colón*, firmada por Luisa Bracmann. Mesonero, director de la revista en ese momento, castellanizó, como era costumbre entonces el nombre de la autora, Karolina Louise Brachmann. Brachmann nació en 1777 y murió en 1822, suicidándose en las aguas del río Saale, tras varios intentos fallidos. Amiga de Novalis, de Schiller, de Brentano y de La Motte-Fouqué, su vida está tan llena de suicidios, accidentes, amores prohibidos y desgraciados y desastres de toda índole que si la leyéramos como una novela la despreciaríamos por exagerada y ridícula. Su obra entra totalmente dentro del movimiento romántico. Brilló especialmente como poeta, aunque también cultivó el teatro y la novela. Esta balada, *Colón*, nos plantea la incógnita de cómo llega un poema alemán a las páginas de *Semanario*. Fue publicada en el tercer libro de poemas de Brachmann, titulado simplemente *Gedichte (Poesía)*, en 1808. No hay constancia de una traducción de la obra de Brachmann al francés, y, en la inmensa mayoría de ocasiones, es el caso de los cuentos de Hoffmann, por ejemplo, y de los poemas de Schiller, la literatura alemana llegaba a nuestras letras a través del francés. En cualquier caso, es la única obra de Brachmann que ha sido traducida nuestra lengua. La balada, en el *Semanario Pintoresco Español*, va precedida de una breve nota: “Esta balada es muy popular en Alemania”, extremo que no hemos podido confirmar. De momento, las razones de la publicación de este poema de Brachmann en una revista española son un enigma.

La segunda firma femenina extranjera que aparece en el *Semanario* es la de Elisa Grenet, autora de un único cuento, *Noemia o la flor de los bosques*, que fue publicado en 1857,

último año de vida de la revista, con la firma “Mad. Elisa Grenet”. El relato apareció con una nota a pie de página de la autora, que cito:

Aunque he escrito este cuento expresamente para el *Semanario Pintoresco*, he supuesto pasar su acción en mi país de Francia, por no serme bastante conocidas las costumbres de España. Espero en esto, como en todas las demás faltas que las lectoras notaran, obtener la indulgencia inherente a la proverbial galantería de los españoles (1857: 323).

Montserrat Amores, en la página web del GICES XIX, indica que

Nada sabemos de esta escritora francesa, amiga de Timoteo Alfaro, quien le dedicó la poesía "Las flores de la ribera" en 1857, el mismo año en que ella colabora en el *Semanario Pintoresco Español* con "Noemía o La flor de los bosques". La narración fue escrita expresamente para su publicación en la revista, según refiere en nota al texto la autora, aunque no señala si lo ha hecho en francés y fue traducido para la revista o si lo hizo directamente en español (<http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=171>).

Creo, por mi parte, que hay muchas posibilidades de que esta Elisa Grenet sea la misma que en 1855 según indica el *Diario de Avisos* de Madrid, se hizo cargo de la casa de modas Camila, situado, por entonces en la Calle de Vergara<sup>2</sup> y más tarde en la Puerta del Sol. Por lo que hemos podido comprobar fue el principio de una exitosa carrera, en la que Grenet no desdeñó la importancia de la prensa para dar publicidad a su establecimiento y sus creaciones. En 1864, por ejemplo, en *La Violeta* se publica una lámina con reproducciones de cuatro de los modelos de Grenet para bailes de sociedad, acompañada de

---

<sup>2</sup> Casa de Camila, modista de S. M., calle de Vergara, núm. 4, cuarto principal. Mlle. Elisa Grenet, recién venida de París, en donde ha sido primera de Mme. Camille, ha adquirido la propiedad de la casa de Camila de Madrid. Esta continúa en el mismo pie que antes; pero con la diferencia de haber establecido precios fijos y haber hecho en ellos una considerable rebaja. Mlle. Elisa Grénet, se esmerará para complacer a las señoras que gusten favorecerla. *Diario de Avisos*, 8/1/1855/, p. 3.

la descripción de cada uno de los vestidos. La carrera de Grenet se prolongó durante varios años y fue una de las modistas principales de la alta sociedad del Madrid de la segunda mitad del XIX. En 1868, reclama (y gana) en los tribunales una deuda de 7200 reales a la Marquesa de Erzon<sup>3</sup>. Y en 1871, Joaquina Balmaseda, en *El Correo de la Moda* que dirigía Ángela Grassi, se extasía ante los nuevos sombreros que Grenet ha traído de Francia para la temporada de verano<sup>4</sup>.

La coincidencia de fechas, nombre y nacionalidad creo que es suficiente para identificar a la autora del cuento con la afamada modista. Y más aún si tenemos en cuenta el vocabulario técnico que aparece en la descripción inicial de la protagonista del relato:

Su traje en completa armonía con su persona, consistía en un ligero vestido de crespón blanco con volantes orlados de una cinta de raso del mismo color, y el cuerpo, adornado con rico punto de Inglaterra. A manera de chal llevaba el velo que le había servido en su casamiento, de modo que se encontraba toda envuelta en aquella clase de encaje que tanto carece de coquetería, como abunda de severidad y de buen gusto (1857: 339).

Grenet no volvió a probar suerte en el mundo de la literatura, aunque su carrera de modista se prolongó muchos años, con gran éxito. Tal vez la proverbial galantería de los españoles no fue tan entusiasta del cuento como para que la autora se animara a repetir. O tal vez esta historia de una joven obligada a casarse por las conveniencias sociales con un hombre mucho mayor que ella al que no ama y que afronta el matrimonio como una condena, tuviera algo de confesión personal, más que de creación literaria.

La tercera firma no española, la de Amelie Richard, ofrece circunstancias muy particulares. En 1850 Carolina Coronado había publicado un extenso artículo de crítica literaria: *Los*

---

<sup>3</sup>*Diario de Avisos*. 19/4/1868, p. 2.

<sup>4</sup> “Elisa Grenet ha sido tan buena, que me ha mostrado los tesoros del porvenir, esto es, los primeros modelos que servirán de base a los sombreros de verano” (1874: 2).

*genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús.* El texto apareció en dos partes: el 24 de marzo y el 9 de junio.

El ensayo de Coronado ofrece varios puntos de interés. Por de pronto es el único artículo de crítica literaria firmado por una mujer que ofrece el *Semanario* en toda su historia. Pero además sorprende, en una revista tan conservadora y “biempensante” como el *Semanario*, encontrar un texto tan poco respetuoso con la iglesia española y tan reivindicativo de la educación femenina.

Monja perfecta era, yo no lo niego; pero cuanto más perfecta la monja, más imperfecta la mujer. Todo cuanto hace la monja es contrario a la naturaleza, a la verdad, a la inteligencia, al derecho de la criatura. (1850: 92)

Triste, muy triste debió ser el día de aquel suicidio moral en que se robaba al mundo el más claro espejo de las virtudes, el más bello modelo de su sexo, para sepultarlo en la oscuridad de un claustro, y consumir en insomnios y abstinencias una fuerza que hubiera podido empeñarse en beneficio de la sociedad. Porque si aquella mujer heroica hubiera encaminado su enérgico instinto hacia la educación de las familias, si los veinte años de inauditos trabajos que pasó para fundar conventos y educar célibes, los hubiera empleado en fundar colegios y en instruir a las madres, hubiera regenerado a España. (1850: 91)

Se advierte en Teresa, como monja, una tendencia tan exagerada a rebajarse, una sumisión tan esclava al saber de los hombres, un fanatismo tan exaltado hacia las preocupaciones absurdas de las órdenes religiosas, que altera la ingenuidad, desfigura la sencillez de su alma (1850: 92)

La irritación que Coronado siente ante la sumisión de Santa Teresa a los hombres está presente también en su retrato de Safo y muy singularmente en la descripción del error que Safo cometió al enamorarse de un hombre inferior a ella:

La superioridad intelectual de una mujer será eternamente una barrera que la separe del querer de los hombres. No aman los hombres sino lo que está al nivel do ellos. Lo que está más alto o lo admiran o lo desprecian. (1850: 90)

El 23 de junio (es decir tan solo catorce días y dos números del *Semanario* después), aparece un nuevo artículo de Coronado precedido del texto de Amelie Richard del que venimos hablando.

Fernández de los Ríos anteponía al artículo de Richard el siguiente texto explicativo:

La apreciable literata francesa madame Amelie Richard, ha tenido la galantería de dirigirnos el artículo crítico que ha escrito sobre el Paralelo de Safo y Santa Teresa de Jesús. La dama francesa, herida en su orgullo nacional, se queja de que no hallemos otra rival digna de Safo que Santa Teresa, habiendo en su concepto tantos nombres ilustres cuyos méritos literarios exceden de nuestra Santa. Nosotros, sintiendo ser de tan diversa opinión respecto á Santa Teresa y a las poetisas de Francia, hemos traducido, no obstante, el artículo de madame Amelle Richard con todo el esmero posible, para que luzca su talento, y nos proponemos contestar en el mismo número (Richard, 1850: 193)

La contestación es obra de la propia Coronado, que aprovecha para caracterizar a las dos escritoras, como poetas cuyo arte viene de la inspiración, una inspiración, que, de la manera que la autora de *Jarilla* expone, es netamente romántica. De hecho, la Safo que Coronado nos presenta es hermana espiritual de los grandes poetas románticos. Participa de su soledad y de la maldición que lleva aparejada, la maldición del genio: “Esta soledad, este abandono del alma que ha producido en los tiempos modernos el sarcasmo de Byron, el hastío de Espronceda y el suicidio de Larra, debió ser la causa de la desesperación de Safo.” (1850: 90)

¿Pero quién es esta escritora francesa, esta Amelie Richard, que tanto se indigna ante el hecho de que Coronado se hay atrevido a comparar a Safo con Santa Teresa y no con una escritora francesa? ¿Quién es esta autora que proclama con voz muy alta y vocabulario agresivo la superioridad de las poesías de Madame Deshouliers y de Louise Laban sobre Teresa de Ávila?

Hay que decir que la Biblioteca Digital Gallica que ofrece todo el contenido de la Biblioteca nacional francesa, de su



Hemeroteca digital y de muchas otras colecciones no tiene ni una sola obra con la firma de Amelie Richard. No es posible encontrar ninguna huella de la existencia de esta “apreciable literata”, según la define Fernández de los Ríos. En cuanto a su escrito, está tan lleno de los tópicos antiespañoles que los propios españoles atribuimos a los franceses, que en muchos momentos parece una caricatura. Como podemos ver en las últimas frases del artículo:

Confesémoslo. España no es la que puede hablar alto en cuestiones de saber. Como dice uno de nuestros concienzudos escritores: «la España vegetaba hasta que la mano de Napoleón gravitando de repente sobre la península, la dio movimiento.» Su civilización no ha llegado aún a aquel grado que se necesita para producir grandes literatas. Yo admiro a las españolas por sus rostros graciosos. Pero las mujeres célebres pertenecen a la Francia. Francia tiene un ejército de literatas. (1850: 194)

Podríamos aventurar que nunca hubo una Amelie Richard. Que, tal vez, Fernández de los Ríos, tal vez la propia Coronado, crearon este espantajo para crear una de las situaciones que más podrían crear interés en un periódico: la polémica, y así dar pie a una tercera entrega del artículo de crítica literaria de Carolina Coronado. Y mantenernos en esta opinión hasta que se pueda encontrar algún rastro de la existencia de Amelie Richard.

Tres firmas únicas en la prensa española, por distintas razones. Tres inéditas que no tuvieron más existencia, en nuestro país, que la fugaz aparición en las nutridas páginas del *Semanario Pintoresco Español*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- B. C. (1835) “La madre o el combate de Trafalgar”, *El Artista*, t. 2, pp. 323-336.
- Balmaseda, J. “Revista de modas” *El Correo de la Moda*, 2/5/1874, 2.
- Coronado, C. (1850) “Los genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús.” *Semanario Pintoresco Español*, pp. 89-94; 178-180; 193-195.

- Gutiérrez Sebastián, R. (2013). “Usos, modas, tipos y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en *La ilustración*” *Anales de literatura española*, 25, pp. 185-210.
- Grenet, E. (1857) “Noemia o la flor de los bosques”. *Semanario Pintoresco Español*, pp. 339-343; 347-350.
- Quesada Novás, A. (2013). “*La ilustración, periódico universal* (1849-1857). Panorámica general” *Anales de literatura española*, 25, pp. 239-251.
- Richard, Amelie (1850) “Sobre el paralelo de Safo y Santa Teresa” *Semanario Pintoresco Español*, pp. 193-195.
- Rubio Cremades, E. (1995). *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semanario Pintoresco Español"*. Alicante, España: Instituto Juan Gil-Albert.
- Sebold, R. P. (2004). *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

POETAS EN LA RED, SIN RED, ENREDADAS...  
FEMALE POETS IN THE NET, WITH NO NET,  
ENTANGLED...

María ROSAL NADALES  
*Universidad de Córdoba*

*Resumen:* Nos acercamos a la poesía que están publicando las poetas en la segunda década del siglo XXI. Las redes sociales facilitan el acceso a la publicación en mayor medida que en otros momentos históricos. Si bien ello supone una democratización, conviene analizar cómo se sitúan las mujeres poetas y qué tensiones interactúan en ese campo literario donde blogs, YouTube, Twitter, Tumblr o Facebook proporcionan nuevos cauces de producción y recepción poéticas.

*Palabras clave:* Mujeres, poesía, Internet, recepción poética.

*Abstract:* We are approaching the poetry published by female poets in the second decade of the 21st century. Social networks are now facilitating access to publication to a larger extent than in other historical moments. Although it means a democratization, it should be analyzed how female poets declare their position and what tensions interact in that literary field where blogs, YouTube, Twitter, Tumblr or Facebook provide new channels of poetic production and reception.

*Keywords:* Women, poetry, Internet, poetic reception.

## 1. INTRODUCCIÓN

Si bien en otras ocasiones nos hemos ocupado de la poesía escrita por mujeres en España a partir de las últimas décadas del siglo XX (Rosal, 2007, 2016a) o en los primeros años del siglo XXI (Rosal, 2015, 2016b), corresponde a este trabajo un acercamiento a la poesía que están publicando las poetas más

jóvenes en la segunda década del presente siglo.

En la aldea global, altamente tecnificada, las prácticas letradas en Internet adquieren poder y significado. La cultura escrita del siglo XXI “implica nuevos modos de sociabilidad, nuevos lugares y prácticas, y conciliar alfabetización básica y nuevos alfabetismos” (Martos y Martos, 2012: 109). Internet se ha constituido en los últimos años en un espacio democrático que, al menos aparentemente y en su concepción, acepta de igual manera la difusión de las obras de hombres y de mujeres. Cada poeta puede elaborar una página web o un blog donde publicar sus poemas, sin necesidad de acudir a concursos o de solicitar a ninguna editorial que publique su libro. Además, YouTube, Twitter, Tumblr o Facebook son espacios habituales de comunicación para los y las jóvenes poetas.

La experiencia cultural de los más jóvenes tiene un fuerte arraigo en la ciudad letrada y global que alberga Internet. El consumo cultural se materializa en diversos textos y discursos multimodales en los que la oralidad y las imágenes cobran fuerza y protagonismo.

El valor fundamental de la web 2.0 no reside en aspectos tecnológicos sino en el hecho que ha propiciado un entorno compartido donde el valor fundamental es la actitud de los usuarios. En el tema concreto de los libros y la lectura es un hecho: los blogs, las webs comerciales, los foros de lectura, las redes sociales, las wikis, los booktubers y los tráileres de libros son un buen ejemplo de cómo los lectores comparten, comentan, aconsejan u opinan sobre sus lecturas (Lluch, 2016).

La poesía ha ganado espacio de manera exponencial en Internet y ello ha repercutido en la recepción de las obras poéticas escritas por mujeres, frente a las restricciones de décadas pasadas donde las mujeres han tenido mucha menor representación que los hombres en las antologías y en la crítica literaria académica y periodística (Rosal, 2006). En este contexto, cabe preguntarse si existen discriminaciones por razón de género, si las condiciones de producción y de recepción poéticas facilitan a la poesía escrita por mujeres un cauce similar al de la poesía escrita por hombres.

Si bien en la segunda década del siglo XXI, la red se ha convertido en un espacio letrado de privilegio para la poesía, ello no ha supuesto la renuncia a publicar en papel, pues las editoriales están muy pendientes de los seguidores de los y de las poetas para ofrecerles ediciones al modo tradicional. Así se dice del último libro de Marwan, del que se vendieron, según afirma en su web, 60.000 ejemplares: “motivo por el cual ha recibido varias ofertas de editoriales que quieren publicar sus creaciones” (Martín, 2017).

Una de las poetas más jóvenes, Elvira Sastre, confirma este dato en una entrevista: Llevaba años publicando mis textos y poemas en un blog, después di el salto a las redes sociales y mis publicaciones comenzaron a ser muy compartidas y recomendadas” (Vázquez, 2016). Se refiere al paso de los textos en la red hasta la editorial y el libro en papel y al hecho de que cuando subió a la red un vídeo en el que recitaba en su habitación, se volvió viral y la editorial contactó con ella para publicar su primer libro. Nos encontramos también con otros modos de confeccionar antologías, basadas en la recopilación de poemas difundidos en Internet, como *La manera de recogerse el pelo. Generación Blogger*, edición de David González (2010) y la antología de Luna Miguel *Tenían veinte años y estaban locos* (2011).

La participación en las lecturas en instituciones o ferias del libro, las performances, se potencian a través de su difusión en la red. No podemos olvidar que receptores y gran parte de los poetas pertenecen a una generación de nativos digitales y que las relaciones de comunicación, de promoción y difusión de sus obras forma parte de su experiencia de vida. Irene X anima en su blog a la asistencia a la presentación de su libro en Salamanca con palabras como estas:

Hola panda de cactus. Os cuento. Este domingo voy a estar en la feria del libro, en la plaza mayor de Salamanca. De 19:00 a 21:00 en la caseta 21 (Librería Víctor Jara). No es en la librería, es en la plaza. [...] Como sólo estaré firmando, si el tiempo nos acompaña, al acabar podemos hacer algo bonito. Vendrá Javi, la guitarra, bolsas de chucherías y mucho vino. Así que os espero a vosotros también. Respecto a los

recitales/firmas en las respectivas Casas del libro de Barcelona (26 de mayo, a las 19:00) y Madrid (28 de mayo, a las 19:00) se intentará que podáis entrar con prioridad todos los que avisasteis antes (Irene X, 2017).

La poesía de la última generación del siglo XX se circunscribía a la edición en papel, muchas veces financiada por grupos culturales, ayuntamientos o diputaciones, mientras que a las editoriales más prestigiosas se podía acceder con gran dificultad, pues solían argumentar una larga lista de esperas, por lo que uno de los caminos para publicar en ellas era conseguir un premio de los que representaban, patrocinados por instituciones.

Las tiradas cortas y los precarios cauces de difusión hacían muy difícil la recepción poética, aún más en el caso de la poesía escrita por mujeres, menor representada en las antologías y en los libros de texto (Rosal, 2006).

En el momento presente, estas dificultades del mercado literario se han minimizado puesto que el alcance de la difusión es general a través de blogs personales o de cualquier otro medio de la red.

## 2. LOS TITULARES

Al igual que en la década de los 80 se acuñó el término de “boom de poesía escrita por mujeres”, en el momento actual los distintos titulares hacen referencia a la eclosión de la poesía en las redes sociales. Este modo de difusión está facilitando también que la poesía llegue a muchos otros receptores, en lo que se ha denominado “poesía de smartphone”.

Pero conviene analizar en qué términos se presenta a los lectores tanto la poesía última como la nueva generación: “*estrellas de los versos* y exponentes de nuevas formas de poesía que han sabido hacer uso del poder de las redes sociales para convertir a ese género literario en un nuevo bum” (Martín, 2017). La poeta Luna Miguel presenta así a la que considera “la poeta bloguera más leída de nuestro país”: “Nombre: Irene X. Edad: 24. Profesión: estrella del pop literaria. Éxito: pegar la patada al mundo editorial que todos conocemos. Historia: un

cuento de hadas generacional e inspirador” (Miguel, 2014).

En este contexto, resultan muy significativas las palabras y expresiones con las que se define la nueva poesía en relación con las redes sociales: *paraíso, la poesía estalla en las redes, 50 kilos de adolescencia, Internet la ama, los poetas la odian, entre tatuajes y YouTube, la poeta que más vende*. Así lo muestran los titulares:

“Internet, el paraíso de los nuevos poetas para jóvenes”. Jessica Martín, *La Vanguardia*, 11 enero 2017.

“50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet”. Unai Velasco, *Público*, 11 enero 2017.

“Defreds, Marwan y la generación superventas de la poesía”. Ismael Marinero, *Papel, El Mundo*, 25 diciembre, 2016.

“Los poetas de internet”. Rebeca Martín, blog: Un punto curioso, 29 enero 2017.

“Internet la ama y los poetas la odian: así es el fenómeno de Irene X”. Luna Miguel, *PlayGround*, 9 noviembre, 2015.

“La poesía estalla en las redes. Miles de jóvenes se apuntan a un género que ha encontrado una nueva forma de difusión fuera de los salones. La nueva poesía vive entre tatuajes y YouTube”. Andrea Aguilar, *El País. Babelia*, 25 julio, 2014.

“La poeta que más vende está oculta y habla de sexo”. Luna Miguel, *PlayGround*, 14 mayo 2014.

Escasamente se habla de características estéticas que puedan aunar un grupo o generación. Son los seguidores en Twitter los que marcan qué poetas deben ser tenidos en cuenta. De Elvira Sastre se destacan sus más de 60.000 seguidores y de Irene X que supera los 55.000 (Martín, 2017). Por otra parte, los poemas recitados de Loreto Sesma cuentan con más de 130.000 seguidores en YouTube.

Su característica principal es que todos hombres y mujeres son muy interactivos en las redes a la hora de promocionar sus obras. Las poetas son muy jóvenes. Sus edades rondan entre los 20 y los 26 años, aunque también aparece de forma muy activa M.<sup>a</sup> José Martín de la Hoz (Ajo), nacida en 1963. Algunas de las más presentes en internet: Irene X (Zaragoza, 1990), Elvira Sastre (Segovia, 1992), Loreto Sesma (Zaragoza, 1996), Sara Búho (Cádiz, 1991), Vanesa Martín (Málaga,

1985), Luna Miguel (1999).

En cuanto a los poetas, hay más diversidad en las edades: Marwan (Madrid, 1979), Luis Ramiro (Madrid, 1976), Marcus Versus (Madrid, 1978), Sergio Carrión (Valencia, 1993), Defreds (José A. Gómez Iglesias), Diego Ojeda (Gran Canaria, 1985), Carlos Sadness (Barcelona, 1987), Escandar Algeet (Palencia, 1984), Carlos Salem (Buenos Aires, 1959).

Comparten, en general, el gusto por la *performance* y por las formas híbridas que encuentran un cauce apropiado en YouTube. Por otra parte, Twitter se convierte en el terreno ideal para exponer breves pensamientos y una poesía cercana al aforismo: “Vendo agendas pequeñas para gente de pocos amigos” y “Podcastinación: Que te lo puedes bajar mañana” (Ajo, 2015).

### 3. ¿NUEVA POESÍA O NUEVOS CAUCES DE DIFUSIÓN?

La poesía que circula por las redes guarda un punto de espontaneidad, de frescura, de mundo adolescente. En “La poesía en los tiempos del blog” (2016) incorporábamos algunas de las respuestas que las poetas nos habían remitido a la encuesta enviada. A la pregunta: “¿Qué aportan las redes sociales a la recepción de la poesía?”, las poetas coincidían, de manera general, en las facilidades que la red proporciona tanto para la producción como para la recepción poética. Aún así, reseñaban que se producía en un contexto del todo vale y en el que la imagen de las mujeres poetas cobraba mucha más relevancia que la de los hombres, en particular en los aspectos que tienen que ver con mostrar el cuerpo y apostar por una imagen más o menos erótica y provocadora.

Por otra parte, el modo en el que se habla de las ventas es un fenómeno desconocido hasta ahora en la poesía, más cerca del lenguaje del marketing de la música: “Con su último libro, *Todos mis futuros son contigo* (Planeta), Marwan rozó las 60.000 copias vendidas, según informa la página web del artista” (Martín, 2017). También encontramos comentarios semejantes sobre las poetas: “Otra escritora que encabeza las listas de los libros de poesía más vendidos en España es Elvira Sastre, una segoviana residente en Madrid que supera los



60.000 seguidores en Twitter” (Martín, 2017) o bien sobre Irene X: “Joven escritora de 26 años que colma su blog de versos y canciones donde expresa las ideas con las que conquista a miles de lectores jóvenes y adolescentes. Su legión de seguidores supera en Twitter los 55.000” (Martín, 2017).

También se hace hincapié en el carácter de nueva poesía, tratando de poner distancia con lo anterior y con lo académico: “Sacarla del libro y subirla al escenario, de donde nunca debió salir, porque era cultura oral y ahora está en manos de los intelectuales” (Ajo, 2015), o bien:

Tan intensa como fresca, esta tendencia ha contagiado a un público joven y no tan joven el placer por la poesía; una nueva poesía que, tras estallar en las redes sociales, sacia diariamente a ese nuevo público, ávido de versos que hablen de cotidianidad. Porque así es la lírica de internet: cotidiana, sencilla y directa, fiel a temas atemporales como el amor y el sexo (Martín, 2017).

Pero la poesía no solo *estalla en las redes*, sino que llega a las librerías de la mano de pequeñas y cuidadas ediciones en papel: La bella Varsovia, Ediciones Liliputienses, Origami, Noviembre, El Gaviero, Kriller 71 o Arrebato Libros. En 2015 nace Espasa Es poesía.

Signo de estos tiempos, cabe preguntarse si la poesía actual, que surca las redes, supone un avance sustancial en calidad estética respecto a la de generaciones anteriores. Así lo expresa Marcos Almendros (Marcus Versus), poeta y editor de *Ya lo dijo Casimiro Parker*: “De la gente nueva que está saliendo hay gente que es muy buena, y gente que es muy mala. Me voy a atrever a decir que no hay ninguno de los que ha salido ahora que esté destacando por su calidad poética. Está destacando por su cantidad de ventas” (Almendros, 2015). Insiste en que la mayor venta de libros de poesía no tiene nada que ver con la calidad y sí mucho con el carácter amplificador de las redes sociales:

Publicidad, pura y dura. Antes no se podía dar a conocer a los autores. Internet ha sido un boom para todo. Gracias a las redes sociales se ha dado a conocer a todos los autores, antes

dependías prácticamente de los cuatro medios de comunicación nacionales para poder llegar a la gente. Podías dar mil recitales de poesía, pero solo iban tus amigos, las cuatro personas que podían conocerte gracias a que iban a una librería y le hablaban o veían un cartel del recital (Almendros, 2015).

En ello coincide también Irene X, quien no duda al declarar que “hay muchos que se han subido al carro” a los que “les preocupa más vender que escribir” (Miguel, 2015).

Las reseñas en la crítica periodística han sido sustituidas por los comentarios de amigos, *followers* y pulgares alzados para indicar las preferencias. En este sentido, Luna Miguel recoge el comentario de Antonio Huertas, editor de Origami, sobre Irene X:

Mandé ejemplares del libro a revistas, y también a El País y a El Mundo y en ningún lado se interesaron. Sin embargo las presentaciones son multitudinarias y en Facebook o Twitter lectores jóvenes e incluso adolescentes no dejan de subir citas, fotos y comentarios buenísimos. Creo que todo esto se debe a que su poesía es muy tierna y atractiva, y a que la autora es simpática. Responde a todos los correos que le envían sus fans. Es una tía de puta madre (Miguel, 2014)

Ahora la llamada se hace directa, tipo tribu, para que acudan a la presentación de los libros, como hemos visto en el caso de Irene X (“Hola panda de cactus. Os cuento. Este domingo voy a estar en la feria del libro”). Aunque los libros se presentan en librerías e instituciones, los modos son diferentes, mucho más directos y menos institucionales.

La puesta en escena de las poetisas es más desenfadada, nada académica. Recurren al erotismo como elemento transgresor. Baste observar las imágenes que suben de sí mismas tanto a Tumblr como a Facebook frente a las que acompañan a los poetas. En el caso de las mujeres hay una gran exposición de su cuerpo, no solo de los piercings o tatuajes, que son múltiples en algunos casos como el de Irene X, sino que el reclamo erótico con el cuerpo desnudo o semidesnudo, las poses extravagantes o insinuantes son muy frecuentes y no encontramos paralelismo en

este sentido en las imágenes que los poetas ofrecen de sí mismos.

Tampoco hemos encontrado comentarios similares, como el que usa Luna Miguel para hablar de Irene X, cuando se trata de presentar a un poeta: “En las solapas se podría descubrir a una autora de la que jamás habían escuchado hablar, joven, guapa, aparentemente exitosa en las redes sociales” (Miguel, 2014). “Y si lees sus poemas, descubres que en realidad es una especie de Peter Pan con bragas de colores, que escribe sobre ser joven, sobre ser ella misma, sobre todo lo que se le puede pasar por la cabeza a alguien totalmente libre” (Miguel, 2015).

El tema erótico sirve de reclamo en imágenes y en textos. Así lo anuncia Luna Miguel al referirse a Irene X como la poeta que más vende y que habla de sexo. Pero lo que resulta más sorprendente no es que hable de sexo, tema común en otras poetas contemporáneas y de larga tradición en la poesía escrita por mujeres desde los años ochenta. Lo que sorprende es que en el titular del artículo afirme que “está oculta”, cuando la exposición mediática es muy superior a la de poetas anteriores e incluso a la de sus compañeros y compañeras de generación. Se entiende, no obstante, la intencionalidad de Luna Miguel con esta afirmación, pues se está refiriendo a que no se la tiene en cuenta en los cauces tradicionales de difusión de la poesía:

No la verás en las listas de más vendidos de grandes periódicos. No encontrarás entrevistas, ni reseñas, ni artículos sobre su obra en los suplementos literarios del país. No escucharás su enigmático nombre citado por otros jóvenes poetas, ni tampoco sus versos sobre sexo, juventud, o ternura, recitados en las tertulias y en los bares donde supuestamente germinan las voces del futuro (Miguel, 2014).

Aún así, no olvidemos que Irene X no solo es activa en las redes, sino que ha publicado ya cuatro libros en papel en las editoriales Origami y Harpo libros.

YouTube se ha convertido en una plataforma donde la poesía ha encontrado un cauce muy versátil, por sus amplias posibilidades visuales. Recoge fotografías, ilustraciones con un fondo de poemas recitados, vídeos, performances, entrevistas o booktrailer de los libros de poemas, como el que Loreto Sesma

ofrece de de su libro *Amor revólver* , con más de 87,000 vistas.

Como en otras épocas, las controversias en torno a la poesía, encarnadas en los clanes más o menos poéticos, estarán muy presentes y más aún con los cauces de difusión actuales.

A algunos les horroriza la idea de que jóvenes anónimos que se dieron a conocer por sus tweets en Internet o por las letras de sus canciones, publiquen en editoriales y convivan con los clásicos. Pero lo cierto es que los jóvenes han vuelto a abrir la puerta de librerías y bibliotecas y se han reconciliado con la sección de poesía (Martín, 2017).

La parodia no se ha hecho esperar y el diseñador Jesús Malpartida ha publicado una antología titulada *Intensitos*. Se trata de una obra de descarga gratuita en la que reúne poemas de varios tuiteros. “Los más críticos, los parodian llamándolos los 'intensitos'; otros escritores y periodistas hablan de su fenómeno tachándolos de escritores 'adolescentes'. También hay quien se burla de ellos bajo el concepto 'poetas Superpop' (Miguel, 2015).

Para Jesús Malpartida “*Intensitos* nace con la idea de parodiar la poesía cutre intentando siempre buscar un equilibrio entre el humor y la crítica” y define el concepto: “Un intensito es un poeta que quiere llegar a serlo”; “Una persona muy sentida. Alguien que utiliza las redes sociales para volcar sus sentimientos acaramelados bajo el hashtag “poetuit” (Malpartida, 2015b). Acorde con el medio, el antólogo cifra el éxito de la antología en las descargas contabilizadas:

Es raro encontrar contenido creado exclusivamente para Twitter, como sí pasa en Youtube, por ejemplo. Desde la publicidad hasta los colaboradores, todo se sitúa en un mismo escenario. La idea era crear un producto viral dentro de esta red social y lo conseguimos. Ayer superó el umbral de las 10.000 descargas tras solo cuatro días en marcha, es una barbaridad (Malpartida, 2015b).

Las controversias enfrentan a los poetas y críticos de distinta bandería. Unai Velasco, en “50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet”, desprecia la poesía que corre por las

redes y la tacha de vacua e insustancial, una moda pasajera, al entender que se trata de textos en los que un sujeto lírico de carácter confesional discurre por “la temática amorosa expresada desde la efusión sentimental, en una horquilla que va de la cursilería aterciopelada a la procacidad sexual” (Velasco, 2017). De la misma manera que rechaza el potencial significativo y simbólico de esta poesía, denuncia sus escasos recursos estéticos:

La composición de la mayoría de los poemas obedece a un esquema sencillo: la yuxtaposición de estados de ánimo, desprovista de configuración métrica, puntuada ocasionalmente por rimas cacofónicas. Es también recurrente el uso de imágenes pseudoingeniosas (construidas a partir de un léxico estereotipado y cotidiano) que sirven para poner en juego deseos o emociones superlativos (Velasco, 2017).

En una diatriba que nos recuerda épocas pasadas, como las suscitadas entre la poesía de la experiencia y la de la diferencia en los años noventa, aunque eso sí, salvando muchas distancias, se sitúa un artículo que dialoga con el anterior: “Cualquier figura central del bando del boom, pongamos Irene X, no es tan distinta de una figura equivalente del bando honesto, pongamos Elena Medel, la joven promesa de la década pasada, estrella sin rival de la nueva oficialidad heredada del viejo mundo de las becas y las fundaciones” (Monroy, 2017).

Las tensiones del campo literario predominan en la crítica que se difunde, al igual que la poesía, prioritariamente en las redes, a través de blogs, Twitter, periódicos digitales:

¿Por qué molesta tanto a los herederos de un sistema en el que, durante décadas, la idea del éxito se ha basado fundamentalmente en los premios, las becas y el acceso a las tres o cuatro editoriales de prestigio, que los poetas del boom hayan encontrado nuevos medios, mucho más naturales en nuestra época, para reivindicarse? (Monroy, 2017).

Y así se habla de poesía en términos de competición entre generaciones, entre lo nuevo y lo viejo, sin que se atienda a sus

rasgos estéticos, sino solo a los cauces de difusión y a la legión de *followers*: “A los miembros del sector más ortodoxo de la lírica, que en algunas ocasiones han criticado a estos nuevos poetas, les han salido unos nuevos competidores cuyos nombres, parece, seguirán resonando en librerías, recitales de poesía y redes sociales” (Martín, 217).

La presencia de hombres y mujeres poetas es equilibrada, como anticipábamos, dado el carácter democrático del medio en el que se difunde. Sin embargo, los nuevos cauces, más que acompañar nuevos modos de decir poéticos, ofrecen modelos inéditos de relaciones entre creadores y lectores: “En los últimos meses Twitter se ha llenado de estos escritores, o aspirantes a escritor, y que por cada mil seguidores que recluta, genera otros cientos de haters más” (Malpartida, 2015b).

Las nuevas propuestas de acceso a la lectura para compartir espacios letrados superan el marco de la página escrita. La imagen cobrará una especial importancia, sobre todo en el caso de las poetas más jóvenes que en muchos casos muestran sus tatuajes y una imagen en la que la exposición del cuerpo femenino no guarda paralelismo con la de sus compañeros poetas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, A. (2014). La poesía estalla en las redes. *El País. Babelia*, 25 julio. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941\\_843796.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html) [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Almendros, M. (2015). Entrevista. *Inverso*, 20 noviembre. Recuperado de <https://inversopoesia.wordpress.com/2015/11/20/marcus-versus/> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- González, D. (ed.) (2010). *La manera de recogerse el pelo. generación blogger*. Madrid: Bartleby Editores.
- Irene X (2017). Autocrítica. vomito flores, blog, 9 mayo. Recuperado de <http://mellamoirene.blogspot.com.es/2014/05/todo-lo-que-nunca-repeti-salamanca.html> Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Irene X (2016). Facebook. Fotos. Recuperado de <https://www.facebook.com/mellamanx/photos/rpp.688582327872830/1299032153494508/?type=3&theater> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Lluch, G. (2016). Espacios virtuales que venden o promocionan

- lectura. Recuperado de <http://www.gemmalluch.com/esp/espaciosvirtualeslectura/> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Malpartida, J. (2015a). *Intensitos*. Recuperado de <https://twitter.com/jdmalpartida/status/576473647981944832?lang=es> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Malpartida, J. (2015b). La parodia definitiva de los que van de intensos por la vida. Entrevista de Jesús Malpartida, autor de la antología *Intensitos*. Entrevistado por Luna Miguel. Recuperado de [http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/intensitos\\_0\\_1501049884.html](http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/intensitos_0_1501049884.html) [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Marinero, I. (2016). Defreds, Marwan y la generación superventas de la poesía. *Papel, El Mundo*, 25 diciembre. Recuperado de <http://www.elmundo.es/papel/cultura/2016/12/27/5862869a46163fb5688b45f6.html> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Mariño, E. (2015). Entrevista a Ajo. *Público*, 28 marzo. Recuperado de <http://www.publico.es/espana/regalan-miedo-vendernos-seguridad.html> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martín, J. (2017). Internet, el paraíso de los nuevos poetas para jóvenes. *La Vanguardia*, 11 enero. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/internet-el-paraíso-de-los-nuevos-poetas-para-jovenes/10005-3145540> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martín de la Hoz, M. J. (Ajo) (2015). Recuperado de <https://palaciodelosrecuerdos.blogspot.com.es/2015/01/micropoemas-ajo.html> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martín, R. (2017). Los poetas de internet. *Un punto curioso*, blog 29 enero. Recuperado de <https://unpuntocurioso.wordpress.com/2017/01/29/los-poetas-de-internet/> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martos Núñez, E. y Martos García, A. (2012). De los espacios de lectura a los espacios letrados, *Pulso*, 35, pp. 109-129.
- Miguel, L. (ed.) (2011). *Tenían veinte años y estaban locos*. Córdoba: La bella Varsovia.
- Miguel, L. (2014). La poeta que más vende está oculta y habla de sexo. *PlayGround*, 14 mayo. Recuperado de [http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/poeta-vende-oculta-habla-sexo\\_0\\_1316268364.html](http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/poeta-vende-oculta-habla-sexo_0_1316268364.html) [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Miguel, L. (2015). Internet la ama y los poetas la odian: así es el fenómeno de Irene X. *PlayGround*, 9 noviembre. Recuperado de [http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/Irene-X\\_0\\_1639636029.html](http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/Irene-X_0_1639636029.html) [Fecha de consulta: 22/05/2017].

- Monroy, V. (2017). Yo no escribo poemas. *Público*, 1 marzo. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20170301/Culturas/11426/poesia-redes-sociales-vicente-monroy-irene-x.htm> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Rosal Nadales, M. (2006). *Con voz propia Antología comentada de la poesía escrita por mujeres*. Sevilla: Renacimiento.
- Rosal Nadales, M. (2007). ¿Qué cantan las poetas españolas de ahora? Sevilla: Arcibel.
- Rosal Nadales, M. (2016a). Poesía española a finales del siglo XX (1980-2000). Las poetas, los temas. En R. Sánchez (Ed.) *Pala a heredada en el tiempo. Tendencias estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (p. 189-198), Madrid: Akal.
- Rosal Nadales, M. (2016b). La poesía en los tiempos del blog. *Sociocriticism*, volumen 31 (1), pp. 181-207.
- Sesma, L. (2017). Booktrailer de *Amor revólver*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UjAIOFr2Bvg> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Vázquez, C. H. (2016). ¿Sobran poetas? *Público*, 28 diciembre. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20161228/Culturas/10277/reportaje-poesia-jam-sessions-aleatorio-editoriales-quebra-nueva-s-poetas.htm> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Velasco, U. (2017). 50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I). *Público*, 11 enero. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fen%C3%B3meno-comercial.htm> [Fecha de consulta: 22/05/2017].



LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA  
EN LA AUTOBIOGRAFÍA *ESPEJO DE SOMBRAS*  
(1977) DE FELICIDAD BLANC  
IDENTITY BUILDING IN FELICIDAD BLANC'S  
AUTOBIOGRAPHY, *ESPEJO DE SOMBRAS* (1977)

Andrea SANTAMARÍA VILLARROYA  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* Felicidad Blanc publicó varios relatos breves que tuvieron una favorable recepción crítica, no solo por parte del público, sino de escritores tan reconocidos como Luis Cernuda o Luis Rosales, o ensayistas como José Luis Aranguren, pero abandonó la literatura debido a la desaprobación de su marido, el poeta Leopoldo Panero, quedando relegada a la figura de esposa y madre, un segundo plano invisible incluso hasta para sus propios hijos. *Espejo de sombras* es la autobiografía que, en 1977, la autora decide publicar para reconstruir positivamente su imagen. Felicidad se recuerda, en una narración que sigue la línea cronológica, como “hija de”, “esposa de”, “madre de”, hasta llegar a ser ella misma en el último capítulo. Un recorrido vital marcado por la lucha constante, pero al mismo tiempo, por la claudicación del yo a favor de otros que, desde las primeras páginas, se nos muestra desubicado, desidentificado con los valores de su siglo y con las otras mujeres de su generación. A lo largo de su vida se configura como una personalidad aislada que mira el mundo desde su propia perspectiva íntima y personal. Su matrimonio constituirá para ella un proceso de alejamiento de sí misma, de desfiguración y, por último, de anulación. *Espejo de sombras* constituye, en este sentido, un intento de recuperación de su yo, desligado ya de las ataduras matrimoniales.

*Palabras clave:* Creación, identidad, autobiografía, posguerra, mujer

*Abstract:* Felicidad Blanc published several short stories that had a favorable critical reception, not only by the public, but of

writers as recognized as Luis Cernuda or Luis Rosales, or essayists like Jose Luis Aranguren, but left the literature due to the disapproval of her husband, the poet Leopoldo Panero, being relegated to the figure of wife and mother, a second invisible plane even for her own children. *Espejo de sombras* is the autobiography that, in 1977, the author decides to publish to rebuild positively her image. Felicidad is remembered, in a narrative that follows the chronological line, as "daughter of", "wife of", "mother of", to become herself in the last chapter. A life course marked by constant struggle, but at the same time, by the claudication of the self in favor of others. From the first pages this text shows us an outdated female self, which does not identify with the values of her century, nor with the other women of her generation. Throughout her life she is configured as an isolated self that looks at the world from her own intimate and personal perspective. Her marriage will constitute for her a process of estrangement from herself of disfiguration and, finally, of annulment of her person. *Espejo de sombras* constitutes in this sense an attempt of recovery of her I, disconnected already of the family ties.

*Key words:* Creation, identity, autobiography, postwar, woman

## 1. FELICIDAD BLANC Y SU AUTOBIOGRAFÍA

*Las mujeres han sido a través de la historia la parte invisible de la humanidad. Y no por azar, sino porque así lo ha querido nuestra cultura.*

Natividad Massanés

Felicidad Blanc Bergnes de Las Casas (Madrid, 1913<sup>1</sup> – San Sebastián, Guipúzcoa, 30 de octubre de 1990) fue una escritora española del pasado siglo. Contrajo matrimonio con el poeta Leopoldo Panero en 1941, cuando tenía veintiocho años, y tuvo tres hijos: Juan Luis Panero (1942–2013), Leopoldo María Panero (1948–2014) y José Moisés, «Michi» Panero

---

<sup>1</sup> Según se ha podido comprobar en el *Diccionario Biográfico Español*, el día y el mes exactos del nacimiento de Felicidad Blanc son desconocidos.

(1951–2004), los dos primeros también poetas como su padre y el tercero crítico y empresario.

Nació en una familia de la burguesía madrileña; ella fue la hija pequeña de tres hermanas y un hermano. Su padre, José Blanc Fortacín, era médico. A base de esfuerzo y trabajo incesantes consiguió un buen puesto y le proporcionó a su familia una posición socioeconómica notable. Su madre, Felicidad Bergnes de Las Casas Palacín, era hija del ingeniero Teodoro Bergnes de Las Casas, hijo a su vez del ilustre helenista y editor Antonio Bergnes de Las Casas, rector de la Universidad de Barcelona y senador.

Publicó varios relatos breves que recibieron una favorable recepción crítica, no solo por parte del público, sino de escritores tan reconocidos como Luis Cernuda o Luis Rosales, o ensayistas como José Luis Aranguren, pero abandonó la literatura debido a la oposición de su marido, quedando relegada a la figura de esposa y madre, y a un segundo plano invisible incluso hasta para sus propios hijos. “Esos hijos que la ignoran, que no la conocen y que no colman, salvo por breves instantes, el ‘vacío inmenso’ de la vida de Felicidad” (Trueba, 2002: 185). Los relatos hoy se recogen, junto con unas cartas, en un volumen titulado *Cuando amé a Felicidad: relatos y cartas*, publicado en 1979 por la editorial Juan Gris.

Participó en la película documental de Jaime Chávarri, *El desencanto*, estrenada en 1976, donde ella y sus hijos contaban su vida junto al poeta Leopoldo Panero. Meses más tarde sintió la necesidad de explicarse, de justificarse, corregir la imagen negativa que de ella se daba en esta producción. Este es uno de los objetivos que se marca cuando escribe *Espejo de sombras*, una autobiografía publicada en 1977. Aunque también Cortés Ibañez (1993) señala otros motivos como la necesidad de encontrar sentido a su vida, la búsqueda de identidad, y la reconstrucción del itinerario vital.

He buscado escribiendo mis memorias, la identidad perdida. Volver a ser Felicidad Blanc, más allá de ese nombre de viuda de Panero que llevo conmigo. Y más allá también de la incompleta figura que muestro en *El desencanto*. El libro me

enseñó cómo soy. Y a los que me rodean, cómo los veo. No trato, ni he tratado nunca, de atacar a nadie (Pineda, 1977).

El texto relata recuerdos de su infancia, juventud, etapa de madurez y vejez y que su transcriptor, Natividad Massanés, califica como “a medias entre el documento social y la creación artística” (Blanc, 1977: 13). Se ajusta a la definición que Philippe Lejeune propone de la autobiografía: “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual” (Lejeune, 1994). El lector consigue, por fin, entender cada una de las acciones que llevan a Blanc a convertirse en la mujer que fue. Con *Espejo de sombras* logra encontrarse y sacar de ella su verdadero ‘yo’.

Felicidad Blanc fue una mujer frágil psicológicamente, de personalidad voluble, con una sensibilidad tremenda por el arte que trató de inculcar a sus hijos. Recordar su pasado le sirvió para rememorar todos los personajes que pasaron por ella y creía olvidados, además de para comprenderse a sí misma después de haber estado tantos años siendo la mujer que los demás esperaban de ella y no quien ella misma quería ser. Como señala Virginia Trueba “ella misma define, configura y denuncia su propia identidad escindida, es decir, su no-identidad” (Trueba, 2002: 177). La identidad del momento de la escritura en vez de entrar en conflicto con la identidad del pasado mantiene una relación de continuidad

Soy una mujer del siglo pasado. En mi infancia se percibían todavía los resplandores del siglo XIX, y algo he conservado. Quizá la capacidad de soñar, de volver siempre al recuerdo, y de seguir siendo esa niña que llora sin llorar, que aparece en una de las fotos de mi libro. Por todo esto no me ha sido difícil escribir el libro, recuperar en tres meses mi pasado. Me he sentado ante el magnetofón y me consta que muchas páginas han sido transcritas directamente... El pasado viene a mí porque, en realidad, siempre viví con los ojos puestos en él: incluso siento que vivo el presente para recordarlo o como si ya fuera pasado... todo esto, y mis amores, y mi soledad terrible, y el no haber encontrado el gran amor que buscaba (Pineda, 1977).

La técnica narrativa que utiliza Felicidad es la del narrador cámara, que es externo y no participa exactamente en la acción, igual que el omnisciente, pero se diferencia de este porque no interpreta ni opina ni conoce los sentimientos o los pensamientos de ningún personaje. Hay también una selección consciente del material que proporciona la memoria, que provoca “lagunas” del yo, a favor de la narración de otros personajes y circunstancias de su vida, Como señala (Cortés Ibáñez, 1993) los motivos testimoniales están muy presentes en esta autobiografía, aunque las omisiones también constituyen una parte del proceso de escritura:

No he querido contestar a las cosas terribles que han dicho y escrito en Astorga de mí y de mis hijos. He preferido el silencio [...] A mí eso es lo que más me duele, porque en Astorga pasamos los tiempos más felices de nuestro matrimonio (Pineda, 1977).

La obra está estructurada cronológicamente y dividida por capítulos. Esta forma es señalada por Pacheco (2004) como una de las características de la autobiografía femenina, en la que la historia narrada se enmarca en “viñetas” o cuadros, unidades aisladas de un contexto mayor que focalizan espacio, tiempo y anécdotas. La narración de Felicidad se fragmenta y se descentra en capítulos con título propio, en los que naufraga la concepción de un yo unitario (Araujo, 1997). El primer capítulo, *Las Raíces*, equivaldría tanto a sus primeras vivencias como a la descripción de su familia; *Una niña que llora* reconstruye su infancia en la Gran Vía madrileña, y los veranos en Cataluña; *Manuel Silvela*, 8, dedicado a la soledad; *Los años de la guerra*, que marca su paso a la edad adulta; *Amor y literatura* cierra con la sensación de no tener vuelta atrás en su matrimonio con Leopoldo Panero; *Mujer de poeta* relata su vida matrimonial, siempre en segundo plano; *Yo misma*, narra el momento en que emerge la “melancolía por lo que no fue” (Pineda, 1977).

Como sostiene Paredes (2015) Felicidad se recuerda como “hija de”, luego como “esposa de”, “madre de” hasta llegar a ser ella misma, en un recorrido vital marcado por la lucha constante, pero al mismo tiempo por la claudicación del yo a favor de otros.

## 2. *ESPEJO DE SOMBRAS*: LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DE FELICIDAD BLANC

Desde las primeras líneas, Felicidad Blanc declara sentirse tremendamente desubicada temporalmente. Este aislamiento del yo será una constante en toda la obra: “Mi siglo fue el xix” (Blanc, 1977: 10). Su arquitectura sentimental está anclada en los ideales de este siglo. Su visión romántica del amor la lleva a idealizar el matrimonio de sus padres. Es posible que todas sus relaciones sentimentales fueran un intento desesperado de reproducirlo. “Esta historia y otras muchas que oí de labios de mi familia materna, dieron seguramente a mi vida ese anhelo romántico que siempre he tenido” (Blanc, 1977: 18).

Cerca ya de morir, mi madre me enseñó una caja en donde guardaba el pañuelo que mi padre le regaló días más tarde con el nombre de Desdémona bordado, una sábana de hilo y una carta preciosa, que conservo [...] (Blanc, 1977: 16).

El desdoblamiento o alejamiento de entre su yo interno y su yo externo, se cifra en el no poder reconocerse en su propio nombre, que le resulta paradójico, “Pienso que ese nombre fue como un desafío al destino, pues ni mi madre ni yo fuimos demasiado felices” (Blanc, 1977: 19). La identificación con la figura materna, que se observa también en otras autobiografías femeninas (Smith 1991; Trueba, 2002; Pacheco, 2004), es importante para la configuración posterior de su persona, que seguirá el mismo modelo de mujer sumisa al marido y compartirá un mismo destino de insatisfacción.

Mi padre es la figura mítica, la figura que entra y sale, que solamente veo unos minutos. En casa no se oye hablar más que de lo que él hace, de su lucha, de sus triunfos. Mi madre nunca olvidó lo que había hecho por ella; su gratitud era tan grande que más bien era una esclava, prescindía de todo, del teatro, de la vida social, con tal de estar pendiente de su marido (Blanc, 1977: 37).

El amor como salvación es uno de los ejes fundamentales del libro, pero Felicidad nunca tuvo suerte en sus relaciones

amorosas, todas acabaron truncadas, incluso su matrimonio, que nunca fue feliz.

El amor pasó varias veces por mi vida. Me enamoré de Luis Cernuda [...] y lo que pudo ser, o quizá fue, el gran amor que él y yo buscábamos, se hizo sólo un recuerdo. Cuando leí *El Regreso*, de Calvert Casey, o su dedicatoria nostálgica, supe que aquel podía haber sido, era ya, un amor importante. Pero él se había dado muerte en Roma, y mi amor fue, otra vez, un terrible recuerdo, una hermosa despedida (Pineda, 1977).

Luis Cernuda constituye como una “isla feliz” dentro del tono de desencanto que predomina en la autobiografía. “Felicidad [...] se irá prendando de Cernuda, hasta llegar al enamoramiento” (Alonso, 2016). Con él comparte complicidades literarias que no puede mantener con su marido: “me siento tan feliz como si volviera a resurgir aquella otra personalidad que ya no era” (Blanc, 1977: 1964). Su conversación en Londres supone un reencuentro consigo misma en el sentido de redescubrir esa identidad que la caracterizaba antes de casarse. Ahora bien, ese yo se nos presenta como aislado del mundo en una soledad compartida con el poeta sevillano: “Nos sentíamos tan lejos de todo, tan desprendidos de todo lo que nos rodeaba. Si alguna vez en la vida necesito recordar lo que puede ser la felicidad, es allí donde vuelvo los ojos” (Blanc, 1977: 171).

Nacida en una familia con estabilidad y sin necesidades económicas, Felicidad vivió sus primeros años en su casa de La Gran Vía madrileña, donde Fräulein Karl se encargaba de su educación en alemán. La menor de cuatro hermanos Margot, Eloísa y Luis. Esta niña rubia y de ojos claros nos descubre una infancia relativamente feliz:

Mis hermanas vivieron más los años difíciles de la familia; yo solo los he conocido a través de ellas, sobre todo de Margot. Mi hermano Luis y yo nacimos cuando la familia había dejado atrás la pobreza. Desde nuestro nacimiento, nosotros fuimos siempre niños acomodados (Blanc, 1977: 30).

Su encierro interior no aparece como un hecho aislado, desde la infancia se nos presenta como una niña diferente, que se

escuda en la soledad: “En este mundo aparece de repente un niño. Es el niño de la casa de al lado, nuestras galerías se comunican. Es un niño solitario como yo” (Blanc, 1977: 42). Esta característica es compartida por otras escritoras españolas. Ana María Moix declara en su correspondencia con Rosa Chacel: “Dicen que he sido una niña precoz, rara y casi «monstruo” (Chacel y Moix, 1998: 59). Felicidad apunta ya a ese yo desencajado de su generación y de su género que se siente diferente desde la infancia.

De aire melancólico e inquietudes impropias para su edad, Blanc se convierte en una muchacha muy especial, con una sensibilidad acentuada, capaz de captar matices apenas perceptibles y aspectos que le producen una mezcla de angustia, contradicción y curiosidad. Desde pequeña encuentra en los libros un lugar donde refugiarse; son estos los que, poco a poco, definen su personalidad y le hacen construir su propia identidad. La literatura forma parte de su vida desde que tiene conciencia y acabará ocupando un lugar especial hasta el fin de sus días.

En mi vida, la literatura es tan importante: gran parte de esas sombras a que se refiere el título de mis memorias, son personajes literarios, que han cobrado tanta realidad en mí como muchas personas que he conocido y que he amado (Pineda, 1977).

Felicidad crea rincones que busca con anhelo para llevar a cabo sus tareas, sus aficiones; disfrutar de la lectura: “El gusto por la literatura, la pasión por leer que tan fuerte será en mí años más tarde, en mi infancia aparece unida al deslumbramiento por todo lo francés que se me despierta en el colegio” [...] (Blanc, 1977: 66).

Nuestra autora ve en su infancia el germen de lo que será su vida más adelante, atribuyéndole a un carácter profético:

Ese día nos dejaron quedar a los niños bastante tarde, y recuerdo que ya entonces, viendo el final de la fiesta, el salón todo revuelto, las flores por el suelo, sentí una profunda melancolía y pensé, como siempre he pensado después, en lo poco duradero de los momentos felices (Blanc, 1977: 44).



Es curioso cómo Blanc asocia aspectos de su personalidad con las casas donde va habitando. Según dice el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, “en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)” (Cirlot, 1992: 120).

La casa de la Gran Vía me da la sensación de que era muy alegre. Tenía catorce balcones a la calle por todos entraba el sol. Conforme voy creciendo, voy viendo mejor el panorama que me rodea. La casa es una de las cosas que en ese momento quiero más. Me paso la vida mirando por los cristales, al lado de mi abuela que también mira durante horas la calle (Blanc, 1977: 33).

El carácter contemplativo que desarrolla en la casa madrileña contrasta con el espíritu libre de la casa de en Barbastro, lugar de procedencia de su familia, donde veranea sobre todo con su hermano Luis:

A mi hermano Luis y a mí la finca nos enloquecía. De repente nos encontrábamos sueltos, con absoluta libertad para hacer lo que queremos, salir, entrar, en contacto muy directo con los animales y con los criados de la finca. [...] Mi hermano y yo somos los seres más felices en cuanto llegamos allí (Blanc, 1977: 52).

Años más tarde, cuando Felicidad y su familia se mudan una vez más, a una casa considerablemente más grande que la anterior, de nuevo este espacio influye en gran medida en sus emociones, pero esta vez de forma negativa: “Y la casa de Manuel Silvela marca un cambio en mi personalidad. No me siento la misma que en la Gran Vía. Esta casa me sobrecoge y me hace pensar más en mi soledad” (Blanc, 1977: 76). Este hecho se corresponde al confinamiento, tanto en el espacio físico de su casa, como en su propio espacio interior, producido por Guerra Civil española:

De nuevo la soledad, esta vez acentuada por las consecuencias de la guerra: “No tengo amigos, no tengo a nadie: unos están en

la zona de Franco, otros han muerto o nada se sabe de ellos. No están más que esos pobres niños que me esperan en el jardín” (Blanc, 1977: 103).

Felicidad acompaña a su padre al hospital y le asiste como enferma, trabajo que le resultará beneficioso, pues por fin sale de su aislamiento y puede sentirse útil: “El hospital cambia mi vida. Me siento orgullosa cuando pasamos visita con mi padre y él también se siente orgulloso de llevarme. [...] en realidad el diagnóstico es siempre el mismo: hambre” (Blanc, 1977: 105).

La protagonista asiste en primera persona a la destrucción de toda su realidad, la Guerra acaba con todas sus relaciones sentimentales y sociales. pero su narración no se enfoca desde un punto de vista histórico, sino íntimo y personal. Esto es precisamente lo que hace insólito a su personaje, la distancia con la que narra un suceso tan trágico como fue la Guerra Civil española: “Estamos callados los dos, me mira, yo le miro a él. Nos estamos despidiendo de algo, algo que ya no tendremos nunca más. ‘¿No oyes?’ Hay una vaga tristeza en sus ojos. Es nuestra juventud que se marcha. Es el comienzo de la guerra” (Blanc, 1977: 92).

Las consecuencias en seguida comienzan a hacer mella en su personalidad. Sumida en una inmensa pena, no puede hacer más que desear que todo acabe. “Yo me paso las horas enteras en la ventana. Madrid es ya una ciudad sitiada. Nos hemos acostumbrado a las balas perdidas, cuyos casquillos yo recojo muchas veces en la terraza o en el jardín” (Blanc, 1977: 100).

La verdadera transformación de Felicidad Blanc se produce en el justo instante de conocer a su entonces futuro marido, Leopoldo Panero. Pese a tener una primera impresión negativa sobre él, de una forma de otra, se aferra a su persona y se empeña en continuar con él: “Quién es ese intruso. No me gusta, le odio. Disimulo como puedo [...]. Me da la sensación de que a él tampoco le gusto. Nos despedimos fríamente” (Blanc, 1977: 120).

El día de su boda señala una nueva distancia y extrañamiento de sí misma. Cuando se quiere dar cuenta ya se encuentra sentada en la mesa del banquete nupcial: “Y luego el vestido

blanco que vienen a ponerme, el espejo que refleja casi un ser desconocido” (Blanc, 1977: 138).

El poeta absorbe toda la energía que Felicidad pudiera tener y desde un principio no muestra empatía con ella. Su falta de interés es notoria, antepone sus necesidades personales a las de la pareja. Ya antes de casarse, se muestra como un hombre que toma decisiones unilaterales, dando muestras de su estrategia de manipulación, que no respeta los deseos de su mujer:

Un día, en casa, mirando mi biblioteca que es mi mayor orgullo, me dice: ‘Hay muchos libros que los tengo yo. Son repetidos. Cuando nos casemos se pueden regalar o vender’. Esa noche vuelvo a sentir la misma sensación de incomprensión, de soledad (Blanc, 1977: 128).

Blanc comienza a depender psicológicamente de su marido y a sentirse, a su vez, atrapada en una realidad de la que no puede librarse. Es evidente que hay en ella una imagen contradictoria de su marido, que separa al artista y poeta de la persona que en realidad es: “Sin embargo, yo le sigo, le sigo dócilmente. Cuando la desilusión llega algunas tardes, leo su *Cántico*. [...] Olvido su físico que no me gusta, sus manos enormes, manos de campesino, no de escritor” (Blanc, 1977: 129).

El proceso de desfiguración (de Man, 1979) de sí misma no ha hecho más que empezar, en *Mujer de poeta* su figura termina por desdibujarse hasta convertirse en inexistente. Relegada a un segundo plano en el que Leopoldo antepone su familia y amigos a ella y en la convivencia cotidiana la somete al desafecto continuo, subestimando sus cualidades de mujer culta, y prefiriendo un modelo de mujer del hogar, más convencional. Todo ello provoca la inseguridad de Felicidad que contrapone la persona que ella era antes de casarse a la que es ahora:

Y empieza la guerra sorda, los golpes bajos, no sé hacer nada, oigo murmurar: y, efectivamente, no sé hacer las labores domésticas que ellas saben hacer. Mi vida ha sido otra, pero lo que yo soy, aquí no se valora. El mismo Leopoldo prefiere, estoy segura, otro tipo de mujer que el que ahora está descubriendo (Blanc, 1977: 150).

La protagonista es consciente del proceso de disolución de su yo, de su pérdida de independencia como sujeto autónomo, pero al mismo tiempo permanece en la pasividad de un yo vencido y resignado: “¿Por qué no me rebelo? ¿Por qué prefiero callar y no decir nada? Porque yo también voy siendo otra persona, alguien que ha dimitido de sí misma, que no tiene ya fuerzas para imponerse en nada” (Blanc, 1977: 197).

Su yo “cautivo” se manifiesta en el abandono de las aficiones que la habían salvado en muchos momentos del tedio y del hastío y que la habían configurado como la persona que era desde la infancia: no solo deja de leer, sino también de escribir: “Ya no leo, todas mis aficiones se han perdido” (Blanc, 1977: 157). Este proceso de anulación, sin embargo, aparentemente voluntario, responde a la presión que su ambiente familiar ejerce. La lucha entre la mujer que escribe contra la mujer madre-esposa se resuelve con el triunfo de esta última: “Pero la casa empieza a funcionar mal, los niños cuando me hablan apenas les contesto. Y un día me pregunto si vale la pena, si esos cuentos justifican el abandono. Y dejo de escribir. [...] Leopoldo tampoco se da cuenta de este sacrificio” (Blanc, 1977: 177).

En el capítulo final, *Yo misma*, tras narrar la muerte de su marido y el consiguiente proceso por parte de su familia de vivir sin él, Felicidad es capaz de mirarse completamente al espejo y quitarse la máscara que cubría su verdadero rostro. El fallecimiento de Panero la ayuda a darse cuenta de que todos estos años había sido una desconocida la que habitaba en su cuerpo: “[...] y poco a poco me doy cuenta de que nada me choca, que aquella persona que estuvo retenida dentro de mí va surgiendo de nuevo, pero diferente, más humana quizás” (Blanc, 1977: 223).

Felicidad Blanc ofrece un testimonio para otras mujeres al reflexionar sobre la vida de sumisión que ella misma sufrió: “Y pienso en tantas mujeres que, como yo, habrán dejado que se oscureciera su inteligencia repitiendo maquinalmente los mismos gestos, perdida la curiosidad por todo, anuladas en una renuncia inútil” (Blanc, 1977: 206).

La relación que mantiene con Natividad Massanés, ambas conectadas por el acto de la escucha y de la escritura, aparece

aquí fundamental, como diálogo de liberación y de solidaridad femenina. En este sentido la transcriptora del texto introduce las razones reivindicativas de la literatura de mujeres que fundamentalmente la llevan a colaborar mano a mano con Blanc para escribir esta obra:

Confiemos también que este libro signifique un paso hacia el destierro definitivo, en nuestra cultura, de esa ley del silencio que ha obligado a las mujeres a hacerse invisibles más allá del círculo doméstico. Y que cada día haya más libros de mujeres que ofrezcan el testimonio de sus experiencias. Todos, mujeres y hombres, saldremos beneficiados de ello (Blanc, 1977: 14).

### 3. CONCLUSIONES

Podemos considerar que *Espejo de sombras* es un texto reivindicativo y, al mismo tiempo de denuncia de una condición femenina compartida por muchas mujeres de la generación de Felicidad Blanc. La narración autobiográfica muestra de forma implacable la distancia que se establece entre el yo femenino real y sus deseos, sueños, aspiraciones, creando un sujeto desgarrado y escindido entre sus aficiones literarias y su realidad cotidiana como madre y esposa. Como en otras autobiografías femeninas, en estas páginas resuena una doble voz, la del personaje que se mira y se juzga a través de los otros y la de la narradora que intenta filtrar en el relato su propia voz.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, J. J. (2016). Luis Cernuda, Felicidad Blanc y Leopoldo Panero: Historia de una amistad, enfado y enamoramiento, *Argutorio* 35, 66-74.
- Araujo, N. (1977). La autobiografía femenina, ¿Un género diferente?, *Debate Feminista*, v. 8 (15), 83.
- Blanc, F. (1977). *Espejo de sombras*, Barcelona: Librería editorial Argos.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- Chacel, R.; Moix, A. M. (1998). *De mar a mar*. Barcelona: Península.
- Cortes, E. (1993). La autodiégesis en Pilar de Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc, *Escritura autobiográfica: actas del II*

- Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Madrid, UNED*, 159-168.
- De Man, P. (1979). Autobiography as De-facement, *MNL Comparative Literature* v. 94, n.5, 919-930.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul.
- Pacheco, B. (2004). La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias, *Actas del XIV Congreso AIH*, v. 3, 407-412.
- Paredes, I. (2015). Espejo de sombras, la reveladora autobiografía de Felicidad Blanc, la viuda del poeta Leopoldo Panero, *El Plural*.
- Pineda, R. M. (1977). Felicidad Blanc: La literatura nos salva, *El País*, año II, número 484.
- Reis, L. de. F. (1997). Autobiografía, testimonio, ficción: una relación delicada, *Revista de literatura y arte unión* 26, 43-47.
- Smith, S. (1991). Hacia una poética de la autobiografía escrita por mujeres. *Anthropos* suplemento 29 diciembre, pp. 93-105.
- Trueba, V. (2002). La autobiografía femenina: La mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc), *Hesperia: Anuario de filología hispánica* (5), 175-194.

DEL FINAL DEL IMPERIO ROMANO A LAS DAMAS  
DE LA CORTE DE ISABEL LA CATÓLICA:  
ESCRITORAS OLVIDADAS DEL MEDIEVO HISPANO  
FROM THE END OF THE ROMAN EMPIRE TO THE LADIES  
OF THE COURT OF ISABEL LA CATÓLICA:  
FORGOTTEN WRITERS OF THE HISPANIC MEDIEVAL  
SOCIETY

Mercedes TORMO-ORTIZ

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

*Resumen:* Entre la peregrinación de Egeria con el Imperio Romano ya en franca decadencia y las damas de la Corte de Isabel la Católica pasa casi un milenio. Un milenio de aparente silencio femenino. En esos siglos aparecen algunas mujeres que escriben, que dejan constancia escrita de sus vidas, de sus vivencias y de sus ideas. Haremos un breve recorrido por las vidas y las obras de cuatro de estas mujeres: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. La primera realiza su obra a finales del siglo IV, el resto en el siglo XV. Sus obras abarcan la literatura de viajes, la autobiografía, tratados de mística y religión. Entre medias seguro que hay un gran número de mujeres literatas que mantuvieron viva la llama y que esperamos sacar algún día a la luz. Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.

*Palabras clave:* Egeria; Leonor López Carrillo de Córdoba; Teresa de Cartagena; Isabel de Villena.

*Abstract:* Between the pilgrimage of Egeria with the Roman Empire already in frank decline and the ladies of the Court of Isabella the Catholic passes almost a millennium. A millennium of apparent feminine silence. In those centuries there are some women who write, who leave a written record of their lives,

their experiences and their ideas. We will take a brief tour of the lives and works of four of these women: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena and Isabel de Villena. The first performs its work at the end of the fourth century, the rest in the fifteenth century. His works include travel literature, autobiography, treatises on mysticism and religion. Meanwhile there are a large number of literary women who kept the flame alive and we hope to someday be brought to light. We are talking about forgotten women writers, perhaps not so much for the academic world, where in recent times a great effort is being made to recover their memory but for society, where they are real strangers.

*Key words:* Egeria; Leonor López Carrillo de Córdoba; Teresa de Cartagena; Isabel de Villena.

## 1. INTRODUCCIÓN

En las líneas que siguen vamos a centrarnos en un vacío. El vacío que hay entre la *Peregrinatio Egeriae* y la publicación de las *Memorias* de Leonor López Carrillo de Córdoba. Pero nos hemos dado cuenta de que además de ese vacío, son también unas desconocidas, al menos para el gran público, las autoras a las que nos vamos a referir. En los últimos años gracias a la perspectiva de género se está haciendo un gran esfuerzo para recuperar su memoria y sacarlas a la luz. Como una contribución más a ese esfuerzo, haremos un breve recorrido por las vidas y las obras de cuatro de estas mujeres: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. La primera realiza su obra a finales del siglo IV, el resto en el siglo XV. Sus obras abarcan la literatura de viajes, la autobiografía, tratados de mística y religión. Entre medias seguro que hay un gran número de mujeres literatas que mantuvieron viva la llama y que esperamos sacar algún día a la luz.

Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.



## 2. EGERIA

Sabemos muy pocas cosas de esta fascinante mujer. Conocemos mucho mejor su obra que su vida. Su *Itinerarium* o *Peregrinatio*, pues de ambas formas se la ha llamado es uno de los textos más estudiados y traducidos de la Historia de la Literatura. Ha sido traducido a más de 17 lenguas. Desde el ruso al rumano, o al hebreo. Desde la primera traducción rusa en 1889 hasta la última traducción al castellano realizada en 2001, si bien no completa, el *Itinerarium Egeriae* sido traducido a más de una docena de lenguas, e incluso tenemos varias versiones dentro de alguna de ellas (Tormo-Ortiz, 2014: 113-154). Y ya es una tradición afirmar que la bibliografía egeriana es inabarcable. Son cientos los artículos en los que se la menciona.

La *Peregrinatio Egeriae* recoge el relato de un viaje realizado a finales del siglo IV por una mujer y cuyo destinatario es un grupo de mujeres que la esperan en el lugar de origen de la primera y a las que se refiere con gran afecto y cariño. Se encuentra concentrado en un solo manuscrito hallado en 1884 por G. F. Gamurrini en la ciudad italiana de Arezzo. Es un manuscrito incompleto. No obstante, se han encontrado varios fragmentos que han ayudado a completar alguna de esas lagunas. La parte conservada la podemos dividir en dos partes: en la primera se trata efectivamente de la narración de una serie de viajes de peregrinación por los lugares más significativos de Tierra Santa, así como de los lugares bíblicos y monásticos del Oriente cristiano. La segunda narra exhaustivamente las celebraciones litúrgicas de Jerusalén, partiendo de la descripción de los actos culturales diarios y terminando con la organización completa del año liturgia. Se trata de una fuente fundamental para el conocimiento del culto en la Jerusalén de finales del siglo IV.

Sabemos muy pocas cosas de la autora de la *Peregrinatio*. Del contenido del *Itinerarium* podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia (en el otro confín del mundo: “*ut de extremis terris uenires ad haec loca*”-19.5-), a su posición socioeconómica y de su personalidad. Desde la aparición del manuscrito, aquella persona que se ha acercado a él ha planteado su hipótesis acerca

de quién pudiera ser la autora, porque de lo que no hay ninguna duda es que es una mujer.

En 1903, Ferotin publica un artículo en la *Revue des Questions historiques* con lo que hasta hoy es la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo.

El otro gran dato que podemos entresacar de la carta de Valerio es el punto de partida del viaje, y por tanto, la nacionalidad de la autora. La carta no deja lugar a dudas, Egeria parte del extremo occidental del mar Occidental, lo que tradicionalmente se conoce como Galicia.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos, ...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizá lo que nos fascina del *Itinerarium* es lo que nos revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia. Egeria realiza en torno a tres o cuatro viajes, según la división que suelen hacer los traductores. El primer viaje de Egeria se desarrolla por el Sinaí y alrededores. Su objetivo es conocer en profundidad los lugares narrados en el Libro del Éxodo. En el segundo viaje se centra en los alrededores del monte Nebó. El tercero y cuarto se producen en el viaje de vuelta, en dirección a Constantinopla, con un desvío, el tercer viaje, a Mesopotamia, la tierra de Abraham. El objetivo de Egeria en su viaje es conocer en profundidad los lugares que aparecen en la Biblia, los lugares en los que se inserta la historia de los orígenes de la fe que profesa. Para ello lo ha preparado a conciencia.

Las destinatarias del texto de Egeria son grupo de mujeres que se encuentran en la patria de origen. Con ellas establece una

relación muy estrecha sobre todo desde el punto de vista afectivo, que ha llevado a afirmar la pertenencia a una comunidad monástica de vírgenes. Pero es demasiado pronto para poder afirmar que este grupo de mujeres forman parte de un monasterio. En todo caso, y al estilo de las mujeres del Círculo del Aventino, formarían una comunidad ascética, cuyo objetivo fundamental es la *lectio diuina*, junto con una importante tarea asistencial a la comunidad, mediante obras de caridad y asistencia. Para poder practicar la *lectio* es paso imprescindible el estudio de las Sagradas Escrituras. De ahí, el sentido del viaje de Egeria. En ese viaje, no solo describe los lugares por los que pasa, sino que recoge sus impresiones y documenta la realidad, limitada eso sí a la descripción de lo que concierne a lo casi estrictamente religioso, caso de lugares santos, ritos y ceremonias, etc. Novedoso es también en esta forma de relatar. Frente al viajero de la Antigüedad más preocupado por describir los lugares por los que pasa, Egeria da lugar a una nueva generación de viajeras y viajeros, que buscan más la emoción religiosa que una “Guía Michelin”.

Y finalmente y pese a la importancia de su texto, lamentar que no ha calado en el gran público. La bibliografía egeriana es extensísima pero toda orientada a un público académico y universitario. A pesar de los esfuerzos de obras como la de Cristina Morato (2007), Ángeles Caso (2005) o Ana Muncharaz (2012), que recientemente ha publicado una novela sobre ella, parece que Egeria no saldrá de los círculos académicos.

### 3. LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA Y CARRILLO

Leonor López de Córdoba y Carrillo nació de paso en Calatayud, en la casa que habitaba en la ciudad el rey Pedro I de Castilla, a quien su padre servía. Fue hija de Martín López de Córdoba, maestre de las órdenes de Calatrava y Alcántara, y mayordomo del rey, y de Sancha Carrillo, sobrina de Alfonso XI de Castilla.<sup>1</sup> No se sabe con exactitud el año de su nacimiento, hecho que tuvo lugar entre finales de 1362 y principios de 1363, pero sí que falleció en la ciudad de Córdoba.

Cuando contaba siete años de edad su padre concertó su matrimonio con Ruy Gutiérrez de Hinestrosa, hijo de Juan

Fernández de Hinestrosa, gran privado del rey don Pedro, con el fin de unir el poder de ambas familias petristas. La posición privilegiada de la familia se vio truncada al llegar al trono el rey Enrique II de Castilla, motivo por el que cayeron en desgracia la mayor parte de los familiares. El maestre Martín López de Córdoba fue ajusticiado por orden del rey en la plaza de San Francisco de Sevilla en 1371.<sup>2</sup> Por su parte, Leonor y su marido fueron encarcelados en las Atarazanas Reales de Sevilla, donde permanecieron hasta 1379. Finalmente, el rey levantó la condena y embargo de los bienes familiares, y Leonor se trasladó a Córdoba junto a su tía María García Carrillo. A pesar del perdón real, la nobleza continuó considerando a la familia en desgracia, a la que hacía sufrir fuertes humillaciones.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Juan Fernández de Hinestrosa, primogénito, que murió a los 12 años; Gutierre Ruiz de Hinestrosa.; Martín López de Hinestrosa, que primero fue religioso y después abandonó la religión para casar con Beatriz de Quesada; y Leonor de Hinestrosa, casada con Juan Alonso Pérez de Guzmán y Castilla, el Póstumo, hijo de Juan Alfonso Pérez de Guzmán y Osorio, I conde de Niebla.

Desde Córdoba, una vez muerto el rey, consiguió el favor de su viuda Catalina de Lancaster, que tenía la regencia de Castilla durante la minoría de edad de su hijo Juan II de Castilla, llegando a ser su camarera mayor y su consejera, privada o válida a modo de Álvaro de Luna o Beltrán de la Cueva, desde el año 1406. La crónica de Juan II evidencia el poder e influencia de doña Leonor, y sostiene que su opinión en los asuntos políticos estaba por encima de la de los grandes nobles, prelados y universitarios de la corte. Esta privanza la permitió además amasar de nuevo una considerable fortuna, con la que fundó un mayorazgo en favor de su hija homónima Leonor.

Su etapa como favorita de la reina terminó violentamente en 1412, con la llegada a la corte de una amiga de Leonor, llamada Inés de Torres, que debilitó la relación entre la reina y su válida, consiguiendo ocupar la posición de ésta. También debió instigar en la causa el infante Fernando de Antequera, consciente del poder que Leonor había adquirido en la corte; Leonor le había pedido que intercediera por ella ante la reina, pero ésta se negó y amenazó a Leonor para que permaneciera en Córdoba desterrada

de la corte, bajo pena de muerte en la hoguera si volvía, retirando a la familia todos los cargos palatinos.

En Córdoba vivió la última etapa de su vida. Tradicionalmente se ha considerado que falleció poco después de ser desterrada de la corte, pero se sabe que otorgó testamento en 1428, falleciendo entre el 3 y el 11 de julio de 1430.<sup>4</sup> Fue enterrada en la capilla de Santo Tomás de Aquino (actual del Rosario) del convento de San Pablo de Córdoba, que ella misma había dotado en 1409 para destinarla a panteón familiar.

Su obra principal y por la que es conocida son sus *Memorias*, donde narra los hechos de los que ella y su marido fueron testigos presenciales. El documento original, un relato corto de nueve páginas escrito ante un notario de Córdoba, se custodiaba en el convento de San Pablo, pero se ha perdido. El texto se dio a conocer a partir de una copia que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Por tanto, se trata de una escritura notarial que comienza con la típica fórmula de "*sepan cuantos esta escriptura vieren*", escrito en primera persona, que aunque ella misma afirma ser autora del texto, la abundancia de términos legales y el tipo de documento inclina a los estudiosos a considerar que fue escrito por el propio notario.

Fue escrito tras su caída en desgracia en la corte, presuntamente como un acto de devoción que pretende mostrar la fuerza de la oración a la Virgen María. Sin embargo, es también una disculpa por su padre y sus propias acciones. Por tanto, lo que empieza como un acto de piedad se convierte en una defensa de su familia que recuerda al lector que es noble tanto por vía paterna como materna.

Su manuscrito ha sido traducido a diversas lenguas (inglés, italiano, alemán y catalán). Su estilo es extraordinariamente libre, escueto y certero, adecuado a la intensidad del relato que está narrando. En el centro de la historia se encuentra la propia Leonor, rodeada de las mujeres de su familia y la Virgen María en la que Leonor ha depositada toda su confianza, convirtiendo el relato en un precioso testimonio de la época que le tocó vivir. Actualmente ha sido la protagonista de *La válida*, novela histórica de Vicenta María de Márquez de la Plata y Ferrandiz. Esta novela ganó el III premio Ateneo de Novela Histórica (2009, Sevilla).

## 4. TERESA DE CARTAGENA

Teresa de Cartagena (1425- ¿?) fue una religiosa y escritora sorda española. Sus obras, *Arboleda de los enfermos* y *Admiración Operum Dey* se deben, en buena medida, a la sordera que afectó a la autora a partir de 1453 o 1459. Está considerada como la primera escritora mística en español y el último de sus libros es, en opinión de algunos autores, el primer texto feminista escrito por una mujer española.

Para algunos autores, Teresa fue una conversa de origen judío, perteneciente a la poderosa familia castellana de los Santa María Cartagena. Su abuelo, Rabí Selomó ha-Levi, se convirtió al cristianismo alrededor de 1390 y fue bautizado como Pablo de Santa María, llegando a ser obispo de Burgos en 1414.

Teresa entró en el monasterio franciscano de Santa Clara en Burgos alrededor del año 1440, sin que todavía se le hubiera manifestado la sordera. En 1449 fue trasladada al monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, perteneciente a la orden del Císter. Su ingreso en este monasterio se debería a una estrategia política familiar motivada por la hostilidad de las franciscanas hacia las monjas conversas. En el monasterio de las Huelgas se declaró la sordera de Teresa de Cartagena.

Escribió en castellano un tratado sobre los beneficios espirituales del sufrimiento físico titulado *La arboleda de los enfermos*. Cuando se enteró de que las autoridades de la época consideraban que esta obra era de tal calidad que tenía por fuerza que ser obra de un hombre bajo pseudónimo femenino, Teresa de Cartagena se apresuró a escribir otro libro, esta vez en defensa del protagonismo literario de las mujeres, *Admiración Operum Dei*.

Así Teresa de Cartagena se incorpora al canon medieval de escritoras feministas al lado de Hildegard von Bingen y Christine de Pisan. Sus obras son semiautobiográficas y testimonian la auténtica voz de la mujer medieval, lo que constituye una verdadera rareza en las obras medievales.

Ambas obras se han conservado en un único códice copiado por Pero López de Trigo en 1481, y conservado en la Biblioteca de El Escorial.

El primer libro de Teresa se enfoca a una audiencia femenina más extensa. Sin embargo, el género de la *consolatio* o consolación solía ser escrito por varones y se dirigía a una audiencia masculina; para humillarse estratégicamente ante sus lectores masculinos, la autora reitera la debilidad de su intelecto "*la baxeza e grosería de mi mugeril yngenio*". A pesar de esta estrategia, sus lectores rechazaron aún la obra de Teresa, tachándola de plagio como ya hemos mencionado, y en respuesta a esta crítica compuso *Admiración operum Dei*, argumentando que si Dios creó al hombre con la facultad de escribir, también pudo haber hecho a la mujer con esa facultad. Expone que, si Dios concede este don al hombre, también puede dar el don a la mujer. Así pues, la crítica de sus oponentes pondría en entredicho la autoridad de Dios para conceder dones y, por consiguiente, esto lo ofendería. Para ilustrar este punto hace uso de varias imágenes y referencias: la historia bíblica de Judit, que mató a Holofernes después de que todo un ejército de hombres no lo pudo hacer. También, el trabajo de la mujer que hace dentro de la casa. Según Teresa, la tranquila y espiritual vida interior del hogar, en contraste con el mundo exterior combativo del hombre, constituye un lugar de reflexión y crecimiento intelectual. Con sutileza usa un argumento feminista para rechazar la común idea medieval de que la mujer era el sexo débil y previsto por Dios exclusivamente para la reproducción y tener un papel meramente pasivo.

## 5. ISABEL DE VILLENA

Elionor Manuel de Villena conocida como Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490) es una poeta y prosista española, considerada la primera escritora conocida en lengua valenciana.

Isabel de Villena siguió una vida de contemplación y espiritualidad (que la llevaron a escribir, según ha trascendido en las crónicas de la época, diversos tratados sobre la vida religiosa). De todos ellos, sólo se ha conservado una única obra que le ha valido un reconocimiento universal, la *Vita Christi*, gracias a la intervención póstuma de su sucesora, sor Aldonça de Montsoriu, que publicó la primera edición en Valencia en 1497. Poco se sabe de otras obras, pero se dice que escribió diversos

tratados y una obra mística, el *Speculum Animae* (Espejo del Alma), del que la última noticia data de 1761, pero que hoy permanece perdida.

Se cree también que Isabel tuvo ocasión de compartir sus ideas literarias con Jaume Roig, que entonces ejercía de médico del mismo convento, y algunos estudiosos han querido ver en la *Vita Christi* una respuesta a la misoginia del autor de *Espill o Llibre de les dones*.

Otros escritores y traductores contemporáneos la nombran o le dedican sus obras, como Miquel Pérez, que le dedica la traducción de la *Imitació de Jesucrist* (que según ella vive en nuestro tiempo aún, visitando los conventos), lo que da idea de su prestigio entre los autores que la rodearon.

*Vita Christi* es una narración sobre la vida de Jesucristo escrita con el propósito de ilustrar las monjas de su convento. La obra se centra en las mujeres que rodearon la vida de Cristo: Santa Anna, la Virgen María y María Magdalena se presentan como mujeres, abuelas, madres viven la vida de Cristo como mujeres normales, con sentimientos humanos.

Actualmente y como parte del esfuerzo por recuperar su memoria, en su honor en la población de Esplugues de Llobregat, Barcelona, hay una escuela con su nombre fundada durante el franquismo. En 2007, el Ministerio de Fomento bautizó al Sasemar 101, uno de sus aviones de patrulla marítima con su nombre, operado por la Sociedad de Salvamento y Seguridad Marítima. En Valencia también hay un instituto de educación secundaria en la Malvarrosa con su nombre, "IES Isabel de Villena"

## 6. CONCLUSIONES

Y entre medias... entre la obra de Egeria y la del resto de escritoras que hemos mencionado nos encontramos con más de mil años sin noticias. Son mil años intensos y llenos de importantes cambios sociopolíticos y lingüísticos: el Imperio Romano caerá, pasarán los reinos visigodos, la conquista árabe de la Península y la Reconquista cristiana, reinas y reyes, cambios sociales y políticos, época de oscuridad y esplendor al mismo tiempo. Desde el punto de vista lingüístico, el latín de



Egeria pasará a ser el castellano de Leonor de Castilla o el valenciano de Isabel de Villena.

Y surge la pregunta que nos ha llevado a este punto: ¿hubo otras mujeres autoras entre Egeria y las damas del siglo XV? La respuesta debería ser un rotundo sí. Estamos seguras de que los *scriptoria* estarán llenos de monjas que escribirán en los conventos, que en los castillos, las noches serían animadas por trovadoras, al estilo de las que podemos encontrar en la Occitania y por supuesto, mujeres del pueblo crearían cantos y poemas. El problema es que esta información no nos ha llegado o está aún oculta en archivos y bibliotecas, esperando a que una nueva generación de investigadoras la saquen a luz y rellenen este hueco de nuestra historia literaria. Necesitamos, pues, más investigación.

Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.

Una última reflexión: mujeres de la talla que aquí hemos presentado no surgen de la nada. Son excepcionales, cierto, pero dentro de un caldo de cultivo que las alienta y las apoya. Mujeres y hombres que las arroparon y las cuidaron, pero también de quienes ellas aprendieron y de quienes son herederas. Quizá el caso de Egeria y su círculo sea paradigmático.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce, A., (1980). *Itinerario de Egeria 381-384*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arias Abellán, C., (2000). *Los Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano (Egeria y el Pseudo-Antonino de Piacenza)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cabrera Sánchez, M., (2001). El destino de la nobleza petrística: la familia del maestre Martín López de Córdoba. *La España Medieval*, 24, pp. 195-238.
- Cantavella, R., (2000). Isabel de Villena. En Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 40-50), Vol. 6. Barcelona: Anthropos.

- Cantera Burgos, F., (1952). *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: Historia de la judería en Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- Cartagena, Teresa de (1967). *Arboleda de los enfermos. Admiración operum Dey*. Ed. Lewis Joseph Hutton. Vol. anejo 16. Madrid: Aguirre.
- Cartagena, Teresa de (1998). *The Writings of Teresa de Cartagena: Translated with Introduction, Notes, and Interpretive Essay*. Trans. Dayle Seidenspinner-Núñez. Cambridge: D.S. Brewer.
- Castro Ponce, C. E., (2001). *Teresa de Cartagena. Arboleda de Los Enfermos. Admiración Operum Dey. Edición Crítica Singular* Diss. Brown U.
- Cortés Timoner, M<sup>a</sup> M., (2004). *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández Álvarez, M., (2002). *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid: Círculo de Lectores.
- Janeras, S., (1986). *Égeria. Peregrinatge*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Lopes Guimarães, M., (2015). As memórias de D. Leonor López de Córdoba (1362/63-1430): uma poética do não esquecimento. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 21, pp. 151-164.
- Pascua Echegaray, E., (2000). Teresa de Cartagena. En Susana Tavera (dir.), *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Rivera Garretas, M.-M., (2003). Egregias señoras, nobles y burguesas que escriben. En Anna Caballé (dir). *La vida escrita por las mujeres*. Tomo I, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sánchez Dueñas, B., (2014). Desde los márgenes del poder: las "Memorias" de doña Leonor López de Córdoba. *Andalucía en la historia*, 45, pp. 48-51.
- Tormo-Ortiz, M., (2014). *La interlingüística en el "Itinerarium Egeriae": efectos del cambio lingüístico a partir de las variaciones diatópicas encontradas en sus traducciones a lenguas romances y germánicas* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- Twomey, L. K., (2016). Isabel de Villena: Prayer and Franciscan Spirituality. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 22, pp. 176-200.

LA ESTÉTICA BARROCA Y LA POESÍA DEL CUERPO:  
UN ANÁLISIS DE DOS SONETOS FEMINISTAS  
THE BAROQUE AESTHETICS AND THE POETRY  
OF THE BODY: AN ANALYSIS OF TWO FEMINIST  
SONNETS

Alicia VARA LÓPEZ  
*Universidad de Córdoba*

*Resumen:* El principal objetivo de este artículo es encontrar un patrón que explique la extraordinaria rentabilidad del estilo barroco en la poesía de María Rosal. En concreto, este trabajo aborda el estudio de dos poemas feministas (“Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis”, *A pie de página*, 2002), que exploran el cuerpo femenino y su liberación. Se focalizará la atención en el estilo de los poemas, de acuerdo con la marcada influencia de la estética barroca y la aplicación de los preceptos de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián. El análisis simbólico y estilístico de dichos sonetos no solo aportará datos esenciales sobre la importancia de la tradición en la construcción de un mensaje feminista, sino que también arrojará luz sobre el *modus scribendi* de María Rosal.

*Palabras clave:* María Rosal, poesía, estilo barroco, metáforas, Feminismo

*Abstract:* The main objective of this article is to find a pattern that explains the extraordinary profitability of the Baroque style in the poetry of María Rosal. In particular, the paper undertakes the study of two feminist poems (“Hortus clausus” and “Hospes comesque corporis”, *A pie de página*, 2002), which explore the female body and its liberation. Our attention will focus on the style of the poems, taking into account the marked influence of Baroque aesthetics and the application of the precepts of Baltasar Gracián’s *Agudeza y arte de ingenio*. The stylistic and symbolic analysis of these sonnets will provide essential data about the importance of the tradition in the construction of a

feminist message, but also will serve to study the *modus scribendi* of María Rosal.

*Key words:* María Rosal, Poetry, Baroque style, Metaphors, Feminism

## 1. INTRODUCCIÓN

En su dilatada trayectoria poética, María Rosal se erige como una autora prolífica y capaz de explorar variedad de estilos y temáticas<sup>1</sup>. Sus poemarios, publicados a lo largo de más de dos décadas, dan cuenta de una versatilidad tonal combinada con el uso ecléctico de recursos de la poesía tradicional, puestos al servicio de un pensamiento crítico y transgresor que se asienta en su ideario feminista<sup>2</sup>. Si bien el universo poético de María Rosal ha suscitado el interés de la crítica en forma de una serie de trabajos que abordan diversos aspectos de su poesía<sup>3</sup>, hasta el momento no figuran aproximaciones explícitas a la deuda de la autora con la poesía de los Siglos de Oro. Un acercamiento a la vinculación de María Rosal con sus raíces poéticas más clásicas resulta esencial para comprender el alcance de la proyección posmoderna de su obra. En efecto, el presente estudio, de

---

<sup>1</sup> Desde su primer libro de poesía, *Sibila* (1993), María Rosal ha publicado multitud de títulos, tales como *Abuso de confianza* (1995) - Premio Gabriel Celaya -, *Brindis* (1996) - Premio Mario López -, *Don del unicornio* (1996) - Premio de poesía erótica Cálamo -, *Vuelo rasante* (1996) - Premio Luis Carrillo de Sotomayor -, *Ruegos y preguntas* (2001) - Premio Ana del Valle -, *Tregua* (2001) - Premio Ricardo Molina-Ciudad de Córdoba -, *Otra vez Bartleby* (2003) - Premio Andalucía de la Crítica -, *Síntomas de la devastación* (2007) y *Carmín rojo sangre* (2015) - Premio Nacional de Poesía José Fierro y Premio de Narrativa Breve Victoria Kent.

<sup>2</sup> “Torrencial, desbordada, María vive periodos de exaltación poética de extraordinaria intensidad. [...] Pero, además, su obra ha tenido eco a nivel nacional. Antologías de poesía española como *21 de últimas* (de ámbito andaluz) y *Un siglo de soneto en español* (Hiperión, 2000) así lo atestiguan. Nutrida es también la nómina de las antologías de poesía femenina donde se recogen poemas suyos: *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1997), *Estirpe en femenino o Mujeres de carne y verso*, amén de otras antologías publicadas en revistas literarias” (García, 2016: 65).

<sup>3</sup> Benegas, 1997; Moreno (2001, 2008); Porro, 2002; Gahete (2002, 2007); Hermosilla (2005, 2006, 2016); Chicharro, 2016; Molero de la Iglesia, 2016.

carácter analítico y hermenéutico, pretende arrojar luz acerca de la capacidad de la poeta para utilizar los más ortodoxos recursos de la tradición literaria en beneficio de propósitos contemporáneos y transgresores.

A este respecto, no es baladí la selección del soneto como molde métrico de dos de sus poemas eróticos más emblemáticos. El análisis de dichas composiciones tiene como objetivo poner de manifiesto la habilidad de la autora para cuestionarse, mediante herramientas poéticas tradicionales, el punto de vista patriarcal acerca del amor y el deseo sexual. En sus sonetos “Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis” (*A pie de página*, 2002) María Rosal focaliza la atención en el órgano sexual femenino y utiliza, para describir la búsqueda del placer, toda una batería de recursos expresivos que merecen un análisis específico. Ambas composiciones tienen en común, además del molde métrico del soneto, la especial confluencia en sus versos, a distintos niveles, de elementos tradicionales, en gran parte de naturaleza barroca, orientados a la ruptura de estereotipos y a la descripción de una feminidad activa y autoconsciente.

## 2. LA HERENCIA BARROCA EN LA POESÍA DE MARÍA ROSAL

Antes de comenzar con el análisis de los sonetos que nos ocupan, conviene dedicar unas líneas a la definición del barroquismo poético de la autora. Uno de los rasgos básicos en los que se detecta la impronta clásica en la poesía de María Rosal es su tendencia a combinar un estilo coloquial y desenfadado con elementos propios del culteranismo barroco, tales como giros latinizantes, cultismos léxicos, metáforas y alusiones mitológicas. Este gusto por la diversidad, la ambivalencia y las oposiciones ya fue destacado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde insistía en la importancia de incluir contrastes como estrategia para conseguir la *admiratio* del público y mantener su atención a lo largo de la obra. En este sentido, Manuel Gahete destaca la habilidad de la poeta cordobesa para alternar el acercamiento a cualquier tema desde una perspectiva compleja o sencilla, “combinando en su

afán lo liviano y lo grave, lo proteico y lo prosaico, lo esotérico y lo transparente” (2002: 5)<sup>4</sup>.

Además de esta habilidad para la integración de temas y estilos opuestos, en un examen de la impronta barroca en la poesía de María Rosal, resulta clarificador analizar su magistral manejo de técnicas emparentadas con la *agudeza* a la que aludía Baltasar Gracián para la definición del conceptismo. Resulta un ejercicio útil a este respecto consultar el tratado *Agudeza y arte de ingenio* e identificar una selección de recursos barrocos rescatados por la poeta al servicio de un propósito contemporáneo y personal.

En la “primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción” (Gracián, 2004, vol. I: 40) se incluyen los paralelismos, las simetrías y las anáforas, de uso recurrente en la poesía de la autora cordobesa. Estos recursos establecen un marco artificioso y muy elaborado a contenidos e ideas de nueva factura, que pasan a revestirse de formas ancladas en la tradición. Gracián alude también al gusto barroco por “la alternación o agradable repartición” (vol. II: 515-516), categoría en la que se incluyen las habituales estructuras circulares o las correlaciones, a través de las que María Rosal expresa planteamientos a menudo opuestos a los códigos de la poesía tradicional.

En la clasificación de Gracián también se localiza como rasgo propio de la literatura barroca “la agudeza por exageración”, vinculada a un temperamento artístico basado en los excesos y las fuertes oposiciones (vol. I: 214). Como se avanzaba al inicio de este apartado a propósito de los contrastes temáticos y estilísticos, la autora, en distintas etapas, se alimenta de estas estrategias para aportar fuerza expresiva a su poesía. Por ejemplo, manifiesta su gusto barroco por la hipérbole al abordar la temática amorosa, sea en el encarecimiento de las virtudes de

---

<sup>4</sup> “Conjugando barroquismo (metros, imágenes, parodia), vanguardismo (metáfora surrealista, versolibrismo) y posmodernismo (ironía, paradoja, reflexión estética, interpelación, intertextualidad), irá desarrollando una sintaxis poética que dé cabida al ritmo tradicional y al verso libre, a la síntesis de lenguaje clásico e innovador, con altos y bajos registros” (Molero de la Iglesia, 2016: 63).

la persona amada o en el retrato artificioso de la mortificación que produce la entrega a las pasiones. La poeta toma de la tradición amorosa la idea de la contraprestación o castigo que sigue a los deleites eróticos. En muchos casos, es la propia muerte la que acompaña al acto amoroso, sin impedirse por ello la entrega de la amante. Existe un eco de esta idea en el segundo soneto que analizaremos, “Hospes comesque corporis”, si bien la alusión a la muerte tiene más que ver con la ponderación de la vehemencia de la entrega al propio goce sexual que con un peligro real.

En relación con este gusto por los contrastes, el recurso barroco que más brilla en la poesía de María Rosal es lo que Gracián denomina “Agudeza por improporción y disonancia” o “Agudeza por paradoja” (vol. I: 249)<sup>5</sup>. Además de los ya citados cambios de tono, la autora explora y desarrolla la confluencia de elementos diversos y en ocasiones contradictorios, a nivel temático. Es el caso de las alusiones mitológicas que descontextualiza y desplaza a un contexto cotidiano y contemporáneo, como sucede con la mención a Venus que se estudiará en el comentario de “Hospes comesque corporis”.

Una de las constantes de los poemas de María Rosal es el mantenimiento de un ritmo que va en aumento hasta culminar en finales imprevistos, a menudo anticlimáticos o humorísticos<sup>6</sup>. Ya Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* recomendaba recurrir a giros inesperados para captar la atención de la audiencia: “Engañe siempre el gusto, y donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete” (2006: vv. 302-304). La autora cordobesa utiliza estas estrategias compositivas condimentadas con altas dosis de ironía<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> El término *paradoja* no cuenta en este caso con el significado actual, sino que hay que entenderlo como un sustantivo más general, que se relaciona con acontecimientos disparejados, deliberadamente alejados de lo cotidiano e incluso de lo lógico.

<sup>6</sup> Sirva como ejemplo una vez más “Hospes comesque corporis”, en el que una estrofa final invita de manera cómica a continuar con el placer sexual, por medio de la alusión al estrambote.

<sup>7</sup> Las páginas de María Rosal “ofrecen frescura, originalidad, novedad y solidez literaria, despertando en el lector el deseo de continuar la lectura, enganchado más que por la anécdota, por el tono del poema y la incertidumbre del final que se

Por último, en este rastreo por la agudeza y arte de ingenio amortizada en clave posmoderna, cabe destacar una especial inclinación de María Rosal a lo que Gracián (vol. II: 403) denominaba “conceptos por ficción”. La poeta enriquece los tópicos y materiales tradicionales mediante un ejercicio de constante fabulación, orientado en su caso a cuestionar los arquetipos heredados. Es lo que sucede en los dos sonetos que se analizarán a continuación, caracterizados por dar voz y conciencia a quien en la poesía clásica era mero objeto de deseo. En este sentido, la autora recurre en muchos de sus poemas a su habilidad como contadora de historias para crear tramas paralelas y en muchos casos, dialógicas u opuestas con respecto a las narraciones tradicionales que beben de la mitología clásica o de los tópicos medievales, renacentistas y barrocos.

En combinación con todas estas estrategias compositivas, los temas y motivos tradicionales o clásicos, propios del Barroco, aparecen de forma recurrente a lo largo de la poesía de la autora: la fugacidad de la vida y el *Carpe Diem*, la presencia acechante de la muerte, el goce de los sentidos, el amor o el desamor... Dichos tópicos aparecen reflejados en espejos deformantes posmodernos que amplifican zonas oscuras poco exploradas. El principal objetivo es poner en evidencia las incongruencias de un imaginario heredado, tan eficiente desde el punto de vista emocional para activar ciertos resortes como obsoleto bajo el foco de nuevas perspectivas críticas<sup>8</sup>. La autora construye un yo autoral disidente con las redes simbólicas establecidas, una voz lírica, femenina consciente de su poder, capaz de invertir los códigos poéticos tradicionales en beneficio de sus propias inquietudes.

---

adivina en la constante búsqueda de la cima definitiva que el escalador cree ser la última, pero que cuando la alcanza vislumbra más allá otra cumbre aún más arriesgada que le obliga a mantenerse en el reto de una nueva conquista” (Porro, 2002: 2).

<sup>8</sup> “Es una constante en la mejor poesía española femenina el hecho de poner en cuestión ideas, concepciones o motivos que simplemente se dan por descontados en la masculina, merced a una especial *afinación crítica* de la sensibilidad” (Mora, 2016: 261).



## 3. ANÁLISIS DE DOS SONETOS BARROCOS Y FEMINISTAS

Los dos poemas seleccionados tienen en común una extraordinaria concentración de recursos expresivos, destinada a dotar de fuerza y efectismo a la poetización del placer sexual desde un punto de vista femenino y autoconsciente. Ambas piezas se sitúan en la órbita de la tradición poética amorosa que arranca del folclore popular y la tradición cancioneril y tuvo su desarrollo más culto en los siglos XVI y XVII. Entre los códigos tomados de esta herencia, se localiza el gusto por las reiteraciones formales y conceptuales, las enumeraciones metafóricas que ocultan y a la vez destacan el objeto descrito, el simbolismo y un tono humorístico y festivo relacionado con la exaltación vital<sup>9</sup>. En ambos casos, el aparato metafórico busca plasmar la perspectiva femenina, desplegada en la superposición de imágenes que evocan la barroca idea del desbordamiento. Dichas imágenes no se corresponden con aquellas seleccionadas en la poesía clásica, si bien su disposición en forma de torrente verbal que emerge del cuerpo femenino recuerda la intensidad de los poemas amorosos barrocos.

La autora supera las reservas impuestas por el tradicional decoro y aborda la inevitable y voluntaria entrega a las pasiones<sup>10</sup>. Por medio de una imaginería altamente elaborada, transgrede los códigos poéticos heredados para representar a mujeres que buscan el goce de su sexualidad en soledad o en pareja. Se localiza en este tipo de composiciones

Erotismo gozado en estado puro —otra nota posmoderna— sin los límites y velos morales impuestos por una sociedad aprisionada entre los lazos de una rígida doctrina religiosa y las no menos rígidas normas impuestas por un patriarcalismo social (Porro, 2000: 4).

---

<sup>9</sup> En este sentido, se localizan los tópicos del *Carpe Diem* o el *Collige virgo rosas*.

<sup>10</sup> Para profundizar en la poetización del cuerpo femenino en la tradición literaria y la poesía de María Rosal véanse los trabajos de Hermosilla (2005, 2016).

De acuerdo con estas directrices, el poema “Hortus clausus” tematiza, ya desde el título, el sexo femenino a través de una metáfora que a la vez lo oculta, mediante el latinismo, y lo destaca por medio de la posterior *amplificatio*. Así pues, surgen distintas proyecciones metafóricas del cuerpo femenino, tan cercanas a la tradición en su disposición y técnica acumulativa, como innovadoras en la selección de imágenes. El tópico pictórico medieval del “Hortus clausus”, según el cual se retrataba a la Virgen y al niño sentados en un jardín en floración<sup>11</sup>, se descontextualiza y subvierte en clave erótica. De este modo, el juego opositivo que gobierna el poema se asienta en la contraposición entre un título que alude de forma críptica a un lugar cerrado de connotaciones sagradas y el desarrollo de la composición, en el que se señala la libre disposición del cuerpo femenino al placer físico.

*Érase un cráter dulce, almibarado,  
era un hueco ancestral, grieta festiva,  
érase cicatriz con lomo y giba,  
érase una quimera de cuidado.*

Era un cuenco de anís certificado,  
érase una hendidura en ofensiva,  
érase sombra astral, vuelta en ojiva.  
Era un pozo sin fin, nunca saciado.  
Era, según se mire, una chistera  
guarida de ilusión (61).

Así, a través del recurso del paralelismo y la anáfora que recuerda el soneto quevediano “A un hombre de gran nariz”, se produce una concatenación de metáforas opuestas al tradicional decoro de las damas. Aparecen lugares que sugieren exposición y abertura: “hueco ancestral”, “cicatriz con lomo y giba”, “quimera de cuidado”, “hendidura en ofensiva”, “sombra astral,

---

<sup>11</sup> Más adelante, en el siglo XVII, el espacio del jardín fue seleccionado en múltiples obras dramáticas como lugar propio del encuentro de los amantes, cómplice con la noche de su clandestinidad. Operan en él connotaciones eróticas de raigambre medieval asociadas al tradicional significado de la entrega de la flor.

vuelta en ojiva”, “pozo sin fin, nunca saciado”, “volcán umbrío”, “cordillera”, “una chistera”. Todos ellos definen y amplifican de forma recurrente el concepto del sexo femenino e inciden en su condición no hermética. Los recursos barrocos contribuyen, por tanto, a crear una red poética destinada a verbalizar el cuerpo de la mujer y sus posibilidades de comunicación con el mundo exterior.

En relación con su poder de atracción, se identifica el órgano sexual con espacios asociados al placer de los sentidos: “grieta festiva”, “del placer audaz distrito”, “de los deleites el garito”, “guarida de ilusión”. Son en especial representativas las alusiones a sabores dulces (“cráter dulce, almibarado”, “cuenco de anís certificado”). Como se avanzaba, este concepto, construido por medio del efecto acumulativo de la enumeración, se opone en su naturaleza semántica a la idea de recato que sugería el título. El señalamiento reiterativo de una parte del cuerpo considerada tabú y velada por la tradición poética patriarcal supone un ejercicio literario feminista e irreverente. Al final, todas estas metáforas de gran expresividad dan paso a una reivindicación explícita del empoderamiento del cuerpo femenino, a través del recurso de la sinécdoque:

[...] Fuera delito  
que no llevara el mundo por montera (61).

En el soneto “Hospes comesque corporis” se produce una vez más el uso del latín como artificio o máscara sutil, destinada de forma paradójica a poner de manifiesto, en este caso, una práctica que contraviene a las reglas del tradicional decoro: el onanismo femenino. A través de un ornato poético que recuerda el barroco recurso del claroscuro, en tanto que contribuye al mismo tiempo a *velar* y *desvelar* el elemento descrito, vuelve a poetizarse aquí el sexo femenino. Como sucedía en el poema anterior, la imagería utilizada para su descripción conforma un artificio formal altamente elaborado, construido con el propósito de legitimar la transgresión de los códigos literarios tradicionales.

La cita clásica de Adriano Augusto “Animula, vagula, blandula” (“huésped y compañera de mi cuerpo”), referida al

alma, es descontextualizada y puesta en boca de un sujeto poético femenino, que entabla un diálogo con su propio órgano sexual. El poema rezuma ironía y sentido del humor, en tanto que se utilizan materiales poéticos heredados con objetivos nuevos, desmitificadores y sorprendentes. En este sentido, no es baladí la referencia a la rima VII de Bécquer “Del salón en el ángulo oscuro”, donde se describía un harpa a la espera de ser tocada, ni la cita del soneto cervantino “Al túmulo de Felipe II en Sevilla”, en el tercer verso, en señal de *admiratio*:

*Del salón en el ángulo oscuro...*  
 con cuánta precisión, con qué destreza  
 – ¡voto a Dios que me espanta esta grandeza! –  
 hiende Venus triunfal de amor el muro (182).

Tanto los recursos estilísticos como las citas literarias y las alusiones mitológicas se combinan desde una óptica posmoderna en beneficio de la exaltación del placer femenino, descrito como una experiencia arrolladora. La tan traída y llevada diosa Venus, a menudo mentada a propósito de las conquistas amorosas masculinas, aparece aquí como símbolo activo y triunfal del goce femenino.

De modo similar, la figura de la *annominatio*, muy habitual en la poesía amorosa tradicional, es empleada en esta ocasión con fines irreverentes, para destacar el poder erótico del dedo (*digital-dedo-dedo*), al que se apela en aposición para que realice, sin pausa, el placentero “conjuro”. La expresión coloquial, “Sirve otra ronda”, incide de forma humorística en la necesidad imperante de continuar con la actividad. Se establece así un triángulo referencial que parte de la propia voz y se dirige al dedo, que a su vez se conecta con el sexo y el placer:

Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!  
 ¡Ariete dispuesto al buen suceso  
 y a no cejar en mengua ni agonía!

Sirve otra ronda. Que te importe un bledo  
 vivir o fenecer en el exceso.  
 Labra orgulloso tu caligrafía.

Y porque nada, ¡oh dedo! te derrote,  
otra oportunidad –algarabía–  
te brinda a discreción el estrambote (182).

De este modo, la voz autoral describe sin reservas una escena silenciada en la tradición literaria y, como sucedía en el soneto anterior, recurre a la *enumeratio*, para describir de manera reiterativa el órgano sexual, ya en el primer cuarteto:

La huella digital talla el conjuro.  
*Andante... molto allegro* –qué proeza–  
contra el fragor erguido de cereza.  
Cascada y vendaval, dulce cianuro (182).

La metáfora de gran fuerza expresiva del “fragor erguido de cereza”, se acompaña de la alusión a fenómenos incontrolables como la “cascada” y el “vendaval”, que destacan el vigor y el poderío. En este caso, la habitual alusión al dulzor se vincula de forma paradójica con un veneno letal (“dulce cianuro”). La hiperbólica asociación del goce de los sentidos con la muerte es un elemento muy común en la poesía amorosa tradicional y suele emplearse en clave hiperbólica para destacar la intensidad del deseo. Sirve aquí además para ponderar la entrega de la voz lírica a su ritual íntimo, sin reservas ni condiciones.

#### 4. CONCLUSIONES

En los poemas analizados se constata la capacidad de la poeta para explorar sus raíces literarias y manejar los códigos poéticos y simbólicos que le ofrece el canon literario en beneficio de una energía creativa nueva y transgresora. En este sentido, la lectura y el análisis de la poesía de María Rosal resultan estimulantes para quienes nos formamos en unas obras clásicas tan universales e inspiradoras como cuestionables desde diversas perspectivas contemporáneas. Con su habitual lucidez artística y analítica, la poeta cordobesa nos invita a revisitarse con óptica feminista una tradición literaria de cuyo potencial artístico es muy consciente. Desde una libertad creativa que le permite combinar sin complejos recursos de tradición culta con

referencias al ámbito cotidiano o íntimo, María Rosal transita a lo largo de estos sonetos desde el más complejo artificio que le brinda la tradición a la naturalidad descarnada del placer sexual que relata.

En esta ambivalencia radica acaso el mayor acierto de la autora, que propone un ejercicio de exploración poética del espacio más íntimo y velado, aquel del que a menudo se apropiaron las plumas masculinas. En ambos sonetos se ofrecen las herramientas artísticas necesarias para la creación de un imaginario alternativo al patriarcal, capaz de nombrar y celebrar el cuerpo femenino. En este particular homenaje, el gozo autoconsciente y libre se tematiza, vestido de soneto y con las mejores galas que ofrece la tradición poética. Armada con el color de la cereza y la fuerza de un vendaval, la “hendidura en ofensiva” ve la luz, entre filigranas barrocas superpuestas hasta el desbordamiento. Ante tal espectáculo solo cabe admirarse. El *hortus clausus* se abre, el cuerpo femenino se expone triunfal, impregnado del poder que le confiere su propio erotismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benegas, N. (1997). Estudio preliminar de *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (pp. 17-88), Madrid: Hisperión.
- Chicharro, A. (2016). María Rosal: el corazón y la palabra. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 45-46.
- Gahete, M. (2002), Prólogo a *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Gahete, M. (2007). María Rosal, metáfora de la existencia. En *Rostros de mujer ante el espejo. Poética de la transgresión* (pp. 56-63), Rute: Ánfora Nova.
- Gracián, B. (2004). *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. C. Peralta, J. M. Ayala y J. M.<sup>a</sup> Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 2 vols.
- Hermosilla, M. A. (2005). La escritura del cuerpo en última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal. En M. Arriaga y J. M. Estévez (coords.). *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica* (pp. 109-124), Sevilla: Arcibel.

- Hermosilla, M. A. (2006). La flamme secrète de María Rosal. En M. Ramond (ed.). *La femme ¿existe-t-elle?* (pp. 339-354), México-París: RILMA 2/ADEHL.
- Hermosilla, M. A. (2016). La représentation du corps féminin chez María Rosal. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 49-55.
- Molero de la Iglesia, A. (2016). *Mea culpa*, de María Rosal. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 57-63.
- Mora, V.L. (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Moreno, A. (2001). El equilibrado vuelo poético de María Rosal. En *Ritos de Babel* (pp. 16-18), Rute: Ánfora Nova.
- Moreno, A. (2008). María Rosal, incesante voz femenina. En *Historia Literaria cordobesa (lectura y reseñas críticas 2000-2005)* (pp. 55-57), Rute: Ánfora Nova.
- Porro, M. J. (2003). Clandestinidad, lectura y escritura en María Rosal. Prólogo a *Travelling de acompañamiento*. Fernán Núñez: Puerta de la Villa.
- Rosal, M. (2002). *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Vega Carpio, F.L. (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra.





## I.2. INÉDITAS EN FRANCIA



MARTHE ROBERT: CRÍTICA LITERARIA,  
NARRACIÓN Y ESTILO DESPUÉS DEL PSICOANÁLISIS<sup>1</sup>  
MARTHE ROBERT: LITERARY CRITICISM,  
NARRATIVE AND STYLE AFTER PSYCHOANALYSIS  
María Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* Marthe Robert (1914-1996), traductora y crítica literaria, en una lectura que combina estructuralismo y psicoanálisis, analiza la obra de Kafka, Freud, Flaubert, Cervantes..., sus personajes, las ricas y extrañas relaciones entre la vida y la literatura, entre lo nuevo y lo viejo, el peso de la tradición y la tiranía de lo impreso.

*Palabras clave:* Marthe Robert, crítica literaria, psicoanálisis, narración, cuento.

*Abstract:* Marthe Robert (1914-1996), a translator and literary critic, in a reading combining structuralism and psychoanalysis, analyses the work of Kafka, Freud, Flaubert, and Cervantes, among others, addressing their characters, the rich and strange relations between life and literature, between old and new, the weight of tradition and the tyranny of the printed word.

*Key words:* Marthe Robert, literary criticism, psychoanalysis, narrative, story.

Marthe Robert (1914-1996) publica en 1946 *Introduction à la lecture de Kafka*, comenzando una labor crítica que no abandonará a lo largo de su vida. De Kafka a Flaubert, de Flaubert a Cervantes, Marthe Robert va tejiendo redes de

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Las inéditas” financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

afinidades literarias y personales. Los encuentros y las coincidencias despiertan y emocionan sus lecturas.

Casada primero con Jacques Germain y más tarde con el psicoanalista Michel de M'Uzan, Marthe Robert goza de un acceso privilegiado a la cultura y a la "intelectualidad" europea del momento. En 1950 hace su propio psicoanálisis, y aunque es mucho más tarde, en 1964, cuando publica *Révolution psychanalytique, la vie et l'oeuvre de Freud*, el acercamiento a la obra y a la correspondencia de Freud ya han marcado su modo de pensar y de leer.

Sus ensayos más importantes abarcan tres décadas, los años 60, 70 y 80 del siglo XX. La última obra publicada por Grasset en 1994, *La Traversée littéraire*, es una recopilación de artículos en los que predominan los grandes temas, las grandes obsesiones de Marthe Robert, y siempre, Kafka y Freud.

En 1982 Marthe Robert recibe "Le Grand Prix de la Critique". En este momento ya ha escrito sus obras más importantes. En 1963 había publicado *L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte à Kafka*; en 1972, su obra más conocida, *Roman des origines, origines du roman*. En 1974, *D'Édipe à Moïse : Freud et la conscience juive*. En el año del premio publica *En haine du roman: étude sur Flaubert*. Sus otros libros crecerán al ritmo de sus lecturas a modo de diarios; tres de ellos proponen un título común: *Livre de lectures* (1977), *Livre de lectures: la vérité littéraire* (1981), *Livre de lectures: le puits de Babel* (1987). *La Tyrannie littéraire* (1984) puede considerarse dentro del mismo grupo. En ellos Marthe Robert está atenta a múltiples fenómenos sociales y culturales; no solo se fija en la lectura de novelas y ensayos que justificadamente o fruto del azar llegan a sus manos, también en los artículos de prensa, en las emisiones radiofónicas, en programas de televisión, en conversaciones que sorprende y que la sorprenden, ya sea por el contenido o por los símbolos o estereotipos que esconden.

Los documentos que atraen su atención son muy variados, pero a todos los recorre la misma mirada, capaz, aún más después del psicoanálisis, de leer entre líneas, de calibrar los excesos y los silencios. Más allá de las recurrencias de motivos y de los lugares comunes, Marthe Robert encuentra los contenidos que le preocupan y la emocionan. Muy cautamente,

también revela detalles de su propia biografía. Son estos tan escasos que tienen el valor de una joya; disfrutamos de este lujo de la lectura, cuando la interpretación afecta al propio crítico, y este se concede el permiso para “escribir” anticipándose a la empatía de sus posibles lectores.

Contemporánea y amiga de grandes críticos del siglo XX, como Roland Bathes, sin embargo, su obra no ha tenido el mismo alcance ni el mismo eco internacional; quizás esto no se deba al hecho de ser mujer, sino a una mera cuestión de suerte o de oportunidad, o quizás a una cuestión de estilo. Las obras más importantes de Marthe Robert, aquellas que ofrecen una lenta y estudiada elaboración teórica, también están escritas en un lenguaje accesible al gran público. Sin renunciar a los matices, sin escamotear las dificultades ni la controversia, Marthe Robert mantiene la claridad de la organización y del lenguaje, pues su intención primera es comunicar algo que importa<sup>2</sup>. Es curioso, a veces, encontrar en sus textos ideas que reconocemos como bartesianas, pero en ella tan claras, tan próximas...Marthe Robert hace fácil lo difícil sin suprimir las aristas. Cuando confiesa que al leer el borrador de *La Chambre claire* de R. Barthes, tuvo la extraña intuición de su muerte cercana<sup>3</sup>, reconoce al mismo tiempo el grado de sencillez e inmediatez al que ha llegado su escritura, y, tal vez, mito personal o superstición nacida en la infancia, sugiere la relación que da miedo entre la claridad, la perfección y la muerte: pues cuando la perfección ya casi se toca, el fin está cercano, ya no queda más camino que recorrer.

A partir de 1982 y de su estudio sobre Flaubert, Marthe Robert abandona las largas elaboraciones teóricas. Su crítica será puntual, ágil y fragmentaria. A menudo se detiene en la novedad o en la curiosidad del momento; pero esto no impide que las mismas obsesiones y los mismos personajes recorran sus textos: don Quijote, Kafka, Flaubert, Freud..., la relación

---

<sup>2</sup> De alguna manera está presente su espíritu de divulgadora. Buena pedagoga, Marthe Robert cuenta la teoría, la convierte en “relato”. Quiere explicar, aclarar, ayudar a definir y a superar estereotipos. *La Révolution Psychanalytique* se preveía para una difusión radiofónica, por episodios.

<sup>3</sup> Barthes muere a consecuencia de un accidente, poco tiempo después.

indescifrable entre la vida y la literatura, entre la realidad y la ficción, entre lo nuevo y lo viejo, lo oscuro y lo concreto, la novela, su historia, su presente, sus posibilidades, y siempre, el cuento como un modelo en la ficción y en la vida, las dos “novelas familiares”... *Roman des origines et origines du roman* es la única obra que ha gozado de una relativa difusión, sin embargo Marthe Robert ha abierto un camino en la crítica contemporánea que supera el formalismo y el estructuralismo, tiene en cuenta las aportaciones más interesantes del psicoanálisis y vuelve a situar en el centro de la obra el contenido, su organización significativa y el trabajo del lector. El cuento le sirve de base y modelo para la construcción, la lectura y el análisis del género narrativo.

*L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte à Kafka*, plantea el leitmotiv de los textos de Marthe Robert: ¿Qué lugar ocupan los libros en la realidad? Dos obras, *Don Quijote* y *El Castillo* viven de este problema. Marthe Robert revela las coincidencias. No tenemos que esperar a Oscar Wilde para que “la realidad imite al arte”, Cervantes pone en pie una historia con sus personajes para los que la tradición de la literatura es la “biblia” y el único modelo respetable. Don Quijote toma su forma de vida de la literatura, imitándola, porque en la literatura encuentra descritos y resumidos, todos los modelos de vida posibles. De aquí surge la tensión entre lo nuevo y lo viejo, y todas las contradicciones que de ello se derivan<sup>4</sup>. Se imita el libro, y la estética del libro da prestigio y brillo a la vida; pero los libros seducen para propagar ideas, para imponer una filosofía o una

---

<sup>4</sup> Contradicciones que Unamuno explicaba por la posible inconsciencia de Cervantes, y que Marthe Robert no considera un descuido sino el resultado de una necesidad innegable. Marthe Robert se refiere al ensayo de Unamuno, en su traducción francesa, *La Vie de don Quichotte et Sancho Pança*, y señala esta diferencia de interpretación, aunque no se extiende en el análisis. Sin embargo, hubiera sido interesante una interpretación más matizada, pues también Unamuno reconoce en *El Quijote* su personal Biblia, y de alguna manera, con arreglo a ella conforma su vida, imitando también a sus queridos personajes. Marthe Robert muestra su acuerdo con ciertas ideas de Ortega y Gasset, al que también cita (*Meditaciones del Quijote*, Madrid 1914); el único crítico, según ella, que ha tratado la relación entre Don Quijote y Homero, “l'enfance de la poésie consistant en une fiction archéologique!” (Robert, 1963: 96).

moral<sup>5</sup>. *La Tyrannie de l'imprimé* descubre la literatura problemática; el mito romántico<sup>6</sup> que sacraliza la literatura y hace de ella una religión, que la sitúa por encima de todas las cosas, más allá de la razón humana, refuerza la tiranía. Raros son los críticos que quieren verlo. Reconocerlo así y hacerlo explícito de manera clara va precisamente en contra de la tradición y de sus privilegios. Marthe Robert no duda en destruir el mito: los hechos, las ideas, los sueños..., nada es más verdad porque esté impreso, y sin embargo así funcionan las cosas en nuestro imaginario, porque buscando nuestro lugar y nuestro decorado en el mundo, imitamos al arte en nuestras vidas y a nuestros admirados personajes en nuestros comportamientos y en nuestros gestos.

Marthe Robert descubre los restos de lecturas antiguas en su propia escritura. Y no solo las grandes obras, los textos consagrados por la tradición y la enseñanza imponen sus modelos y son tiránicos, no solo *El Amadís de Gaula* obliga a don Quijote a actuar de determinada manera, a respetar espacios, tiempos y ritos, también la literatura popular, y las leyendas que circulan entre generaciones, y los proverbios, y las sentencias, concentrados minimalistas de historias, son tiránicos, imponen una mirada y una manera de estar en el mundo. Bien lo sufre don Quijote en los refranes de Sancho<sup>7</sup>, que van proponiendo, insistentemente, ayudándose de rimas fáciles, ejemplos y reglas para la vida.

---

<sup>5</sup> «ils [les livres]utilisent le charme pour propager des idées, qu'ils séduisent pour imposer une philosophie ou une morale à quoi la légende, le conte ou l'épopée prêtent simplement un vêtement prestigieux» (Robert, 1963: 42).

<sup>6</sup> La creencia en el genio creador, en la "misión", en el mensaje del arte, en la inspiración y en la vocación del poeta (Robert, 1963: 96).

<sup>7</sup> Para Marthe Robert, que en este punto se separa de la crítica al uso, el lenguaje popular de Sancho no contrasta con el de don Quijote, va exactamente en la misma dirección. El lenguaje (el libro) moldea la vida, la vida se acomoda a los automatismos del lenguaje: "C'est encore une chose dont beaucoup de critiques s'étonnent, quand ils ne la reprochent pas à l'auteur. Le langage sentencieux de Sancho est pourtant parfaitement justifié et son sens est clair si l'on prend le *Don Quichotte* pour ce qu'il est: un traité passionné et dramatique des relations de la littérature et du langage avec la vie», (Robert, 1963: 44).

Pero Marthe Robert no quiere presentar la “locura lectora” de don Quijote como un caso aislado, como la caricatura que serviría únicamente para provocar la risa y desacreditar un género. En realidad, don Quijote no es “un caso”, es un ejemplo de los que hay miles entre los lectores y los no lectores (pues, aún a su pesar, también estos leen el pasado), de ahí la pregunta:

Existe-t-il pour l’homme d’aujourd’hui une idée qui ne soit façonnée en partie ou entièrement par les livres? Y a-t-il un seul bout de vie qui ne doive rien à l’autorité de la parole, de quelque façon qu’elle soit transmise? [...] Don Quichotte répond énergiquement par la négative [...] à ses yeux il n’y a pas d’idéal, si personnel qu’il paraisse, qui ne se ramène à un ramassis d’idées et d’images héritées, pas de vie intérieure qui ne soit tributaire de la parole des autres, une parole qui a mille façons de se faire entendre, mais dont la littérature est la forme la plus raffinée et surtout la plus insinuante (Robert, 1963: 160).

Es la lectura de Marthe Robert la que convierte a K., el personaje del *Castillo* de Kafka, personaje de cuento en busca de sus modelos, en hermano de don Quijote<sup>8</sup>. Otras semejanzas saltan a la vista, pues si *El Quijote* se organiza “par accumulation de sketches analogues, mais bout à bout sans aucun lien de causalité” (Robert, 1963: 125), la composición «décousue” de las novelas de Kafka (pseudo-epopeyas) causa bastantes conflictos a la crítica (Robert, 1963: 232). La situación de don Quijote, la de K., es la situación que el escritor (también y sobre todo aquí Marthe Robert) vive cada día,

K. recueille ses observations au jour le jour et n’a pas le temps de les compléter, encore moins de les classer et d’en dresser l’inventaire. Mais si elles se ressentent de la situation précaire de l’enquêteur (analogue à celle de l’écrivain qui, lui non plus, n’embrasse jamais la totalité des choses possibles avec leur sens et leur ordre), elles ne sont pas si décousues qu’on ne puisse en tirer quelques règles (Robert, 1963: 279-280).

---

<sup>8</sup> “Nous le retrouvons donc équipé [K.] en héros de folklore, prêt à agir dans un vrai conte de fées. Comme tout personnage de conte, il n’a pas d’identité ni d’origine définies, il vient «de loin», c’est tout ce qu’on sait, et se confond entièrement avec sa mission...” (Robert, 1963: 209)



Con *La Révolution psychanalytique* Marthe Robert propone un acercamiento a la vida y a la obra de Freud, a su pensamiento y a su escritura; la introducción del ensayo se construye como un diálogo entre Marthe Robert y “un oyente imparcial”. Partiendo del psicoanálisis como fenómeno intelectual innegable, que influye en el pensamiento, en las costumbres y en las aspiraciones de nuestra época. M. Robert, como Freud en su momento, renuncia a dirigirse a los especialistas para “parler clairement à tout le monde. C’est ce qu’elle [la psychanalyse] a fait depuis ses origines, sans trop craindre les risques de se vulgariser” (Robert, 1964: 14). Comunicar de manera clara y directa no significa renunciar a la seriedad del programa. Nos encontramos ante un texto “científico”, que emplea fuentes contrastadas: los trabajos biográficos “faisant autorité”<sup>9</sup>, los escritos autobiográficos de Freud, su Correspondencia, sus obras teóricas a las que aplica un tipo de interpretación que las valora también como obras literarias. *La Révolution psychanalytique*, con largas citas absolutamente pertinentes e integradas en el relato se lee como una novela porque Marthe Robert siempre tiene en cuenta a sus lectores-interlocutores. Su “claridad”, la presencia explícita del crítico (M. Robert no se oculta ni oculta tampoco su entusiasmo y sus afinidades) otorgan un plus de valor a la obra. M. Robert sabe que es la forma del relato<sup>10</sup> la que mejor conviene a esta aventura. *La Révolution psychanalytique* es el relato de una búsqueda intelectual; ni a sus narradores ni a sus lectores les está permitido instalarse en la neutralidad. Este es el deseo y la voluntad de Marthe Robert, sobrepasando “le degré zéro de l’écriture” como ideal de la ciencia, quiere ofrecer un cuento vivo en la realidad de su comunicación; por eso no se opone a la identificación con el protagonista de la historia:

Ainsi contée à travers la création infatigable d’un homme qui, outre sa science, aimait aussi passionnément écrire, l’aventure

---

<sup>9</sup> Marthe Robert cita, entre otros, los trabajos de Ernest Jones.

<sup>10</sup> «La Psychanalyse n’a pas de meilleure introduction que le récit de cette exploration aventureuse passée presque entièrement entre les murs d’un cabinet [...] Il va sans dire qu’un pareil récit est assez captivant en soi pour se passer de fioritures » (Robert, 1964 : 23-24).

intellectuelle qui a eu tant de retentissement sur la nôtre devrait retrouver peu à peu pour nous son rythme, et son sens vivant (Robert, 1964: 23-24)

En una lectura al margen de la crítica convencional y de las modas culturales, encontramos a Freud presentado como escritor, descubrimos el psicoanálisis a través de su vida y de su obra indisoluble.

En “Remarques sur l’exegèse de Freud”<sup>11</sup> señala cómo éste insistía a menudo en que “las reglas” de la práctica del psicoanálisis no constituían un todo cerrado, sino que eran una teoría abierta a todos los posibles de la experiencia y de la vida. Como también ocurre con la obra de Kafka, los símbolos dominan el espíritu de los críticos, ciegos a todo lo demás, “c’est à dire à la teneur explicite du récit et aux particularités significatives du contexte qui, justement, semblent appeler le plus l’interprétation” (Robert, 1967: 189). Este será sin embargo el camino que eligirá la escritura crítica de M. Robert, abierta a las coincidencias y a las sorpresas de su lectura. Después de Freud y de su propio psicoanálisis, acoge sin complejos el material biográfico y autobiográfico de sus escritores elegidos y nada le impide integrar en la lectura el suyo propio

En *l’Ancien et le Nouveau*, al aproximarse a las problemáticas relaciones entre la literatura y la vida, M. Robert ya aludía a las leyendas, a la literatura popular y al género del cuento. Dos artículos posteriores, “Contes et Romans” y “Les frères Grimm”<sup>12</sup> dan unidad a una teoría que alía interpretación estructuralista y psicoanalítica. La tesis de M. Robert es muy clara: el cuento funciona como un modelo literario simple, como un patrón elemental del relato.

Conocedora de los análisis formalistas y concretamente de la *Morfología del cuento*<sup>13</sup> (1928) de Vladimir Propp, reconoce

---

<sup>11</sup> Conferencia pronunciada en la Universidad de Ginebra el 11 de febrero de 1965; publicada en *Sur le papier* (Grasset, 1967) y recogida también en *La Traversée littéraire* (Grasset, 1994).

<sup>12</sup> Publicados primero en *Sur le papier* en 1967; recogidos más tarde con el título “Un modèle romanesque: le conte des Grimm” en *La Traversée littéraire* (Grasset, 1994).

<sup>13</sup> Claude Lévi-Strauss escribe una crítica en 1960, dos años después de la publicación de la traducción inglesa. En Francia lo publica Seuil en 1965 y

similitudes entre los cuentos populares de todos los tiempos. Los cuentos presentan conflictos entre las generaciones, entre lo viejo y lo nuevo, entre padres e hijos. El cuento es una huida y una búsqueda, de un nuevo amor, de un nuevo reino, o de ambos; el cuento es “un roman condensé dont le sujet est exclusivement la famille”. La combinación de la enseñanza optimista por un lado y la expresión de dos tendencias contrarias por otro (por un lado, el héroe sobrevalora a sus padres y se imagina un nacimiento ilustre, por otro los desprecia, para eliminarlos de su biografía) es una estrategia inteligente que podemos reconocer en la literatura mítica y legendaria como patrimonio del folklore universal. El reparto de personajes y funciones, la búsqueda de la felicidad y las pruebas a las que obligatoriamente debe someterse el héroe, su orden y su progresión ajustada, todo esto ya había sido señalado por la crítica estructuralista. Marthe Robert lo relaciona además con el contenido y la estructura de otros relatos: con el relato de los sueños y de las ensoñaciones, con las fantasías con las que nos consolamos de la vida. Esto es exactamente lo mismo que ocurre en los relatos de los enfermos que acuden al psicoanálisis; en todos aparecen elementos comunes, estructuras semejantes y unos contenidos recurrentes. Pero no es solo en la “novela de familia” de los enfermos mentales<sup>14</sup> donde funciona este modelo psíquico y narrativo, cargado de los mismos estereotipos; todos somos creadores de relatos y lectores de héroes de cuento con los que nos identificamos y por cuya mediación vamos en busca de la felicidad, del poder, del amor o de la gloria<sup>15</sup>. Por eso el cuento fascina a sus lectores; las

---

1970. Bruno Bettelheim publica su ensayo, *The uses of enchantment. The meaning and importance of Fairy Tales*, en Gran Bretaña en 1976, y su traducción francesa, *La Psychanalyse des contes de fées* se publica el mismo año, en Robert Laffont. Sorprendentemente, Bruno Bettelheim no se refiere en ningún momento a los estudios anteriores de Marthe Robert.

<sup>14</sup> Marthe Robert evoca “Le roman familial des névrosés» que forma parte de la obra de Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, (1908).

<sup>15</sup> El cuento, como todo el género novelesco cumple una función individual y social: permite la modificación interesada de la biografía del autor, e irónicamente sugiere la rebelión bajo la apariencia del conformismo.

novelas de aventuras, las de amor, la totalidad del género narrativo, son los herederos del cuento (Robert, 1967: 111).

El estructuralismo no pudo borrar, ni lo pretendió tampoco, esta corriente crítica que considera central “el sentido”. Antes del estructuralismo hubo importantes intentos para centrar el análisis en el contenido de los mitos y de los cuentos populares. Para los hermanos Grimm y su escuela<sup>16</sup>, “contes et mythes sont la représentation du grand drame cosmique” (Robert, 1967: 158). El cuento es una metáfora, una imagen poética de la realidad; Pero este drama total de luces y sombras, muertes y despertares es plural y también único en la historia de cada ser humano, para cada héroe y para cada lector. El cuento representa a la familia humana y siempre describe un paso, un proceso arriesgado y difícil, una lucha y una conquista psíquicas. Plural, ambiguo, lleno de ecos y connotaciones afectivas, porque un sentido no anula los otros, ni siquiera su estética y su final optimista. Cada posibilidad, cada versión, cada matiz, cada lectura enriquece sus significados. Leer después de Freud implica este reconocimiento.

Con *Roman des origines, origines du roman* (1972), M. Robert, apoyándose en su análisis del cuento, se aventura en una nueva teoría de la novela. La organización psíquica de la mente humana, su evolución a lo largo de la vida – pero fundamentalmente en la infancia y en el seno de la familia – estarían en el fondo de todo desarrollo narrativo. Aunque este estudio debe mucho al psicoanálisis es también, quizás, el ensayo que más debe al formalismo y a su pretensión científica. Tal vez por esto es la obra más cerrada en sus presupuestos y conclusiones. La obra más conocida de Marthe Robert, pero también la más atacada.

En el origen de la novela, como en el origen del cuento, está la “novela de familia” que cada autor se cuenta (que cada uno de nosotros nos contamos). Marthe Robert reconoce dos técnicas de posesión del mundo, o lo que es lo mismo, dos modalidades de

---

<sup>16</sup> “La Bella durmiente del bosque” representa la primavera oculta en el invierno, y el príncipe que la despierta, el sol primaveral. “Cenicienta”, una aurora eclipsada por las nubes que representan las cenizas del hogar; cenizas disipadas por el sol naciente, el príncipe que la desposa. (Robert, 1967: 158).

la ficción, y las define con etiquetas que tienen que ver con la familia y el parentesco: los relatos de utopías o del “niño encontrado” (“Enfant trouvé”) y las historias realistas que reconocen la exterioridad del mundo (el mundo “otro” y ajeno), los relatos de madurez del bastardo realista (“Bâtard réaliste”). Desde los orígenes del género, que ella sitúa en *El Quijote* y en *Robinson Crusoe*, M. Robert rastrea ejemplos de una y otra categoría; y aunque considera que ambas maneras no son excluyentes, que pueden darse casos ambiguos, contaminación de modelos, su esfuerzo de clasificación no deja de empujarla en muchos casos a forzar “tendenciosamente” sus argumentos.

En 1973, solo unos meses después de la publicación del ensayo, Jean-Pierre Goldenstein publica una reseña de la obra en la revista *Études littéraires*. Afirma que Marthe Robert se interesa por el hombre en la obra, procurando responder a una pregunta esencial: ¿por qué se escriben novelas?<sup>17</sup>.

Goldenstein, deudor de las modas críticas de los años 60 y 70, sitúa a Marthe Robert al margen<sup>18</sup> de modas y convenciones, al margen del formalismo y próxima al psicoanálisis, algo que, en aquel momento, no parecía beneficiarla en absoluto<sup>19</sup>; sin embargo, los mismos comentarios, leídos hoy, pueden merecer una interpretación bien distinta: la lectura crítica de Marthe Robert era considerada como una

... lecture pré littéraire qui entraîne une lecture extérieure à l'œuvre (un parti pris de lecture clairement défini par l'auteur, qui considère moins l'œuvre en soi que ce qu'elle révèle des phantasmes de l'écrivain). Ce volume satisfera sans doute ceux qui négligent volontiers, comme le notait Valéry, «la condition verbale de la littérature» (Goldenstein, 1973:121)

---

<sup>17</sup> «Les origines psychiques du genre ne font aucun doute pour M. Robert, qui voit le déterminisme névrotique imposer à tout roman le joug de sa contrainte [...] Sa lecture critique recherche les manifestations de l'inconscient à travers le roman» (Goldenstein, 1973: 120)

<sup>18</sup> Marthe Robert se separa del formalismo en curso y se acerca sin embargo al psicoanálisis «à l'heure même où les hypothèses freudiennes sont l'objet d'une vive contestation» (Goldenstein, 1973: 120).

<sup>19</sup> “Alors? Où est donc Marthe Robert? En traduction? En psychanalyse? Ailleurs encore? Non. Elle ne campe sur aucun territoire, mais elle est sur tous à la fois. Elle les traverse...» Introducción del editor al *Livre de lectures*, 10977.

Pero hoy también podemos decir que la lectura formalista de la obra literaria, esa lectura que olvidaba o dejaba al margen el sentido, era un “parti pris”, un prejuicio de lectura. Hoy, después de los formalismos, después de Freud, después de la muerte del autor y de sus diferentes resurrecciones, después de los críticos que nos van dejando, de Barthes, de Todorov..., y de sus recorridos, *Roman des origines, origines du roman* se lee como el más formalista y como el más clásico de los textos de Marthe Robert. Tal vez esta haya sido la razón tanto de los debates que ha suscitado como de su extraordinaria difusión<sup>20</sup>. Sin embargo, debo añadir, primero, que la lectura de Marthe Robert no es exterior a la obra, porque su punto de partida y de llegada es la obra misma, concreta, hecha de papel y de palabras<sup>21</sup>; porque ni el autor ni el lector, ni los narradores ni los héroes que los ponen en contacto son exteriores a la obra, sino razón y condición necesaria de la obra misma; y segundo, que el carácter verbal de la literatura y de la vida es la otra gran obsesión de la autora. El carácter verbal es común a la ficción, a la vida y al psicoanálisis; es la fuerza de la palabra y del silencio la que construye estos tres dominios que se cruzan.

Como un cuento, la literatura es modelo de la vida; y todo es deseo, contradicción, contraste, respuesta, imitación de una tradición que se va escribiendo, literaria, porque la vida, se hace en el relato. Marthe Robert alía en su lectura narración y psicología, lo leído y lo vivido, lo que se desea vivir, lo que se está leyendo y así, la lectura crea y reorganiza la vida.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Goldenstein, J-P. (1973), Ouvrage recensé: «Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*», *Études littéraires*, vol. 6, p. 118-121. <http://erudit.org/iderudit/500274ar>,  
 Piglia, R. (2005), *El último lector*, Barcelona: Anagrama.  
 Robert, M. (1963), *L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte à Kafka*, Paris: Grasset

---

<sup>20</sup> Hasta el título de la obra resulta formalista; eco de otros títulos en binomio, igualmente sugerentes y artificiales. Título casi publicitario.

<sup>21</sup> Intención clara de otros títulos suyos, reflejo de este deseo de anclarse en la materialidad misma del texto: *Sur le papier*, o *Tyrannie de l'imprimé...*

- Robert, M. (1964), *La Révolution psychanalytique, la vie et l'œuvre de Freud*, Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Robert, M. (1966) «Don Quichotte ou le présent obscur»; lors de la Semaine Cervantès. France Culture.
- Robert, M. (1967), *Sur le papier*, Paris : Grasset.
- Robert, M. (1972), *Roman des origines, origines du roman*, Paris: Grasset.
- Robert, M. (1977), *Livre de lectures*, Paris: Grasset.
- Robert, M. (1981), *La vérité littéraire*, Paris : Grasset.
- Robert, M. (1982), *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Paris: Balland.
- Robert, M. (1984), *La Tyrannie de l'imprimé*, Paris: Grasset.
- Robert, M. (1987), *Le puits de Babel*, Paris: Grasset Fasquelle.
- Robert, M. (1994), *La Traversée littéraire*, Paris: Grasset.





EXPLORACIÓN DE LOS RESORTES TEATRALES  
DE *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* DE M. YOURCENAR  
SEARCH FOR THEATRICAL SINEWS  
OF *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* BY M. YOURCENAR  
Mónica MAFFIA<sup>1</sup>  
*Middlesex University*

*Resumen:* Que *Clytemnestre ou le crime* esté escrita en primera persona no significa que esté lista para llevar a escena. Hace falta darle forma dramática al texto para poder hacer el montaje con éxito. Un texto poderoso perdería el impacto si se presentara como un monólogo extenso, por lo tanto, con este artículo, intentaremos compartir nuestra búsqueda y nuestros hallazgos en construirle una estructura dramática, aumentando y relajando la tensión para crear expectativa en el público. La corporalidad es un tema central.

Comenzamos dividiendo el texto en unidades de acción que contrastaran unas con otras. Nuestra decisión sobre a quién dirige su discurso *Clytemnestre* ayudó a enmarcar la representación en un significativo uso del espacio. El hallazgo de un elemento altamente simbólico que puede usarse como parte del vestuario o como utilería pequeña –una sogá- no sólo condensó en sí el concepto de confinamiento, castigo, degradación, pérdida de autoridad, poder y vida, sino que además ayudó a redondear la dramaturgia de esta historia escrita como prosa lírica (en el sentido de sonido y de argumento) y también a fomentar la respuesta creativa de la actriz.

*Palabras clave:* corporalidad, estructura, dramaturgia, símbolo, sogá

---

<sup>1</sup> La autora pudo participar en el Congreso "Las Inéditas" gracias al apoyo de Proteatro y la ayuda de la Fundación SGAE categoría de *Ayudas a viajes para la promoción internacional de las artes escénicas: teatro y danza*.

*Abstract:* The fact that *Clytemnestre ou le crime* is written in first person doesn't mean that it is ready to put it on before an audience. One needs to find a way through to give the text a dramatic shape to be able to stage it successfully. A powerful text would lose its impact if it were presented as a lengthy monologue so through this article, we intend to share our search and our findings on building a dramatic structure, growing and releasing tension in order to create a sense of expectation in the audience. Corporality is a central subject.

We began by dividing the text into units of action that contrast each other. Our decision on who is Clytemnestre addressing her speech to, helped to frame the performance within a meaningful use of space. The actual finding of highly symbolic element that could be used both as part of the costume and as prop -a rope- not only condensed in itself the concept of confinement, of punishment, of demotion, the loss of authority, power and life, but also helped to round off the dramaturgy of this story written as lyrical prose (from the point of view of sound and plot) and to enhance the creative responses on the actress.

*Key words:* corporality, structure, dramaturgy, symbol, rope

## 1. EL CUERPO "DICE"

Marguerite Yourcenar sostiene en su libro *Feux*: "Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible", por lo tanto, dado que en *Clytemnestre ou le crime* la reina toma la decisión de matar a Agamenón cuando percibe que no la mira, que la ignora como mujer, intenté hacer visibles desde la dramaturgia, esas "diagonales" bien cachéas de las que la misma Yourcenar hablaba en su discurso de aceptación del sitial en l'Académie Française. Hacía falta verter la perturbadora verdad interior sobre el escenario donde el cuerpo "dice".

Por ello, dado que al poner en escena un texto, mostramos en el cuerpo de los actores cómo son, cómo se ven los personajes que interpretan, lo que hacen, lo que sienten, lo que dicen o lo que callan, pasó a ser central en el montaje plasmar en escena la focalización de la mirada de Clytemnestre. Si bien el texto –escrito en primera persona- es dicho ante los jueces, al llevarlo

a escena sus interlocutores no son únicamente los jueces. Para identificarlos, era importante distinguir en qué momento y hacia dónde giran los ojos de Clytemnestra. Trabajo la dramaturgia dirigiendo el texto a tres interlocutores posibles lo cual permite inmediatamente poner en situación las emociones por las cuales transita el relato:

- a) el alegato a los jueces
- b) monólogos interiores
- c) confidencias al público

### 1.1 LA VOCALIDAD Y LA DANZA

Trabajamos la vocalidad desde distintas dinámicas y texturas para cada dirigirse a cada interlocutor y también la mirada penetrante e implacable hacia los jueces, la mirada directa al público comprometiendo individualmente a las personas y la mirada perdida o hacia adentro en momentos de recuerdos o extravío emocional. Exploramos los puntos de giro al pasar de un interlocutor a otro, si la mirada debía preceder al desplazamiento o a la inversa, establecemos modificaciones en el tempo y la ligereza o pesadez de los pasos.

Para el montaje, la danza empezó a ser necesaria, aunque sea en forma embrionaria. Clitemnestra no es una persona a quien imaginamos bailando, pero sí, que esos atisbos de danza, de cambio de tono muscular pongan de manifiesto la lucha de lo femenino y masculino en ella.

La colocación de los pies en ángulos que remiten a la plástica griega para producir giros que expresan los movimientos del alma, sirvió de base para construir la máscara de Clitemnestra desde nuestro presente.

## 2. DRAMATURGIA

A través de una indagación en la mirada de Clytemnestre, en aspectos del movimiento y la corporalidad, concepto de dramaturgia y puesta en escena, intentamos producir un nuevo acercamiento a nuestro presente que potencie aún más la decisión de Yourcenar de borrar la distancia entre su realidad contemporánea y los tiempos míticos.

Para lograrlo necesité:

1. Apropiarme del texto como marco y pretexto
2. Organizar una dramaturgia que le dé tridimensionalidad al texto para volverlo visual y teatral con una nueva connotación a través de acciones físicas y de formas de decir el texto

3. Reelaborar y reinterpretar el relato de Yourcenar con estos elementos de búsqueda y una puesta en escena que fui construyendo gracias a la buena disposición, el bagaje artístico y las emociones que fui encontrando en la actriz

4. Diseñar una caracterización que contuviera la analogía y el contraste, que remitiera a lo mítico, pero desde un concepto de plástica escénica que se apartara de la visión tradicional, emparentándola más con las Furias que con la imagen de la reina de Micenas, que mostrara en ella la razón y la locura, lo masculino y lo femenino: el pelo corto suelto, libre y un poco despeinado. El maquillaje teatral alude a la máscara griega, pero tiene colores vibrantes de alta saturación y resaltando los ojos enmarcados en cejas fuertes. El vestuario no es una tradicional túnica blanca sino un conjunto de un peplo negro profundo con un escote en V bastante abierto, lo cual permitía un juego que dejaba ver uno hombro desnudo cuando la tela se resbalaba, combinado con una falda de danza contemporánea amplia también negra y los pies desnudos.

Vinculamos el trabajo corporal a cuestiones de ritmo y dinámica de la palabra para desarrollar un movimiento expresivo, arraigado en las emociones del personaje.

### 3. EXPLORACIÓN DEL ESPACIO

Para potenciar la teatralidad de cada uno de los momentos señalados arriba (alegato a los jueces, monólogos interiores y confidencias al público) separo espacialmente tres frentes bien definidos, tres recorridos que siguen líneas rectas y diagonales y que identifican cada uno de esos interlocutores. Establecido esto, cuando la actriz se mueve en líneas curvas y circulares para focalizar sobre lo femenino el efecto de contraste es impactante.

Comienza sentada en un banquito ubicado en la sección de oro del área escénica. Esto permite un recorrido largo en diagonal, una línea muy dramática cuando se dirige a los jueces

y una más cercana al público para los momentos más confidenciales. Espera con la vista baja, pero conservando su dignidad de reina.

Exploramos también la necesidad de ordenar pensamientos que no necesariamente son para compartir con los jueces, por lo tanto, hay otros interlocutores: el público y ella misma.

Habiendo encontrado en este recurso la síntesis de las diferentes fases del pensamiento de Clitemnestra, profundizamos el concepto prescindiendo del banco y arrancando con una reina de rodillas, pero erguida, en el mismo punto de la sección áurea explorado en primera instancia.

#### 4. EL SIMBOLISMO DE LAS SOGAS

Fortalecemos la idea del aspecto animal de Clitemnestra, como un gran felino bello, pero también letal. Lo trabajamos desde la corporalidad del personaje, tono muscular y dinámicas diferentes además de la ferocidad en la mirada, la lentitud calculada como para pegar el salto y atacar a la víctima. Propongo examinar más a fondo la peligrosidad de Clitemnestra, el miedo que le tienen los jueces dado que ha matado al gran comandante de las fuerzas armadas griegas, cuando regresaba triunfal tras la caída de Troya, comparándola con un animal tan feroz que hace falta encadenarla para mostrarla en público sin riesgos para los jueces ni para los espectadores.

Entonces tomo una soga gruesa que ato a un mueble pesado y la actriz procede a rodear su cintura con la soga y sostiene los extremos con las manos enroscando previamente un par de vueltas en las muñecas. Así tiene el dominio de esas ataduras para sentir el límite físico impuesto por las sogas sin riesgos y explorar desde la actuación la indignación por el confinamiento y control de movimientos que ejercen sobre ella los jueces. El recurso resulta tan potente que el texto brota violento, apasionado e intenso como nunca antes y dispara la furia cuando la soga no le permite acercarse más a los imaginarios jueces.

Fue tal la diferencia en la respuesta actoral a el estímulo de esa imagen que la misma actriz se asustó y dijo: (sic) “Estás creando un monstruo” y explicó que al comprender la consigna y probarla en carne propia, sintió que estaba “parada en la cima

del mundo”, pudo percibir la mínima distancia entre ella y los jueces a quienes podría haber despedazado de no haber estado atada y experimentó “el deseo de aniquilar al otro, de aplastarlo”.

La imagen de una Clitemnestra encadenada es muy fuerte, el simbolismo de las sogas no sólo subraya lo ofensivo que puede ser para ella desde su estatura de reina el tener que rendir cuentas a sus súbditos, sino también la contundencia de esta imagen para formación jurídica y social de los ciudadanos. Todos somos iguales ante la ley.

Al mismo tiempo, la materialidad también es significativa: al no ser cadenas metálicas sino sogas trenzadas, quedan asociadas al hilado y el tejido como actividades más propias de la mujer griega, esas labores femeninas que Clitemnestra dejó de lado para sustituirse por Agamenón.

La soga pasa a ser el único elemento de utilería en la obra. Ya no hace falta que efectivamente esté afirmada porque establecida la convención ante el público se puede utilizar de otras formas. Funcionó para explorar físicamente un salto hacia el recuerdo de la “poitrine d’or” de Agamenón y una caída brutal a la realidad cuando la soga la frena en el aire para que aparezca nuevamente como un reflejo de la danza de las Erinias como memoria vengativa.

Pero la utilizamos desde otras formas de creatividad, por ejemplo en la descripción de las mujeres “les Juives de Salonique [...] des Arméniennes de Tiflis [...] des Turques lourdes et douces” y recurrimos las ondulaciones de las sogas para plasmar la necesidad de Clitemnestra de interpretar lo bello de esas mujeres o sea, una Clitemnestra masculinizada explora lo femenino que ella considera que admira Agamenón, tomando los extremos para darles un movimiento sensual a instancias de la danza como si fueran telas suaves. Pero también sirvieron para dar un brutal latigazo en el piso como el golpe de hacha que mata a Agamenón o llevar la soga como peso muerto en momentos de desazón produciendo un movimiento pendular desde los brazos o arrastrándola dramáticamente cuando se imagina “traînant Égisthe sur me talons comme un lévrier triste”.

Tuvimos oportunidad de estrenar el espectáculo en Buenos Aires antes de presentarnos en el Festival de Teatro de Tema Clásico de Coimbra (Portugal) y al día siguiente, la crítica Diana Fernández Irusta publicaba su reseña en el diario nacional “La Nación” uno de los de más circulación de la República Argentina bajo el título “Los mitos, zona de maravilla y espanto”:

Directora y actriz apostaron al texto original en francés, y así lo presentaron:

La cadencia de las palabras de Yourcenar en toda su plenitud y, al fondo de un escenario más que austero, la proyección de la traducción al castellano. El resto, territorio de la actriz. Con el cuerpo atenazado por unas cuerdas que simulan cadenas, Buchalter es Clitemnestra y es mujer y es animal enjaulado: enorme, su voz recrea el mito -la reina de Micenas que mata a su esposo [...].

Ocurre hoy; ocurría en la antigua Grecia: la indiferencia, y no el odio, es la verdadera contracara del amor. Clitemnestra lo sabe. Y hunde la daga en el cuerpo del hombre para quien ya no es nada, hasta descubrir que, aun muerto, él seguirá siéndolo todo.

Los mitos, zona de maravilla y espanto

La obra es abismal, bella, cruel. Deja un sabor como de maravilla y de espanto. La literatura lo hizo de nuevo.

Me dejó sin palabras.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Goñi, A.I. (2002). *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, España: Ediciones Aka.
- Havelock, E.A. (1983). *DIKE La nascita della coscienza*. Bari: Editori Laterza.
- Irusta, D.F. (2017). Los mitos, zona de maravilla y espanto. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1996466-los-mitos-zona-de-maravilla-y-espanto> [Fecha de consulta: 21/03/2017]
- Just, R. (1994). *Women in Athenian law and life*. London: Routledge Classical Studies.
- Pageaux, D.H. (2007). *Littératures et cultures en dialogue*. Paris: L'Harmattan.

- Yourcenar, M. (1974). *Clytemnestre ou le crime*. En *Feux*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, M. (1981). Discours de réception de Marguerite Yourcenar. *Académie Française*. Recuperado de <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marguerite-yourcenar> [Fecha de consulta: 20/03/2017]



UNE FÉMINISTE OUBLIÉE DU XVIII<sup>e</sup> EN FRANCE:  
FANNY DE BEAUHARNAIS  
A FORGOTTEN FEMINIST OF XVIII CENTURY  
FRANCE: FANNY DE BEAUHARNAIS  
Ángela Magdalena ROMERA PINTOR  
*Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED*

*Resumen:* Fanny de Beauharnais fue una célebre *salonnière* y mujer de letras que dejó una extensa producción literaria, olvidada a día de hoy. De entre sus obras destacan sus composiciones poéticas en *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*, sus *Féeries*, sus opúsculos, su obra de teatro, poemas en verso como *L'île de la félicité*, así como su novela epistolar histórica, *Lettres de Stéphanie*. En este estudio nos ocuparemos del conjunto de su producción y ahondaremos en el pensamiento que subyace en sus escritos, al tiempo que analizaremos las razones que determinaron el olvido en el que cayó su legado literario.

*Palabras clave:* escritoras francesas, Fanny de Beauharnais, feminismo.

*Abstract:* Fanny de Beauharnais was a reputed *salonnière* and a woman of letters who left an extensive literary corpus, nowadays forgotten. Amongst her publications, some are noteworthy: a series of poems in *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*, her *Féeries* and opuscles, a theatre play, poems in verse such as *L'île de la félicité*, and her epistolary historical novel, *Lettres de Stéphanie*. In this study we will examine her works and we will analyse the thinking in her writings as well as the reasons why her literary legacy has been forgotten.

*Key words:* French women writers, Fanny de Beauharnais, feminism.

## 1. FANNY DE BEAUHARNAIS<sup>1</sup> ET SON SALON LITTÉRAIRE

C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle, au moment de l'apogée des salons littéraires menés par des femmes à Paris<sup>2</sup>, que se situe Marie-Anne-Françoise Mouchard, née en 1737. Elle avait adopté le nom de Fanny, "le seul qui lui soit resté" (Weiss, 1843: 373). En 1753, à l'âge de quinze ans, elle épouse Claude de Beauharnais: "Elle était fort jeune lorsqu'elle épousa le comte de Beauharnais, oncle [...] d'Alexandre qui fut le premier mari de l'impératrice Joséphine" (Arnault, 1820: 253).

Le lien de Fanny<sup>3</sup> avec la famille impériale lui vient justement de son mariage: son mari était l'oncle d'Alexandre de Beauharnais, l'époux de Marie Joséphe Rose Tasher de la Pagerie<sup>4</sup>. Fanny sera la marraine de leur fille, Hortense, future reine de la Hollande. C'est sans doute avec sa filleule qu'elle entretiendra un rapport plus soutenu. Pour ce qui est de son rapport avec Joséphine, il ne sera que superficiel<sup>5</sup>, d'après Turgeon<sup>6</sup>, et ne lui vaudra que le pâle reflet de la gloire de la famille impériale (Turgeon, 1932: 68-69).

Après dix ans de mariage, Fanny quitta son mari et se voua aux lettres. Poussée par son désir d'atteindre la célébrité littéraire, elle mena un salon présidé par son ami Claude-Joseph

---

<sup>1</sup> Voir notre étude sur la pensée de Fanny dans son *Épître aux dames*, où nous avons commencé par aborder sa vie, ainsi que son rapport d'amitié avec Dorat et Cubières.

<sup>2</sup> Paul Guth ironise sur l'éclosion des salons menés par des femmes au XVIII<sup>e</sup>: "Le royaume versaillais du prestige se transfère à Paris et s'émiette en une poussière de petits royaumes de femmes: les salons" (Guth, 1967: 481).

<sup>3</sup> Le Guennec commence son portrait de Fanny en dégageant son lien avec la famille impériale: "Fanny était la fille d'un commerçant prospère de la Rochelle passé à la finance et à la Capitale. Elle n'a que très peu à voir avec Joséphine" (Le Guennec, 2013: 25).

<sup>4</sup> Il s'agit bien de Joséphine de Beauharnais, qui, après la mort de son premier mari, épousa Napoléon.

<sup>5</sup> La *Biographie* de Michaud souligne aussi l'amitié de Fanny avec sa nièce par alliance, l'impératrice Joséphine: "Tante de madame Bonaparte et marraine d'Hortense, elle trouva dans l'amitié de ces dames d'amples dédommagements aux pertes que la révolution lui avait fait endurer" (Weiss, 1843: 374).

<sup>6</sup> Même pendant l'Empire, son rapport avec la cour aurait été très limité: "She was a rather remote, poor relation, benefiting to the extent of her pensions, but never actually approaching the crown" (Turgeon, 1932: 72-3).

Dorat<sup>7</sup>, poète léger du XVIII<sup>e</sup> qui deviendra son “chevalier servant”, d’après les *Mémoires de Madame du Barry*<sup>8</sup>. Marquiset décrit le rapport entre Dorat et la comtesse de la sorte:

Son goût des belles lettres et des beaux hommes la poussa vers Dorat, ancien mousquetaire, [...] très fêté et poète de ruelle dont les œuvres indigestes ne manquent pourtant pas de verve, d’élégance, de naturel et d’esprit français. [...] M<sup>me</sup> de Beauharnais plaisait fort à Dorat; [...] Dorat plaisait à M<sup>me</sup> de Beauharnais; ils s’unirent pour présider la pléiade des poètes aimables et écrivains en renom (Marquiset, 1913: 180-181).

À la mort de Dorat, ce sera le tour de Michel de Cubières –connu aussi sous le nom de Cubières-Palmezeaux ou encore de Dorat-Cubières<sup>9</sup>– qui prendra la relève pour présider son salon. Comme on l’avait déjà fait pour Dorat, on reprochera aussi à Cubières d’avoir été l’amant de Fanny:

Le chevalier de Cubières, en s’intitulant lui-même Dorat-Cubières, donna lieu à de mauvais bruits; et par sa conduite dans le salon de madame de Beauharnais, où on l’appelait le *majordome* [...], il semblait confirmer les bruits répandus dans le monde, et qui n’avaient sans doute d’autre fondement que l’extrême bonté de madame de Beauharnais (Weiss, 1843: 374, note 3).

Le salon de Beauharnais gagna notoriété, tel que le prouve le fait d’être souvent référé<sup>10</sup> et généralement loué dans les écrits

---

<sup>7</sup> Ce poète était “brillant et facile” et “serait plus estimé s’il n’avait pas fardé et enlaidi sa muse d’un clinquant prétentieux” (Weiss, 1843: 373). Marquiset lui accorde aussi quelques éloges: “En dépit de son afféterie, de ses inégalités, cet auteur plein de grâce et de charme restera un des maîtres de l’Héroïde” (Marquiset, 1913: 182).

<sup>8</sup> “Je ne dois pas oublier de mentionner la mort du plus musqué de nos poètes, de ce joli M. Dorat, qui, comme poète, est à Racine ce que le colibri est au cygne [...]. Beauharnais, dont il était le chevalier servant, prouva un violent chagrin de sa mort” (Lamothe-Langon, 1857: 246).

<sup>9</sup> “Abbé de Cubières à Saint-Sulpice, chevalier de Cubières près de la comtesse d’Artois, il s’était [...] fait appeler le chevalier de Palmezeaux. [...] mais, à l’heure présente [...] C’est une créature humaine qu’il choisit pour patron, c’est Dorat. [...] son Mentor, son modèle et son ami” (Desnoiresterres, 1887: 407-408).

<sup>10</sup> Une de ces références se recueille dans les *Mémoires d’une femme de qualité...*: “Les auteurs du premier ordre et les seigneurs qui avaient de l’esprit, les artistes, les femmes spirituelles, quelques simples amateurs, et

de l'époque: "M<sup>me</sup> de Beauharnais réunissait chez elle les savans [sic] et les littérateurs les plus distingués du 18<sup>me</sup> siècle" (Arnault, 1820: 253).

Après la mort de Fanny, son nom va demeurer lié à son caractère aimable, à sa disposition toujours serviable et bénéfique: "Elle mourut à Paris, le 2 juillet 1813, à 75 ans, regrettée de tous ceux qui l'avaient connue et aimée pour sa douceur et sa bienfaisance" (Weiss, 1843: 374). Les témoignages de l'époque sont unanimes quant à sa réputation de gentillesse et générosité: "Elle était naturellement bienveillante, et son obligeance s'accrut avec son crédit, qui n'a pas toujours suffi au bien qu'elle voulait faire" (Arnault, 1820: 254). Desnoirresterres soulignera aussi la bonté de la dame: "[elle] était excellente, serviable, bonne jusqu'à en donner de l'agacement, et il répugne à penser qu'elle eût pu se résoudre à une mauvaise action" (1887: 141).

## 2. L'ŒUVRE DE FANNY DE BEAUHARNAIS

L'œuvre de Beauharnais est listée par ses biographes et plus tard par Turgeon, avec quelques amendes et précisions. Ces précisions touchent d'une part la date de publication de certains ouvrages, comme celle de son recueil de poésies *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*, de 1776<sup>11</sup>, ainsi que l'explication sur la part de l'écrivaine dans d'autres ouvrages qui lui sont attribués, tels que *Les Sacrifices de l'amour*, paru sous le nom de Dorat en 1771, ou bien *Le Somnambule*, de 1778, erronément attribué à la comtesse (Turgeon, 1932: 76).

Les ouvrages de Fanny prouvent sans doute un talent poétique et un sens de l'humour assez remarquable. Elle s'est distinguée particulièrement en poésie: elle a publié des poèmes en vers, comme *L'île de la félicité, ou Anaxis et Théone*, de 1801, et des recueils de poésies comme son *Mélange de poésies*

---

des curieux en petit nombre, voilà ceux que l'on rencontrait à ses soirées. [...] toute l'Europe et la France allaient chez la comtesse de Beauharnais" ([1830] 1987: 97-98).

<sup>11</sup> La première date de publication de *Mélange de poésies fugitives...* serait 1776, d'après Turgeon, et non pas 1772. Voir aussi la note 9 de notre étude sur l'*Épître aux dames* (Romera, 2017: 87).

*fugitives...*, volume qui comprend aussi des féeries. Mais la comtesse s'est dédiée également à la prose avec profusion: des opuscules, comme *À tous les penseurs, salut*; des féeries, comme *La Haine par amour*, *Le Rosier parlant*, et *Moins que rien*; des contes comme *Volsidor et Zulméie*; et des romans, comme le roman épistolaire historique en trois parties, *Lettres de Stéphanie*, de 1778, ainsi que *L'Abailard supposé ou Le sentiment à l'épreuve*, de 1779, ou encore *L'aveugle par amour*, de 1781. Parmi ses derniers ouvrages se trouve une composition *À la mémoire de Madame Dubocage*, de 1802, et *La Marmotte philosophe*, en 3 volumes, de 1811, qui comprend plusieurs nouvelles. Sa dernière publication serait le poème *Cyn-Achantide ou Le voyage de Zizi et d'Azor*, en prose et en cinq livres, de 1811.

Turgeon perçoit dans les œuvres de Beauharnais une approche sentimentale, préromantique, ainsi que les traits de la poésie galante et légère de l'école de Dorat (Turgeon, 1932: 61). Il s'agit bien des traits qui caractérisaient bon nombre de poètes de son temps, comme le sera aussi la "teinte philosophique" qui associe l'œuvre de la comtesse au siècle des Lumières: "Un esprit délicat, une grâce naturelle, une teinte philosophique, distinguent ses nombreux ouvrages. [...] Ses poésies [...] annoncent un talent facile, et ont obtenu les plus honorables suffrages" (Arnault, 1820: 253).

Certes, nombreux furent ceux qui avaient loué la comtesse dans son temps, comme Voltaire<sup>12</sup>, Mercier<sup>13</sup>, Buffon, de Bailly, Vigée, Doigny du Ponceau (Weiss, 1843: 374), en plus de Dorat, Cubières et Mme du Boccage<sup>14</sup>, mais nombreux aussi furent ses détracteurs.

---

<sup>12</sup> "[Fanny] était en correspondance avec Voltaire, qui, dans une lettre de 1772, lui prodigue les éloges dont ce grand homme ne fut jamais avare" (Weiss, 1843: 374).

<sup>13</sup> Arnault recueille les vers élogieux de Mercier et reproduit le madrigal qu'il avait composé pour elle: "On vantera ses grâces, son esprit, / De ses talents [sic] la touchante harmonie; / Pendant trente ans c'est elle qui m'apprit / Que la bonté possède le génie" (Arnault, 1820: 254). Ces vers sont aussi reproduits dans la *Biographie* de Michaud, en note (Weiss, 1843: 373).

<sup>14</sup> Mme du Boccage lui dédia, entre autres, un poème en 1787, que Fanny transcrit dans l'édition de *l'Île de la Félicité*. En voici les premières vers: "Muse savante en l'art d'écrire, / Pour plaire même à l'œil jaloux, / Les attraites, vous les avez tous, / Et n'ignorez que l'art de nuire" (Beauharnais, 1801: 151).

La plupart des critiques qu'elle reçut découlent en partie de son rapport avec Dorat, et en conséquence aussi de son ami Cubières, du moment que ces deux poètes avaient de nombreux ennemis dans le milieu littéraire. La meilleure façon de s'attaquer à eux, c'était sans doute en s'acharnant sur la dame qu'ils soutenaient avec leurs louanges et leurs écrits. C'est ainsi que les ennemis de Dorat –que certains littérateurs de son temps jalousaient pour son succès facile tout en méprisant ses œuvres jugées trop légères– frappaient la dame en lui refusant le talent d'écrire et en attribuant le mérite de ses ouvrages au poète, ce qui leur permettait en même temps d'outrager le poète qui présidait le célèbre salon de la dame.

En conséquence, l'on reprocha à Beauharnais d'avoir recours à ces deux poètes comme "tenturiers"<sup>15</sup>. C'est ce qui arriva lors de la publication de son *Mélange de poésies fugitives...*: "elle fit paraître, en gardant une sorte d'anonyme, un recueil de vers et de prose dont le public supposa que Dorat avait fait la meilleure partie" (Weiss, 1843: 373). Cette affirmation illustre le genre de diffamations qu'on lui infligea le long de sa carrière, car nombre de ses ouvrages reçurent la même accusation:

Pour imposer silence à ses détracteurs, elle se hâta de faire imprimer un nouveau roman (*l'Aveugle par amour*), dont elle se flatta qu'on lui laisserait la propriété; mais [...] le public, entraîné par quelques journalistes, continua de lui refuser le talent d'écrire, et ne cessa d'attribuer les productions qu'elle faisait paraître sous son nom à différents auteurs (Weiss, 1843: 373).

Notons, toutefois, que Fanny avait bien composé en collaboration avec Dorat le roman épistolaire *Les Sacrifices de l'amour*. Desnoiresterres analyse cette œuvre pour y relever les aspects pseudo-autobiographiques de la comtesse. Marquiset, avec une verve caustique, fait aussi référence à la complicité entre Fanny et Dorat dans la composition du roman: "le premier péché commis entre M<sup>me</sup> de Beauharnais et Dorat fut un ouvrage publié

---

<sup>15</sup> Nous reproduisons, ici aussi, la définition de "teinturier" fournie par Féraud: "Depuis peu on apèle [sic] de ce nom, dans un sens figuré et un peu burlesque, les Écrivains qui mettent le style aux productions des Auteurs femmes" (Féraud, 1788: 665).

en 1771, les *Sacrifices de l'Amour*" (Marquiset, 1913: 180).

En tout cas, personne ne doute que les traits décochés contre la comtesse traduisaient surtout l'inimitié que ses détracteurs éprouvaient à l'égard de Dorat, et plus tard de Cubières. L'échec de la représentation de *La fausse inconstance* en est certainement une preuve incontestable. Desnoiresterres transcrit les commentaires recueillis dans les *Mémoires secrets* où on répète les rumeurs malveillantes qui circulaient sur cette pièce: "On ne doute pas que son teinturier ne soit le sieur Dorat qu'elle affiche publiquement pour son amant" (Desnoiresterres, 1887: 386).

Ce fut une cabale qui décida le sort de la pièce. L'épisode est évoqué dans la *Correspondance* de Grimm: "Il est certain que l'instant choisi pour faire tomber sa pièce a paru déceler le parti-pris de la cabale... Nos bons Parisiens, qui se piquent de tant d'égards pour les femmes, en montrent bien peu pour les ouvrages qu'elles risquent au théâtre" (cité par Desnoiresterres, 1887: 387). Malgré l'échec de la pièce, qui ne put être représentée à terme, Fanny la publiera en 1787, mais elle prendra soin de la faire précéder d'un *Avertissement* où elle explique la cabale dont elle fut l'objet: "ma pièce n'a point souffert de chûte [sic], parce qu'elle n'a pas été véritablement représentée, [...] parce qu'une cabale furieuse n'a point permis qu'on l'écût" (Beauharnais, 1787: x-xj).

### 3. LE FÉMINISME DE FANNY DE BEAUHARNAIS

Or, il est incontestable que toutes ces critiques<sup>16</sup> étaient aussi destinées à démolir les prétentions littéraires d'une femme qui essayait de se frayer un chemin dans le monde des lettres et qui cherchait à avoir le droit à la gloire littéraire, prérogatives que les hommes doctes de son temps s'arrogeaient avec acharnement.

---

<sup>16</sup> Dans les *Mémoires de Madame du Barry* on retrouve les mêmes partis-pris. En parlant de la réaction de la comtesse après la mort de Dorat, on lit: "Les méchants prétendent qu'elle avait *perdu l'esprit*: on entendait par là qu'il était l'auteur des œuvres de cette dame aimable" (Lamothe-Langon, 1857: 246). Il s'agit de la reproduction presque textuelle de ce que recueillent les biographies de Fanny, comme celle de Michaud: "les malins, voulant donner à entendre que Dorat était le véritable auteur des ouvrages de madame de Beauharnais, publièrent qu'elle avait été affligée de sa mort jusqu'à en perdre l'esprit" (Weiss, 1843: 373).

Remarquons que dans ses écrits le discours de Beauharnais déploie un féminisme explicite, malicieusement ironique et moqueur, ce qui ne pouvait que froisser et mortifier nombre de ses contemporains masculins dans les milieux littéraires.

Cette circonstance explique facilement les jugements souvent viscéraux de ses détracteurs. Dans ce contexte se situe un autre écrit qui fut très critiqué: une petite brochure intitulée *À tous les penseurs, salut*, où elle avait pris la défense des femmes tout en se moquant sans fard de l'avis et des préjugés des hommes ("Encore si nous avons de l'esprit, sans qu'il y parût, on nous passerait [sic] quelque chose"; Beauharnais, 1774: 8). Il est intéressant de rehausser dans cet opuscule l'emploi que l'auteure fait de l'ironie pour soutenir sa pensée. Le texte dénonce l'injustice des hommes à l'égard des femmes ayant d'autres prétentions que celles qu'ils leur accordent gracieusement. L'ironie de Fanny devient le fil conducteur de tout son discours et le fondement de son raisonnement railleur:

Rentrons dans la médiocrité qui nous fut prescrite. Il ne nous appartient pas d'envahir les places que nos maîtres ont tant de peine à garder. Ils nous défendent d'être solides; tâchons de leur devenir agréables [...]; que nous raisonnions de l'Opéra comique; ils le veulent bien [...]. Mais apprécier un ouvrage de morale, juger une pièce [sic] de théâtre [...]; voilà ce qui les choque (Beauharnais, 1774: 9-10).

Notons aussi que dans la réflexion pétrie d'humour taquin qui conforme *À tous les penseurs, salut*, Fanny n'épargne pas son sexe: "On ne m'accusera pas d'avoir épargné mon sexe" (Beauharnais, 1774: 27). De ce fait, la comtesse recevra des critiques des deux parts. D'un côté, les femmes lui refusent le talent d'écrire, et de l'autre, les hommes s'en prennent à elle pour les reproches, enrobés d'esprit et d'humour, qu'elle leur adresse.

Les épigrammes cruelles qu'elle reçut de la part de certains écrivains, comme Lebrun et La Harpe, prouvent à quel point Beauharnais avait mis le doigt sur la plaie. Dans ce contexte, la *Biographie* de Michaud signale la parution de cet ouvrage comme le déclenchement de la querelle de Lebrun, qui "releva



le gant; et, déclarant franchement la guerre aux femmes auteurs, il décocha contre madame de Beauharnais [...] plusieurs épigrammes aussi mordantes que spirituelles” (Weiss, 1843: 373).

De son côté, Desnoiresterres tout en considérant cet opuscule comme un des écrits les plus saillants de la comtesse, souligne lui aussi qu’il avait été durement jugé par les femmes, devenues les plus terribles censeurs de Fanny:

[...] À tous les penseurs, salut, ce qu’elle a fait incontestablement de plus agréable et de plus saillant, une thèse où son sexe était jugé avec une originalité et une indépendance égales. [...] L’intention [venger les femmes de l’injustice des hommes] était bonne et méritait un accueil autre; car Grimm nous apprend lui-même que les femmes furent les juges les plus rigoureux et les moins équitables (Desnoiresterres, 1887: 376).

Il ne peut surprendre alors que Beauharnais réagisse, piquée d’amour propre, et qu’elle le fasse justement à travers ses poésies. Ainsi, la comtesse décida de se venger de la rigueur de ses adversaires féminins dans une épître en vers (*Épître aux femmes*<sup>17</sup>) qui fait partie de son recueil *Mélange de poésies fugitives...*: “Mon sexe est injuste par fois; / [...] N’importe! il me faut renoncer / A l’espoir flatteur de lui plaire” (Beauharnais, 1776: 48).

Les traits décochés par les femmes lui semblent d’autant plus graves et injustifiés qu’ils proviennent précisément de celles qui auraient dû la soutenir face aux préjugés des hommes. Or, au lieu de prendre son parti, ces femmes lui disputent ses ouvrages, qualifient ses vers de “pillés” et lui refusent le mérite de les avoir écrits (“Mes vers sont pillés, disent-elles. / Non, Chloé<sup>18</sup> n’en est pas l’auteur”; Beauharnais, 1776: 49). De tels

<sup>17</sup> Il ne faut pas confondre cette *Épître aux femmes*, en vers, avec l’*Épître aux dames*, en prose, que Fanny composa comme Préface à *L’île de la félicité* et où elle déploie son discours féministe, tel que nous l’avions analysé dans une étude précédente (Romera, 2017).

<sup>18</sup> Chloé, comme Églé, sont des surnoms littéraires féminins de l’époque, tirés de la mythologie. Les contemporains de la comtesse faisaient souvent recours à ces noms pour personnifier poétiquement Fanny dans leurs épigrammes.

“suffrages” ne peuvent être que le résultat de l’envie, raisonne la comtesse, qui –loin de se plier à leur jugement– déploie une veine de fierté qui contraste avec sa modestie et bienveillance habituelles: “Ne me donnez point le plaisir / De me croire un objet d’envie. / Je triomphe, quand vous doutez; / Rendez-moi vîte [sic] vos bontés, / Et je reprends ma modestie” (Beauharnais, 1776: 49).

Pour ce qui est de ses censeurs masculins, Fanny leur adresse une épître en vers (*Épître aux hommes*) où elle se plaint de leurs injustes critiques. Elle le fera, une fois de plus, avec un haut degré d’ironie et d’humour, mais aussi avec un ton de reproche qui trahit son cœur blessé de tant de jugements peu galants<sup>19</sup>: “Fier d’une fausse liberté, / Sexe, qui vous croyez le maître, / Soyez, au moins, digne de l’être. / Justifiez votre fierté; / Et puis, ce sera notre affaire, / Quand vous l’aurez bien mérité, / De vous surpasser pour vous plaire” (Beauharnais, 1776: 3).

Ce discours que l’on pourrait qualifier de féministe<sup>20</sup> se retrouve dans l’ensemble de son œuvre, où Beauharnais soutient la défense de la femme auteur, de son droit à la plume et à la gloire littéraire, et où elle se voue à la critique des littérateurs et penseurs masculins qui cherchent à empêcher la femme de progresser dans le monde des lettres.

Remarquons, toutefois, qu’il s’agit bien d’un discours féministe épocal, partagé par nombre de femmes célèbres de son temps. Il s’encadre dans la querelle des femmes auteurs qui avait refait surface à la fin du XVIII<sup>e</sup> et qui se prolongera encore jusqu’aux débuts du XIX<sup>e</sup>.

---

<sup>19</sup> Fanny se plaint de cela-même dans sa “Lettre à un ami très importun” qui sert de Préface à *Mélange de poésies fugitives...*: “Combien aujourd’hui les égards sont perfectionnés! On nous juge, comme si nous en valions la peine. On médit de nous; on nous fait même l’honneur de nous calomnier. Vive la galanterie moderne!” (Beauharnais, 1776: iv-v).

<sup>20</sup> Le Guennec aussi rehausse cette caractéristique dans la production de Fanny, avec celle de son sens de l’humour: “Mais le génie de Fanny, c’est dans l’humour qu’il se trouve, et dans l’amour. [...] Beauharnais est une féministe” (Le Guennec, 2013: 27).

## 3. CONCLUSIONS

Il est facile de déduire, après avoir abordé les œuvres de Fanny de Beauharnais, ainsi que les circonstances de leur composition et les réactions qu'elles soulevèrent dans son temps, pourquoi ses ouvrages furent ignorés par la postérité. Même en tenant compte du mérite relatif de sa production littéraire, il faut bien convenir que la persistante accusation de ne pas avoir composé ses propres textes –ou de ne l'avoir fait qu'avec l'aide de ses amis auteurs– s'avère sans doute la raison la plus vraisemblable d'avoir été si hâtivement oubliée.

Fanny s'était défendue vaillamment de ses détracteurs. Elle écrivait pour son plaisir, disait-elle, et se moquait de ses censeurs. Elle avait au demeurant un grand nombre d'écrivains et de personnalités qui la soutenaient et qui l'honoraient dans son salon, un cercle littéraire célèbre, qui n'était pas exempt de jalousies. Autant de raisons pour lui refuser le privilège de se faire une place dans un monde jalousement gardé par les hommes.

Notons que même bien des années après sa mort, la comtesse sera toujours dépeinte avec un sarcasme qui se veut juste parce qu'il est cimenté sur les critiques qu'elle avait reçues de la part de quelques-uns de ses contemporains. Ainsi le fait, par exemple, Léon de Fos qui lui dédie le portrait numéro dix dans *Douze portraits de femmes dessinés à la plume*. Il s'agit en fait d'un poème, où l'on perçoit dès les premiers vers à quel point Fos s'inspire dans les commentaires des ennemis de Fanny: "Volumineux auteur de maint écrit futile, / Et de mœurs, qui pis est, lâches [sic] comme son style" (Fos, 1868: 24). Les allusions à la vie dissipée de la dame font référence aux accusations d'avoir été l'amante de Dorat et de Cubières, entre autres. Ces deux auteurs sont aussi nommés en tant que "teinturiers" des ouvrages de Fanny: "Mais lorsqu'au vieux Dorat, papillon de Cythère, / Et gentil teinturier de sa muse éphémère, / La nature en jouant reprit / Son âme frivole et légère, / Telle fut sa douleur qu'elle en perdit l'esprit. / Cubières-Palmézeaux tenta de le lui rendre" (Fos, 1868: 24-25). En définitive, la répétition malicieuse des partis-pris sont évidents dans ce portrait, où Fos se limite à reproduire les arguments fournis par les détracteurs

de Fanny. Il ne peut surprendre alors que le nom de Mme de Beauharnais fût resté lié à un talent toujours mis en cause parce qu'elle l'aurait emprunté à ses amis auteurs.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce sera Marquiset qui perpétuera cette image de la comtesse dans son livre, où il soutient des propos corrosifs et cuisants dans le chapitre qu'il lui consacre. En voici un échantillon: "Si l'on rencontre peu la rime dans ses vers, on ne découvre pas la raison dans sa prose" (Marquiset, 1913: 185). Ce genre de commentaires ne fait que prouver à quel point on avait mal compris l'humour et l'ironie pleine d'esprit qui soutendent les ouvrages de la comtesse, ou –ce qui est pis encore– à quel point on voulut les étouffer et passer sous silence.

Ainsi, on arrive à comprendre facilement pourquoi l'œuvre de Beauharnais tomba sans rémission dans l'oubli le plus absolu. On l'a vu, il était difficile, voire impossible, de se soustraire à une image dénaturée et injurieuse de sa production écrite, qui –à force d'être inlassablement référée avec le même sarcasme malicieux– était devenue par la suite la seule vérité à retenir, le seul jugement possible, stéréotypé et figé, à transmettre pour la postérité.

Ceux qui lui dédient de nos jours leur attention sont peu nombreux. Après Turgeon et son étude de 1932, seuls quelques spécialistes lui ont accordé récemment un intérêt renouvelé et lui ont dédié une approche fraîche, dépourvue de préjugés. C'est le cas de Le Guennec, qui fait preuve d'une sereine équité dans le portrait qu'il offre de l'œuvre de Mme de Beauharnais dans son livre, de 2013. Ce sera sans doute aussi le cas de sa cousine<sup>21</sup>, Magali Fournaud, qui s'occupera justement de l'ironie de la comtesse dans le colloque "Les femmes et la philosophie des Lumières: formes et modes de participation et de collaboration", qui se tiendra à Orléans du 24 au 26 mars 2017, avec une

---

<sup>21</sup> Le Guennec nous apprend que Magali Fournaud (Université de Bordeaux-Montaigne) s'était déjà occupée d'analyser un conte de Fanny, *Volsidor et Zulménie* (Le Guennec, 2013: 27). En fait, elle avait participé dans le Colloque "Femmes des Lumières et de l'Ombre. Un premier féminisme (1774-1830)" (Orléans, du 24 au 26 mars 2011), avec l'intervention intitulée "De la guerre des sexes à la quête de l'harmonie universelle chez Fanny de Beauharnais".

intervention intitulée “Fanny de Beauharnais: l’ironie au service de la philosophie”.

Ces nouvelles approches contribueront à dédommager Fanny de Beauharnais de l’image faussée reçue et permettront que son œuvre soit sauvée de l’oubli auquel elle avait été confinée. Nous le souhaitons vivement. De notre côté, nous espérons avoir exposé dans sa juste mesure –et en quelque sorte démonté– l’inique jugement figé et immuable que la comtesse avait enduré jusqu’à présent.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme<sup>22</sup> (1987). *Mémoires et souvenirs d’une femme de qualité sur le Consulat e l’Empire*, Ghislain de Diesbach (Éd.). Paris, Mercure de France [1830].
- Arnault, A.V. (1820). *Biographie nouvelle des contemporains*, Tome 2. Paris, Librairie Historique.
- Lamothe-Langon, E. L. (1857). *Mémoires de Madame du Barry sur la vielle, la cour et les salons de Paris sous Louis XV*. Paris: Gustave Barba, Libraire-éditeur.
- Beauharnais, F. de. (An IX de la République: 1801). *L’île de la félicité, ou Anaxis et Théone, poème philosophique en trois chants, précédé d’une épître aux femmes, et suivi de quelques poésies fugitives*. Paris: Chez Masson, Libraire.
- Beauharnais, F. de. (1787). *La fausse inconstance, ou Le triomphe de l’honnêteté*. Paris: Imprimerie Politype.
- Beauharnais, F. de. (1774?). *À tous les penseurs, salut*. Sans données de l’éditeur. Disponible sur Gallica (BNF).
- Desnoiresterres, G. (1887). *Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs.
- Féraud, Abbé (1788). *Dictionnaire critique de la lunge française*, Tome 3. Marseille: Chez Jean Mossy, Père et Fils.
- Fos, L. de (1868). *Douze portraits de femmes dessinés à la plume*. Riom: Imprimerie de G. Leboyer.
- Guth, P. (1967). *Histoire de la littérature française. Des origines épiques au siècle des Lumières*. Paris: Fayard.
- Le Guennec, F. (2013). *Le livre des femmes de lettres oubliées*. Paris:

---

<sup>22</sup> Même si l’auteur de ces *Mémoires* n’a pas été prouvé, dans son introduction à l’édition consultée pour cette étude, Diesbach affirme qu’il s’agit en fait des pseudo-mémoires composés par le baron de Lamothe-Langon (1987: 13).

Mon Petit Éditeur.

- Marquiset, A. (1913). *Les Bas-bleus du Premier Empire*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Quérard, J.-M. (1827). *La France littéraire*, Tome I. Paris: Chez Firmin Didot, père et fils, Libraires.
- Romera Pintor, A.M. (2017). La pensée de Fanny de Beauharnais dans son *Épître aux dames*. En E.M. Moreno Lago (Coord.), *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres* (pp. 85-94), vol. 2. Sevilla: Benilde Ediciones.
- Turgeon, F.K. (1932-3). Fanny de Beauharnais: Biographical notes and a Bibliography. *Modern Philology*, 30, pp. 61-80.
- Weiss (1843). Fanny de Beauharnais. En Michaud (Dir.) *Biographie universelle ancienne et moderne* (pp. 372-374), Tome 3. Paris: A. Thoisnier Desplaces, Éditeur.

LAS TROBAIRITZ EN SU TIEMPO<sup>1</sup>  
THE TROBAIRITZ IN THEIR TIME

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ

Juan SÁEZ DURÁN

*Universidad de Cádiz*

*Resumen:* Análisis desde diversas perspectivas (Iconografía, *Vidas* y *Razós*) acerca de la visión de las Trobairitz en su época, en el contexto de de la discusión sobre su particular concepción del amor cortés.

*Palabras clave:* Trobairitz, Amor cortés, Iconografía, *Vidas*, *Razós*.

*Abstract:* An analysis, from various perspectives (Iconography, *Vidas* and *Razós*), of contemporaneous views of the Trobairitz, in the context of discussions of their particular concept of courtly love.

*Key words:* Trobairitz, Courtly Love, Iconography, *Vidas*, *Razós*.

Como afirma A. A. Parker, el “amor cortés constituye un término de gran amplitud”, calificándolo de “fenómeno literario fascinante a causa de los problemas que pone de manifiesto” (1986: 25-26). Desde el clásico trabajo de Gaston Paris en 1883, donde definía el “*amour courtois*” como “un art, une science, une vertu, que a ses règles” (1883: 519)<sup>2</sup> se ha tratado de establecer el patrón conceptual y formal que sirve de sustrato a la poética trovadoresca desde diversos ámbitos, metodologías y enfoques. Y si ya entrañaba dificultad establecer y acotar los

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y en el Proyecto de Investigación de la AGAUR: 2014SG551.

<sup>2</sup> La cursiva es del autor, que bautizó de esta forma el amor trovadoresco. Un repaso por la historia de la expresión en M. de Riquer, 1983, T. I, pp.78-79.

rasgos que definen este patrón en la multiforme adaptación de la que el corpus de los trovadores es testimonio, el objetivo se dificulta cuando nos situamos en la esfera de la poesía trovadoresca femenina. Así, “the poetic content, forms, and the motifs of the system of *fin’amor* were clearly not wholly suitable or applicable to women lyricists. How to utilize them and modify them was not only the challenge that confronted women lyricists but provides a test case to assess the flexibility of the system and its limits as well”, con palabras de M. Sapiro (1978: 561). Ahora bien, lo que nos interesa es determinar la forma en que las mujeres trovadoras, o *trobairitz*, se adaptan -y en qué medida- al modelo masculino, y cuáles son sus propias propuestas, como plantea M. T. Bruckner: “If we are willing to listen and analyze carefully, the *trobairitz* have much to teach us about the way women poets enter into and find their place in a traditional poetic system created by male poets” (1992: 865).

Cuando J. Frappier afirmó que “l’expression d’ «amour courtois», si employée aujourd’hui, manque d’authenticité. A peu près ignorée au moyen âge (...), elle appartient à la terminologie de la critique moderne” (1959: 137), no hace más que señalar la dificultad que entraña la definición del concepto de amor desarrollado en la poesía trovadoresca. Como emblema de la expresión amorosa, la *cansó* se hace eco de la visión particular del poeta-autor sin que la posibilidad de roles marcados por un juego retórico, que podría suceder en la *tensó*, lleve a dudar de la autenticidad de un discurso en primera persona. Es indudable la importancia de los géneros dialogados en la poesía femenina occitana. A. Rieger (1991) establece el corpus de las *trobairitz* en 46 composiciones de las cuales 26 son dialogadas frente a 12 *cansós*. Ahora bien, señala A. M. Mussons la falta de acuerdo en aceptar todos los diálogos como reales, sobre todo en las composiciones mixtas en las que la interlocutora del trovador es una “*Domna*” anónima (2003: 56-57). El problema, llevado al extremo, es negar la existencia de poesía femenina, idea ya presente desde el estudio de A. Jeanroy en 1934, negarla parcialmente como hace P. Dronke<sup>3</sup>, o minimizar su valor,

---

<sup>3</sup> “Las poetisas entran en un mundo –afirma el autor- creado por hombres para ellas; y, a veces, en estos debates poéticos, las respuestas de las mujeres



considerándola “un phénomène marginal”, como es el caso de J.-C. Huchet (1983: 60). Lo cierto es que el conjunto de trobairitz ha padecido un exilio crítico afortunadamente superado por las aportaciones de las últimas décadas (Víñez, 2015: 219-230).

Partiendo del género de la *cansó* y dejando de lado las *tensos* y *partimens*, no por el problema intrínseco que conlleva la polémica distinción entre “feminidad textual” y “feminidad genética”, delicado debate sobre el que ha arrojado mucha luz Rieger (1990: 47), sino porque el gran canto es, sin duda, el máximo exponente de la *fin’amors*, sin interferencias, nos preguntamos si existe una visión particularmente “femenina” del código amoroso y si se trata de una propuesta conjunta o plural. En el inventario de la autora (Rieger, 2003: 48-49), figuran como “monólogos líricos” un grupo de 12 composiciones de cinco trobairitz, una de ellas anónima, que comprende los cuatro textos de Castelloza (incluida la composición de atribución dudosa, Paden, 1981: 158-165; Lavaud, 1910: 496-521), la *cansó* de Clara d’Anduza y las cuatro de La Comtessa de Dia, además del famoso texto de Azalais de Porcairagues que, sin embargo, consideramos junto con A. Sakari más cercano al planto (1971: 527-528; Víñez, 2015: 227 [267]); también la controvertida composición de Bieiris de Romans, cuya particularidad de estar dirigida a otra dama la convierte en insólita en su contexto (Víñez, 2013: 59-61)<sup>4</sup> y la *cansó* de una trobairitz anónima, además de otros fragmentos anónimos y el de Na Tibors.

Se ha debatido mucho si la teoría amorosa que reflejan estas composiciones representa “un système poétique autonome” que parte de la inversión del código socio-poético masculino (Bec, 1995: 30, 37). La clásica descripción conceptual de la *fin’amors* que llevó a cabo Frappier, cuyo análisis del universo trovadoresco implicaba elementos constitutivos *-cortezia*,

---

son ficticias, puestas en su boca por trovadores que fingen ser mujeres”, 1995, p. 143.

<sup>4</sup> Hecho que ha sido negado, entre otros, por A. Tavera, para quien el texto corresponde a Alberic de Romans, 1978, p. 5 [6], aunque ya lo señaló Schultz-Gora en 1891. Cf. para el tema, K. Städtler, 1990, pp. 50-52, 65 y 305.

*mezura, joven-* desde la perspectiva masculina, servía como soporte para reconocer una gran pluralidad de registros tanto en el texto poético como en la dimensión melódica del mismo (1959: 138). Sin embargo, sólo nos ha llegado un único texto femenino con partitura musical, la *cansó* ‘*A chantar m’er de so q’ieu no volria*’ de La Comtessa de Dia<sup>5</sup>. Debemos atender, pues, de modo obligado en primer lugar, a la infraestructura semántica a partir de un conjunto limitado de *topoi* y del fenómeno contextual de su desautomatización (Pozuelo Yvancos, 1979: 12-13). Precisamente esta última propuesta metodológica sirve para dejar atrás el problema que advertía Dronke sobre la excesiva homogeneidad con que se ha querido ver el conjunto global: “Frasas como ‘el código del amor cortés’ o ‘las convenciones de la lírica trovadoresca’ han embotado la percepción de lo que hay de poéticamente vigente e individual en este tipo de canciones” (1995b: 150). Y en el caso de las *trobairitz* la desventaja se amplifica, al pretender hacer depender su concepción poética del ideario masculino. Para ello se recurre –y retornamos al principio- al compacto universo doctrinal del amor cortés.

Por otra parte, se ha tratado de explicar el fenómeno de la poesía trovadoresca femenina en el contexto misógino que representa la alta Edad Media<sup>6</sup>, interpretando la presencia de las mujeres en el mundo literario como una revancha o compensación de la realidad (Bec, 1995: 15), sirviéndose de un sistema predominantemente masculino por la imposibilidad de crear uno propio específico (Beretta Spampinato, 1980: 61). De este modo, “ce sont eux, les troubadours, qui sont à l’origine de cette lyrique spécifique nommée la *fin’amor*, et non les *trobairitz*”, afirma D. Aguilera (2012: 58).

---

<sup>5</sup> En el folio 204r-vº del ms. W, también llamado *Manuscrit du Roi*, de finales del s. XIII. Cf. Víñez; Sáez, 2017.

<sup>6</sup> La inferioridad se basa en el antifeminismo que propaga el clero, que considera las limitaciones de la mujer no sólo en el aspecto físico, sino también en el psíquico y emocional. Así, la etimología de MULIER según Isidoro de Sevilla correspondería a MOLLIS (debilidad) frente a la del hombre, VIR, que deriva de VIS (fuerza), cf. M. M. Rivera Garreta, 2005, p. 126.

Ahora bien, a partir de ese sistema de transposición del servicio feudal al ámbito afectivo-amoroso, comienzan a detectarse las discrepancias, a veces más evidentes y otras más sutiles, relativas, en primer lugar, al yo-emisor en relación a su definición socio-poética. El trovador-amante es ahora la *Domna* (Domina) o *Midons* que se dirige a un *amic* –o *cavalier*–, a veces con adjetivos laudatorios. En este sentido, es importante destacar que “ambos términos (...), nos revelan que las trobairitz en su juego poético no “hacen” inferior al amado. Al *cavalier* que la *domna* ha elegido como *amic* le da un tratamiento de igualdad, y la distancia poético-social de la cansó masculina desaparece en las de las trobairitz. Ella sigue siendo la *dompna*”, como afirma I. de Riquer (1993: 29-30). Esta premisa es clave para comprender la solución alternativa a la actitud vasallática de sumisión, obligada en el código de la *fin’amors*, que presentan estas composiciones y de estas ideas pueden derivarse afirmaciones como la de M. Bogin de que las trobairitz no adoran a los hombres como tampoco pretenden ser adoradas (1978: 15). Incluso yendo más allá, a partir de los estudios de K. Städtler (1990) y A. Rieger, debe considerarse el papel del mecenazgo femenino, que parte de la propia formación intelectual de las damas, hecho que les permite no sólo ser las receptoras de un mensaje conceptualmente sofisticado, sino que ellas mismas patrocinan, como es el caso de Garsenda de Forcalquier, condesa de Provenza, de Ermengarda de Narbona y de la vizcondesa María de Ventadorn (Rieger, 2003: 46-47). Además, parece que hay bastante unanimidad<sup>7</sup> en admitir la importancia del elevado rango social de las trobairitz (Dronke, 1995a: 143), categorizándolas en el *trobar haut*, no profesional (Bec, 1995: 33). Pero algunos autores –C. Camproux, entre otros (1984: 64-65)- ven un problema en este hecho, concretamente en la *performance* de estas composiciones ante el público de la corte: “Le problème –afirma P. Bec (1979: 240)- devait se poser d’une manière plus délicate pour les femmes que pour les hommes”, hecho que fundamenta en la admisión pública de una

---

<sup>7</sup> Aunque J.-C. Huchet parece que pone en duda el alto rango social de las trobairitz argumentando que es un elemento retórico propio de las *Vidas*, 1983, pp. 61-62.

coyuntura emocional comprometida por una relación a tres partes. Sin embargo, esto sólo es una evidencia más de la aceptación de las reglas de juego, que las trobairitz conocen perfectamente<sup>8</sup>, solo que al invertir la relación vasallática, sin embargo, deciden no renunciar a su estatus de *Midons*: “Il fatto che sia sposata (come tutte le altre, del resto) –afirma Beretta Spampinato refiriéndose a Castelloza- accentua di più le caratteristiche essenziali dell’amore cortese” (1980: 63).

En relación a esa puesta en escena mucho tiene que aportar la iconografía de las trobairitz (Víñez; Sáez, 2016), ya que cuatro grandes manuscritos del s. XIII -A, H, I, K<sup>9</sup>- nos dejan “retratos” de algunas de ellas. Para M. L. Meneghetti, el programa iconográfico resalta en estos cancioneros el protagonismo del poeta-personaje, con gestos retórico-rituales (1984: 331-336) y nos puede aproximar mejor a la consideración que de las trobairitz se tenía en los siglos XIII y XIV (Rieger, 1985: 386), también la de algunos de sus contemporáneos, por ser cercanos cronológicamente, ya que, como indica M. de Riquer, pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos (1995: X).

A excepción de H, que presenta sorprendentemente ocho miniaturas independientes de trobairitz, los otros grandes cancioneros aparecen iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras historiadas sobre fondo dorado, siendo el cancionero A más lujoso, con las figuras sentadas, frente a la austeridad de las imágenes del resto, con las figuras de pie. Dieciséis miniaturas nos permiten conocer a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima: en H vemos a Almuç de Castelnou, Iseut de Capion, Maria de Ventadorn, Lombarda, Tibors de Sarenom y a la trobairitz anónima. De Castelloza nos

---

<sup>8</sup> Ya en su tratado *De Amore*, Andrés el Capellán había explicado los principios limítrofes del comportamiento cortés exponiendo 31 *Reglas del Amor*, siendo la primera de todas la que se refiere al “polémico” adulterio: “Causa coniugii ab amore non est excusatio recta” (“El matrimonio no es excusa válida para no amar”), edición y traducción de I. Creixell Vidal-Quadras, 1995, pp. 362-363.

<sup>9</sup> A (lat. 5232) y H (lat. 3207) se hallan en la Biblioteca Vaticana; I (fr. 854) y K (fr. 12473) en la Biblioteca Nacional de París. Contamos con excelentes ediciones facsímiles de J.-L. Lemaître y F. Vielliard *et alii*, 2008 y 2006.

han llegado tres imágenes: en A, I y K. De Azalais de Porcairagues, dos, en I y K. Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada en A, I, K y una duplicación de imágenes, nada usual, en H (Rieger 1985: 390)<sup>10</sup>.

Podemos observar el énfasis puesto en reflejar el alto nivel social de estas poetas en su vestimenta, ya que son representadas con vestido largo como corresponde a su rango, a diferencia de los trovadores, ataviados de un modo más informal (Lemaitre; Vielliard, 2006: XII). Detalles como las mangas intercambiables, de distinto color al del vestido, los botones de algunos de ellos (Jullian, 2007: 5), algunos accesorios como cuerdas doradas son, entre otros, elementos de atavío de altura en la jerarquía social (Guerrero Lovillo, 1949: 109-111), pero, sobre todo, el manto, normalmente forrado de armiño, que es “señal de dignidad superior”, como señala J. E. Cirlot (1988: 297). Observamos otros elementos ornamentales “ennoblecadores” como el cetro, elemento destacado y signo de poder y autoridad (Miguélez Cavero 2010: 128-129) en cuatro trobairitz de H, algunos flordelisados como en el caso de Lombarda y Maria de Ventadorn<sup>11</sup>. En relación a los colores de la vestimenta, domina, indiscutiblemente, el rojo, predilecto de la nobleza (Luca, 2005: 351, 365 y 371). Así, aparecen destacadas de absoluto rojo Azalais (K) y La Comtessa de Dia (H<sup>2</sup>). También forman parte del atuendo los colores azul, verde, rosa y dorado, evocando significaciones simbólicas específicas (Víñez; Sáez, 2016: 297-298).

Las imágenes reproducen el *topos* femenino de belleza en la blancura de la tez. A excepción de La Comtessa en A, que aparece rubia y con el cabello recogido, en casi todas las miniaturas el color de pelo es castaño y con trenza, símbolo de mujer casada (Bornay, 2010: 150). En algunos casos, portan diademas -cintas muy finas en el caso de H-, como accesorio de alta categoría social. El rostro es poco expresivo, con leve

---

<sup>10</sup> Las distinguiremos como H<sup>1</sup> y H<sup>2</sup>. Dos tercios de las poesías femeninas de H son *unica*, por lo que quizá fue elaborado por o para una mujer, afirma Rieger, 1985, p. 390; quizá para un -o una- coleccionista, ya que parece que no es labor de un copista profesional, según C. de Lollis, 1889, pp. 165-166.

<sup>11</sup> Rieger distingue cinco, ya que incluye la primera imagen de La Comtessa de Día, muy deteriorada, 1985, pp. 391-392.

sonrisa y boca cerrada, como corresponde a personajes de alto rango (Garnier, 1982: 43-44, 49, 135). La orientación de cabeza y mirada (ojos) sugieren un supuesto auditorio al que se dirigen directamente, en clara actitud de interpretar sus canciones sin ayuda de juglares<sup>12</sup>.

Toda esta información se complementa con las *Vidas* y *Razós* que acompañan a las imágenes en los cuatro cancioneros estudiados, puesto que los iluminadores tuvieron presente sus contenidos, como afirma Meneghetti (2008: 228). Las *Vidas* –escritas en tinta roja– de las seis trobairitz<sup>13</sup> que conocemos, muestran un marcado carácter de homogeneidad aunque con matices. Son las “biografías” de Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn, si bien en las dos últimas, se mezclan con la *Razó*, por lo que son más extensas<sup>14</sup>. En el caso de Almueis de Castelnou e Iseut de Capió, se trata de una *Razó*. También Clara d’Anduza aparece referida en la *Razó* de un poema de su enamorado Uc de Sant Circ (M. de Riquer, 1995: 124-126). Asimismo, La Comtessa Garsenda de Forcalquier, es nombrada en las *Vidas* de dos trovadores, Gui de Cavalhon que, según dice “se crezet q’el fos drutz de la comtessa” (M. de Riquer, 1995: 272) y compuso con ella una *tensó* (Rieger, 1991: 204-213), y Elias de Barjols (M. de Riquer, 1995: 104-106). La trobairitz Alamanda escribe una *tensó* con Giraut de Bornelh (Rieger, 1991: 183-203. M. de Riquer, 1983, I: 506-510) y por la *Razó* de este texto conocemos que la trobairitz es requerida, como doncella de la dama del trovador, llamada curiosamente también Alamanda, para mediar en el conflicto del guante perdido por Giraut, prenda de intercambio amoroso que implica, al menos, el

---

<sup>12</sup> Una rúbrica al margen en A indica al miniaturista que debe representar a La Comtessa de Dia como “una dona que cante”.

<sup>13</sup> Se han publicado en numerosas ocasiones desde el primer trabajo de conjunto de C. Chabaneau en 1885. También, J. Boutière, J. A. Herman Schutz, e I.-M. Cluzel en 1973 y, más recientemente, M. de Riquer en 1995, pp. 103, 124-126, 176, 185, 218, 223, 237 y 267.

<sup>14</sup> Boutière, Schutz y Cluzel catalogan los textos de *Razó*, pp. 416-419 y 212-214; pero es indiscutible que siguen el formato de una *Vida* –presentación con adjetivos encomiásticos, origen geográfico y categorización social– ampliada con explicaciones del poema (*Razó*).

grado *entendedor* en la relación amorosa. También Guillelma de Rosers escribe un *partimen* con Lanfranc Cigala (Rieger, 1991: 224-233) y es nombrada en la extensa *Razó* (M. de Riquer, 1995: 311-313)<sup>15</sup>. Conocemos, además, algunas “trobairitz sin texto” (I. de Riquer, 1993: 24) como Gaudairenca, esposa de Raimon de Miraval<sup>16</sup>, y Elis de Montfort, autora de un debate con Raimon Jordan e incluida en la extensa *Razó* del mismo (M. de Riquer, 1995: 77-79)<sup>17</sup>.

Todas estas referencias permiten trazar límites cronológicos en la producción de las trobairitz entre 1135 y 1240, según A. Rieger, “con una concentración manifiesta a fines del siglo XII.” (1990: 45).

El contenido de las *Vidas* y *Razós* nos acerca al perfil de estas poetas. De cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción en referencia a su formación: “enseingnada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseingnada” en el de Castelloza. La fórmula de tratamiento “Na”, así como la calificación de “Donma” para buena parte de estas trovadoras, e incluso de “gentil Domna” para algunas de ellas, como Azalais y Castelloza, o la referencia explícita al título de La Comtessa de Dia, hacen hincapié en su rango social elevado, siendo el caso de Maria de Ventadorn particular, ya que en la *Razó* que acompaña a su debate con el trovador Gui d’Ussel –único texto conocido de la autora– éste indica que “era en la cort de ma domna Maria”, en referencia a su papel como dama mecenas (M. de Riquer, 1995: 103-104). Sobre el valor literario de la obra de las trobairitz, La Comtessa de Dia y Azalais son destacadas como buenas trovadoras, calificando sus poesías de “bonas cansos”, mientras que de Tibors se dice que “saup trovar” y de Lombarda que “fazia bellas coblas et amorosas”.

---

<sup>15</sup> Se elogia en una *cansó* anónima en la que se refiere su estancia en Italia, cf. Rieger, 1991, pp. 234-241.

<sup>16</sup> Según la *Razó*, Ermengarda de Castras lo toma por caballero exigiéndole que abandone a su esposa. Él obedece aduciendo que “el no volia moiller que saubes trovar, que saatz avia en un alberc d’un trovador”, M. de Riquer, 1995, p. 210.

<sup>17</sup> I. de Riquer añade también a Guillelma Monja, juglaresa y esposa de Gaucelm Faidit, aunque no se sabe si compuso algún texto, *ibíd.*

Todos estos elementos –*Vidas, Razós* y miniaturas- permiten un nutritivo análisis transversal texto/imagen con el objeto de una mayor comprensión del lugar que ocupa el grupo de trobairitz en el seno de la escuela poética cortés, donde fueron, según todas estas evidencias, aceptadas y valoradas. Ahora bien, la excepcionalidad de su presencia, que suele medirse en cifras –de 360 trovadores que compusieron cerca de 2500 canciones, sólo una veintena son mujeres, con 46 textos- se ha calibrado desde otros puntos de vista como la óptica emocional –los llamados “valores psico-poéticos” por P. Bec, (1995: 34)- que reflejan sus composiciones. A menudo esta visión desemboca en la consideración de una mayor sinceridad poética en las trobairitz que, en ocasiones, apunta a la osadía, con la expresión de una sensualidad más directa materializada en un lenguaje sencillo (I. de Riquer, 1993: 30-31) o “une voix de la spontanéité”, como dirá O. Tomasovszky (2004: 269). R. Nelli, incluye en su relación de escritores anticonformistas del Medioevo a algunas trobairitz cuyas reivindicaciones se hicieron oír a través de un erotismo anti-convencional (1977: 18-19)<sup>18</sup>. La percepción de una singularidad en la poesía femenina trovadoresca es negada, sin embargo, por P. Zumthor, que no observa registros expresivos diferenciados de los de la poesía masculina (1993: 109-117). Pero a poco que se profundice, no son difíciles de encontrar las desavenencias con el entramado de la *fin’amors*, en el que advierten “fisuras”, si bien es importante matizar que no ha de valorarse el conjunto de la producción en bloque, sino buscar la singularidad en cada una de ellas (Bruckner, 1992: 891). Aunque esa discusión pertenece ya a nuestro tiempo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera, D. (2012). *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*. Paris: L’Harmattan.
- Bec, P. (1995). *Chants d’amour des femmes-troubadours. Trobairitz et ‘chansons de femme’*. Paris: Éditions Stock.

---

<sup>18</sup> Se trata de autoras de algunas *tensós*: Garsenda, condesa de Provenza, Almuç e Iseut, Carena, Alais e Iselda, la Domna H y Bieiris de Romans, pp. 243-249, 255-269, 301-305



- Beretta Spampinato, M (1980). “Le Trobairitz. La fin’amors al femminile”. *Le Forme e La Storia*, I (1-2), pp. 51-70.
- Bogin, M. (1978). *Les femmes troubadours*. Paris: Editions Denoël/Gonthier.
- Bornay, E. (2010<sup>2</sup>). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Boutière, J.; Herman Schutz, A.; Cluzel, I.-M. (1973). *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet.
- Bruckner, M. T. (1992). “Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”. *Speculum*, 67, pp. 865-891.
- Camproux, C. (1984-1985). *Écrits sur les Troubadours et la civilisation occitane du Moyen-Âge*. Montpellier: Occitania, 2 vols.
- Cirlot, J. E. (1988<sup>7</sup>). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Creixell Vidal-Quadras, I. (1985). *Andreas Capellanus. De Amore*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Chabaneau, C. (1885). *Les biographies des troubadours en langue provençale*. Toulouse: Édouard Privat. Libraire-Éditeur.
- Dronke, P. (1995a). *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Dronke, P. (1995b). *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Frappier, J. (1959). “Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d’oc et d’oïl au XII<sup>e</sup> siècle”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup>6, pp. 135-156.
- Garnier, F. (1982). *Le langage de l’image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le leopard d’or.
- Guerrero Lovillo, J. (1949). *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.
- Huchet, J.-C. (1983). “Las femmes troubadours ou la voix critique”. *Littérature*, 51 (3), pp. 59-90.
- Jeanroy, A. (1934). *La poésie lyrique des troubadours*. 2 vols. Toulouse-Paris: Privat/Didier.
- Jullian, M. (2007). “Images des Trobairitz”. *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 25, pp. 2-13.
- Lavaud, R. (1910). *Les Troubadours Cantaliens. XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. Notes complémentaires critiques et explicatives sur les textes publiés de M. le Duc de la Salle de Rochemaure*. Aurillac: Imprimerie Moderne.
- Lemaitre, J. L., Vielliard, F., Gousset, M.-T., Laffitte, M.-P. (2006). *Portraits d e trovadors. Initiales des chansonniers provençaux I et K*. Ussel: Musée du Pays d’Ussel-Centre Trobar.
- Lemaitre, J.-L., Vielliard, F., Duval-Arnoud, L. (2008). *Portrait de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca*

- Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232*). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Lollis, C. de (1889). “Appunti dai mss. provenzali Vaticani” *Revue de langues romanes*, pp. 157-193.
- Luca, P. di (2005). “I trovatori e i colori”. *Medioevo Romanzo*, Vol. XXIX (3), pp. 312-403.
- Meneghetti, M. L. (1984). *Il pubblico dei trovatori*. Modena: Mucchi Editore.
- Miguélez Caveró, A. (2010). “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica”. *Medievalismo*, 20, pp. 125-147.
- Mussons Freixas, A. M. (2003). “Dona, lírica i representació”. *Mot so razo*, 2, pp. 56-63.
- Nelly, R. (1977). *Ecrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. I. La Femme et l'Amour*. Paris: Éditions Phébus.
- Paden, W. D. (1981). “The Poems of the Trobairitz Na Castelloza”, *Romance Philology*, 35 (1), pp. 158-182.
- Paris, G., (1883). “Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac”. *Romania*, 12, pp. 459-534.
- Parker, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rieger, A. (1985). “*Ins e.l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers de l'enluminure dans les chansonniers des troubadours”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 28 (4), pp. 385-415.
- Rieger, A. (1990). “*En conselh no deu hom voler femna*. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque”. *Perpectives Médiévales*, 16, pp. 47-57.
- Rieger, A. (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rieger, A. (2003). “Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco”, *Mot so razo*, 2, pp. 41-55.
- Riquer, I. de (1993). “*Tota dona val mays can letr'apren*: Las Trobairitz”. En A. Carabí; M. Segarra (eds.), *Mujeres y literatura* (pp. 19-38). Barcelona: PPU.
- Riquer, M. de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tomos. Barcelona: Ariel.
- Riquer, M. de (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Rivera Garreta, M. M. (2005). *La diferencia sexual en la historia*. València: Universitat de València.
- Saphiro, M. (1978). "The Provençal *Trobairitz* and the Limits of Courtly Love". *Signs*, vol. 3 (3), pp. 560-571.
- Sakari, A. (1971). "À propos d'Azalais de Porcairagues". En I. M. Cluzel; F. Pirot (coords), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la memoire de Jean Boutière*, I, (pp. 517-528). Liège: Soedi.
- Schultz-Gora, O. (1891). "Nabieiris de Roman". *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15, pp. 234-235.
- Städtler, K. (1990). *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250). Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Tavera, A. (1978). "À la recherche des troubadours maudits", *Senefiance*, 5, pp. 135-162.
- Tomasovsky, O. (2004). "Les trobairitz, une voix féminine de la poésie médiévale". *Revue d'Études Françaises*, 9, pp. 265-272.
- Víñez Sánchez, A. (2013). "La voz disidente de las trobairitz". En M. T. Navarrete; M. Soler (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX* (pp. 35-63). Roma: Aracne.
- Víñez Sánchez, A. (2015). "Contextualización y exilios de las trobairitz", en Ladrón de Guevara, P.; Hernández, B. (eds.). *Marisa Madieri. Escritoras del éxodo y del exilio* (pp. 219-230). Murcia: Universidad de Murcia.
- Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J. (2016). "Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica", en M. G. Ríos Guardiola; M. B. Hernández González; E. Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación* (pp. 291-302). Murcia: Universidad de Murcia.
- Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J. (2017). "La música y las trobairitz. El testimonio de La Comtessa de Dia". *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, en prensa.
- Zumthor, P. (1993). "L'absente ou de la poésie des troubadours". *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, (pp. 109-117). Padua: Editoriale Programma.



### I.3. INÉDITAS EN PORTUGAL



APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA DE LA CONDESA  
DA VIDIGUEIRA  
NOTES FOR A BIOGRAPHY OF THE COUNTESS  
OF VIDIGUEIRA  
Pedro ÁLVAREZ-CIFUENTES  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* La historia de la literatura ha olvidado a Leonor Coutinho de Távora, la condesa da Vidigueira, a pesar del notable éxito de su novela de caballerías *Crónica do Imperador Beliandro*, de la que se han conservado varias decenas de copias manuscritas. La presente aproximación biográfica, con un análisis detallado del contexto vital, social y cultural de la condesa da Vidigueira, supone una investigación apasionante sobre la vida de una escritora inédita del *Seiscentismo* portugués.

*Palabras clave:* Escritoras Inéditas, Literatura Portuguesa, Siglo de Oro.

*Abstract:* The history of literature has neglected Leonor Coutinho de Távora, the countess of Vidigueira, despite the notable success of her chivalric romance *Crónica do Imperador Beliandro*, which has been preserved in several dozens of manuscript copies. This biographical proposal, with detailed insight of the vital, social and cultural context of the countess of Vidigueira, offers a fascinating account of the life of a largely underresearched and unknown female writer of the seventeenth century in Portugal.

*Key words:* Unpublished female writers, Portuguese Literature, Golden Age.

He dado a éste el título de APUNTES porque no pretendo, ni mucho menos, haber agotado la materia, empresa difícil y casi imposible.

Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*

## 1. LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Pese al considerable éxito de la novela de caballerías titulada *Crónica do Imperador Beliandro*, la historia literaria prácticamente ha olvidado a su autora, la condesa da Vidigueira Leonor Coutinho de Távora, sobre cuya vida conocemos datos muy escasos<sup>1</sup>. A menudo, la falta de documentación biográfica sobre escritoras del pasado “cierra el paso hacia una mejor comprensión de sus vidas, cuando no de sus obras” (Cruz, 2009: 43). Ante una larga lista de autoras inéditas en la historia de la literatura portuguesa (periférica, marginal y generalmente poco estudiada), una semblanza histórica de Leonor Coutinho supone una indagación fascinante en las coordenadas vitales de una figura mayoritariamente desconocida en el rico panorama del *Seiscentismo* portugués.

Leonor Coutinho de Távora nació a finales del s. XVI en el seno de una ilustre familia de la nobleza lusitana muy vinculada a la “Carreira da Índia”, esto es, la expansión ultramarina de Portugal. Sus antepasados heredaron el morgado de Caparica (Lisboa) y fueron enterrados en el convento de los capuchinos de la Arrábida. Uno de sus bisabuelos, Rui Lourenço de Távora, fue nombrado 12º Virrey de la India en 1576, para lo cual se embarcó rumbo a Oriente pero falleció durante el viaje y fue sepultado en la costa de Mozambique (Zúquete, 1962: 124). Lo acompañaba su nieto Rui Lourenço de Távora, llamado el Joven —el padre de doña Leonor, que a su vez era hijo del diplomático Lourenço Pires de Távora (1500-1573).

---

<sup>1</sup> Sobre Leonor Coutinho y la autoría de la *Crónica do Imperador Beliandro*, vid. Álvarez-Cifuentes (2014) y (2016).



El joven Rui Lourenço de Távora (1556-1616), el nuevo señor de Caparica, volvió a Portugal tras el desastre de Alcazarquivir (1578) —que supuso la anexión del reino lusitano a la corona de Felipe II de España—. Al servicio del nuevo monarca, el padre de doña Leonor defendió Sesimbra, Faro y Lagos de los ataques ingleses y de los partidarios del prior do Crato, ejerció las funciones de gobernador de Ceuta, Tánger y el Algarve y, como su abuelo, fue nombrado 19º Virrey de la India entre 1609 y 1612 (Machado, 1967: III, 11; Zúquete, 1962: 137-138).

Mariana Coutinho, la madre de doña Leonor, habría sido dama de la infanta D. Maria —la hija erudita del rey D. Manuel I de Portugal—, y era hija de Diogo de Almeida —comendador de Pensalvos y capitán de Diu, una rica colonia portuguesa en la India— y de Leonor Coutinho, dama de la reina D. Catarina de Austria y descendiente de los condes de Marialva, en honor de la cual fue bautizada nuestra protagonista (Labrador Arroyo, 2006: 360). Un hermano de doña Mariana, Miguel de Almeida, formó parte del grupo de los Cuarenta Conjurados en la revuelta de 1640 y llegó a ser 4º conde de Abrantes.

Se desconoce la fecha exacta del nacimiento de la condesa da Vidigueira, pero debió tener lugar en torno a 1585 —si consideramos que contrajo matrimonio en 1606 cuando tenía aproximadamente unos veinte años, lo que incluso puede resultar una edad tardía para una joven casadera de la época—. Según la *Bibliotheca Lusitana* de Machado (1967: III, 11), doña Leonor fue natural de Lisboa: “nobilitou a Lisboa com o seu nascimento, e a sua clara ascendencia com os dotes que lhe concedeu a Graça, e a natureza”. No disponemos de datos relativos a su familiaridad con los libros desde una edad temprana o su aprendizaje de la lectura y la escritura —seguramente realizado en el hogar paterno, en compañía de sus hermanos varones—, si bien cabe estimar que el paradigma de mujeres ilustradas representado por el círculo de la infanta D. Maria pudo tener alguna influencia en la educación de la futura condesa da Vidigueira<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Tendo em conta que a infanta D. Maria viveu de 1521 a 1577, e D. Leonor terá nascido no último quartel do século XVI, talvez possamos dizer que

Su marido Francisco da Gama (1565-1632), 4º conde da Vidigueira, era bisnieto del famoso explorador Vasco da Gama, comandante de los primeros barcos que navegaron directamente desde Europa a la India, motivo por el que recibió el título honorífico de “Almirante do Mar da Índia” para él y todos sus descendientes, convirtiéndose en el primer conde portugués sin sangre real<sup>3</sup>. El futuro marido de doña Leonor había participado en la jornada de Alcazarquivir —en la que murió su padre el 3º conde Vasco da Gama con la flor y nata de la caballería portuguesa de su tiempo— y permaneció cautivo hasta que sus parientes lograron pagar el rescate. En 1581, el joven Francisco da Gama figura ya como nuevo conde da Vidigueira en la lista de nobles que rinden homenaje a Felipe II como rey de Portugal. En 1584 contrajo nupcias por vez primera con Maria de Vilhena, hija del señor de Tarouca, con la que tuvo dos hijos muertos sin descendencia (Alves, 2001: 250-251).

Francisco da Gama fue Virrey de la India en dos ocasiones y en ambos mandatos demostró su carácter soberbio y autoritario<sup>4</sup>. A pesar de las dificultades económicas, durante el primer periodo (1597-1600) trató de paliar la corrupción con reformas poco populares, lo que le granjeó notables enemigos que llegaron a exigir la demolición de la estatua de su bisabuelo Vasco da Gama que había mandado erigir en la puerta de la ciudad de Goa (Zúquete, 1962: 132; Caetano, 1986: 101-102). Acosado por las rencillas internas de la administración local, el segundo virreinato (1622-1628) terminó con el conde da Vidigueira caído en desgracia e investigado por el Santo Oficio, sometido al embargo de sus bienes y obligado a viajar a la corte

---

perenceu ao círculo implantado pela infanta, e que continuou após a sua morte” (Alves, 2001: 177).

<sup>3</sup> “As sucessivas alianças de casamentos na alta nobreza permitiram a esta família da pequena nobreza ultramarina adquirir o estatuto de grande nobreza” (Alves, 2001: 289). En el s. XIX, la vida desordenada del 13º conde y 9º marqués de Nisa, Domingos Teles da Gama (1817-1873), llevó la fortuna familiar de los Vidigueira a la ruina.

<sup>4</sup> El nombramiento de Francisco da Gama como Virrey de la India supuso una tentativa de vincular el dominio ultramarino al sentimiento patriótico de los portugueses (cifrado en la figura de su heroico bisabuelo), con un resultado menos favorable del esperado (Serrão, 1977: IV, 151).

madrileña para justificar su honradez ante Felipe IV (Caetano, 1986: 103). Anciano y enfermo, sometido a la humillación pública, Francisco da Gama murió en el camino a Madrid, en Oropesa (Toledo), en julio de 1632 y sus restos fueron sepultados en el convento de Nuestra Señora de las Reliquias, en el feudo familiar de Vidigueira, donde constaba el siguiente epitafio:

Aqui jaz D. Francisco da Gama, IV Conde da Vidigueira, Almirante da India, Vice-Rey della duas vezes, Presidente do seu Conselho, Gentil-homem da Casa de Sua Magestade e do Conselho de Estado, que havendo servido cincoenta e seis annos, começando de quatorze, foy cativo na batalha de Alcacere. Veyo a acabar em Oropeza, mal satisfeito do seu Rey. Foy trazido aqui a 30 de Mayo de 1640 (Sousa, 1946: X, 335).

Leonor Coutinho y Francisco da Gama contrajeron matrimonio - él, como hemos dicho, en segundas nupcias - el 25 de noviembre de 1606 en Lisboa (Machado, 1967: III, 11) y tuvieron un total de ocho hijos: Maria (1607), Eufrásia Luísa (1609), Catarina (1610), Vasco Luís (1612), Guiomar (1614), Teresa M<sup>a</sup> (1616), Inês Domingas (1619) y Ana M<sup>a</sup> (1621). La lista de nacimientos se vio interrumpida por el viaje de don Francisco a la India para desempeñar su segundo virreinato. Una leyenda familiar recogida por la *Chronica dos Carmelitas* narra la intercesión de la Virgen de las Reliquias ante la angustia de doña Leonor por no tener un hijo varón después de haber dado a luz a tres niñas:

Vivia a dita Condessa com o desgosto de não ter para herdeiro de sua grande casa um filho varão [...] e, pertendendo que o Senhor lho desse, elegeo por intercessora a Maria Santissima, a quem pessoalmente buscou varias vezes na sua Igreja das Reliquias, fazendo para o mesmo fim muitas deprecaçoens na presença daquela milagrosa imagem. Foy de admirar o prompto despacho com que a Rainha dos Ceos lhe respondeo a tão fervorosa supplica, porque com effeito a Condessa teve logo um filho que com o seu nascimento lhe causou summa alegria; felicidade da qual se acha no Tombo do Convento uma antiga memoria que [...] diz o seguinte: Foy Deos Nosso Senhor

servido, por intercessão da Virgem Santissima Sua Mãe, dar a esta Senhora Condessa, quando mais descuidada estava, a seu filho o senhor Vasco Luiz da Gama, o qual herdou a casa dos seus pays, e hoje o anno de mil seiscentos e quarenta e seis he Marquez de Nisa; o que a condessa D. Leonor soubre muito bem agradecer á Virgem Santissima, offerecendo-lho como filho seu, e vindo á villa da Vidigueira, frequentava a sua casa com muita devoção (Pereira de Santa Ana, 1751: II-4, 351-352).

A continuación se refiere un milagro semejante protagonizado por la nuera de doña Leonor, que también se encomendará a la Virgen para concebir un hijo. Sin dejar de apreciar el motivo folclórico, resulta evidente la crucial importancia que tenía el nacimiento de un heredero varón en la vida de un matrimonio de la nobleza del s. XVII.

Los condes da Vidigueira buscaron para sus hijas partidos ventajosos entre las principales familias nobles de Portugal. Maria, la primogénita, ejerció funciones de *menina* de la reina Isabel de Borbón en Madrid y contrajo matrimonio con el 3º conde de Vila Franca, Rodrigo da Câmara, el 1 de junio de 1628, una boda fastuosa oficiada por el Patriarca de las Indias y de la que fueron padrinos los propios monarcas (Labrador Arroyo, 2006: 423). La segunda hija, Eufrásia, heredera de la capitania de Ormuz, se casó en 1627 con Luís Lobo da Silveira, 8º barón de Alvito y 1º conde de Oriola. Teresa, por su parte, se desposaría con Jorge Manuel de Albuquerque, llamado “O Bacalhao”, señor del morgado de los Albuquerque en Azeitão. Las otras hijas murieron jóvenes, “sem tomar estado” (Machado, 1967: III, 11).

## 2. LA RESTAURACIÓN DE LA INDEPENDENCIA

A pesar de la vinculación de la familia de Leonor Coutinho y la de su esposo con la Casa de Austria, una vez declarada la independencia los Gama se pasaron rápidamente al bando portugués<sup>5</sup>. La mayor parte de los miembros varones de la

---

<sup>5</sup> Se pregunta Alves (2001: 176) de que lado estaría doña Leonor, “do lado do marido que serviu os Filipes, ou do lado do filho que serviu D. João IV?”. Martins (1985: 89) relaciona los desvelos de Vasco Luís da Gama a favor de

familia constan como testigos en el juramento solemne de D. João de Bragança como nuevo rey de Portugal el 15 de diciembre de 1640 (Serrão, 1977: IV, 115). En 1646, como recompensa a los servicios prestados a favor de la independencia portuguesa, el monarca concedió a Vasco Luís da Gama el nuevo título de marqués de Nisa. En efecto, el hijo de doña Leonor, empeñado en rehabilitar la memoria paterna, sirvió dos veces como embajador de Portugal en Francia (1642-1646 y 1647-1649).

Lamentablemente, no tenemos muchos datos sobre la vida personal de Leonor Coutinho y sus familiares, sus preocupaciones íntimas, sus lecturas y sus pasatiempos, a pesar de que:

vêmo-la atravessar os três reinados filipinos, criar oito filhos, administrar a casa na ausência do marido, acompanhá-lo certamente na prisão e na morte, sobreviver-lhe dezasseis anos, vivendo ainda oito anos após a Restauração (Alves, 2001: 176).

La condesa - “senhora de varonil talento” según el retrato de la *Chronica dos Carmelitas* - asumió la administración de la casa señorial durante la prolongada estancia de Francisco da Gama en Goa. Diversos documentos atestiguan las muchas preocupaciones de Leonor Coutinho durante la ausencia del conde, en especial en lo referente a la administración de la canela que llegaba de la India, lo que suponía la principal fuente de ingresos de los Gama<sup>6</sup>. ¿Aprovechó la estancia en ultramar de su marido para matar el aburrimiento pergeñando una fábula de amores y caballerías? ¿Tal vez entretenía a los niños y los criados, durante las largas noches de invierno y las tardes sofocantes del verano en Vidigueira, con sus relatos fantásticos? ¿En qué momento se decidió a ponerlos por escrito? En realidad, nada sabemos acerca del proceso de composición original de la *Crónica do Imperador Beliandro*.

---

la independencia con “o ressentimento final do pai, contra Filipe IV”, que habría “disposto o filho a seguir o duque de Bragança”.

<sup>6</sup> Sobre la Coleção Vidigueira de la Sociedade de Geografia de Lisboa, vid. Cordeiro (1935) y Cunha (1957).

El tránsito continuo de cartas y envíos desde Lisboa o Vidigueira hasta Madrid y Goa, y viceversa, se hace patente a través de la correspondencia oficial de Francisco da Gama, que revela el papel decisivo desempeñado por la condesa en la negociación de los matrimonios de sus hijos (Álvarez-Cifuentes 2014: 87-95). En el Alentejo, los condes habitaban el Paço dos Gamas, anexo al antiguo castillo de Vidigueira, y, durante sus frecuentes estancias en Lisboa, el Palacio de S. Roque, cuyas obras de ampliación (1619-1621) acabaron provocando ciertas desavenencias entre el temperamental marido de doña Leonor y sus vecinos los jesuitas (Álvarez-Cifuentes, 2014: 92). Esto no obstaculizó, empero, el magnífico gasto emprendido por la condesa con ocasión de las fiestas por la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier en 1622, al encargarse para la iglesia de la casa madre ricos cortinajes de terciopelo bordados con el emblema heráldico de su familia paterna.

Doña Leonor siguió defendiendo los intereses de su familia tras la muerte de Francisco da Gama. Tal vez debido a su avanzada edad, la condesa parece haber tenido problemas para hacerse cargo de las diversas demandas legales en las que se vio envuelta durante la ausencia de su hijo en el extranjero. Así, doña Leonor mantuvo un litigio contra un tal Cristóvão da Gama, un hijo natural de su marido del que sabemos que había partido a la India en el año 1619 (Sousa, 1946: X, 562)<sup>7</sup>. En marzo de 1642 don Vasco Luís solicitó al rey D. João IV que, durante su ausencia como embajador en Francia, fuese suspendido el litigio con su medio hermano. En la documentación conservada, doña Leonor aparece ahora denominada con frecuencia “a Condessa da Vidigueira Velha” o “a Condessa da Vidigueira May” en oposición a su nuera Inês de Noronha, con la que parece haber tenido una relación un tanto tormentosa a juzgar por ciertas cartas (Álvarez-Cifuentes, 2014: 95). Tal vez la condesa Leonor, después de pasar varias décadas luchando contra viento y marea por los intereses de sus hijos, se

---

<sup>7</sup> Cabe suponer, por tanto, que si Cristóvão da Gama tenía edad suficiente para embarcarse a la India en 1619 habría nacido, casi con total certeza, antes del matrimonio de Francisco da Gama con Leonor Coutinho en 1606.

sentía desplazada por la marquesa de Nisa, la nueva administradora oficial de la fortuna familiar.

### 3. EL DESTINO FINAL DE LA CONDESA

La condesa da Vidigueira - “huma viuva que não entende nem sabe de pleitos” según un documento de 1642 - parece haberse retirado parcialmente de la vida activa tras la muerte de su esposo, aunque sigue figurando en las celebraciones de la corte y, madre y abuela abnegada, reparte su tiempo en prolongadas estancias en casa de sus hijas y sus nietos. ¿Tal vez fue en ese momento cuando comenzó a organizar sus papeles y poner sus relatos por escrito? Ciertas cartas del marqués de Nisa a su capellán sugieren la hipótesis de que doña Leonor quisiera tomar los hábitos como religiosa en sus últimos años de vida, si bien tenemos pocos datos al respecto.

La condesa viuda manifiesta su fe incondicional por las reliquias de Vidigueira, su gusto por los sermones de varios místicos y predicadores<sup>8</sup>, y habría llegado a costear los estudios del joven Frei António das Chagas, nacido en Vidigueira en 1631 (Pontes, 1953: 23-25). También la correspondencia del padre António Vieira con el marqués de Nisa hace referencia al entrañable afecto que sentía el jesuita por la condesa y su cercanía a la familia real - “todo o seu valimento [da Rainha nossa senhora] é a senhora condessa D. Leonor, e desta eleição julgará V. Ex.<sup>a</sup> quais são as de seu grande juízo e prudência” (Azevedo, 1925: I, 83) -. El famoso predicador expresará un profundo dolor por la muerte de la dama:

Me acho tão falto de ânimo, e tão fora de mim que é força sejam as palavras de lástima e desesperação, quando era justo que fôsem de consolação e alívio. Em Amsterdam recebi ontem a triste nova [do falecimento da Condessa da Vidigueira], de onde logo me parti, por me não achar capaz mais que de sentir e chorar. Considero todas as circunstâncias que tem o

---

<sup>8</sup> En 1646 el marqués de Nisa expresaba al padre Vieira la predilección de su madre por sus célebres sermones: “Em todos os navios me escrevia minha mãe que me mandaria sermões de V. P., e a trôco disso pedia o que queria; mas os sermões não chegavam” (Azevedo, 1925: I, 88).

sentimento de V. Ex.<sup>a</sup>, e me pesa mais que tudo não poder fazer companhia a V. Ex.<sup>a</sup> com a presença, como a faço na dor, que é em mim igual às causas: perdi mãe, perdi senhora, e agora que as choro sem remédio, conheço mais que nunca as obrigações que devo à alma da senhora Condessa, de quem serei perpétuo capelão em quanto me durar a vida; e a V. Ex.<sup>a</sup> como seu herdeiro conhecerei sempre por meu amo e senhor, pedindo a V. Ex.<sup>a</sup> se sirva de me aceitar de hoje em diante muito em seu serviço como criado desamparado, e da minha parte prometo a V. Ex.<sup>a</sup> um tão afeiçoado e fiel coração, como ao presente fica desconsolado e afligido (Azevedo, 1925: I, 173-174).

Leonor Coutinho de Távora moriría el 23 de enero de 1648 en un accidente de la carroza que la transportaba de Vidigueira a Lisboa en compañía de su hija Eufrásia y su yerno el barón de Alvito, como nos narra Teixeira de Aragão a partir de un documento conservado en el convento carmelita de Vidigueira:

A Condessa D. Leonor Coutinho de Tavora [...] morreu em 23 de janeiro de 648, indo da Vidigueira com sua filha, genro e netos, Barões de Alvito, de hum desastre, e foi que se virou o couche com ella e com a filha em revez, e só ella perigou, e morreo logo, e em muito breve, e dizem que com o abalo ser em falso lhe arreventou huma postema. Em os vinte e dous do dito mes e anno tinhão vindo ella e os senhores nomeados despedir-se de Nossa Senhora das Reliquias com muita fé (Aragão, 1899: 180).

En Francia, Vasco Luís da Gama llora la repentina muerte de su madre y su único deseo es volver a Portugal para organizar los asuntos familiares y saldar las muchas deudas contraídas, si bien el rey D. João IV parece mostrar una cierta reticencia a consentir que don Vasco Luís abandonase la misión diplomática que le había sido encomendada. A instancias de sus hijos, Leonor Coutinho fue enterrada con su marido en el panteón familiar denominado “Jazigo dos Gamas”, en la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de las Reliquias de Vidigueira, bajo un palio de terciopelo negro con las armas de la familia bordadas:



Defronte do grão Dom Vasquo da Gama, da banda da epistolla, onde está o Prisbiterio estão em outro tumolo forrado de veludo preto e coberto com hum pano de veludo preto debaxo de hum docel outrosy de veludo preto com as armas dos Gamas: os ossos de seu bisneto, Dom Francisquo da Gama, quarto conde da Vidigueira, que foi cazado com a Snr.<sup>a</sup> Dona Leonor Coutinho de Tavora; o qual governou a India duas vezes, sendo vizo-rei della (Aragão, 1899: 176-178).

Una descripción muy similar del panteón de los Gama, con un túmulo a cada lado del altar, figura en la *Chronica dos Carmelitas* (1751: II-4, 329-331). Al parecer, la tumba de Vasco da Gama se encontraba en un estado cercano a la ruina ya en el s. XVII. El marqués de Nisa llevó a cabo ciertas reformas de la capilla, la cual fue terriblemente profanada durante los disturbios septembristas de 1840, a los que se siguió una restauración no exenta de polémica en 1841.

Subrahmanyam (1998: 24-26) narra cómo a principios de la década de 1870 el intelectual Teixeira de Aragão - “el más destacado gamáfilo de Portugal” - puso en marcha una campaña para trasladar los restos de Vasco da Gama a un lugar más adecuado a su memoria, preferiblemente al emblemático Monasterio de los Jerónimos de Lisboa, lugar de partida de la Armada de la India en 1497. Tras superar varios problemas burocráticos y retrasos - “apenas houve tempo de se encerrarem os ossos na urna, observando-se irem caveiras, femurs e tibias que pareciam correspondentes a quatro esqueletos” (Aragão, 1898: 189) -, los restos exhumados salieron de la “letárgica ciudad alentejana de Vidigueira” y fueron llevados con gran pompa fúnebre al Monasterio de los Jerónimos,

donde los esperaba un comité de recepción formado por diversas autoridades municipales, otros dignatarios y miembros de la Academia Real das Ciências y la Sociedade de Geografia. Un conjunto de bandas militares tocaba música marcial y el cortejo se dirigió, por etapas, al monasterio e iglesia de Santa María. Allí les esperaban el rey de Portugal, la reina y sus acompañantes, y se celebraron solemnes ceremonias religiosas. Dos días después la procesión cívica organizada por Teófilo

Braga y sus colaboradores fue la culminación del acontecimiento (Subrahmanyam, 1998: 25)<sup>9</sup>.

Sin embargo, las ulteriores investigaciones de Cordeiro (1896) y el propio Teixeira de Aragão (1898) arrojaron “una sombra de duda no poco embarazosa sobre la identidad de los huesos trasladados”. Siguiendo sus testimonios, Subrahmanyam afirma que, a consecuencia de una confusión de lápidas ocasionada por la chapucera restauración de la capilla mayor en 1841, fueron en realidad los restos de Francisco da Gama y su esposa doña Leonor —entre otros miembros de la familia— los exhumados y enterrados de nuevo en el flamante mausoleo de los Jerónimos, cuna y epicentro del nacionalismo portugués:

Los restos se trasladaron a Lisboa en una arqueta que contenía al menos ocho fémures y dos cráneos, [en la que] además de los restos de Francisco da Gama podrían estar los de D. Miguel de Gama, D. Guiomar de Vilhena y D. Leonor de Távora (Subrahmanyam, 1998: 25-26)<sup>10</sup>.

Con ocasión de la celebración del IV Centenario de la llegada de Vasco da Gama a la India (1898) se produjo una nueva tentativa de traslado de los restos conservados en Vidigueira, esta vez bajo la atenta supervisión de una comisión de la Sociedade de Geografia de Lisboa (Subrahmanyam, 1998: 27)<sup>11</sup>. Entre todo este ajeteo de huesos y lápidas, no sabemos con exactitud dónde fueron sepultados finalmente los restos de Leonor Coutinho, que tal vez repose en el sepulcro de mármol

---

<sup>9</sup> Para una descripción pormenorizada de las ceremonias, vid. Chagas (1886) y Aragão (1898: 189-196).

<sup>10</sup> Lourenço (1999: 164-176) ofrece más detalles sobre el insólito equívoco entre los túmulos de Vasco da Gama y sus descendientes.

<sup>11</sup> “Ahora bien, quedan algunas dudas acerca de la autenticidad de los restos que se trasladaron en mayo de 1898 [...]. Visité Vidigueira en junio de 1994; un miembro de la familia que todavía hoy posee la Quinta do Carmo (donde está la capilla del *Jazigo dos Gama*) me aseguró que los restos verdaderos nunca se movieron de allí [...]. Se dice que el secreto ha pasado de propietario en propietario; los verdaderos huesos, al menos según los actuales dueños, ¡yacen aún en un lugar de la finca, sin señal alguna que lo advierta!” (Subrahmanyam 1998: 27-29).

blanco de los Jerónimos, situado a la par del túmulo de Luís de Camões, como última cabriola de un azar caprichoso.

A pesar del proyecto de imprimir la novela, manifestado por el marqués de Nisa en diversas ocasiones (Álvarez-Cifuentes 2016: 143-145), la *Crónica do Imperador Beliandro* permaneció manuscrita hasta nuestros días. Indudablemente, el carácter intempestivo del fallecimiento de la condesa da Vidigueira y la incertidumbre respecto al destino definitivo de sus restos mortales se suma a la fragmentaria serie de datos, a veces contradictorios, siempre sugerentes, que han sobrevivido de una escritora inédita e injustamente olvidada.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Cifuentes, P. (2014). *La Crónica do Imperador Beliandro: edición y estudio del ms. ANTT 875* (tesis de doctorado). Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Álvarez-Cifuentes, P. (2016). “Senhora de varonil talento”. Las caballerías perdidas de Leonor Coutinho de Távora. En *Grandes y pequeños de la Literatura Medieval y Renacentista* (pp. 141-153). Salamanca: SEMYR.
- Alves, I. M. C. (2001). *Gamas e Condes da Vidigueira. Percursos e genealogias*. Lisboa: Colibri.
- Aragão, C. A. T. (1898). *Vasco da Gama e a Vidigueira: estudo histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Azevedo, J. L. (1925). *Cartas do Padre António Vieira*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Caetano, J. A. P. (1986). *Vidigueira e o seu concelho: ensaio monográfico*. Vidigueira: Câmara Municipal de Vidigueira.
- Chagas, M. P. (1886). A trasladação dos ossos de Vasco da Gama em 1880. *A Ilustração Portuguesa*, II (49-51).
- Cordeiro, L. (1896). Os Restos de Vasco da Gama. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa (15ª série)*, 4, pp. 195-200.
- Cordeiro, L. (1935). *Questões histórico-coloniais*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Cruz, A. J. (2009). Del cuerpo al corpus: la biografía como expresión literaria feminista en la edad de oro. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 19, pp. 41-59.
- Cunha, R. S. (1957). *A Coleção Vidigueira*. Coimbra: Publicações do XXIII Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências.

- Labrador Arroyo, F. (2006). *La Casa Real Portuguesa de Felipe II y Felipe III: La articulación del reino a través de la integración de las élites del poder* (tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Lourenço, M. B. C. (1999). *Das quintas do Baixo Alentejo: Significado histórico e social* (tese de mestrado). Universidad de Évora, Évora.
- Machado, D. B. (1967). *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra: Atlântida.
- Martins, A. C. (1985). *Em torno de Diogo do Couto*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.
- Pereira de Santa Ana, J. (1751). *Chronica dos Carmelitas da Antigua, e Regular Observancia nestes Reinos de Portugal*. Lisboa: Off. dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.
- Pontes, M. L. B. (1953). *Frei António das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- Serrão, J. V. (1977). *História de Portugal*. Lisboa: Verbo.
- Sousa, A. C. (1946). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida.
- Subrahmanyam, S. (1998). *Vasco de Gama*. Barcelona: Crítica.
- Zúquete, A. (1962). *Tratado de todos os Vice-Reis e Governadores da Índia*. Lisboa: Ed. Enciclopédica.

ANTÓNIA MARGARIDA DE CASTELO BRANCO  
(1652-1717): UNA AUTORA PORTUGUESA  
OLVIDADA Y SU EXTRAORDINARIA *FIEL*  
*E VERDADEYRA RELAÇÃO*

ANTÓNIA MARGARIDA DE CASTELO BRANCO  
(1652-1717): THE FORGOTTEN PORTUGUESE  
AUTHOR AND HER EXTRAORDINARY *FIEL*  
*E VERDADEYRA RELAÇÃO*

Joanna PARTYKA  
*Academia Polaca de Ciencias*

*Resumen:* Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717), una portuguesa, renunció a la vida secular y entró, ya casada, en un convento. Durante su vida matrimonial Antónia tuvo que soportar varios tipos de malos tratos, violencia y persecuciones por parte de su marido, algunas de carácter verdaderamente despiadado y sádico. Finalmente decidió escapar al convento, donde esperó el divorcio. Gran parte de la obra de Antónia Margarida, escrita por orden de su confesor, está dedicada a la vida conventual, pero al menos cinco capítulos se centran en los asuntos familiares. De acuerdo con el espíritu de la época Antónia Margarida afirma en su autobiografía, y lo repite varias veces, que todas las humillaciones impuestas por el marido vienen de Dios, como una forma de revelación del Altísimo. *Fiel e Verdadeyra Relação* de Antónia Margarida de Castelo Branco tiene características de autobiografía mística. Fue publicada por primera vez en 1984. La autora sigue siendo prácticamente desconocida en su país, su detallada e interesante autobiografía (más de 500 páginas), no ha sido estudiada en el ámbito europeo, ya que no había traducida en otros idiomas.

*Palabras clave:* Antónia Margarida de Castelo Branco, autobiografía mística, literatura conventual

*Abstract:* A Portuguese, Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717), already married renounced secular life and entered a

convent. During her married life Antónia had to endure various types of mistreatment, domestic violence and abuse on the part of her husband, some of a truly ruthless and sadistic character. Finally, she decided to escape to the convent, where she was waiting for a divorce. Much of Antónia Margarida's work, written by order of her confessor, is dedicated to convent life, but at least five chapters focus on family matters. Antónia Margarida affirms in her autobiography, and repeats it several times, that all the humiliations imposed by the husband come from God, as a form of revelation of the Most High. *Fiel e Verdadeyra Relação* (Faithful and True Story) of Antónia Margarida de Castelo Branco has mystical autobiography characteristics. It was first published in 1984. The author is still practically unknown in her country, her detailed and interesting autobiography (more than 500 pages), has not been studied in other countries, since it had not been translated in other languages.

*Key words:* Antónia Margarida de Castelo Branco, mystical autobiography, monastic literature

Antónia Margarida de Castelo Branco, una portuguesa, renunció a la vida secular y entró, ya casada, en un convento. El convento al principio le sirvió como “aparcamiento” temporal<sup>1</sup>, pero con el tiempo llegó a convertirse en su casa. Antónia escribió su autobiografía mística por orden de su confesor. Gran parte de la obra está dedicada a la vida conventual, pero al menos cinco capítulos se centran en los asuntos familiares (Partyka, 2012: 86-87).

Antónia Margarida de Castelo Branco nació en 1652 en una familia noble y bastante rica. A la edad de 18 años fue obligada por su madre ya viuda a casarse con Brás Teles de Meneses e Faro, un hombre de una personalidad atroz. Antes Antónia rechazó dos veces una propuesta de matrimonio: con el hermano de su madre y con su primo. Dos años después nació su único

<sup>1</sup> Mariló Vigil en el artículo *Conformismo y rebeldía en los conventos femeninos de los siglos XVI y XVII* escribe: “hemos de tener en cuenta que [los conventos] en parte eran centros de vida religiosa, en parte guarderías de niñas pequeñas, internados de señoritas, locales para las sin-casar, refugios de viudas, residencia de ancianas, hostales... Eran como aparcamientos de mujeres” (Vigil, 1991: 170).

hijo, Brás Manuel. Durante los cinco años de vida matrimonial Antónia tuvo que soportar varios tipos de malos tratos, violencia y persecuciones por parte de su marido, algunas de carácter verdaderamente despiadado y sádico. Finalmente decidió escapar al Convento de Santos, donde esperó el divorcio. Un papel importante en la toma de la decisión lo desempeñó su confesor Fray António das Chagas, quien en algún momento escribió una carta al marido de Antónia, pidiéndole que le diera permiso a su mujer para hacerse religiosa en el convento de la Madre de Deus en Lisboa. Cuando llegó al convento la sentencia de divorcio perpetuo en 1679, Antónia ya estaba allí como novicia (aquel año cumplió los 27 de edad). Un año más tarde profesó con el nombre de Sor Clara de Santíssimo Sacramento. En su testamento, que se ha conservado hasta nuestros días, podemos leer que Antónia tuvo vocación religiosa desde la niñez. Vivió en el mismo monasterio hasta su muerte que se produjo en 1717.

El marido de Antónia era dominante, brutal, celoso, derrochador, famoso por sus escandalosas aventuras. De acuerdo con el espíritu de la época Antónia Margarida afirma en su autobiografía, y lo repite varias veces, que todas las humillaciones impuestas por el marido vienen de Dios, como una forma de revelación del Altísimo. Así veía a su marido: como el instrumento activo en las manos de Dios. Merece la pena subrayar que la práctica moral del siglo XVII no permitía ningún otro tipo de consideraciones, a la mujer no le quedaba ninguna otra alternativa. Hoy nos resulta increíble que Antónia pudiera soportar todas estas persecuciones y nos extraña su punto de vista al interpretarlas. He aquí un fragmento de sus anotaciones:

En el Día de Concepción de Nuestra Señora Dios me dio otro hijo de belleza excepcional que vivió solo ocho días. *Para aliviar esta pena mía* el padre de la criatura me obligó que fuera yo la que preparara la cajita en la que iba a ser enterrado, lo cual fue para mí un golpe muy penoso. Yo admiraba mucho el ingenio tan grande con el que él respondía a las señales que Dios le mandaba para mortificarme y ¡cómo lo sabía hacer! (Castelo Branco, [1984]: 115).

En su testamento Antónia explica así su decisión de ir al claustro:

[...] Y porque a Dios no le plugo que este matrimonio durase entre nosotros hasta el fin de nuestras vidas, permitiendo por sus ocultos designios y mis pecados que él [mi marido] me diese un tratamiento diferente de aquel que el mismo Señor manda que exista entre los bien-casados [...], me recogí en el monasterio de Santos decidida a ser religiosa. (Castelo Branco, [1984]: 21-22).

Escribió João Palma-Ferreira, editor de la *Autobiografía* de Antónia Margarida:

Como símbolo de la condición femenina, en los tiempos de sometimiento de la mujer y en consideración a los imperativos atávicos de la sociedad dominada por el instinto de posesión y poder de los hombres, Antónia Margarida podría ser [...] el arquetipo de religiosa que ingresa al claustro debido a su frustración total en la vida doméstica, cívica y social (Palma-Ferreira, 1984: 40).

La detallada autobiografía de Antónia Margarida (más de 500 páginas) abarca los años de su vida, es decir 1652-1717. El título original es: *Fiel e Verdadeyra Relação Que Dá dos Sucessos de Sua Vida a Creatura Mais Ingrata a Seu Creador por Obediencia de Seus Padres Espirituaes e Novamente Tornada a Escrever por Hum Sucesso na Era de 1685 Annos*.

Octavio Paz analizando la obra mística de Juana Inez de la Cruz dice, que para entender el punto de vista con el que la religiosa cuenta la vida secular pasada, hay que señalar que la renuncia al mundo no significa la renuncia a la palabra, sino un cambio de rumbo; la historia, con toda la acción humana, se abre al otro mundo y por lo tanto adquiere una nueva fertilidad. La propia mística no funciona fuera de este mundo, pero coloca la vida personal en la historia sagrada (Paz, 1957: 43).

En el primer capítulo Antónia cuenta, que su padre la amaba mucho, pero la atormentaba y martirizaba, igual que las criadas, que no le daban de comer, no le permitían dormir tranquilamente, la pinchaban con alfileres. El padre siempre la criticaba. Antónia nació como una niña débil y enfermiza. Con el nacimiento de su hermano, dos años más joven, los padres centraron todo su amor en él. Ella estaba muy celosa. En estos



primeros recuerdos Antónia no escribe casi nada sobre su madre, se supone que la madre estaba totalmente subordinada al padre. Antónia se sentía incomprendida por su madre, aunque, dice, la madre la amaba mucho, pero era “imprudente y no se preocupaba mucho por su corta edad”. Cuando Antónia tenía onze años, Dios finalmente le dio la mejor salud para que pudiera sobrevivir todos los malos tratos por parte de la familia. Como era una niña y muy débil, a sus padres no les importaba su educación. Pero Dios la premió dándole el buen conocimiento de las cosas. De jovencita, cuenta la autora, en lugar de amar a Dios cayó en la vanidad, leyendo en secreto novelas y comedias. Una vez encontró en el mercado *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (Jacob de Voragine), abrió el libro por una página al azar y dio con la vida de Santa Clara y después de Santa Teresa. Lo interpretó como una señal de Dios. Antes de este hecho no era muy religiosa. Su madre la obligaba a orar regularmente, pero Antónia lo hacía forzada y no por necesidad propia. Sus padres, en particular el padre, siempre la imaginaban en un convento. Pero Antónia no sentía vocación y no entendía por qué el mundo quería para ella algo distinto de lo que ella quería. La primera vez que tuvo contacto con las monjas fue en su casa materna porque los padres mantuvieron contactos con los capuchinos franceses. Una superiora del convento de las clarisas intentó convencerla de que ingresara en la Orden. Antónia tenía en aquel entonces doce años. Es de suponer que no quiso hacerse monja de clausura sin antes saborear la vida. Sin embargo, la vida le trajo muchas preocupaciones y temores.

Se casó con dieciocho años. El marido la humillaba, la maldecía, la maltrataba. La encerró con llave en una habitación, la acusó de adulterio, la llamó loca. La intimidaba, poniéndole la espada en la garganta o en el pecho, amenazándola de muerte. Todos estos ataques y abusos Antónia los consideró como una señal de Dios; dando al Altísimo las gracias por todas las angustias, creyó en sus planes e intenciones. Después de cinco años de la vida matrimonial Antónia comenzó a pensar en entrar en la orden terciaria. En 1675 entró en el convento de Santos. La sentencia de divorcio perpetuo se dictó en 1679, lo que la permitió seguir con la vida religiosa. Ingresó como novicia en el

Convento de la Madre de Deus en Lisboa. Profesó cuatro días más tarde, después de haber recibido el nombre de Clara del Santísimo Sacramento.

Antónia experimentó las visiones místicas antes de entrar en el convento. Imaginaba por ejemplo que Dios entraba en su cuerpo; sentía la unión mística con él. Escribe: “Hice un esfuerzo por aprender a representar a Dios dentro de mí y eran tan hermosos los movimientos de amor que sentía que me ruboricé a pesar de que hacía mucho frío; y cómo este cambio era en mí algo nuevo, sentí una gran tribulación” (Castelo Branco, [1984]: 139).

Ana Hatherly en el artículo *Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca* afirma que “la vida en el convento parece haber sido, en muchos casos, una mejor opción que la vida en familia, especialmente en el matrimonio, dada la arrogancia singular de muchos maridos que, abusando de los derechos [...] maltrataron e incluso mataron a sus esposas con mayor impunidad” (Hatherly, 1996: 271). Es evidente que, como subraya la autora, la vida autopunitiva y llena de sufrimiento llevó a muchas de las monjas a las experiencias místicas (Hatherly, 1996: 276). Muchas de ellas “tomaron la palabra” como autoras. Julia Lewandowska en su monografía dedicada a la autoría y la autoridad en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro escribe: “...pronunciar un discurso *sobre* el cuerpo –sobre el cuerpo como tema y materia literaria– y *desde* el cuerpo –desde la experiencia del cuerpo– pudo conferir a las escritoras de la Alta Edad Moderna la posibilidad del uso estratégico de su propia materialidad a la hora de buscar el reconocimiento de su autoría” (Lewandowska, 2017). Parece que la autobiografía de Antónia Margarida de Castelo Branco es un buen ejemplo de este tipo de mecanismo intelectual de la escritura femenina.

José María Pozuelo Yvancos, a la hora de analizar la autobiografía como un género literario, subraya su relación con la confesión:

[...]la nueva espiritualidad a que da origen el cristianismo, y singularmente el fenómeno de la confesión, proporcionó al examen de conciencia ante Dios un carácter a la vez sistemático

y obligatorio. El gran libro de San Agustín procede de esta exigencia dogmática: un alma genial presenta ante Dios su balance de cuentas con toda humildad, pero también con toda retórica”. En esta retórica [aquí podemos mencionar la herramienta retórica usada por Antónia Margarida - *argumentum ad experientiam* así como *argumentum ad divinam voluntatem*] se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un *tú* en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia (Pozuelo Ivancos, 2006: 60).

Mientras que el ámbito privado aprisionaba a la mujer, la iglesia le daba, paradójicamente, una libertad para expresarse, para contar su sufrimiento y placer, para “reivindicar la verdad sobre sí misma”.

Parece que a veces no había otro medio de liberarse de la mirada de los padres y de los maridos que esperar el momento de estar en la iglesia. A veces el deseo de liberarse fue tan fuerte, que las mujeres se decidían a quedarse en la iglesia para el resto de su vida. A veces, forzadas por sus confesores, contaron sus historias, tanto sagradas como seculares.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castelo Branco de, A.M. (1984). *Autobiografia 1652-1717*. En J. Palma-Ferreira (Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hatherly A. (1996). Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, (9), pp. 269-280.
- Lewandowska J. [2017]. *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro* [en prensa].
- Partyka, J. (2012). “Aparcamientos de mujeres”. Los conventos en el siglo XVII como lugar de espera. En J.L. Arráez, A. Peral Crespo (eds.), *Del instante a la eternidad: Exégesis sobre "la espera" en la escritura de mujeres* (pp. 79-92). Alicante: Universidad de Alicante.
- Paz, O. (1957). *Las peras del olmo*. México: UNAM.

- Pozuelo Ivancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Vigil, M. (1991). Conformismo y rebeldía en los conventos femeninos de los siglos XVI y XVII. En A. Muñoz Fernández & M. del Mar Graña (ed.). *Religiosidad femenina: Expectativas y realidades (ss. VIII-XVIII)* (pp. 165-186). Madrid: AL-MUDAYNA.

UN INÉDITO DE UNA FAMOSA ESCRITORA  
PORTUGUESA. HÉLIA CORREIA,  
*APODERA-TE DE MIM*  
AN UNPUBLISHED WRITING OF A FAMOUS  
PORTUGUESE WRITER. HÉLIA CORREIA'S  
*APODERA-TE DE MIM*  
Maria de Fátima SILVA  
*Universidade de Coimbra*

*Resumen:* Trataremos de *Apodera-te de mim* (2002), una antología todavía inédita de Hélia Correia. Los cuatro textos que lo componen demuestran un sólido conocimiento de la tradición antigua y tratan de la condición de la mujer en evolución.

*Palabras clave:* mujer, cultura griega, Medea, Penthesilea.

*Abstract:* We analyse *Apodera-te de mim* (2002), an inedited anthology by Hélia Correia. The four texts here included show a solid knowledge of ancient tradition and explore women condition in evolution.

*Key words:* woman, Greek culture, Medea, Penthesilea.

De la carrera literaria fecunda de H. Correia<sup>1</sup>, forma parte un pequeño tomo, *Apodera-te de mim* [Tómame] (2002), que sigue inédito. Esta fue una producción que la escritora destinó a conmemorar el aniversario de Jaime Rocha, también él escritor y un compañero de muchos años, y que distribuyó por un círculo restringido de amigos. Y a pesar de lo que pueda haber de personal

---

<sup>1</sup> Hélia Correia ocupa, en la literatura portuguesa, un lugar destacado como novelista, poeta, autora de literatura infantil y de obras de teatro dedicadas a temas de inspiración clásica (*Perdição. Exercício sobre Antígona, O Rancor. Exercício sobre Helena, Desmesura. Exercício com Medeia*). En 2015, Hélia fue distinguida con el mayor de los galardones que pueden recibir los autores de lengua portuguesa, el premio Camões.

por detrás de los textos que forman la obra, su sentido sobrepasa en mucho esos límites.

Los cuatro textos que lo forman están inspirados en la cultura y el mito griego: *Em Knossos*, *A de Cólquida*, *Penthesiléa* y *Tene me*. Son composiciones de pocas páginas, pero que, además de la finura estética, demuestran un gran conocimiento de la tradición antigua y sensibilidad en el enfoque de sus rasgos culturales o mitos<sup>2</sup>.

Llevaremos a cabo una lectura conjunta, siguiendo un hilo temático que es transversal a todos ellos: la condición de la mujer<sup>3</sup> y la evidencia que ella va ganando en una sociedad de base masculina, como es la griega; la autora la ilustra - entre una introducción, *Em Knossos*, y un remate, *Tene me* -, con el tratamiento de dos mitos dedicados a la naturaleza femenina y a la pasión, el de Medea y el de Penthesilea. Pero asociada a esta trayectoria social está la debilidad de la mujer frente al sentimiento amoroso, que pone en riesgo el brillo y la potencia ingénitos a su carácter.

#### 1. *EM KNOSSOS* - DEFINICIÓN DE UNA CONDICIÓN PARA LA MUJER: DE LA PHYSIS AL NOMOS

*Em Knossos* contiene una propuesta de regreso al pasado minoico de la cultura griega, ubicado en Creta, y a una comprensión del mundo en el que las marcas de la *physis* son aún sensibles. Los vv. I.1-2 anuncian un lema que sirve de soporte a este primero texto, y a toda la antología: “Que caiga la mujer contra la tierra, dice el coro. / No sabe que, más tarde, aceptará un lugar sobre el escenario”. Por la boca de un coro<sup>4</sup>, todavía cercano del universo ritualístico, pero habilitado ya con

---

<sup>2</sup> Sobre estos textos véase: Hörster, Silva, 2014: 421-432; Hörster, Silva, 2015: 169-192; Hörster, Silva, 2016: 55-67.

<sup>3</sup> Este es un asunto preferido de H. Correia; véase nota 1. *Apodera-te de mim* se mantiene fiel a otros tratamientos de la cuestión de género por la autora y vuelve a aspectos que forman parte de su identidad literaria.

<sup>4</sup> H. Correia alude a lo que se vuelve práctica en sus *Perdição* y *Desmesura* (véase antes n. 1). En ambos textos, los temas abordados por esos dos coros son igualmente la definición de la condición de la mujer y el conflicto de géneros.

la capacidad de comentador “filosófico” que la tragedia le atribuye, la mujer parece condenada a permanecer prostrada en el suelo de donde surgió, a ocupar un segundo plano que el colectivo le reserva, a existir dentro de un determinado inmovilismo tradicional. Solo más tarde, tras el descubrimiento de su real identidad, podrá ocupar su lugar “sobre el escenario”, del teatro y de la vida. Pero antes de que el teatro - un hito cultural en el pensamiento de Hélia<sup>5</sup> - racionalice las cuestiones relacionadas con la mujer, ese es el pulsar 'natural' de la Humanidad.

El teatro corporiza esa evolución (I. 10-11): “Esa comodidad moralizará el sentimiento de los espectadores. / la sangre será vista como obscena y lo que está visible no la incluirá”. El es la voz de un proceso de civilización, en el que la construcción arquitectónica en sí misma contribuye a la moralización de los auditorios. El mito sufre una evolución cuando lo que es cruel pasa por el filtraje de la imaginación de los poetas. Pese a ese progreso, algo permanece de la ritualística primitiva, de la que la mujer sigue siendo protagonista: su contacto con la tierra, de donde transmite la verdad insondable de los oráculos (I. 16-17): “Y, en el entre tanto, la voz de las mujeres, soplada por las serpientes sub- / terráneas, aún asusta y se tiene en cuenta”. Ese es el prestigio que la tradición y el ritual le atribuyen, el de ser la transmisora del más allá, y que aun así la excluyen de la convivencia socializada, entre hombres.

En un segundo momento de *Em Knossos*, el verso de apertura regresa con variaciones perifrásticas, que moldean la posición “telúrica” de la mujer dentro de una evolución, que ya suscita, entre la sociedad humana, el terror resentido por una voluntad que pretende imponerse (II. 1-4):

Que caiga la mujer contra la tierra, dice el coro. Que regrese a  
la posición  
Tumbada de la cual nunca debería de salir.

---

<sup>5</sup> Creta y el Ática encarnan dos pasos poderosos de la civilización, vividos en distintos lugares - la Grecia insular y la continental - y en tiempos muy distanciados - la época arcaica y la clásica. El estudio de esta evolución de la cultura minoica hacia la micénica está sintetizado por Rocha Pereira, (2006: 31-46).

Que se arrastre como un mármol animado, caos de elementos,  
anterior a los bichos.

A pesar de los cambios, la marca de una tradición mítica pesa sobre el destino de la mujer. Que ella sea aún la creatura que viva una supervivencia arcaica es el deseo de esos que presencian el proceso de su rehabilitación. Esperan un “regreso” al pasado, la quieren dominada, tumbada, arrastrándose, inmovilizada como un mármol, pese al soplo de vida que la anima, arrojada hacia una condición magmática anterior a la de los bichos, como si toda ella fuese tan solo *physis* y la civilización no la hubiese tocado<sup>6</sup>.

Pero en ese ser oscuro y “condenado” crecen armas que anuncian el cambio. En primer lugar, la maternidad la impone al reconocimiento colectivo, un fenómeno que Hélia describe como crudo en su más elemental fisiología<sup>7</sup>, sin dejar de ser social, porque indispensable a la renovación colectiva y inspirador de un “sentimiento de clase” (II. 8-10):

Detestable, solitaria entre los  
seres, aunque juntan las cabezas  
y se ayudan las unas a las  
otras, a la hora de parir.

Pero otra arma le sale de un espíritu dotado de inteligencia y con una fuerza anímica inquebrantable, que impone resistencia a lo que parecía una condenación (II. 11-12): “Crecen, tercas como vegetales, ligeramente trémulas por el esfuerzo.”

Es por esa resistencia que el tiempo les garantiza la conquista de un lugar, aunque discreto, en sociedad.

Llega una tercera etapa de civilización. Aceptadas, finalmente, en el espacio colectivo, les está reservado un lugar apartado “de las primeras filas”. El teatro sigue siendo el escenario de

---

<sup>6</sup> Hesíodo (*Teogonía* 123-124), cuando describe la formación de los elementos naturales y los primeros movimientos cosmogónicos, partiendo de un Caos inicial, da prioridad al elemento masculino: primero surge el Erebo y solo después la negra Noche y, por su turno, de la Noche, surgen en primero lugar el Éter y solo después el Día brillante (en griego femenino).

<sup>7</sup> Cf. *Perdição*: 17-22.



referencia, en el que ellas ocupan los asientos más alejados, pero no menos abiertos a la visión del gran espectáculo de la tierra y la ciudad (III. 1-3): “Las mujeres se refugian en lo alto, bajo las mallas de plata de los olivos, de donde, a continuación, se baja hacia al mar. No son, por ello, menos espectadoras.”

Más que espectadoras, ellas participan en el baile - “Pues la verdad es que también danzan”, III. 5 -, integrándose, de pleno derecho, en el ritual cívico que dio origen al teatro; y ahí están participantes de una coreografía, basada en un ritmo compartido con sus compañeros masculinos, donde la “simetría” prevalece. Este es el punto de encuentro y reconciliación entre los dos polos de una sociedad, unidos por la emoción a la que ni hombres ni mujeres son ajenos. Es el poder de la cultura, la victoria del espíritu, el que quiebra el hielo y va apartando, hacia un segundo plano, la funcionalidad sexual (III. 5-7): “Entre sus pies y los pies de los hombres en el anfiteatro pasa un hilo y un calor que los une más que los unió el lecho conyugal.”

Es, aun así, “necesario que la mujer condenada se rebele” (III. 8), pues de ella sigue dependiendo la reacción capaz de imponerla al respeto general. Es necesario que, aunque se trate de sexo - la relación más básica entre los dos géneros (III. 10) -, el hombre entienda a su compañera como algo con vida y voluntad, “para que el encuentro se complete” (III. 11). Este es un espacio en el que los dioses no se adentran, “la ceremonia es puramente humana” (III.16-17); en él los seres humanos han establecido una sentimentalidad superior y para los dioses incomprensible. “Si alguna vez la criatura humana se bastó a sí misma, fue en esta apoteosis / de cazada” (III. 23-24). Y en esa victoria humana, que no deja de ser un acto en el que la ferocidad del cazador sobre su víctima domina, la mujer afirma, aun así, su lugar propio y conquistado.

## 2. A DE CÓLQUIDA - LA METAMORFOSIS PRODUCIDA POR EL AMOR

El texto que, a continuación, Hécuba dedica a Medea sigue enfocado en la condición femenina, para valorar la metamorfosis nefasta que el amor opera y a la que incluso las mujeres con más carácter no están inmunes. Empieza con el retorno al “desgarre” primitivo, denunciado por la brutalidad genuina y pura del

paisaje de la Cólquida y por la ausencia de cultura de sus gentes. Después de Creta, la Cólquida es, en la disparidad sincrónica de las civilizaciones, la “reserva” de un pasado bruto que se confronta con un otro estadio cultural que es ya el de Grecia. Es esta la aportación de *A de Cólquida* al conjunto de este tomo, la de señalar la asimetría de culturas (p. 9): “Todo lo que entendemos como belleza y principios de civilidad era desconocido en esa Cólquida”. Le faltaban, además, “los rituales de alivio”, para dominar “un cotidiano asustador”. Era la tierra de las magias oscuras y los monstruos que seguían indomados.

Tal vez por ello - porque las magias se imponían en tan gran obscuridad de civilización<sup>8</sup> -, las mujeres tuviesen en la Cólquida lugar tan destacado (p. 9): “... yo avistaba a mujeres solas en los albores de las horas, caminando, bajo sus velos importados de oriente. Hechiceras serían, ya que la luz era absorbida por las plantas de sus pies y ellas comunicaban con la noche y el sol desesperaba por nacer”<sup>9</sup>. Donde no había propiamente una sociedad, las mujeres se movían “solas”, en una convivencia flagrante con la *physis*, pareciendo dominarla con la fuerza de sus hechizos. Este era el mundo matriarcal de donde venía Medea, pero que dejó, por fuerza del amor.

Aceptó entonces el exilio en la “engreída tierra griega”, intentó acomodarse en el “palacio donde encierran a las mujeres, incluidas las princesas” (p. 9), se sometió a la civilización y la domesticidad, las conversaciones demoradas y inútiles con las sirvientas<sup>10</sup>. Canjeó su vida por una “espera”, los tiempos de libertad en el norte por los días de mujer casada en la Hélade. Y, aun así, “toda ella estaba allá” (p. 10), subyugada por una pasión

---

<sup>8</sup> Los griegos consideraban femenino el talento de fabricar pócimas mágicas. Recuerda Iriarte, 2002: 165 que, además de a Medea, esa misma capacidad se le reconocía a Elena (*Odisea* 4. 227). Véase también Eurípides, *Medea* 380.

<sup>9</sup> Héliá valora la capacidad de las mujeres del país del Sol como intermediarias de las tinieblas y de Hécate (véase Eurípides, *Medea* 395-398). En *Desmesura*, Héliá dedica a esa diosa un himno, que evoca valores femeninos y la convivencia con la obscuridad de la magia.

<sup>10</sup> Al regresar, en *Desmesura*, al tema de Medea, Héliá refuerza el tópico de la 'domesticidad', rodeando a la protagonista de un círculo femenino de sirvientas, griegas (Melana y Éritra) y extranjeras (Abar, una nubia), que con ella interactúan en distintas dimensiones.

que la llevó al crimen y fractura con los suyos. Adaptación significó la expoliación de sí misma: tras haber renunciado a los suyos, renunció a su propia *physis*, causa de su poder y de la magia que manipulaba con habilidad. “Perdió su patria y entró en el gineceo como la más banal de las mujeres” (p. 10).

Llegó después el momento de cumplir la etapa de la maternidad. Y con ella llegó una “bondad” apática y melancólica, la sonrisa perdida en el horizonte de quien abdicó de sí misma por amor. Pero, por extraña paradoja, el argonauta pasó a mirarla de un modo blando, distraído. De ese amor quebrado, los hijos nacieron débiles, enfermizos, desenraizados. Iba lejos ya la juventud potente de la Colca, los días grises de la vida femenina habían llegado, en los que “la mujer, mirando a su alrededor, se da cuenta de que su rechazo la va hacer vulgar, emparedarla con el amor de las otras rechazadas, condenarla al dictamen de su sexo”. Con el amor, Medea había dado el paso fatídico hacia una muerte en vida, había perdido fuerza y vigor, y con ello poder y dominio, para marchitar en la rutina de la casa y la familia.

Esta es la versión de la historia de la bárbara Medea que más se armoniza con el sentido de *Apodera-te de mim*: la de la acomodación de la mujer en el corsé que la sociedad le destinó<sup>11</sup>. Incluso cuando integrada, presente en las filas del teatro como

---

<sup>11</sup> Antes de Eurípides, otros tratamientos habían presentado distintas etapas de la vida de Medea; así un poema épico perdido, *Argonautica* (siglo VII a. C.), sobre la aventura en la Cólquida, tema retomado por Píndaro (*Pítica* 4. 216-224, 462 a. C.). Esta etapa colca reaparece en Apolonio de Rodes, *Argonautica* (siglo III a. C.), de nuevo en versión épica. Incluso el episodio en Corinto había sufrido distintos tratamientos; en *Korinthiaka*, un poema atribuido a Eumelo (siglo VI a. C.), Medea, llegada de la Cólquida con Jasón, reinaba en Corinto y, aunque involuntariamente, se volvía responsable por la muerte de sus hijos, a quienes sepultaba en el templo de Hera para hacerlos inmortales; Creófilo de Éfeso había hecho de Medea la asesina de Creonte y de sus propios hijos, víctimas de la persecución puesta en marcha por la casa real de Corinto; ya en fuga para Atenas, la madre no protegió a los niños, convencida de que lo haría el padre, por lo que tan solo podría ser responsabilizada por una imprudencia, cabiendo a los corintios la verdadera culpa del infanticidio. La novedad de Eurípides consistió en atribuir la autoría del filicidio a Medea, por razones de venganza personal. Véase Finglass, 2016: 183-195.

parte del colectivo social, el cotidiano personal y doméstico le reservaba el destino de esclava. Por ello la autora concluye *A de Cólquida* con palabras de rechazo (p. 11): “Esta es la historia como me llegó. La historia de una madre nerviosa y exhausta. Esta es la historia que dejé que cayera para que se deshiciese en mil pedazos y la grande, la bruja, se irguiera con mi versión. Esta Medea, la dulce y vencida, dará lugar a otra, una que piensa y diseña<sup>12</sup> su magnífica venganza”<sup>13</sup>. Prefiriendo la versión que Eurípides inmortalizó, Hélia rechaza la sumisión femenina, para rescatar a sus compañeras como seres pensantes e independientes. Arriesga rebelarse contra el propio amor, punto de partida para tan gran condenación (p. 11): “Que se calle esa voz y se escuche esta otra para que la lección del amor nos sea horrible”.

### 3. *PENTHESILÉA* - DEL COMBATE GUERRERO AL DUELO AMOROSO

Del episodio de Penthesilea, Hélia retira un pensamiento paralelo al que subyace a la versión de Medea anteriormente tratada. También ella una bárbara, reina de las amazonas, guerreras feroces, Penthesilea es la mujer poderosa y capaz, por sus dotes personales y culturales, de competir con los mejores entre sus rivales masculinos, pero a la que el amor impone fragilidad. Aquiles aparece, en su vida, como el opositor de su momento de *aristeia*. El cuadro es de combate, donde sin embargo se opera una metamorfosis, de lo que era amenaza de golpe en destello de amor.

Lo que este cuadro poseía de espantoso implicó - constata Hélia - un retraso en traducir por palabras esa memoria, “nadie se atrevía a hablar de ella” (p. 13)<sup>14</sup>. Solo tardíamente esas

---

<sup>12</sup> La predominancia dada a la capacidad femenina de pensar apunta para la “misoginia” de Eurípides, y en particular para la célebre afirmación de Melanipa (*Melanipa Sabia* fr. 482 Collard and Cropp), que Aristófanes, en *Lisístrata* 1124, parodiaba: “Yo soy mujer, pero no me falta talento”.

<sup>13</sup> Hélia compuso una versión dramática del mito de Medea, siguiendo las preferencias de Eurípides, *Desmesura. Ejercicio com Medeia*. Véase n. 1.

<sup>14</sup> En la literatura griega Penthesilea no da título a ningún texto, narrativo o dramático. Como colectivo, las amazonas disfrutaron de gran popularidad, desde la *Ilíada* (3. 189). Pero la individualización de algunas de ellas solo se dio en la literatura helenística (p. ej. Diodoro Sículo (siglo I a. C.) 2. 46. 5;

palabras terminaron uniéndose a lo que durante siglos había sido tan solo la imagen muda, grabada en la cerámica<sup>15</sup>. Hubo que esperar que, en Esmirna, Quinto (siglos III-IV d. C.) hiciera de esta historia asunto<sup>16</sup>, “cuando las palabras estaban reducidas a instrumentos pobres y no tenían poder de plaga ni de evocación” (p. 13), cuando la era cristiana redujo a piezas de archivo la tradición anterior. Del episodio, se contaba la escena bélica, la única compatible con el papel del poeta en la ciudad, pero seguía silenciada la necrofilia vivida por la amazona y el Pelida.

Finalmente venció la fuerza del cuadro, no fue posible seguir omitiendo el encanto tan humano de sus líneas, y fue la cerámica que produjo el milagro (p. 14):

Aquiles, el cruel, está a punto de tocarle el pecho y ella dobra las rodillas hacia el suelo. Penthesiléa aún sujeta su escudo, aunque en el lado contrario al de la agresión, como si fuese sencillamente un abalorio de mujer. Por encima de su túnica corta, una piel de felino, como la de las bacantes, quiere proteger y quiere intimidar, narrando su puntería en las cazadas. Yergue en la mano derecha su lanza que los dedos encierran con una convulsión. Pero, es ya la convulsión del amor.

La metamorfosis es flagrante, de un combate que se va volviendo un duelo de amor<sup>17</sup>. El enemigo es “cruel” y parece a punto de someter a su adversaria, cuya resistencia cede; no por impotencia guerrera, sino porque las insignias que la caracterizan se van transformando en armas de seducción. El escudo no defiende, adorna un cuerpo de mujer; la piel de felino que cubre a la amazona, sobre una túnica corta, expone más que

---

Apolodoro, *Epítome* 5. 1). Penthesilea y el episodio de su duelo con Aquiles tuvo un tratamiento en el poema épico *Etiópida* (finales del siglo VII a. C.), del que muy poco nos llegó a través de un resumen de Proclo, en su *Crestomatía* (siglo V d. C.); pero todo el cuadro que nos da es bélico, ni una palabra siquiera en él sugiere la pasión que inflama a los dos guerreros.

<sup>15</sup> Sobre la presencia de las amazonas en la cerámica griega, véase Hardwick, 1990: 28; Rocha Pereira, 2014: 48-49; Linblom, 1999.

<sup>16</sup> Quinto de Esmirna dedicó a Penthesilea el libro I de sus *Posthomérica*, “lo que da continuación a Homero”, en particular a la *Ilíada*.

<sup>17</sup> Véase Portela, 2002: 62.

protege; la lanza, sujetada por su mano, no amenaza, tiembla en amorosa convulsión<sup>18</sup>. El secreto de esta metamorfosis lo descubre “la bella jarra”<sup>19</sup>, centrando el movimiento de la cena en la inmovilidad de la mirada (p. 14): “sus miradas se encuentran y perduran”. Rendida, la mujer feroz que fue Penthesilea, en una imagen donde Aquiles domina, abdica de su vigor y se entrega, herida en un mismo golpe de muerte y amor (p. 14): “Ella anticipa ya, en la palidez, el cuerpo exánime que se va a abrir. Y, en la serenidad con la que lo hace, hay realmente una experiencia de éxtasis que otra amazona, otra mujer, no había conocido”.

Por su parte “la copa”<sup>20</sup> retrata el cuadro con otras líneas (p. 14): “Aquí, Penthesiléa no tiene armas y casi no tiene peso. Su túnica revoletea bajo el impulso de la pasión. Ella ha tendido las manos y agarra el brazo que la va a matar. No se trata de una súplica, sino de un entendimiento sensual.”

Aquí el pintor borra del cuadro la violencia de Aquiles y deja al descubierto, de Penthesilea, una feminidad insospechada. La escena es de amor y no de guerra. Le retira las armas y el vigor, la hace seductora en el revoletear de su túnica. Los gestos que le imprime podrían confundirse con la súplica, la rendición humillada a quien es más poderoso. Pero son de amor, y de convite a “un entendimiento sensual”. Como Medea, también ella se volvía paradigma del efecto aniquilador y nefasto de la pasión.

---

<sup>18</sup> Dice Block, 1955: 283 ante la ambigüedad de este cuadro: “Al morir, el *thymos* y la *psique* abandonan el cuerpo. (...) Esto significa que, puesto que la masculinidad de las amazonas reside en su *thymos*, es precisamente ese elemento esencial lo que hace que las amazonas sean equivalentes a los hombres y dignas oponentes que desaparecen al morir. Lo que queda es un cadáver femenino. Luchar con una amazona es un acto de heroísmo, un combate de hombre a hombre, pero una vez que la amazona está muerta, el honor del vencedor se pone en duda, ya que el oponente ya no es un antagonista digno, sino una mujer muerta.”

<sup>19</sup> Hélia se inspira para su descripción en el ánfora de figuras negras, de Exequias, parte de la colección del British Museum (550-540 a. C.), *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 175.

<sup>20</sup> Copa de Munich, de figuras rojas (460-455 a. C.), *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 177-181.

4. *TENE ME*

Como conclusión, este es sin duda el texto que más reporta a la experiencia personal que une la autora al homenajeado. Sin dejar de “universalizar” una experiencia que tiene por detrás un fundamento cultural y narrativas mitológicas, destaca, sobre la liberación progresiva de la mujer, la paradoja de la esclavización sentimental.

Es lo que anuncia el v. 1 (p. 15), “Su amor me envuelve la garganta”. En pocas palabras el contenido de *Tene me* se hace transparente. La protagonista es un “yo” autoral, el amor el hilo temático continuo en los diversos textos, y “la asfixia” o “esclavitud” que provoca iguales a las que penalizaron a Medea o Pentesilea. Su efecto, que antes había aniquilado, en la maga y en la guerrera, la pujanza natural de sus *aretaí*, penaliza ahora a la “cantante”, sin palabras ante la inmensidad de lo que pretendería expresar (p. 15):

Casi no puedo cantar.  
 Dicen que son bellas las voces de las cautivas.  
 Pero las de estas no,  
 las que perdieron la voz  
 estranguladas por el amor.

El texto se extiende por una serie de ejemplos del poder de otras fuerzas que, a pesar de su efecto devastador, muestran clemencia hacia sus víctimas, a diferencia de lo que sucede con la impiedad de la pasión. Una cadencia de “me sucedió”, “vi”, vuelve comprobada la experiencia de vida de la autora (p. 16, 18):

Me sucedió ver materia afligida,  
 Aguas de un río llevándose a los ahogados  
 Compadecidas. [...]  
Vi con mis ojos, los acantilados  
 de donde despeñan a los ejecutados,  
 que abría gentilmente su cueva  
 de arena y hierva,  
 para que ellos reposasen  
 su reventada cabeza. [...]  
Vi, ¿qué sé yo? La lámina que se aparta

del pequeño lechazo. [...]  
Incluso el oro, el terrible, el que hace  
escurrir baba de los dientes, [...]  
incluso el oro, esa fiebre,  
se conmueve.  
Se acuesta a veces al lado de los sepultados,  
cubriéndoles el rostro.

La naturaleza es, en su potencia, la “agresora amiga”, de las creaturas humanas que la habitan. Puede causarles sufrimiento o la muerte, pero no les falta con la compasión. Se multiplican los oxímoros, para señalar los paradojos de la vida, en un juego que se disputa entre la *physis* y el hombre. Dimensión más extensa merece, en esta síntesis de la existencia, la condición femenina, objeto de un sol a la vez abrasador y clemente (p. 17).

Y este sol, cuando bailan muchachas,  
desvía su mirada sobre la roca,  
no las haciendo arder.  
Son chiquillas, bailan con el vientre  
desocupado aún de la pasión.  
Un vientre suyo, un vientre ensimismado,  
donde el destino aún no ha pisado. (...)  
Fructificarán  
en el verano que se aproxima  
y toda la clara malicia de sus cabellos  
caerá,  
como cae la corola.  
Sin embargo, por una vez,  
el mismo sol que las envejecerá  
las protege,  
no las mirando.

Es la vida femenina lo que reflejan estos versos, iluminada por la luz fuerte del sol. Del cuadro destacan el vientre, tan solo promisor de maternidad, los pies, ágiles de movimiento, los cabellos, brillantes de vigor de los años primaverales. Por un momento, el sol protege, de sus rayos ardientes, la plenitud juvenil de la mujer, donde abultan ya, congénitas, las primeras sombras, “ensimismadas” por un futuro aún por venir. Porque el



destino que las espera - “fructificarán” -, razón de ser de su vida y muerte, las aguarda, para hacerlas marchitar.

Por último, le toca el turno al hierro con el que se hacen grilletas, y con él se materializa el efecto del amor, que amordaza las gargantas. Se siguen las interrogaciones, como denuncias de los vicios del hierro... y del amor (p. 19):

Pero, ¿qué dirán del hierro, incluso los  
que encuentran bondad en las serpientes,  
en los charcos azulados?  
¿Qué dirán  
con sus corazones imaginativos?  
No hay alabanza que salve este collar. [...]

Para que llegue, finalmente, el centro de esta reflexión milenaria: el efecto aniquilador de la pasión (p. 19):

Volaría, esa  
a quién el gancho del amor atrofió  
el movimiento de los omoplatos.  
Ensaya tan solo una elevación, [...]  
Correría, si hubiese en el amor  
a una mínima distancia consentida  
un cierto alivio.  
Pero solamente el hierro  
y su conocimiento bosquejan  
los muros del paisaje.

“Se habla del vértigo de la pasión” como de una caída sin redención. Se alimenta de sueños, a los que el modo irreal aporta expresión - “volaría”, “correría” -, en contraste con indicativos de real desencanto - “ensaya tan solo”, “solamente el hierro y su conocimiento delinear”.

Como los “ahogados” y “condenados”, de quienes ríos y acantilados se compadecen, la vida contempla a “los señalados del amor”, criaturas marcadas a hierro, para quienes el mundo es corto y el abismo de la frustración un destino. Domina el azar, en un cuadro que es de caza y de las contingencias de un juego; “alguien ganó”, acentuando el dominio y la apropiación; otro es vencido, atrapado por el golpe y forzado a responder al

movimiento exitoso del adversario. Es ese el retrato de un estamento – el que la *physis* destinó a la mujer – hecho de sumisión, en que al sueño fue reservado un espacio, ínfimo, de libertad. Puestas, al final, en causa, las conquistas sociales que tardaron millares de años en garantizarse.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Block, J. (1955). *The early Amazons. Modern and ancient perspectives on a persistente myth*. Leiden, New York: Brill.
- Finglass, P. (2016). Un nuevo papiro de Eurípides. In M. F. Silva, M. C. Fialho, J. L. Brandão (Eds.), *O livro do tempo, escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção. I.* (pp. 183-195). Coimbra: IUC.
- Hardwick, L. (1990). Ancient Amazons – heroes, outsiders or women?. *Greece and Rome*, volume 37. 1, pp. 14-36.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2014). *Em Knosos* de Hélia Correia. Notas de leitura I. *Humanitas*, volume 66, pp. 421-432.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2015). *Penthesiléia*, de Hélia Correia. Notas de lectura” *Humanitas*, volume 67, pp. 169-192.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2016). Hélia Correia, *A de Cólquida*. In M. F. Silva, M. C. Fialho, J. L. Brandão (Eds.), *O livro do tempo, escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção. II.* (pp. 55-67). Coimbra: IUC.
- Iriarte, A. (2002). Las razones de Medea. In A. López, A. Pociña (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I-II.* (pp. 157-169). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich, München, 1981-1997.
- Linblom, A. (1999). The Amazons: representatives of male or female violence?. *Arctos*, volume 33, pp. 67-91.
- Portela, J. A. (2002). *As Amazonas no mundo grego*. Coimbra (tesis policopiada).
- Rocha Pereira, M. H. (2006). *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2014). As Amazonas. Destino de um mito singular. In *Estudos sobre a Grécia Antiga* (pp. 43-54). Coimbra: IUC.

## I.4. INÉDITAS EN CENTROEUROPA



LA MEJOR VIDA LA TIENE TU GATO:  
LA CORRESPONDENCIA AMOROSA DE WISŁAWA  
SZYMBORSKA Y KORNEL FILIPOWICZ  
THE BEST LIFE HAS YOUR CAT. LETTERS:  
WISŁAWA SZYMBORSKA AND KORNEL  
FILIPOWICZ

Adam ELBANOWSKI  
*Universidad de Varsovia*

*Resumen:* El libro recién editado en Cracovia - “*La mejor vida la tiene tu gato*”. Cartas: Wisława Szymborska y Kornel Filipowicz” - contiene la correspondencia, hasta ahora inédita, entre la Premio Nobel de Literatura y su gran amor durante más de veinte años: escritor, poeta y guionista de cine polaco. Las cartas, escritas a veces diariamente, abarcan el período entre 1966 y 1985. El motivo del gato, para Szymborska un símbolo de la añoranza y de la ausencia de su pareja sentimental, se reitera a lo largo de la correspondencia, encontrando su auge en uno de los poemas más famosos de la poetisa - “El gato en un apartamento vacío” – escrito después de la muerte de Filipowicz. Las cartas amorosas de la poetisa, tan íntimas y conmovedoras, revelan asimismo lo esencial de su poesía: humor, ironía, juego de palabras.

*Palabras clave:* Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, poesía polaca, correspondencia amorosa.

*Abstract:* The newly published book in Cracow – “*The best life has your cat*”. Letters: Wisława Szymborska and Kornel Filipowicz”- contains the unprecedented correspondence between the Nobel Prize for Literature and his great love for more than twenty years: writer, poet and screenwriter of Polish cinema. The letters, sometimes written daily, cover the period between 1966 and 1985. The cat's motif, for Szymborska a symbol of longing and the absence of his sentimental partner, is reiterated throughout the correspondence, finding its peak in one of the

poet's most famous poems - "The Cat in an Empty Apartment" - written after the death of Filipowicz. The poetess's amorous letters, so intimate and touching, also reveal the essence of her poetry: humor, irony, linguistic games.

*Key words:* Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, Polish poetry, love letters

Casi 450 cartas, depositadas en la Biblioteca Jaguelónica en Cracovia, intercambiaron Wisława Szymborska y su pareja sentimental durante más de veinte años, Kornel Filipowicz, escritor, poeta y guionista de cine, más conocido por sus formas literarias breves, autor de más de tres decenas de libros. Fue un amor tardío. Ella sobrepasó los cuarenta años y él, cincuenta y cuatro.

La correspondencia, recién editada en Cracovia, comprende un período entre el 18 de abril de 1966 hasta el 15 de octubre de 1985 (*Najlepiej w życiu*, 2016). En gran parte son cartas que marcaban largos meses de separación, provocada por los viajes de Filipowicz o prolongadas estancias de la poetisa en sanatorios en los Tatra, precisamente entre 1966 y 1979.

Los lazos entre dos escritores eran particulares. Nunca se casaron ni vivían juntos. Comenta Szymborska: “Estábamos juntos 23 años. Magnífica persona, eminente escritor. No vivíamos juntos, no nos molestamos. Sería ridículo: uno escribe a máquina, otro escribe a máquina... Éramos como dos caballos que van a galope uno al lado de otro” (*Najlepiej w życiu*, 29 de octubre 2016).

Las cartas, cariñosas y sensuales, no obstante, nunca sentimentales, marcadas por el humor, manifiestan un amor profundo entre los dos escritores.

Aparte de confesiones íntimas y declaraciones de amor, admitamos, no muy frecuentes ni afectadas, la correspondencia se refiere a la vida cotidiana de la pareja, a la realidad gris de la Polonia comunista - la censura, el escaso aprovisionamiento, la mala comunicación – tan sólo raramente aparecen comentarios respecto a los acontecimientos políticos, como es el caso de la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968.

Szyborska revela aquí su otra cara, desconocida, íntima, personal. Se muestra, frente a su amado, como una mujer tierna, sensible, cuidadosa. Vivía como escribía: no hay diferencia entre la poetisa y la “verdadera Wisława”. De sus cartas emerge una imagen de la mujer enamorada, tímida, acomplejada, que no del todo es capaz de concebir el amor que la tocó. Refleja la misma idea su famoso poema *Amor feliz*:

Amor feliz. ¿Es normal, es serio, es útil?  
¿Qué provecho tiene el mundo de dos personas  
que no ven el mundo? [...]  
Un amor feliz. ¿Acaso es necesario?  
El tacto y el sentido común aconsejan no hablar de eso  
como si de un escándalo en las altas esferas de la Vida se tratase  
[...].  
Que aquellos que no conocen un amor feliz  
afirmen que no existe un amor feliz, en absoluto.  
Con esa creencia les será más fácil vivir, y morir (Szyborska,  
2015: 120-121).

Cartas, tarjetas, dibujos, *collages*, fotos pegadas, recortes de prensa, caricaturas, bocetos, grabados retros – forman parte de la correspondencia entre los dos escritores enamorados. Los dibujos – árboles, animales, paisajes, retratos - pintados tanto por Szyborska como por Filipowicz, vienen acompañados de comentarios humorísticos, a veces, melancólicos, o sirven para las declaraciones amorosas.

Y así, en la carta del 21 de julio de 1969 la poetisa ha pegado a la carta una foto de Cracovia, en forma acorazonada, con una posdata:” Kornel, este es mi corazón urbano, que te anhela y espera” (p. 208). En otra carta, fechada en 18 de abril de 1974, Szyborska, relacionándole a Filipowicz la vida cotidiana en un sanatorio, agrega un dibujo con un gorila y el globo que dice: "El mono es una caña pensante" (p. 329).

Escribe Filipowicz: “¡Mi amor! ¡Una cita más contigo – irreal, como en un sueño! No obstante, el hombre se compone de huesos, músculos y nervios que necesitan sentimientos físicos. ¡No me quejo, Wisława, es la añoranza que me obliga a escribir semejantes tonterías!” (p. 120).

Es curioso, pero las declaraciones amorosas o sentimientos cariñosos no muy frecuentemente aparezcan en las cartas. Y, por general, son lacónicos, formulados al margen de los informes dedicados a las cosas cotidianas. Es evidente, que la pareja evita la tonalidad afectiva, no obstante, paradójicamente, la correspondencia abunda en sentimientos. Entre líneas se notan afectos, deseos, devoción, ternura.

El 12 de agosto de 1968 escribe Szymborska: “Claro que tú eres el más importante [subrayado] y para ti quiero recuperarme pronto” (p. 42). El 16 de septiembre de 1968 la frase “Kornel, te quiero tanto”, como las otras, viene acompañada de notas a pie de página: “verdad”, “verdad un poco exagerada”, “verdad científicamente confirmada”. Termina la carta una fórmula “te beso”, con una adnotación: “desgraciadamente, no es verdad” (p. 85).

El 16 de septiembre de 1968: “Kornel, al abrir el paquete de ti [con nueces y una lata de sardinas], sentí un golpe de calor. Te aseguro que tus cartas y todo lo que viene de ti es radioactivo y yo lo recibo como una consolación, pues me parece que estás cerca, mi amor” (p. 105).

El 21 de julio de 1969: “Pero tú eres por encima de todo, puedes competir incluso con la salida del sol en Polinesia” (p. 206).

El 7 de octubre de 1975: “Te quiero: y aun me gustas; tú eres el más guapo, el mejor, el más sabio; incluso muy amable; dentro de poco estaré de vuelta” (p. 361).

No obstante, Szymborska es, al mismo tiempo, autora de los poemas irónicos lo que reflejan sus cartas. Escribe la poetisa que extraña tanto a su pareja sentimental que „acordaría permanecer horas enteras contigo en una exposición dedicada a las obras más eminentes del realismo socialista soviético” (p. 124). La carta fechada en el 18 de octubre de 1978 concluye la autora con una nota irónica, tan propia de ella: “Noto un levísimo vacío desde que no estás aquí” (p. 395).

A las declaraciones cariñosas se agregan celos:

“Mi amor, ¿acaso algo haya cambiado? ¿Tal vez te moleste algo así, como yo?” (p. 68).

¿Tú piensas en mí con, dicho con gran cautela, simpatía? ¿No te visitan demasiado frecuentemente, las poetisas?” (p. 403).



Correspondiendo a los mismos celos de parte de Filipowicz, la poetisa, para tranquilizarlo, le escribe desde un sanatorio: “Me comporto acá ejemplarmente” (p. 150); “Aquí la mercancía masculina totalmente gastada” (p. 159).

Es de notar, que el humor, tan propio de la poesía de Szymborska, igualmente se hace presente en sus cartas. Por ejemplo, la carta del 8 de septiembre de 1970 es una pieza de *pure nonsense*:

Como has decidido llegar aquí, trata de venir en forma integral y no te olvides de la oreja izquierda, que habías dejado en el baño, antes de partir, el año pasado. Me di cuenta de inmediato, y sentí pena, y tan solo por cortesía no lo comentaba. Sin embargo, preferiría que esta vez no se repitiera una negligencia semejante, sin mencionar el hecho de que dejar una oreja en el baño es imprudente, ya que el gato puede arrastrarla por debajo del armario... (p. 235-236).

A la pareja le encantaba encarnarse en distintos roles, disfraces, personajes inventados. Las cartas, este juego de máscaras, lleno de humor, son firmadas con seudónimos o nombres ficticios. Son distintos los remitentes simulados. Szymborska asumía frecuentemente el rol de la condesa Heloiza Lanckorońska que escribía a su plenipotenciario Eustachy Pobóg – Tulczyński (el disfraz de Filipowicz). Son cartas escritas al estilo de la correspondencia cortesana del siglo XVIII en que se narran las aventuras del plenipotenciario o los viajes de la condesa por Francia e Italia, aunque en realidad, relataban la vida cotidiana de Szymborska en los sanatorios y la pesca a que se dedicaba apasionadamente Filipowicz.

A Szymborska le encantaba asimismo asumir un rol de sirvientas o chicas jóvenes, enamoradas del famoso escritor Kornel Filipowicz. Son cartas estilizadas y muy divertidas en que la poetisa copia un estilo cursi y afectado; son cartas llenas de torpezas, errores gramaticales y ortográficos, escritas con una mano inexperta. Y otras, escritas por una tal Mariana, una viuda, emigrante de Brasil, que quiere casarse con Filipowicz. Aquí Szymborska imita perfectamente el estilo particular de la diáspora polaca en el extranjero: “El corazón qué tristeza, la cabeza

mojada, el alma da ganas de llorar” (p. 354). Son estos juegos de máscaras que, aparte de lo cómico, disfrazan tanto los verdaderos sentimientos como los celos de la pareja.

En la correspondencia Szymborska no comenta su propia poesía. Sus cartas, generalmente, tratan sobre Filipowicz o su círculo de amigos o las cuestiones cotidianas. Es raro observar que tan solo a veces Szymborska mencione, enigmáticamente, que escribe o publica un verso. La poetisa dedica más comentarios a las obras de su pareja sentimental. ¡Inclusive, en una carta, profetiza, qué ironía!, que Filipowicz obtendrá el Premio Nobel de Literatura. Y fue galardonada ella, en 1996. Tan sólo en una carta Filipowicz responde a una serie de dudas e inquietudes de la poetisa respecto a sus versos, cuando la tranquiliza contestando (17 de septiembre de 1975) que no son malos, sino diferentes. Tan solo a base de la fecha de la carta podemos inferir que se trata del libro *Si acaso*.

Al lado de los sentimientos que unían a la poetisa y al novelista el hilo conductor de la correspondencia lo constituye, paradójicamente, el gato, o más precisamente, los gatos de Filipowicz. Ambos motivos se enlazan, sorprendentemente, y no por casualidad el libro de la correspondencia lleva el subtítulo *La mejor vida la tiene tu gato, porque está cerca de ti*, una cita de la carta de Szymborska del 5 de octubre de 1968 (p. 105). Cuando Filipowicz murió en febrero de 1990 Szymborska le dedicó un epitafio, uno de sus versos más conmovedores: *Un gato en un apartamento vacío*:

Morir - esto no se hace a un gato.  
 Porque qué tiene que hacer un gato  
 en un apartamento vacío.  
 Tregar por las paredes.  
 Rozar los muebles.  
 Como que nada cambió  
 pero es diferente [...].  
 Algo aquí no comienza  
 a la hora acostumbrada.  
 Algo pasa aquí de modo distinto  
 como debería.  
 Alguien estuvo aquí y estuvo  
 y de repente desapareció,  
 e insistentemente no está [...] (Piotrowski, 1998: 92-93).

La poetisa, en una entrevista, así comenta el poema:

Ese gato -que debe acostumbrarse a vivir en un piso donde ya no está su amo, muerto- es una herida grande en mi corazón. Ahí hablo del dolor por la pérdida de mi compañero, mi gran amor, el poeta Kornel Filipowicz, fallecido en 1990; no es sólo el gato el que está triste sino también yo (Ayén, 2013)

El famoso gato llamado Mręgaty (cebrado), adorado por los dos, no sólo es un tema constante de las cartas, sino también es *autor* y destinatario de varias tarjetas escritas por Szymborska y Filipowicz. A veces forma parte de juegos de mascarar, como en la carta del 1 de febrero de 1968 en que Szymborska, disfrazada de una admiradora anónima de Filipowicz, le advierte que una intrigante le había prometido al gato un ratón vivo para ganar los sentimientos del escritor.

El 10 de julio del mismo año Szymborska asegura a Filipowicz, quien está de viaje, que cuida bien al gato, y éste extraña mucho a su dueño. Múltiples veces Szymborska pregunta a su pareja sentimental como anda el gato, y Filipowicz en sus cartas transmite a la poetisa “los besos de parte del gato” (con los dibujitos adjuntos), a lo que ella contesta: “Abraza de mi parte a su gato pulgoso” (p. 118). Szymborska escribe una larga carta al gato Mręgowaty (el 23 de septiembre de 1976), con una nota - *urgente* - en que formula toda una serie de consejos y advertencias, en cambio, la desaparición del gato en septiembre de 1979 de la casa cracoviense de Filipowicz provoca una serie de cartas nerviosas e inquietantes.

El gato de Filipowicz desempeña un rol importante en el juego entre los dos amantes. Escribe Szymborska: “Estás afortunado, tú tienes un gato que te hace todo el trabajo duro. ¿Cómo le va a este animalito desgraciado y tan ocupado?” (p. 112). La explicación de esta carta tan curiosa la encontramos en una tarjeta escrita por la poetisa, en que admite que Filipowicz, al salir de pesca, no sólo dejó su gato al cuidado de ella, sino también, admite Szymborska, “le has dejado al gato, como siempre, los trabajos por encargo, seguramente una excelente, nueva novela por escribir. He leído en un periódico su último cuento /.../, es muy bonito” (p. 24).

Poesía, humor, sentimientos, disfraces, añoranzas, gatos. La correspondencia entre Wisława Szymborska y Kornel Filipowicz demuestra que el amor feliz sí existe, y se compone de cosas sencillas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayén, X. (6 de octubre de 2013). *Entrevista con Wisława Szymborska, otra Nobel para conocer*. Recuperado de <http://www.las2orillas.co/entrevista-con-wislawa-szyborska-otra-nobel-para-conocer/> [Fecha de consulta: 22/03/2017].
- Najlepiej w życiu ma twój kot. Wisława Szymborska - Kornel Filipowicz: Listy*. (2016). Kraków: Znak.
- Najlepiej w życiu ma Twój kot. Wydano miłosne listy Szymborskiej i Filipowicza*. (29 de octubre de 2016). Polsatnews.pl. Recuperado de <http://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2016-10-29/najlepiej-w-zyciu-ma-twoj-kot-wydano-milosne-listy-szyborskiej-i-filipowicza/> [Fecha de consulta: 22/03/2017].
- Piotrowski, B. (1998). *La gran dama de la lírica. Wisława Szymborska*. Santafé de Bogotá: Caro y Cuervo.
- Szymborska, W. (2000, 2010). *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szymborska, W. (2015). *Antología poética*, traducción de Elżbieta Bortkiewicz. Madrid: Visor Libros.

*UNA MUJER EN BERLÍN: EL ANONIMATO  
DE UNA EXPERIENCIA COLECTIVA  
A WOMAN IN BERLIN: THE ANONYMITY  
OF A COLLECTIVE EXPERIENCE*

Juan Manuel MARTÍN MARTÍN  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* La diferente acogida en Alemania de *Una mujer en Berlín* en su primera publicación de los años cincuenta y su posterior reedición de 2003 da cuenta de la dificultad de afrontar un hecho traumático: las violaciones masivas al final de la II Guerra Mundial. Cuando el libro se vuelve a publicar en el siglo XXI, la sociedad alemana está abierta a nuevas miradas al pasado. En este contexto, el diario contribuirá, junto a muchas otras obras, a matizar el discurso culpabilizador predominante. La autora prohibió en vida cualquier reedición, exigiendo que se mantuviera el anonimato en las posibles impresiones póstumas.

*Palabras clave:* violaciones masivas, II Guerra Mundial, culpa, memoria cultural.

*Abstract:* The German response to *A Woman in Berlin*'s first edition in the 1950s compared to its rerelease in 2003 shows the difficulty in facing a traumatic experience: the mass rapes at the end of World War II. When the book is republished in the 21st century, German society is open to a new look at the past. In this new context, the book, along with many other works, will contribute to refining the prevailing discourse regarding "blame". During her life, the author prohibited any reedition of the book, demanding that it remained anonymous even after her death.

*Key words:* mass rapes, World War II, guilt, cultural memory.

## 1. 1945, CAMINO DEL DESASTRE

En abril de 1945 prácticamente todos los alemanes son conscientes de que la aventura bélica que Hitler había iniciado en 1939 está a punto de terminar. El desmoronamiento del país lleva aparejada la práctica ausencia de noticias, habían desaparecido tanto los periódicos como otros medios de comunicación que podrían haber ofrecido alguna pista sobre lo que realmente estaba sucediendo. Ante este vacío, solo la propaganda de guerra seguía ejerciendo una enorme influencia sobre la percepción de la realidad de los alemanes. El temor al Ejército Rojo está estrechamente relacionado con una oleada de suicidios que alcanza en algunos lugares niveles apocalípticos: la muerte es percibida por miles de personas como la única salida ante la caída del sistema nacionalsocialista y la previsible venganza de los vencedores.

Otro aspecto que caracteriza los meses en torno a la derrota definitiva son las violaciones masivas sufridas por un número estimable de mujeres y niñas alemanas; en mucha menor medida afectan estas agresiones al sexo masculino. Aunque tradicionalmente atribuidos al ejército soviético, recientes investigaciones han documentado que también las tropas de otros aliados como los americanos participaron en episodios de violencia sexual. Las cifras discrepan de unos a otros autores, si bien no ha sido este un asunto del que la historiografía alemana se haya ocupado ampliamente. Helke Sander, pionera en la investigación de las violaciones masivas de alemanas al final de la guerra a través de su película documental *BeFreier und Befreite*<sup>1</sup> (1992) aporta unas cifras según las cuales entre diciembre de 1944 y el final de 1945 fueron violadas aproximadamente dos millones de mujeres del Reich, es decir, en torno al 10%. Esto representaría en la capital un número no

<sup>1</sup> La traducción literal del título es “Liberadores y liberados”, sin embargo, el primero de los términos contiene un juego imposible de reproducir en español, ya que la palabra Freier - de ahí la mayúscula interior - significa “cliente de un prostíbulo”. Se alude aquí a esa doble faceta de los vencedores de la guerra, por un lado, como liberadores de Alemania de la opresión nacionalsocialista y, por otro, como hombres que de un modo u otro van a aprovechar los favores sexuales de las mujeres alemanas.

inferior a las 100.000 personas (Sander, 2005: 5). Considerablemente menor, aunque no por ello menos atroz, es la cifra que propone Miriam Gebhardt, que considera que en torno a 860.000 mujeres fueron violadas en los momentos finales de la guerra y el principio de la posguerra. Ella menciona la existencia de ciertos casos de violaciones sobre hombres y, quizá esto es lo más novedoso de su investigación, se aventura a cifrar en 190.000 las agresiones perpetradas por las tropas norteamericanas (Gebhardt, 2016: 8).

Las potencias vencedoras deciden en la Conferencia de Postdam dividir el territorio alemán en cuatro zonas de ocupación que posteriormente darán origen a los dos estados alemanes: República Federal Alemana y República Democrática Alemana. En el complejo contexto de la Guerra Fría, las violaciones estuvieron ausentes del discurso público, puesto que cualquier reproche a las respectivas tropas de ocupación resultaba inconveniente para el delicado equilibrio de fuerzas que se estaba conformando en Europa. En la zona comunista, las violaciones cometidas por los soviéticos eran acalladas en aras de unas buenas relaciones con su mentor. Por su parte, la República Federal no podía permitirse reproches a americanos, británicos o franceses, pues de ellos dependía también su existencia en el complejo mapa europeo de posguerra. Así pues, por motivos contrapuestos, que en realidad compartían la misma naturaleza, nadie estaba en disposición de alzar la voz para denunciar la violencia sexual que acababa de llevarse a cabo o, en el peor de los casos, seguía ejerciéndose en una Alemania destruida, humillada y empobrecida.

## 2. *EINE FRAU IN BERLIN (UNA MUJER EN BERLÍN)*. ANÓNIMA

En la primavera de 1945, período en el que transcurren los hechos narrados por la autora anónima, las violaciones se habían convertido hasta tal punto en parte consustancial de la rutina berlinesa que las mujeres parece que se interrogaban con un lacónico: “Wie viele du?”, es decir, “¿Cuántos tú?” (Gebhardt, 2016: 24), que no necesitaba precisar más sobre la naturaleza de la pregunta, pues resultaba obvio a qué se estaban refiriendo. Esta cotidianidad difícil de comprender -y asumir- fuera de

aquel contexto está sin duda en la base del diario presentado bajo el título *Una mujer en Berlín*, y permite interpretar en su justa medida el modo descarnado con el que la protagonista aborda el asunto de las violaciones que experimenta en carne propia a lo largo de las semanas que abarcan desde los combates finales en la lucha por la capital del Reich hasta las primeras semanas de la derrota y la ocupación por la *Rote Armee*.

Los hechos recogidos en la obra acaecen entre el 20 de abril y el 22 de junio de 1945, es decir, durante los días previos a la rendición incondicional alemana que coincide con la toma de Berlín y las semanas que suceden a esta, en las que es habitual el descontrol en la destruida capital del Reich. Tanto la ciudad como el propio país serán divididos en cuatro zonas de ocupación, sin embargo, en este momento inicial solo el ejército de Stalin campa a sus anchas entre los escombros de la malograda urbe. Las anotaciones no son diarias, además en varias ocasiones se menciona explícitamente que lo que se va a referir es una retrospectiva de los acontecimientos de uno o varios días pasados.

Las primeras anotaciones van mostrando cómo se desmorona la resistencia alemana, así como la incertidumbre que rodea a las personas que esperan el fin de la guerra y la consiguiente llegada del enemigo. Hay un detalle particularmente relevante que atañe a la percepción que la autora y quienes la rodean tienen de la figura masculina:

Una y otra vez voy notando en estos días cómo se transforma mi percepción de los hombres, la percepción que tenemos todas las mujeres en relación con los hombres. Nos dan pena, nos parecen tan pobres, tan débiles. El sexo debilucho. Una especie de decepción colectiva se está cuajando bajo la superficie entre las mujeres. El mundo nazi de glorificación del hombre fuerte, el mundo dominado por los hombres... se tambalea y con él se viene abajo también el mito «hombre» (Anónima, 2005: 68)<sup>2</sup>.

La autora pone de manifiesto que las excepcionales circunstancias implican un cambio en la manera de definir el rol

<sup>2</sup> En adelante Anón.



del hombre y la mujer. Para ellas, esta nueva actitud tendrá consecuencias sobre el modo en que asumirán las violaciones que han anunciado tanto la propaganda como los testimonios de refugiadas llegadas desde lugares como la Prusia oriental. Efectivamente, las agresiones comenzarán e indudablemente serán una experiencia terrible, sin embargo, muchas de las afectadas serán capaces de “manejar” la situación, conscientes como son ahora de hasta qué punto los hombres representan en gran medida una fuerza embrutecida por la guerra, susceptible de sucumbir a la inteligencia femenina. Así lo corrobora la escritora tras su primer contacto con los rusos: “Siento cómo se disipan algunos miedos de mi interior. Pues, al fin y al cabo, incluso los rusos son «sólo hombres» a quienes se puede abordar con mañas y astucias de mujer, les puedes dar largas, distraer, quitártelos de encima. (Anón: 74)” En realidad, ella cuenta con un recurso que la coloca en una posición privilegiada: sus conocimientos de la lengua rusa; esto desconcertará frecuentemente a sus interlocutores y le abrirá puertas hacia las esferas de mando.

Sin embargo, ninguna de estas circunstancias que parecen dotarla de cierta ventaja podrá evitar que el temido momento de la violación llegue con todo el horror y el asco, también con la soledad determinada por el abandono de los vecinos, resguardados tras una puerta y aterrorizados:

Grito, grito... Detrás de mí se cierra con un sonido la puerta del refugio.

Uno tira de mis muñecas haciéndome avanzar por el pasillo. Ahora tira de mí también el otro poniéndome la mano en la garganta de tal manera que ya no puedo gritar, y ya no quiero gritar por temor a acabar estrangulada. Ahora tiran los dos de mí. Ya estoy tendida en el suelo. Del bolsillo de la chaqueta se me escapa algo que tintinea. Deben de ser las llaves de casa, mi manojó de llaves. Llego a tocar con mi cabeza el peldaño más bajo de la escalera, siento en la espalda la humedad fría de las losetas. Arriba, junto a la puerta entreabierta por la que se cuela algo de luz, uno de los hombres hace guardia mientras el otro desgarrá mi ropa interior, haciéndose camino violentamente... (Anón: 80).

Aquí queda en suspenso el relato, lo siguiente es su vuelta al mundo, sus reproches a quienes no se han atrevido a ayudarla y, luego, el intento infructuoso de hablar con un oficial superior que pueda poner orden al descontrol, el intento de lavarse con la escasa agua que hay. Hasta que vuelven a aparecer los rusos en la propia casa y ahora solo tiene fuerzas para intentar moderar el sufrimiento: “Sólo uno, por favor, por favor, sólo uno. Usted mismo si quiere. Pero eche a los otros. (Anón: 85)”. Las violaciones se suceden en los siguientes días y la narración se va haciendo más descarnada, como si el aumento de detalles estuviera en consonancia con un incremento del asco experimentado. Y en algunos casos, a la violación le sucede un pago en forma de tabaco (Anón: 93), alcohol, comida, de modo que el sexo forzado adquiere un nuevo significado -al menos a los ojos de los hombres- que lo acerca a la relación voluntaria a cambio de un bien: a la prostitución. Como resulta evidente que la situación no va a mejorar, para la protagonista llega el momento de buscar el mal menor, es decir, convertirse en víctima de un solo hombre que necesariamente ha de ser un oficial, alguien con el poder suficiente para impedir el ir y venir de soldados por el edificio. En cuanto se cruza en su camino el oficial Anatol, habrá de desplegar sus armas para no desaprovechar la oportunidad: “Charlamos, tonteamos, nos decimos disparates, pero le saco que es teniente. Al final quedamos en vernos esta tarde a las siete en casa de la viuda (Anón: 95).” Es 28 de abril y la guerra ni siquiera ha terminado. El primer encuentro sexual con el teniente difiere mucho de lo que hasta ahora se había descrito en el diario:

Esa noche bebí mucho, quise beber mucho, emborracharme, y lo conseguí. Por ello solo tengo recuerdos aislados. Anatol otra vez a mi lado, sus armas y sus cosas dispersas alrededor de la cama... Los muchos botones y bolsillos, y todas las cosas que tiene en ellos... Amable, afectuoso, infantil... Pero nacido en mayo, Tauro, Tauro... Creo ser una muñeca insensible a la que se agita, se da vueltas, una cosa de madera... (Anón: 102).

Una nueva fase hacia un pragmatismo imprescindible para la supervivencia. A Anatol lo sucederá el comandante Stepan,

viudo, con el que se establecerá una relación de la que la violencia no forma parte: “Tengo mi cara apoyada en sus rodillas y sollozo y lloro y lloro todo el llanto del alma. Siento cómo él me acaricia el pelo (Anón: 141).” Faltan cuatro días para la rendición de Alemania, pero como señala la autora con cierta ironía: “ya ha remitido el aquí te pillo aquí te violo de los primeros días. El botín escasea. También otras mujeres, según he oído decir, están entretanto comprometidas como yo, son tabú (Anón: 153).” Superada la inmediatez que representaba el peligro de los soldados descontrolados, de las violaciones múltiples, una vez que se ha alcanzado cierta seguridad respecto al futuro más próximo, hay espacio en el diario para las reflexiones sobre la desagradable experiencia a la que acaban de enfrentarse las mujeres de Berlín. Inicialmente se alude a la necesidad de superarla colectivamente, ya que ha sido una “forma masiva y colectiva de violación (Anón: 191)”, sin embargo, la protagonista también es muy consciente de que, a diferencia de lo que ocurría con los hombres que volvían de permiso y contaban sus historietas, “nosotras en cambio tendremos que hacer como si se nos hubiera dejado a un lado, a nosotras, precisamente a nosotras. De lo contrario, al final no querrá tocarnos ningún hombre (Anón: 193).” Es decir, que si no quieren verse condenadas al ostracismo, tendrán que mentir, defender la inverosímil teoría de que pudieron mantenerse al margen de la violencia. Requisito, o consecuencia, de este plan es el silencio, la represión del recuerdo del trauma; algo de lo que en realidad la sociedad alemana en su conjunto se convertiría en una experta durante las décadas siguientes.

13 de mayo, un sol radiante de primavera, la autora considera que las cosas le están yendo bien: “Estoy sana y salva (Anón: 221)”. Es el momento de mirar hacia delante, ya que las cosas no han sido tan terribles como se anunciaba:

Se nos pintó tantas veces en las paredes que las potencias enemigas nos llevarían a la muerte por hambre y a la completa extinción física, que cada pedazo de pan, cada alusión a que se nos va a seguir suministrando alimentos, nos deja pasmados. En ese sentido, Goebbels preparó perfectamente el terreno a los

vencedores. Cada pedazo de pan de su mano nos parece un regalo (Anón: 225).

El retorno de Gerd, la pareja de la autora, en junio determinará el final de las anotaciones; este se ve incapaz de leer el diario, por los muchos garabatos, abreviaturas y anotaciones taquigráficas que lo hacen incomprensible. Cuando pregunta sobre el significado de “Vlcn” y entre risas le responden que hace referencia a violación, su reacción es de puro desconcierto: “Me miró como si estuviera loca, y no dijo ya nada más (Anón: 317).” La reacción de Gerd es un adelanto de la reacción del conjunto de la sociedad que está por llegar.

### 3. LOS MOTIVOS DEL SILENCIO. LOS MOTIVOS DEL NUEVO ECO

Desde la primera edición en inglés de 1954, la obra va acompañada de un prólogo y un epílogo donde se dan algunos detalles sobre la autora anónima y sobre la relevancia de lo narrado como una experiencia que trasciende a un solo individuo:

Que la escritora desee permanecer en el anonimato es algo que cualquier lector comprenderá sin más. De todos modos, su protagonismo es circunstancial, porque lo que se ilustra aquí no es ningún caso concreto de interés, sino el gris destino compartido por innumerables mujeres. Sin su declaración, la crónica de nuestra época, escrita hasta la fecha casi exclusivamente por varones, sería parcial e incompleta (Anón: 14).

Probablemente esa vocación colectiva de lo narrado contribuye a la hostilidad con la que la obra se recibe en Alemania, una sociedad que a finales de los años cincuenta está despegando en lo económico y, en lo político, se encuentra inmersa en la denominada fase de política del pasado (Frei, 2009), donde las leyes de amnistía o la reintegración de numerosos nazis en la vida pública dejan claro que se trata de cerrar una página para centrarse en la nueva República. Lo que se espera de las mujeres en el restaurado modelo familiar patriarcal burgués no es que se dediquen a glosar los abusos sufridos a manos de los vencedores de la guerra. A pesar de este

interés por concentrarse en el futuro, hasta la década de los sesenta el discurso victimizador ocupó un espacio muy relevante en la dinámica de la nueva República; sin embargo, las violaciones masivas, que en cierto modo también habían sido una vivencia colectiva, se mantenían en general fuera del foco de atención. ¿En qué sentido se puede denominar colectivo a un sufrimiento tan personal como el de la agresión sexual? Fundamentalmente en dos sentidos: por un lado, el número de personas al que afectó; por otro, el hecho de que las violaciones se realizaran con frecuencia en público (Schmidt-Harzbach, 2005: 24), sin ningún recato. Al fin y al cabo, y sobre todo en los momentos finales de la guerra, eran tanto un castigo como un botín y no querían ningún disimulo.

La acogida de la obra tras su publicación en alemán en 1959 fue la previsible. El semanario *Der Spiegel* da cuenta de ello con una escueta reseña en la que sostiene que el texto no puede ser considerado una obra literaria<sup>3</sup>, pero que tampoco ha de ser encuadrado en el género del *Kolportage*, es decir, el reportaje sensacionalista. Trata así de mostrar cierto equilibrio frente a las negativas críticas que la obra ha recibido, valorando de este modo el contenido del diario a cuya autora se acusaba de usarlo meramente como un instrumento para conseguir dinero:

Sin embargo los hechos, las figuras y sentimientos del “tiempo de los rusos” son interpretados con juicio y con sentido de la realidad. Esta mujer decidida a sobrevivir se mueve, como muchas otras víctimas, entre el horror, el embrutecimiento y el particular “humor vinculado a las violaciones” característico de aquellos días (Spiegel, 1960: 59).

Esta postura representa sin embargo la excepción, pues la generalidad de la crítica se muestra muy hostil hacia una obra que ya había vendido más de medio millón de ejemplares en sus ediciones en otras lenguas<sup>4</sup>. El amplio reflejo en la prensa de la

---

<sup>3</sup> Esto se menciona ya en el epílogo de la obra: “es un documento y no un producto literario en cuya redacción el autor tiene siempre un ojo mirando al lector” (Anón: 320).

<sup>4</sup> Miriam Gebhardt cita cifras de la época del periódico *Tagesspiegel*: 294.000 ejemplares en los Estados Unidos, 210.000 en Gran Bretaña, 120.000 en

publicación de *Eine Frau in Berlin* apuntaría teóricamente contra la idea de que el tema central del libro fuera tabú en la sociedad de finales de los cincuenta; lo que parece concitar el rechazo generalizado es más bien el modo en el que los hechos son expuestos (Gebhardt, 2016: 272). El debate sobre la supuesta tabuización de determinados aspectos del pasado alemán, especialmente aquellos que tienen que ver con experiencias en las que ellos son víctimas, se ha mantenido de manera más o menos latente desde la temprana posguerra, resurgiendo a partir de la reunificación de 1990. La destrucción de las ciudades del Reich por los bombardeos aliados o el destino de los millones de alemanes expulsados de los territorios del este constituyeron dos núcleos temáticos principales, sobre todo a partir de las obras de W. G. Sebald y Günter Grass.

Por otro lado, aunque el editor de la obra Kurt W. Marek deja claro en el epílogo de 1954 que ha conocido personalmente a la autora y que ha visitado los lugares que se describen en el diario, una de las reservas que se muestran frente a *Una mujer en Berlín* tiene que ver con su fidelidad a los hechos<sup>5</sup>. Especialmente se pone en entredicho la simultaneidad sobre lo acontecido y lo narrado, es decir, se presume que la experiencia ha sido sometida a una reelaboración literaria. Esto a pesar de lo que se explica en el mencionado epílogo:

Mientras escribo estas líneas, tengo ante mis ojos esas hojas. Su viveza, tal como se muestra en la precipitación del apunte breve hecho a lápiz, el ardor que irradian allí donde la pluma se resistía, su mezcla de taquigrafía, escritura normal y escritura secreta (era extremadamente peligroso llevar un diario así), las terribles abreviaturas (una y otra vez esa Vlcn), todo eso puede que se pierda en el carácter neutral de la letra impresa. Sin

Holanda, 30.000 en Suecia, 7.000 en Noruega, 5.000 en Dinamarca y 4.500 en Italia (Gebhardt, 2016: 271).

<sup>5</sup> A raíz de su publicación en 2003, parte de la crítica aludió a las posibles discrepancias entre el manuscrito original y la edición que Kurt W. Marek hizo de este. Las comprobaciones llevadas a cabo por la editorial a través del escritor Walter Kempowski, así como la opinión del historiador británico Antony Beevor, amplio conocedor de lo vivido en Berlín durante los últimos días de la guerra, apoyaron la autenticidad de *Una mujer en Berlín*.

embargo, pienso que del hilo del lenguaje puede leerse lo que calla la letra impresa (Anón: 321).

Probablemente ese “humor de las violaciones” (*Schändungshumor*) del que hablaba la reseña de *Der Spiegel*, el descarnado pragmatismo que salta entre las líneas del diario, subyacen a las dudas sobre la autenticidad del texto; incluso llega a ponerse en cuestión la existencia de la propia escritora. No es de extrañar que Marta Hillers, siempre anónima, se negara a permitir la publicación del texto mientras viviera y exigiese que las ediciones tras su fallecimiento no fueran acompañadas de su nombre.

En cualquier caso, tanto la cuestión del anonimato como el rechazo general que recibió la obra, dan cuenta de que el contexto favorecía en gran medida el silencio respecto a la experiencia que había vivido un número estimable de mujeres alemanas. En muchos casos pudo prevalecer inicialmente el shock postraumático, al que sucedió una vergüenza relacionada tanto con aspectos morales y religiosos como con los posibles reproches que pudieran provenir de los esposos, del resto de la familia y de los conocidos. Asistimos de ese modo a lo que Miriam Gebhardt denomina “sekundäre Viktimisierung” (victimización secundaria), es decir, la marginación social como un padecimiento secundario que sucede a la propia violación (Gebhardt, 2016: 11). De este modo, frente a otras experiencias victimistas que sí encontraron cabida en la memoria comunicativa entre 1945 y el final de la década de los cincuenta, resulta posible entender por qué las violaciones masivas no corrieron la misma suerte. A los obstáculos psicológicos y sociales hay que añadir el delicado equilibrio entre las fuerzas de los dos estados alemanes y sus aliados mencionado más arriba, que hacía inoportuno cualquier discurso que implicara críticas a estos últimos. Finalmente, con los años sesenta llegó una nueva etapa en el procesamiento del pasado en la que el discurso culpabilizador ocuparía la posición predominante: incesantes escándalos relacionados con las continuidades personales e institucionales entre el estado nacionalsocialista y la República Federal, así como el inicio de procesos judiciales contra criminales nazis que alcanzarían una enorme atención pública.

Cuando se produce el retorno a las librerías de *Una mujer en Berlín* durante el año 2003 muchas cosas se han transformado en el país<sup>6</sup>. Al menos desde el cambio de siglo, en realidad tras un proceso que ha comenzado años antes, los alemanes se acercan de un modo diferente al sufrimiento que la Segunda Guerra Mundial había causado sobre los habitantes del Reich, los mismos que habían propiciado la llegada de Adolf Hitler al poder y lo habían seguido con entusiasmo hasta el desastre final. Hay una avalancha de escritos biográficos, series de televisión, películas y documentales donde los testigos de los hechos dan cuenta de experiencias traumáticas que, supuestamente, habían sido marginadas en el discurso de la memoria nacional. Este inusitado interés por otras facetas de las vivencias colectivas pretéritas ponía de manifiesto que se había alcanzado una nueva fase en el proceso de confrontación con el pasado.

La autora se había mantenido firme en su negativa a volver a publicar la obra en vida, de modo que no pudo ser testigo del considerable éxito y de la buena acogida con la que los alemanes recibieron el texto. Sin embargo, esta notoriedad no estuvo exenta de críticas, si bien estas no fueron de la misma naturaleza que las recibidas a finales de la década de los cincuenta. El diario anónimo se enmarca en un amplio abanico de obras que reflejan distintas experiencias de sufrimiento de las que los alemanes habían sido protagonistas, es el denominado *Opferdiskurs* (discurso victimista) que abarca aspectos muy diversos. La denominada *Opfernarrativ* (narrativa de las víctimas) experimenta una transformación diametral, pues pasa de hablar de las víctimas de los alemanes a ocuparse de los alemanes como víctimas (Sabrow, 2009: 19-20).

Marta Hillers falleció en 2001 sin conocer el interés que su obra despertó tras la publicación en un nuevo siglo, precisamente cuando sus últimos años de vida coincidieron con el triunfo de la “*oral history*”: el desfile de un ejército de ancianos por la televisión dando cuenta de experiencias de sufrimiento que no habían contado hasta entonces o que nadie había querido escuchar. Estos hombres y mujeres encontraban por fin la fuerza

<sup>6</sup> El éxito de la obra se plasmaría en una versión cinematográfica que llevó el título de *Anonyma - Eine Frau in Berlin* (2008).



para hablar y, sobre todo, el interés de un auditorio más allá del sofá familiar. Poco tiempo antes de que fuera demasiado tarde, de que el silencio llegara con la muerte inapelable, algunos tuvieron aún la oportunidad de compartir los traumas lejanos. Y como siempre en Alemania, sus palabras las envolvió la polémica, porque para muchos el dolor que relataban requería de un contexto que dejara claro por qué se había llegado a tales atrocidades. La autora de *Una mujer en Berlín*, por su parte, no se dejó seducir por la nueva cordialidad hacia las otras víctimas y se mantuvo firme en su decisión de ser Anónima, la autora de una obra incómoda en la Alemania de 1959, cuando gran parte de la sociedad habría preferido que el pasado reciente se evaporase como un mal sueño para dejar paso libre a las bondades del milagro económico. Un milagro bíblico que anulase cualquier recuerdo de las violaciones, los refugiados, las ciudades incendiadas y los campos de exterminio, para no tener que cargar con ellos durante el tiempo que estaba por venir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónima (2005) [1954]. *Una mujer en Berlín*. Barcelona: Anagrama.
- Frei, N. (2009). Procesos de aprendizaje en Alemania: el pasado nazi y las generaciones desde 1945. En I. Olmos & N. Keilholz-Rühle (Ed.), *La cultura de la memoria histórica en España y Alemania* (pp. 84-105). Madrid: Iberoamericana.
- Gerbhardt, M. (2016). *Als die Soldaten kamen. Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs*. Múnich: Pantheon.
- Jacobs, I. (2009). *Freiwild. Das Schicksal deutscher Frauen 1945*. Berlín: List Taschenbuch.
- Sabrow, M. (2009). Den Zweiten Weltkrieg erinnern. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 36-37, 14-21.
- Sander, H. (2005). Zuwort zum Vorwort. En H. Sander & B. Jahr, *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder* (pp. 3-8). Frankfurt am Main: Fischer.
- Schmidt-Harzbach, I. (2005) [1984]. Eine Woche in April. Berlin 1945. En H. Sander & B. Jahr, *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder* (pp. 21-45). Frankfurt am Main: Fischer.
- Der Spiegel* (30 de marzo de 1960). Eine Frau in Berlin. *Der Spiegel*, pp. 59.



## I.5. INÉDITAS EN EL REINO UNIDO E IRLANDA



RECUPERANDO LAS MADRES DE LA NOVELA: JANE  
BARKER Y LA NARRATIVA ROMANCESCA DEL XVIII  
RECOVERING THE MOTHERS OF THE NOVEL: JANE  
BARKER AND 18TH-CENTURY ROMANCE

Miriam BORHAM PUYAL  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* En su novela *The Female Quixote* (1752), Charlotte Lennox realiza una recuperación de las voces perdidas de las madres de la novela. Esta defensa incluye la identificación de la narrativa romancesca y sus autoras como un eslabón esencial en la tradición literaria británica, y un reconocimiento del impacto que el romance tuvo en los textos más representativos de la novela del XVIII. Una de las madres literarias de Lennox sería Jane Barker (1652-1732). En concreto, con su llamada *Trilogía de Galesia*, Barker crea una intrincada novela-marco en la que entreteje relatos de diversa naturaleza, al tiempo que reflexiona sobre el papel de las mujeres como creadoras culturales a través de la heroína-poeta homónima, un claro *alter ego* de Barker. Este artículo explora el discurso de Barker sobre las mujeres escritoras y lectoras, sobre la educación femenina y las comunidades creativas feminocéntricas, resaltando su impacto sobre novelas y autoras posteriores.

*Palabras clave:* Escritoras, influencia, romance, novela, siglo XVIII.

*Abstract:* In her novel *The Female Quixote* (1752), Charlotte Lennox advocates recovering the lost voices of the mothers of the novel. This defence includes the identification of romance and its female authors as an essential link in British literary tradition, and the acknowledgement of the impact that romance had on some of the most representative 18th-century novels. One of Lennox's literary mothers would be Jane Barker (1652-1732). Barker, with her *Galesia Trilogy*, creates an intricate framed-nouvelle in which she patches different stories, while she reflects on the role of

women as cultural creators by means of the eponymous heroine-poet, Barker's alter-ego. This article explores Barker's discourse on women writers and readers, on female education and feminocentric creative communities, highlighting her impact on subsequent writers and novels.

*Key words:* Women writers, influence, romance, novel, 18th century.

## 1. INTRODUCCIÓN: RECUPERANDO LAS MADRES LITERARIAS

En 1750, en el periódico *The Rambler*, Samuel Johnson definió la ficción más popular del momento como “the comedy of romance”, un género que se caracterizaba por representar “life in its true state”, la vida en su estado verdadero, y, por tanto, por alejarse de las convenciones del romance heroico (1828: 134). Dos años más tarde, Charlotte Lennox, una autora de su círculo literario, publicó *The Female Quixote*, una novela en la que Arabella, una lectora de romances heroicos, confunde lo real con lo literario, hasta que recupera la cordura y abandona sus lecturas favoritas a favor de un gusto más johnsoniano. Esta nueva afición por un género más realista y la superación del romance no son casuales, sino que se enmarcan en el debate contemporáneo entre lo que se llamaría la *novela*, asociada con el género masculino y un público educado de clase media, y el *romance* o *narrativa romancesca*, que se consideraba un género femenino y popular, términos empleados de manera peyorativa (Ballaster, 1992a; Pearson, 1999). Aunque Lennox concluye la novela con una defensa de este nuevo género, su obra realiza una recuperación de las voces perdidas de las madres de la novela a través de varios elementos. En primer lugar, las obras que Arabella escoge son romances heroicos protagonizados por mujeres, un género asociado también a mujeres escritoras. En segundo lugar, Arabella hereda esos libros de su madre, ya fallecida, estableciendo así una conexión con las voces femeninas del pasado. Finalmente, Lennox desarrolla una defensa explícita del género del romance heroico frente a otros géneros también feminocéntricos como las *novellas* galantes o historias escandalosas de la época (Borham-Puyal, 2015: 61-72).

La conclusión a la que parece llegar Lennox, y que anticipa la de críticos contemporáneos como John Richetti (1969, 1999) y Margaret Doody (1996), es que la novela de mediados del siglo XVIII es heredera directa del romance heroico y, por tanto, de las escritoras que desarrollaron ese género tanto en Francia como en el Reino Unido en décadas anteriores.

Entre estas mujeres, Jerry C. Beasley, en su esclarecedor análisis de la ficción escrita por mujeres antes de 1730, destaca el famoso triunvirato formado por Aphra Behn, Delariviere Manley y Eliza Haywood, autoras de la ficción galante mencionada anteriormente, pero también escritoras como Jane Barker, Penelope Aubin y Mary Davys. Estas autoras frecuentemente aparecen en contraste con el trio anterior por la naturaleza heroica y moral de su ficción romancesca; sin embargo, al igual que ellas, desarrollan complejos subtextos políticos y sociales bajo la apariencia de un romance heroico (Beasley, 1986: 217), un subtexto que sería fácilmente identificable en su tiempo (1986: 234), pero que fue obviado por la crítica posterior. En palabras de Beasley:

The important thing is to note the depth of these female writers' sensitivity to the contemporary scene, and the insistence with which they perused some kind of reciprocal relationship between the real world they knew and the imaginary worlds they created. Their works vastly extended the reading audience for fiction and, by responding with such urgency to anxieties over broad social and moral issues as they were touched by political circumstance, they did much to form and even sustain current ideal of public virtue [...] (1986: 234).

La ficción *popular* y *feminocéntrica* merece, pues, más atención de la que ha recibido. No obstante, como se ha mencionado anteriormente, con el cambio en el gusto literario la asociación de estas autoras con un género excesivamente feminocéntrico –por su temática, el público al que estaba dirigido, y la voz narrativa femenina (Ballaster, 1992a: 193)–, así como su inmensa popularidad y el origen francés de su inspiración romancesca, hicieron que se devaluara su obra en siglos posteriores, sobre todo a raíz de la Revolución francesa y

el rechazo por todo lo afrancesado. Así, como han demostrado Ballaster (1992b: 198) o Warner (1998: 44), se silenció a autoras como Aubin, Barker o Elisabeth Rowe, al borrar sus huellas de la tradición narrativa británica y olvidar su influencia en los nombres de la novela del XVIII que se convertirían en emblema del canon occidental.

Es, por tanto, necesario continuar con la recuperación de estas voces femeninas en la historia de la narrativa británica. Entre ellas, cabe destacar una muy poco conocida en España, Jane Barker (1652-1732). Poco se sabe de su vida, y lo que se conoce ha sido fruto de una cuidadosa reconstrucción de fuentes y de los detalles autobiográficos que se perciben en su obra. De estas fuentes se desprende que tuvo un hermano que la instruyó en medicina. Se convirtió al catolicismo y apoyó la causa de los Estuardo. Transcurrieron también sus años en el exilio, y que recibió una pequeña pensión. Según parece, permaneció soltera (Spencer, 1983: 166).

Además de por su valor como una escritora dieciochesca que debe ser rescatada del olvido, sobre todo fuera del ámbito anglosajón, la obra de Barker es fundamental para el estudio de las madres literarias por su reivindicación de la autoridad narrativa y moral de las mujeres en el siglo XVIII, por su implicación política y su participación en el debate sobre géneros literarios y, en concreto, por su defensa del romance como territorio especialmente fértil para dar voz y presencia a las escritoras.

#### 1.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL ALTER EGO LITERARIO: LA *TRILOGÍA DE GALESIA*

La obra más conocida de Barker es la llamada “Trilogía de Galesia”, la cual comprende *Love Intrigues: or the Amours of Boswil and Galesia* (1713), *A Patch-Work Screen for the Ladies; or, Love and Virtue Recommended in a Collection of Instructive Novels. Related after a Manner intirely (sic) New, and interspersed with Rural Poems, describing the Innocence of a Country-Life* (1723) y *The Lining of the Patch-Work Screen: Design'd for the Farther Entertainment of the Ladies* (1726). Galesia, protagonista y narradora, es una mujer altamente intelectual, es poeta y sanadora, y escoge vivir en soltería. Spencer define a Galesia como la “heroína-escritora” de un



romance autobiográfico (1983: 168); efectivamente, es posible ver en ella el *alter ego* de Barker y en la historia de sus aspiraciones intelectuales, profesionales y autorales el reflejo de la carrera de la autora. De hecho, en poemas laudatorios dedicados a la autora, estos en ocasiones se dirigen a la incomparable Galesia, lo que demuestra hasta qué punto esta asociación era reconocible para sus allegados.

En la primera parte de la trilogía, Galesia, ya anciana, cuenta la historia de su amor de juventud y se identifica con la heroína de la narrativa romancesca. Sin embargo, subvierte las típicas alternativas para una heroína en sus circunstancias: ni sucumbe a la seducción y acaba perdiendo su virtud, ni concluye la narración una mujer casada. A pesar de identificarse con esas heroínas y con los romances anteriores, Galesia permanece soltera y demuestra que no es necesario compartir el destino de dichas heroínas: con ello valida la alternativa de la soltería como destino igualmente heroico (Spencer, 1983: 170) y transforma su narración en la historia de un nuevo tipo de victoria heroica, aquella que convierte a la heroína romántica en una heroína poetisa (1983: 171), es decir, aquella que transforma a la heroína objeto en sujeto de su propia historia.

Esta heroína-poeta es la que se desarrolla ante la mirada del lector en los dos volúmenes posteriores. Galesia actúa como la autora que escribe y enmarca las numerosas historias o *retazos* que conforman sus obras, estructuradas imitando el *patch-work* que da nombre a los volúmenes. Estas novelas-marco, o *framed novelles* (Donovan, 1997), son esenciales para entender la producción de Barker, puesto que establecen de manera clara su punto de vista sobre el romance, la ficción de su tiempo y las figuras de la escritora y la lectora. Aunque la poesía de Barker merece amplia atención, su postura hacia el romance y los nuevos géneros o formas narrativas permiten entender la defensa de su autoridad como literata, así como el impacto que pudo tener sobre escritoras posteriores.

La trilogía de Barker es, en realidad, un compendio de distintas narrativas romancescas que, al mismo tiempo, ofrece un comentario metaliterario sobre ellas. De esta manera, Barker, al mismo tiempo, se identifica como escritora de romances, pero se distancia del concepto tradicional del género; los incorpora a su

obra, mientras que desarrolla un comentario crítico en paralelo (Schofield, 1990: 76). Es decir, expone sus reticencias hacia el género –por su falta de verisimilitud, por ejemplo–, al mismo tiempo que lo desarrolla pero con una conciencia crítica que expone los peligros de una lectura quijotesca del mismo y que demuestra la autoridad literaria que ejerce sobre el material.

Además, actuando como antecedente de la ya mencionada Lennox, y de otras novelistas como Jane Austen, Barker emplea géneros feminocéntricos para desarrollar una reflexión sobre las mujeres como agentes culturales, ya sea como escritoras o lectoras, y sobre la difícil reconciliación entre las aspiraciones intelectuales y autorales de las mismas, y la realidad de la mujer en el siglo XVIII. Barker irá más allá en esta reflexión al perfilar en Galesia un claro *alter ego* que refleja su propia historia como mujer y autora.

## 2. *PATCH-WORK* Y ROMANCE: DESARROLLANDO UNA COMUNIDAD CREATIVA FEMENINA

Al emplear lo que se ha descrito como un trabajo innovador y proteico que anticipa la novela, pero que se estructura en el formato de la *framed-novelle* (Donovan, 1997: 972), Barker puede desarrollar un compendio de romances que reflejan la riqueza y el potencial del género y su maestría en la creación del mismo. A la vez, su crítica se centra en la falta de moral que puede encontrarse en algunas formas narrativas que contraponen al romance. Es más, Barker adelanta la crítica de Lennox a la literatura contemporánea cuando se compara con la virtud y el honor de los romances heroicos. Es decir, ambas alaban los altos ideales morales del romance, al tiempo que exponen las graves consecuencias de tomar de manera literal sus improbables contenidos. Barker enfatiza esta idea con el comentario de Galesia acerca de los viejos romances y su virtud: “Amongst the Old Romances, said she to her self, we find strange and improbable Performances, very surprising Turns and Rencounters; yet still all tended to vertuous Ends, and the Abhorrence of Vice” (1726: 128), algo muy distinto al vicio que describe en la reescritura de relatos tomados de

Aphra Behn, por ejemplo. Barker sigue con este contraste entre las formas de ficción pasadas y presentes, defendiendo los romances heroicos que luego Arabella empleará como modelos de conducta:

Those honourable Romances of old Arcadia, Cleopatra, Cassandra, & c. discover a Genius of Vertue and Honour, which reign'd in the time of those Heroes, and Heroines, as well as in the Authors that report them; but the Stories of our Times are so black, that the Authors, can hardly escape being smutted, or defil'd in touching such Pitch (1726: 129).

Barker, por tanto, se posiciona con otras autoras como Aubin, Rowe, y más tarde Lennox, que alaban el romance como un género que debe presentar un ejemplo moral que no resulte pernicioso para los lectores. Además, frente a esas “Stories of our Times”, Barker propugna a través de su heroína-poeta el deseo de alienarse de la sociedad galante representada por el triunvirato Behn-Manley-Haywood<sup>1</sup>, para concentrarse en su profesión como sanadora y en la creación literaria. De hecho, rechaza explícitamente entrar en el juego matrimonial –lo que implica rechazar los preparativos matrimoniales que su padre desea para ella– o actuar en el paradigmático rol de la “Coquet” (1723: 40), tan típico del romance galante, prefiriendo el nuevo papel de heroína romántica que ha construido para sí misma. Galesia es consciente de que esta decisión es contraria a lo que se espera en su sociedad, y lo expresa de la siguiente manera: “I

---

<sup>1</sup> Esta polarización entre las dos líneas matriarcales de la novela está muy marcada en la ficción del siglo XVII y XVIII y ha sido ampliamente documentada. La dicotomía solía marcarse con Aphra Behn y la poetisa Katherine Phillips como representantes. Barker se posiciona de manera muy clara cuando Galesia afirma: “One [a lady] asked me, if I lik'd *Mrs Phillips*, or *Mrs. Behn* best? To whom I reply'd, with a blunt Indignation, that *they ought not to be nam'd together*” (1723: 44). Aunque Barker incluye una reescritura de algún relato de Behn en su obra, lo hace para contrastar el carácter escandaloso de la misma y marcar así la diferencia con el modelo literario y moral de Phillips. Spencer lo resume así: “Jane Barker is careful to place herself on the side of the reputable woman writer. Katherine Philips is contrasted with Aphra Behn, and Barker's disapproval of the type of writer Behn represents is made clear” (1983: 178-79).

wish'd sometimes to be of *Don Quixote's* Sentiments, that I might take the *Tops of Chimneys*, for *Bodies of Trees*; and the rising *Smoke* for *Branches*; the *Gutters of Houses*, for *Tarras-Walks*; and the *Roofs* for stupendous *Rocks* and *Mountains*" (1723: 67). Como escritora y mujer, Galesia expresa su deseo de filtrar la realidad con una visión quijotesca que permita dar una coloración romancesca a una realidad degradada donde las mujeres son objetos de intercambio en el mercado matrimonial y transformarla así en un universo feminocéntrico depurado a través de la virtud y el honor del romance heroico. Su actitud quijotesca se materializa en ese rechazo a las convenciones sociales y a la conducta que se espera de las mujeres, para actuar de acuerdo a su propio código, aprendido en buena medida de los romances heroicos. Como hará Arabella décadas más tarde, rechaza el papel de coqueta, que en la ficción de Lennox recae sobre la némesis del quijote, y decide encarnar los valores del romance como una nueva forma de heroína quijotesca que sentará las bases de futuras protagonistas.

Galesia representa un modelo para heroínas posteriores, y para sus lectoras implícitas, en otro sentido: es un ejemplo de buena lectora y encarna la defensa de la lectura como parte indispensable de la formación femenina. Galesia se caracteriza por ser una constante y apasionada lectora. Además, contrariamente a lo que aconsejan los moralistas de la época, en ocasiones lee en soledad sin perjuicio alguno para su moral o intelecto. Sin embargo, lo más relevante es que Galesia es una lectora con juicio crítico que es capaz de reconocer las faltas estéticas o morales de sus lecturas –como demuestran las citas anteriores–, pero también de reconocer la necesidad de complementar el conocimiento adquirido a través de los libros con una experiencia más amplia en el mundo. Así, en un momento dado su falta de conciencia social hace que sus nociones literarias creen confusión entre aquellos que la escuchan, ya que no comparten el mismo sistema de referencia. En ese momento, Galesia reafirma la necesidad de una formación que vaya más allá de la lectura:

By this Blunder, Madam, said *Galesia*, you see how far one is short, in Conversation acquired only by Reading; for the many

Plays and pretty Books I had read, stood me in little stead at that Time; to my great Confusion; for though Reading enriches (sic) the Mind, yet it is Conversation that enables (sic) us to use and apply those Notions and Riches gracefully (1723: 44).

Este episodio enfatiza la necesidad de que las mujeres tengan acceso no solo a la lectura, sino también a un tipo de conversación racional que les permita interpretar correctamente el mundo que les rodea e interactuar de manera efectiva en la sociedad en la viven. Barker, de hecho, retrata a varias lectoras quijotescas que, debido a su falta de instrucción y experiencia, toman como única guía de conducta sus lecturas, lo cual tiene terribles consecuencias para ellas. En claro contraste, Galesia se convierte en el símbolo de la mujer instruida y virtuosa que es a la vez escritora, lectora, y protagonista de su propia historia.

Especialmente relevante es que Galesia reivindica esos roles, y sus logros profesionales, precisamente *por* la asociación entre las mujeres y la creación literaria, y no a pesar de ella. Es decir, Barker reivindica esta creación como algo intrínsecamente femenino y lo hace subvirtiendo los símbolos asociados con la creación masculina y femenina en el XVIII: la pluma y la aguja. Mientras que en el discurso de la época se identificaba la pluma como un símbolo de la autoridad masculina en la esfera pública, y la aguja como el emblema del territorio creativo femenino, siempre en el ámbito doméstico, Barker emplea como metáfora central el *patch-work*, lo que, por una parte, trae a la mente la imagen de una comunidad femenina de trabajo creativo, y, por otra, evoca la escritura profesional como una forma emergente de trabajo remunerado femenino (King, 1995: 79), como lo era la costura. Además, Barker, en la tercera de las obras, hace referencia explícita al *lining* de ese *patch-work*, es decir, al forro del tapete que lo refuerza. De nuevo, de manera metafórica, Barker llama la atención sobre la naturaleza metaliteraria de su obra al poner el énfasis en el proceso mismo de creación y en su trabajo como autora. Que se trata de una metáfora que nos lleva del plano de la costura al de la creación literaria se hace explícito en el pasaje en el que Galesia, a petición de su anfitriona, quien está tejiendo con sus damas, busca en su baúl algo con lo que contribuir a dicho tapete, pero no encuentra en él más que “Pieces

of Romances, Poems, Love-Letters and the like” (1723: a5v). Su anfitriona considera que esos retazos deben unirse para componer un tapete, ante lo que Galesia decide entretrejer sus relatos, al mismo tiempo que explica cómo se llegó a la creación o al conocimiento de cada uno de ellos.

Como consecuencia de esta continuidad que se establece entre las formas tradicionales de actividad femenina y la creación literaria, las analogías entre texto y textiles también sirven para promover una comunidad femenina de escritoras y lectoras (King, 1995: 82), de mujeres que trabajan juntas para establecer una nueva comunidad creativa y un nuevo mercado en el mundo editorial<sup>2</sup>. En este sentido, el prefacio a *A Patch-Work* revela esta idea del potencial de la comunidad: en él Barker describe cómo mujeres de distinta condición y afiliación política se unen como los distintos retazos que componen el tapiz, creando así una unión de átomos que finalmente conforma “the glorious Fabrick of the Universe” (1723: v-vi). Un universo feminocéntrico representado en la metáfora del *patch-work* y en el género del romance que continuará expandiéndose con autoras como Lennox y las novelas que recuperan la línea romancesca materna.

### 3. CONCLUSIÓN

Con su defensa del romance y de la tradición creativa femenina, Barker se erige como madre literaria de novelistas tan influyentes como Austen o Lennox. Barker adelanta elementos esenciales de novelas posteriores que también tratarán las

---

<sup>2</sup> Donovan establece que la composición que sigue la estructura del *patch-work* refleja la realidad económica y social de las mujeres y, por tanto, critica temática y formalmente la autoridad de los padres, estableciendo una perspectiva crítica y *polivocal* que es esencial en la identidad de la novela (1991: 462). Para un debate más amplio sobre la subversión del discurso del padre en la obra de Barker, ver las páginas 452-54 y 461 de este mismo artículo. También es interesante, en el contexto del llamamiento de Barker a mujeres de distintas posturas políticas, el análisis que hace King (2000) de las narrativas del *patch-work* bajo el prisma de la alianza política de Barker con la facción Jacobita y en el marco del resto de su obra, que incluye una alegoría en forma de romance heroico, *Exilius: or, the Banish'd Roman* (1715), en apoyo a la monarquía.

relaciones entre géneros literarios y estereotipos de género. A través de su heroína-poeta, Barker hace una profunda reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la literatura. En conclusión, defiende la necesidad de una mayor formación femenina y una mayor libertad para elegir sus lecturas, al tiempo que reclama la presencia de mujeres a ambos lados del papel, como escritoras y lectoras, como creadoras de una comunidad armoniosa e influyente. Su obra es, por tanto, esencial para entender la figura de las escritoras y lectoras en el siglo XVIII británico y para comprender el continuo diálogo que se establece entre las distintas voces femeninas que conforman la historia de la novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballaster, R. (1992a) Romancing the novel: Gender and Genre in Early Theories of Narrative. En D. Spender (Ed.), *Living by the Pen. Early British Women Writers* (pp.188-200). New York and London: Teachers College Press, Columbia University.
- Ballaster, R. (1992b). *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*. Oxford: Clarendon Press.
- Beasley, J. C. (1986). Politics and Moral Idealism: The Achievement of Some Early Women Novelists. En M.A. Schofield and C. Macheski (eds.), *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (pp. 216-36). Athens, Ohio and London: Ohio University Press.
- Borham-Puyal, M. (2015). *Quijotes con enaguas. Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico*. Valencia: JPM Ediciones.
- Donovan, J. (1991). Women and the Rise of the Novel: a Feminist-Marxist Theory. *Signs* 16 (3), 441-62.
- Donovan, J. (1997). Women and the Framed Novelle: a Tradition of their Own. *Signs*, 22 (4), 947-80.
- Doody, M. (1996). *The True History of the Novel*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Johnson, S. (1828) *The Rambler. In Four Volumes*. Ed. Arthur Murphy. Princeton, N.J.: Published by D.A. Borrenstein.
- King, K. R. (1995). Of Needles and Pens and Women's Works. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 14 (1), 77-93.
- King, K. R. (2000) *Jane Barker, Exile. A Literary Career, 1675-1725*. Oxford: Oxford University Press.

- Pearson, J. (1999). *Women's Reading in Britain, 1750-1835: a Dangerous Recreation*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Richetti, J. (1969). *Popular Fiction before Richardson: Narrative Patterns*. Oxford: Clarendon.
- Richetti, J. (1999) *The English Novel in History, 1700-1780*. London & New York: Routledge.
- Schofield, M.A. (1990). *Masking and Unmasking the Female Mind. Disguising Romances in Feminine Fiction, 1713-1799*. London: Associated University Presses.
- Spencer, J. (1983). Creating the Woman Writer: the Autobiographical Works of Jane Barker. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2(2), 165-81.
- Warner, W.B. (1998). *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*. Berkeley: University of California.



EVA GORE-BOOTH, LA ETERNA REBELDE. MITOS,  
MODELOS DE TRANSGRESIÓN  
Y REIVINDICACIONES EN SU OBRA POÉTICA  
EVA GORE-BOOTH, THE ETERNAL REBEL. MYTHS,  
TRANSGRESSIONS AND VINDICATIONS  
IN HER POETICAL WORKS

María BURGUILLOS-CAPEL  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* El presente artículo se centra en la figura de la autora irlandesa Eva Gore-Booth, cuya preocupación social como activista, sufragista y defensora de los derechos de las mujeres trabajadoras se trasluce en su obra literaria. Sus versos reflejan, a través de símbolos, leyendas y reminiscencias del folclore celta y la mitología clásica, los modelos de transgresión que ella admira, en un canto continuo a la libertad. A través de sus escritos, que aluden a la desobediencia civil, la reinterpretación de la imagen de la mujer y la homosexualidad femenina, y que cuestionan los roles de género impuestos por la sociedad patriarcal, pretendemos reivindicar la figura de Eva Gore-Booth, silenciada a través del tiempo y las fronteras, pero eternamente rebelde, como la luchadora que siempre fue.

*Palabras clave:* Eva Gore-Booth, literatura irlandesa, mitos, poesía, imágenes femeninas.

*Abstract:* This article focuses on the Irish author Eva Gore-Booth, whose social concerns as an activist and suffragist -and her struggle for working women's rights- are echoed in her literary writings. Her poems, by means of symbols, legends and reminiscences of the Celtic folklore and classical mythology, reflect the transgressive role models that she admires, in an unceasing freedom chant. Among her vindications, she claims civil disobedience, a new interpretation of feminine images, and the visibility of female homosexuality, as well as she challenges the gender roles imposed by a patriarchal society. Although her

voice has been silenced for a long time, this article aims to shed some light over the figure of Eva Gore-Booth, showing her as the eternal rebel that she ever was.

*Key words:* Eva Gore-Booth, Irish literature, myths, poetry, female images.

## 1. ESBOZO BIOGRÁFICO

Poeta, dramaturga, sufragista y activista, Eva Selina Gore-Booth decidió renunciar a los privilegios de una familia pudiente en aras de una lucha tanto personal como política. Para comprender su obra, en la que plasmó sus inquietudes ideológicas y sus propias decisiones vitales, es esencial abordar el contexto en el que se desarrolla su producción literaria.

Eva nació en 1870 en los terrenos de Lissadell House, en el condado de Sligo (Irlanda), siendo la tercera hija de Henry y Georgina Gore-Booth. A pesar de su origen aristocrático y su buena posición económica, el matrimonio supo inculcar en sus hijos una marcada conciencia social, además de procurarles una esmerada educación, incluyendo el aprendizaje de lenguas modernas y clásicas (Collins, 2012: 118). La hermana mayor de Eva, Constance Gore-Booth (posteriormente conocida por su apellido de casada como la Condesa Markievicz), compartía con ella tanto inquietudes artísticas como compromiso político. Ambas mantuvieron una estrecha relación durante toda su vida, admirándose y apoyándose mutuamente, pese a que su concepto de activismo era muy diferente: Eva optó por la vía intelectual, mientras que Constance se entregó a la lucha armada en el marco de los movimientos independentistas y nacionalistas irlandeses.

Siendo aún muy jóvenes, las dos hermanas se involucraron en la reivindicación del voto femenino, llegando incluso a formar juntas una sociedad sufragista en su condado natal, la *Sligo's Women Suffrage Association*, con Constance como presidenta y Eva como secretaria (Crawford, 2006: 259).

La familia Gore-Booth se movía a menudo entre los círculos intelectuales de Irlanda, y la mansión de Lissadell abría sus puertas a escritores y artistas. Así fue como, en 1894, el poeta

irlandés William Butler Yeats se hospedó en la casa, quedando fascinado por las dos hermanas, a quienes evocaría años después en un poema en memoria de aquel encuentro (Lewis, 2004: 97). Los primeros poemas de juventud de Eva, similares en temática y estilo a los de Yeats, fueron muy elogiados por el poeta, quien la alentó a seguir escribiendo y a publicar su primer libro, si bien este no vería finalmente la luz hasta 1898.

En 1896, tras haber contraído tuberculosis, Eva Gore-Booth pasó un período de convalecencia en Bordighera, Italia, como huésped del escritor escocés George MacDonald. Allí conoció a Esther Roper, secretaria de la *North of England Society for Women's Suffrage* (NESWS), con quien entabló una relación sentimental que duraría el resto de su vida. Tras la estancia en Italia, la pareja se trasladó a Manchester, la ciudad de Esther, y durante los siguientes años Eva se dedicó activamente a la defensa de los derechos de las mujeres trabajadoras de distintos sectores. Además de unirse al comité ejecutivo de la NESWS, llegó a ser secretaria adjunta del *Manchester and Salford Women's Trade Union Council*, formó parte del Comité de Educación de la ciudad, y colaboró en la edición de *The Women's Labor News* (Hartley, 2003: 189).

A pesar de haberse establecido en Inglaterra, Gore-Booth siguió en contacto con su Irlanda natal, que se encontraba en un turbulento período político y social. A través del hermanamiento ideológico entre las ligas y asociaciones de mujeres de Manchester y Dublín mantuvo fuertes vínculos con el movimiento sufragista irlandés (Crawford, 2006: 260).

Su convicción y experiencia la convirtieron, en 1901, en amiga y mentora de Christabel Pankhurst, una de las hijas de la líder sufragista inglesa Emmeline Pankhurst. Sin embargo, las divergencias ideológicas entre ellas terminaron siendo irreconciliables, debido a que Eva apoyaba la resistencia pacífica, y su pupila prefería una militancia más agresiva (Lewis, *op.cit.*). Tres años después, la amistad se rompió definitivamente debido a estas diferencias, si bien ambas continuaron con la causa, llegando a colaborar esporádicamente.

En 1907, Gore-Booth y Roper fundaron *The Barmaid's Political Defence League*, apoyando los derechos y el trato igualitario de las camareras. Desde esta liga continuaron la lucha

por el voto femenino, uniéndose a varios colectivos de mujeres trabajadoras y sufragistas en una larga e intensa campaña, a la que también acudió desde Irlanda la hermana de Eva, Constance (Mullin, 2016: 187).

En 1913, al resentirse de nuevo la salud de Eva, ella y Esther decidieron trasladarse a Londres, donde podría tomarse un descanso para recuperarse y escribir. No obstante, la llegada de la Primera Guerra Mundial la impulsó a reanudar el activismo: se integró en varias causas pacifistas, comenzó a hacer campaña por los derechos de los presos, y también, junto a Esther, por la abolición de la pena de muerte (Hartley, *op.cit.*).

Al tiempo que la guerra continuaba en Europa, y precisamente como consecuencia de ello, las tensiones internas entre Irlanda e Inglaterra se recrudecieron. A raíz del Alzamiento de Pascua de 1916, muchos líderes independentistas irlandeses fueron encarcelados y condenados a muerte, entre ellos Constance Gore-Booth -ya por entonces Constance Markievicz-, quien había participado activamente en la revuelta armada. Eva jugó un papel decisivo en la campaña para conseguir el indulto de su hermana, que finalmente logró, conmutándose la pena de muerte por cárcel. No obstante, aunque también participó en la campaña por el revolucionario Roger Casement, a quien admiraba profundamente, nada pudo impedir la ejecución de este último (Hartley, 2003: 301).

Finalmente, y de nuevo por motivos de salud, Eva Gore-Booth terminó retirándose de la política activa, concentrándose en su producción literaria (poética y teatral), en la pintura y en el estudio. Junto a Esther Roper fundó la revista *Urania*, en cuyas publicaciones se abordaban diversas cuestiones sobre sexualidad, género y reivindicaciones feministas, -algunas adelantadas a su tiempo-, como la soltería femenina como decisión política, la visibilización del lesbianismo, e incluso la supresión de las construcciones de género como forma de alcanzar la igualdad (Tiernan, 2008: 131).

Siempre cuidada y apoyada por su compañera, Gore-Booth pasó los últimos años de su vida entregada a la literatura, hasta que murió de cáncer en 1926 en su casa de Londres. Roper recopiló y publicó póstumamente muchos de sus poemas en el libro *The collected poems of Eva Gore-Booth*, de 1929.

## 2. TEMAS E IMÁGENES EN LA POESÍA DE EVA GORE-BOOTH

La obra de Gore-Booth, aunque comenzó compartiendo la influencia del folclore celta y el misticismo de Yeats, fue evolucionando en función de su propia trayectoria vital, principalmente hacia una mayor importancia de los personajes y figuras femeninas. Su poesía, a grandes rasgos, combina lo sensorial con una profunda inquietud intelectual y una musicalidad precisa, comedida, estableciendo un fuerte contraste entre la estética formal y la implicación social e ideológica que destila (Collins, 2012: 121).

La mitología juega un papel clave en el desarrollo de su producción poética, si bien no únicamente la celta, sino también otras como la egipcia, o sobre todo la griega, debido a la formación clásica que recibió desde joven y por la que se interesó durante toda su vida. En los volúmenes posteriores a *Poems* (1898), como *The One and the Many* (1904), *The Sorrowful Princess* (1907) o *Broken Glory* (1917), las reminiscencias celtas de bardos y juglares, y el trasfondo mítico de su legado cultural se entremezclan con la filosofía, la teosofía y la influencia de textos clásicos (Untermeyer, 1920: 98). Los límites entre la tradición pagana y la espiritualidad cristiana se desdibujan, como es habitual en autores del *Celtic Revival*, constituyendo un imaginario único propio de la literatura irlandesa, pero en el caso de Gore-Booth la mitificación del pasado se aleja del orden guerrero, tonante y patriarcal de otros autores, poniendo en relieve su carácter pacifista y sus vindicaciones feministas (Brearton, 2012: 75).

Los personajes femeninos, de carácter mítico, legendario o histórico, adquieren una importancia especial en su obra. Como es habitual entre los poetas irlandeses, Gore-Booth recurre a la feminización de Irlanda, representando a la nación bajo la figura de una mujer, como en el poema *Clouds* (1890), y también a las habituales asociaciones entre mujer, tierra y naturaleza, de reminiscencia pagana (González Arias, 2000: 36). No obstante, la poeta no se detiene únicamente en este tópico literario, sino que otorga a sus personajes femeninos una voz y un espacio propios. Así, a lo largo de toda su trayectoria poética resalta el papel de la mujer en muchos aspectos, desafiando los cánones

patriarcales con preguntas o argumentos que replantean el *statu quo* y confieren un nuevo nivel de representatividad a la figura femenina, convirtiéndola en agente activo en lugar de relegarla al papel de musa. Entre sus versos desfilan mujeres de la mitología como la egipcia Isis, la griega Psique o la celta Maeve, pero también la Eva bíblica o personajes históricos como Juana de Arco.

Si bien las figuras míticas y legendarias ocupan una gran parte de su poesía, Eva Gore-Booth también alude directamente a mujeres de su propio entorno, teniendo siempre presente su compromiso feminista y defendiendo un sentimiento de hermandad y solidaridad con las demás mujeres frente a la sociedad patriarcal en la que viven. En el poema *Women's Rights*, a través de sutiles metáforas relacionadas con la naturaleza, expresa directamente su queja sobre los hombres (varones) que “sentados en sus despachos”, traen consigo un invierno que pisotea y congela cualquier brote espontáneo de pensamiento, en este caso haciendo alusión directa a las reivindicaciones femeninas (Collins, 2012: 125).

Del mismo modo que este sentimiento pervive en relación con las mujeres, la mayor muestra de amistad y sororidad se transmite en los poemas (como *Comrades*, 1917) que dedica a su hermana Constance, cuyo encarcelamiento lamenta emotivamente, soñando con el momento del reencuentro y expresando la sintonía entre ambas:

The peaceful night that round me flows,  
Breaks through your iron prison doors,  
Free through the world your spirit goes,  
Forbidden hands are clasping yours.  
The wind is our confederate,  
The night has left her doors ajar,  
We meet beyond earth's barred gate,  
Where all the world's wild Rebels are<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>La apacible noche que fluye en torno a mí/ rompe las puertas de hierro de tu prisión; / libre, a través del mundo, va tu espíritu, / las manos prohibidas estrechan las tuyas. / El viento es nuestro cómplice, / la noche ha dejado sus puertas entreabiertas: / nos reuniremos más allá de las rejas de la Tierra, / donde están todos los Rebeldes indomables del mundo.

En general, los personajes recurrentes en la poesía de Eva Gore-Booth oscilan en una delgada línea entre lo heroico y lo marginal: dada su ideología y su propio carácter, la poeta parece mostrarse especialmente atraída precisamente por figuras rebeldes, indómitas y prometeicas, que a veces aparecen en pleno apogeo de su gloria y, en otras ocasiones, sufriendo el castigo que les ha ocasionado su insumisión. A pesar del especial protagonismo de las mujeres en su obra, los modelos de rebeldía de Eva Gore-Booth pueden manifestarse tanto en personajes masculinos como femeninos, llegando incluso a mantener una deliberada ambigüedad en algunos casos, en los que alude a una figura neutra, cuyo género no resulta fácilmente identificable.

Por otra parte, la exaltación del/la rebelde no está reñida con la firme inclinación pacífica de la autora, puesto que no se produce un enaltecimiento de la violencia, sino más bien de la resistencia: de esta forma se ampara en las imágenes proyectadas en sus versos para seguir llevando a cabo su activismo a través de la poesía (Brearton, 2012: 76). Incluso en sus poemas más revolucionarios procura suavizar, o incluso omitir si es posible, las alusiones a conflictos armados o derramamientos de sangre, en la creencia de que la lucha social debe llevarse a cabo desde el diálogo y una actitud pacífica (Arrington, 2016: 213).

El deseo de paz que desprenden sus versos se manifiesta en muchos poemas a través de la contemplación de la naturaleza, percibida como un *locus amoenus* que invita a la calma y a la espiritualidad. Aunque en algunos poemas se reconocen, como estampas o impresiones artísticas -casi pintadas, casi sinestésicas-, diversos parajes de su Sligo natal o de la campiña inglesa, en la mayoría de los casos el entorno natural no es más que el marco propiciatorio para el éxtasis místico, la reflexión filosófica o, simplemente, la evocación de un lugar de escape en medio de un clima de violencia descarnada.

Del mismo modo, el ideal de libertad se convierte en un *leitmotiv* que se manifiesta una y otra vez bajo distintas formas, desde las visiones mitológicas de un Prometeo encadenado que clama por el alivio final, las voces de los exiliados y prisioneros que sueñan con volver al hogar, o el contundente final de *In Praise of Liberty* (Arrington, 2016: 212):

Slave, Love is but a passing jest,  
And Life the Herald of the Grave;  
Of these three Liberty is best,  
And no man sadder than a slave<sup>2</sup>.

La libertad, obsesión permanente y, a veces, casi hilo conductor de los distintos volúmenes, aparece en ocasiones como anhelo inalcanzable, en otras como justificación o recompensa, pero siempre marcando las líneas de la composición. Una idea que Eva Gore-Booth y Constance Markievicz compartieron, aunque desde distintos enfoques, y que no sería totalmente comprensible sin abordar las circunstancias vitales de ambas, doblemente asediadas por la sociedad patriarcal y por el colonialismo.

### 3. REINTERPRETACIONES Y REIVINDICACIONES DE SU OBRA

Puesto que se me ha acusado de tomarme libertades con un antiguo mito, diré en mi defensa que todos los mitos tienen muchos significados, tal vez tantos como las mentes de aquellos que los conocen: y está en la naturaleza de las cosas que, donde hay una variación del significado, hay también una variación de la forma.

Eva Gore-Booth, *The death of Fionavar* (1916)<sup>3</sup>.

Con este prólogo, Gore-Booth señalaba la necesidad de reinterpretar o reescribir el mito, en la línea de las propuestas de la crítica feminista actual. Frente a autores como Yeats, quienes precisamente reforzaban las asimetrías de género de los mitos originales, la perspectiva feminista cuestiona la estructura del mito, planteándolo como una ficción apoyada en una ideología, es decir, una práctica discursiva en un momento histórico concreto (González Arias, 1997: 34). De esta manera, la reescritura o relectura del mito señalaría la ideología que motiva

---

<sup>2</sup>Esclavo, el Amor no es más que un pasatiempo, / y la Vida es el Heraldo de la tumba; / de los tres, la Libertad es mejor, / y no hay nadie más triste que el esclavo.

<sup>3</sup>La traducción, como en las referencias anteriores, es propia.



la representación mítica, permitiendo no solo poner en entredicho el contenido y el proceso -y por tanto legitimando el cambio-, sino, además, proponer reivindicaciones y modelos concretos que fomenten la identificación y auto-representación de las mujeres.

Desde este contexto, podríamos considerar la obra de Eva Gore-Booth, de algún modo, como pionera de esta reivindicación de autodefinición femenina. Los personajes míticos que evoca, más que una recuperación, suponen una nueva conceptualización a través de unos valores diferentes a los que convencionalmente les atribuye la sociedad patriarcal. Así, por ejemplo, en el poema *The repentance of Eve* (1898), señala cómo Eva “comió la mitad de la fruta” y “pecó la mitad del pecado” a pesar de haber cargado ella sola con la maldición, aludiendo a la co-responsabilidad del varón en el acto de transgresión, frente a la tradicional representación cristiana de la mujer como origen y causa de los males de la humanidad.

En *The triumph of Maeve* (1905), la reina-diosa “evemerizada” del folclore celta trasciende su papel de soberana orgullosa, envidiosa y cambiante del mito tradicional (Green, 1993: 29), convirtiendo la historia en un canto a la solidaridad femenina e incluso reivindicando, de manera sutil, un modelo distinto de sexualidad, dado que incluso llega a producirse un encuentro erótico o semi-erótico entre Maeve y otra mujer.

Igualmente, el tratamiento de otros personajes femeninos no mitológicos continúa con el concepto de reescritura o relectura, otorgando voz a las mujeres que no la tuvieron, o presentando una perspectiva diferente, en la que empatiza con las protagonistas y da la vuelta a la situación. En el breve poema *Jane Clermont to Byron*, Gore-Booth otorga la palabra a la que fuera amante de Lord Byron, con unos versos concisos, tajantes, en los que la protagonista, tras recordar todo el dolor infligido, señala que él ya no tiene ningún poder sobre ella, puesto que, al haberle dejado dentro su agujón, ha perdido para siempre la posibilidad de volver a hacerle daño.

En otro de los poemas, *Joanne of Arc*, la poeta enumera las virtudes de la joven Juana de Arco, en una línea muy similar a los conceptos de sororidad y admiración femenina que expresó por primera vez Christine de Pizan en su *Ditié de Jehanne*

*D'Arc*. Sin embargo, en este caso el tono es mucho más amargo, indicando que los “regalos dorados de la Fama” para la mujer que mostró semejante fortaleza de espíritu y valentía no son otros que la tortura y la muerte.

Si bien los versos de Eva Gore-Booth reivindican la voz y la presencia de las mujeres, el mensaje más poderoso no llegará únicamente a través de su obra poética, sino también de *Urania*. Oponiéndose a la institución del matrimonio heterosexual, la ideología de la revista reivindicará la soltería de las mujeres como arma política -si bien dicha soltería no impide tener amantes o compañeros de vida de uno u otro sexo-, defendiendo que la sexualidad no debe estar únicamente centrada en el varón como impone la tradición patriarcal, y arremeterá directamente contra la construcción del género. Así, en la declaración que acompañaba cada publicación de *Urania*, se repetía el lema:

There are no “men” or “women” in Urania.  
*All' eisin hōs angeloi.*

Esta última frase, en griego clásico, podría traducirse como que “todos ellos (y ellas) son ángeles”, entendiendo la idea simbólica de ángel como un ente sin género definido, es decir, que todos los integrantes de *Urania* son iguales entre sí, sin hacer distinción entre ellos por tratarse de hombres o mujeres. Aunque el manifiesto de la revista representa la perspectiva de un colectivo, Gore-Booth, como estudiosa de la lengua y la cultura griegas, y conocedora además de la versión griega del Nuevo Testamento (de donde proviene inicialmente la frase), fue probablemente la impulsora original de la idea (Tiernan, *op.cit.*). De esta forma, una vez más, la poeta se posiciona contra el orden establecido al negar cualquier tipo de diferenciación basada en constructos de género, escogiendo una imagen simbólica que representaría lo puramente intelectual.

En definitiva, la transgresión y la ruptura con los modelos tradicionales forman parte tanto de la vida como de la obra de Eva Gore-Booth, convirtiéndola no únicamente en una figura importante en el panorama de la literatura irlandesa, sino en una voz propia que se alza en defensa de las mujeres y que reivindica una nueva concepción de los referentes femeninos.

Sin renegar del pasado, pero defendiendo el progreso, Gore-Booth da cabida en su obra a las voces de la Antigüedad y a los textos clásicos con los que comenzó su formación, remodelando sus significados para adaptarlos a su tiempo y a sus propias inquietudes. Para ella, la mujer a quien Yeats retrató injustamente en su poema elegíaco como perdida en los sueños de una “vaga utopía”, el mito, la poesía y la conciencia social confluyen a través de sus textos, retratándose a sí misma como activista tanto en lo social como en lo intelectual. Así, su discurso poético se torna también político, reclamando, a través de la resistencia y la rebeldía, el espacio negado a las mujeres a lo largo de la historia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brearton, F., and Gillis, A. (2012). *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford University Press.
- Crawford, E. (2006). *The Women's Suffrage Movement in Britain and Ireland. A Regional Survey*. London: Routledge.
- Collins, L. (ed.) (2012). *Poetry by Women in Ireland: A Critical Anthology 1870-1970*. Liverpool University Press.
- González Arias, L.M. (1997). *Cuerpo, mito y teoría feminista. Re/visiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*. Oviedo: Colección Alternativas, KRK Ediciones.
- González Arias, L.M. (2000). *Otra Irlanda. La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Gore-Booth, E. (2012 edition). *Poems*. London: Classic Reprints, Forgotten Books.
- Gore-Booth, E. (1916). *Death of Fionavar*. Dublin: Trinity College Library.
- Green, M.J. (1993). *Mitos celtas*. Madrid: Akal Ediciones.
- Hartley, C. (2003). *A Historical Dictionary of British Women*. London: Europa Publications.
- Lewis, G. (2004). *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press.
- Mullin, K. (2016). *Working girls: Fiction, Sexuality and Modernity*. Oxford University Press.
- Arrington, L. (2016): “Liberté, égalité, sororité: the poetics of suffrage in the work of Eva Gore-Booth and Constance Markievicz”. En:

- Pilz, A., and Standlee, W.: *Irish women's writing, 1878–1922: Advancing the cause of liberty*. Manchester University Press.
- Tiernan, S. (2008). “Engagements Dissolved: Eva Gore-Booth, Urania and the Challenge to Marriage”. En: Tiernan, S., y MacAuliffe, M., *Tribades, Tommies and Transgressives: Histories of Sexualities, Volume I* (pp. 128-44). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Untermeyer, L. (1920). *Modern British Poetry*. Montana: Kessinger Publishing's Rare Reprints.

*REGINA CORDIUM: LAS VOCES QUEBRADAS*  
EN LA POESÍA DE ELIZABETH SIDDAL  
*REGINA CORDIUM: FRACTURED VOICES*  
IN ELIZABETH SIDDAL'S POETRY

M<sup>a</sup> Cristina HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

*Universidad de Sevilla/IES Miguel Fernández de Melilla*

*Resumen:* La obra poética de Elizabeth Siddal (1829-1862), también modelo y pintora de la Hermandad Prerrafaelita (PRB), fue ignorada por la crítica y los círculos artísticos de su época. Su relación con Dante Gabriel Rossetti, el gran poeta-pintor y fundador de la PRB, y el sensacionalismo alrededor de las misteriosas circunstancias de su muerte, son algunos motivos por lo que su perfil profesional y su carrera fueron oscurecidos, silenciados e infravalorados. No obstante, sus versos, no traducidos aún al castellano, están siendo recuperados e investigados por críticas feministas. Con este artículo pretendemos contribuir al conocimiento y la difusión de una voz poética intensa y original que ahonda en las voces quebradas femeninas.

*Palabras clave:* Elizabeth Siddal, Prerrafaelismo, poesía.

*Abstract:* The poetic work of Elizabeth Siddal's (1829-1862), also model and painter of the Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB), was ignored by the criticism and the artistic circles of her time. Her relationship with Dante Gabriel Rossetti, the great poet-painter and founder of PRB, and the sensationalism around the mysterious circumstances of her death are some of the reasons why her professional profile and career were obscured, silenced and undervalued. However, her verses, not yet translated into Spanish, are being recovered and investigated by feminist critics. We intend to contribute with this essay to the knowledge and the divulgation of her intense and original poetic voice that delves into female fractured voices.

*Key words:* Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelism, Poetry.

Elizabeth Eleanor Siddal (1829-1862), de orígenes humildes, trabajaba como sombrerera y modista cuando fue "descubierta" por la Hermandad Prerrafaelita, siempre en busca de *stunners* que posaran para sus cuadros. Comenzó, pues, como modelo para Walter Deverell, William Holman Hunt, John Everett Millais y, sobre todo, Dante Gabriel Rossetti, de quien se enamoró. Rossetti y Siddal, que fueron una pareja con altibajos durante años hasta que se casaron en 1860, formaron también una pareja artística que creó obras colectivamente. Ella era su musa, su modelo y su compañera, pero también una discípula aplicada, aunque rebelde, al mismo tiempo, con un criterio propio y capaz de subvertir los códigos androcéntricos que reflejaban las obras de algunos varones prerrafaelitas. Siddal se convirtió también en una excelente pintora y poeta, pero después de varias crisis nerviosas, de inestabilidad en la relación con Gabriel, de dolencias diversas y de la pérdida de su bebé, murió en febrero de 1862 por una sobredosis de láudano. Desde entonces, ha sido una figura omnipresente en el contexto crítico y biográfico de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB), pero más por la mórbida curiosidad que suscitaban su vida sentimental y las lamentables circunstancias de su muerte que por su propia producción artística.

Sin embargo, su obra poética y pictórica merece toda nuestra atención por su fina ironía y la adaptación de temas masculinos desde una perspectiva ácida y crítica. Recibió el mecenazgo de John Ruskin, quien le entregó un elevado sueldo anual por su trabajo, aunque durante un tiempo excesivo su obra ha sido ignorada e infravalorada. Fue la primera mujer en participar en una exposición del grupo en la década de 1850, pero también tuvo una exclusivamente para ella en 1891. Sus pinturas y dibujos, así como los escasos quince poemas que dejó, de versos muy admirados por su cuñada, la poeta Christina Rossetti, y por los decadentes Swinburne y Wilde (Hassett, 1997: 443-470), están sirviendo para que hoy sea re-contextualizada como una figura distintiva dentro del movimiento prerrafaelita, pero también dentro del grupo de mujeres artistas que determinaron pertenecer a su propia tradición, buscando una genealogía.

De su obra pictórica hemos tratado en otras ocasiones y preferimos aquí ceder todo el espacio a su creación poética (Hernández, 2015 y 2016). Además, téngase en cuenta que, en

comparación con su producción artística, que está más documentada, revisada y analizada en la actualidad, su carrera poética suele verse como un elemento secundario, periférico, por supuesto, también a la sombra de Rossetti. La mayoría de los investigadores asumen, en líneas generales, que comenzó a escribir alrededor de 1854, bajo la influencia de la PRB, aunque hay voces disonantes que apuntan que el interés de Siddal por lo poético comenzó en la infancia, cuando descubrió a Tennyson, uno de sus poetas favoritos, en el papel que envolvía una barra de mantequilla.

Lo que sí parece un hecho más o menos cierto es que no había intención -al menos, por el momento- de querer publicarlos mientras vivía: no hay pruebas ni evidencias en su correspondencia, ni en documentos secundarios; amigos y parientes desconocían la existencia de sus versos, que en total forman un pequeño corpus de quince poemas y breves fragmentos, algunos incluso incompletos y muy esquemáticos (Womack, 1998:272). Después de su muerte, en 1865, hubo un amago de publicación, de incorporar, al menos, seis textos en el que sería *The Prince's Progress and Other Poems* (1866) de Christina Rossetti, pero esto nunca ocurrió. Esta co-publicación hubiera sido una oportunidad idónea para que Siddal hubiera terminado formando parte del canon de escritoras victorianas y escapara del negligente olvido al que ha estado sometida. No he encontrado unanimidad en los motivos de esta no-publicación. Mientras Whitney A. Womack afirma que fue Dante Gabriel quien le propuso a su hermana la inclusión de los poemas de Lizzie y que Christina, finalmente, los rechazó por considerarlos excesivamente deprimentes (Womack, 1998:272-273), Stefania Arcara señala justamente lo contrario: Christina sí estaría interesada en publicar los versos de su difunta cuñada, siendo Dante Gabriel Rossetti quien declinaba la oferta (Arcara, 2015:107). Tendría que ser William Michael Rossetti, tras retocar y corregir los poemas -con todos los inconvenientes de lectura e interpretación fidedignas que esto conlleva-, quien los fuera publicando de manera diseminada en varios artículos, ensayos y biografías. Así, podemos decir que la voz de Elizabeth Siddal quedó fracturada, esparcida y - hasta cierto punto - manipulada en *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, With a Memoir*

(1895); *Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism: Papers 1854 to 1862* (1899); "Dante Rossetti and Elizabeth Siddal", *Burlington Magazine* (1903) y *Some Reminiscences of William Michael Rossetti* (1909). Hubo que esperar más de un siglo desde su muerte para que sus poemas aparecieran colectivamente, atendiendo rigurosamente a los manuscritos de Siddal y en relación con su trabajo pictórico en la edición de los *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal* (1978). Roger C. Lewis y Mark Samuels Lasner consultaron los manuscritos originales y las copias que Dante Gabriel Rossetti había realizado de los versos de Siddal, descubriendo que los poemas diferían notablemente de las versiones publicadas por William Michael (Lewis y Lasner, 1978). Algunos de los poemas mostraban un estado fragmentario, con partes casi ilegibles, pero en general, como ha señalado Maggie Berg, lo que evidencian los poemas es un estilo propio y único, una poética que no se constreñía a los dogmas prerrafaelitas, ni se doblegaba por los temas y motivos canónicos (Berg, 1980:151-156).

Al *pseudo-ineditismo* - por denominarlo de alguna manera - de su poesía, hay que añadir dos factores que inciden en la perjudicial obliteración de su obra. Por un lado, la crítica se empeñó hasta no hace mucho en infravalorarla, considerando que sus versos no eran sino garabatos de una mujer de poca cultura y con graves problemas mentales y afectivos que desahogaba su dolor en toscos escritos autobiográficos; por otro, los biógrafos y cronistas del movimiento prerrafaelita han leído sus versos en busca del sórdido melodrama, de pistas e indirectas a las infidelidades de Rossetti y de confesiones de sus (falaces) impulsos suicidas. Gracias a los trabajos de varias investigadoras como Jan Marsh (1989 y 1991), Beverly Taylor (1995), Constance H. Hassett (1997) o, más recientemente, Anne Woolley (2014) y Jill R. Ehnenn (2014), se ha demostrado que Siddal escribía con consciencia de estar creando una obra de arte, que leía y se documentaba para sus propios textos, de los que hacía modificaciones y ajustes, basándose en fuentes literarias tradicionales y coetáneas y subvirtiendo estereotipos perpetuados por sus colegas varones. Sin embargo, carecemos de una traducción impresa de sus versos en castellano en la actualidad,



salvo alguna pobre -y a veces errónea- excepción en webs y blogs.

Como poeta, Siddal se caracterizó por escribir poemas de versos breves e íntimos, aparentemente sencillos e ingenuos, pero extremadamente metafísicos y profundos, así como reelaboraciones de baladas tradicionales y coetáneas, de las que también realizó representaciones visuales, porque le permitían explorar en la voluntad femenina, en la psique de las mujeres, en su ciclo vital y en las vicisitudes impuestas por la mentalidad victoriana, a través de dos medios artísticos (Ehenn, 2014: 255-256). Aunque, como modelo de artistas varones y como pareja del omnipresente Rossetti, también estuvo presa por los rígidos y estrechos márgenes de la mentalidad victoriana, de los que quiso escapar a través de su obra.

De ahí el título de este trabajo, *Regina Cordium*. Se trata de una desconcertante imagen creada por Rossetti poco después de su boda en 1860 y la crítica feminista suele poner atención en ella. El dibujo, con tiza roja y negra, fue terminado cuando regresaron de la luna de miel en París y poco después completó el óleo. Lisa B. Vernoy analiza las sutiles diferencias entre las dos versiones como síntomas ya no solo de la manipulación del cuerpo de Siddal, sino especialmente de la relación asimétrica entre el artista y sus modelos (Vernoy, 2012:160-167). En el dibujo, la ondulada y rojiza cabellera de Siddal cae libremente sobre sus hombros, mientras que en el óleo parece más peinado y controlado. Los cabellos han sido cepillados hacia atrás y el fino mechón que asoma por su frente ha sido claramente manipulado por el artista para la composición pictórica. El tono rojizo del cabello también ha sido oscurecido con respecto al dibujo, donde parece más “natural”, y la boca y las mejillas han sido maquilladas. Para Vernoy, estas modificaciones y manipulaciones indican el control que Rossetti estaba ejerciendo sobre el cuerpo de la modelo, pero también el control sobre la clase social de la que procedía Siddal. Los adornos, las joyas, el peinado, el maquillaje, la vestimenta y la dorada ubicación son los “instrumentos” con que Rossetti transforma a una humilde sombrerera en una belleza regente, de manera que su mensaje es claro: la estratificación social, tan duramente establecida en el contexto victoriano, se vuelve maleable y dúctil en el arte, porque

esos instrumentos de apariencia externa -vestidos, joyería, poses, etc.- solo operan como signos dóciles en manos del artista (Vernoy, 2012:161-163). Incluso el título funciona como signo; este título, *Regina Cordium*, es un paralelo transformado del importante apellido familiar o del ancestral linaje nobiliario y Rossetti lo hace explícito en el lienzo - está, de hecho, clavado en el lienzo. Ella (ya) no es Elizabeth Eleanor Siddal, la sombrerera, y luego modelo, artista y poeta; ella es, sencilla y legítimamente, “su” Reina de Corazones. Otra diferencia significativa entre el dibujo y la pintura la encontramos en los ojos, en la mirada de Siddal. En el dibujo, ella parece devolverle la mirada -aunque parcialmente de soslayo- al espectador de manera casual y espontánea; sin embargo, en el óleo, tenemos unos ojos cansados, indiferentes, con los párpados más caídos, casi sin interacción con el espectador (Vernoy, 2012:163-164). El dibujo, pese a la intervención del artista, puede que nos mostrara una Siddal más “real” - o, al menos, más “feliz” -, mientras que en la pintura hallamos una Siddal cosificada, triste, marchita, distanciada del mundo que la observa. Su mirada no se dirige a nada ni nadie concretos, a lo sumo, hacia sí misma, la mirada prototípica de féminas ensimismadas que encontraremos en muchas otras obras de Rossetti. Lo mismo puede decirse de las manos. En el dibujo, Siddal agarra la pequeña flor con cuidado y delicadeza, pero la posición de los dedos indica vida y movimiento. En la pintura, en cambio, los dedos están casi agarrotados, aferrándose a la flor ahora de mayor tamaño. La florecilla del dibujo resulta tan insignificante que expone completamente la mano de Siddal, a diferencia de la pintura. La violácea flor del óleo es un pensamiento, símbolo del recuerdo y la memoria y, por tanto, un emblema o heraldo de esta “reina” ensimismada.

Centrémonos en la pintura al óleo. En primera instancia, tenemos a la vista la cabeza, el busto y una mano de una figura femenina. Una especie de parapeto de madera oculta el resto del cuerpo; parece más bien la parte inferior de un marco con una placa dorada que lleva inscrito su título, *Regina Cordium*. Al fondo, un panelado dorado de cuadrículas que reiteran un patrón de equis y corazones, como el tablero de un juego de mesa o como la red con que el amor atrapa a sus presas. En principio, son los tonos dorados y rojizos los que dominan la imagen, ya que

condensan a la perfección el título y asunto: Reina (oro) de Corazones (rojo). La figura mira con desánimo hacia un lado mientras sujeta con escaso interés un pensamiento, acaso una violeta algo doblada por el tallo. El largo collar de cuentas de coral y colgante con forma de corazón rodea varias veces su cuello -a diferencia del dibujo, donde solo daba una vuelta-, destacando poderosamente su intenso color rojo sobre las leves pinceladas azulinas en su cuello y escote. Tal vez la disposición del collar y la coloración azulada de la piel sugieren un estado de hipoxia o de asfixia, como si aquí Siddal se estuviera ahogando, por lo que el paralelismo simbólico con la violácea flor quebrada entre los dedos es rotundo y absoluto. La floja y débil manera en que sujeta la flor también sugiere que esta reina, aunque atrapada en esa dorada red de corazones y asfixiada por un redundante amor, está a punto de caer, marchita y rota como la flor. Pero también refleja una voz asfixiada, a punto de quebrar. La voz femenina en su afonía discursiva, al borde de quebrarse, como lo fue en sus poemas.

Porque de la poética de Elizabeth Siddal pueden señalarse una serie de rasgos más o menos reconocibles tanto en el círculo prerrafaelita como en el contexto de las poetisas británicas coetáneas - la muerte, la soledad, la desilusión amorosa, la sensación de enjaulamiento -, pero si hay un elemento característico que atraviesa sus escasos quince poemas, temática y estructuralmente, es la fractura de la voz femenina. Las voces quebradas, la “afonía” femenina, la incomunicación entre géneros, las interrogaciones retóricas, la ausencia de un inicio y una conclusión en los poemas, la mudez y la sordera -literales y metafóricas- son elementos persistentes en sus versos, especialmente, en aquellos que se inspiran en las baladas tradicionales, por su aparente ingenuidad, su parquedad lingüística y su depurado lirismo.

Como ha señalado Anne Woolley, a Siddal le interesaba la balada menos por su relevancia histórico-patrimonial y más por las posibilidades críticas y expresivas que le ofrecía (Woolley, 2014:40-41). La supuesta sencillez de la balada - la influencia del *Minstrelsy* (1803) de Walter Scott es fundamental - le sirvió para configurar una alegoría de las restricciones impuestas a las mujeres, de manera que las barreras verbales se convierten en una

traslación poética de las restricciones y limitaciones sobre el género femenino. Apropiándose de y subvirtiéndose los mecanismos retóricos de la balada, Siddal construía su personal reflexión acerca de la imposibilidad de las mujeres para hablar, para comunicarse, en definitiva, para expresar su voluntad a través de la palabra, una palabra que les estaba vetada y una palabra que, en determinados casos, resultaba del todo inefable. Para Siddal, no obstante, podía haber una comunicación efectiva con el *self*, con el propio yo y, aunque la muerte, el abandono, la pérdida, la ausencia -otros elementos clave de su obra- no son sino fronteras problemáticas, tampoco implican que resulten insuperables porque es posible una comunicación intermediaria. En cierto modo, Siddal estaba inscribiéndose en un marco ideológico ancestral al tratar el tema de la voz quebrada femenina. Todas las poetisas del periodo victoriano habían recibido el dogma del silencio como castigo a las hijas de Eva, por haber escuchado y hablado a la serpiente; un argumento que permitió justificar dos falacias: que el verdadero poder discursivo debía estar en manos de los hombres y que las mujeres, incapacitadas para la poesía, no debían utilizar su propio lenguaje. Esto puede ofrecer una explicación a dos poemas geniales de Siddal donde adopta una voz poética masculina. En “Gone” y “The Lust of the Eyes”, dos textos llenos de ironía y cruda sátira, la voz masculina se prodiga en elogios para la mujer amada, pero los términos empleados son exclusivamente corporales, físicos, materiales, superficiales. La ausencia concreta y discursiva de la mujer en estos dos poemas apuntaban directamente al voyerismo masculino en general y a la cosificación femenina de los prerrafaelitas en particular.

De ahí que la estrategia de Siddal sea el secreto, lo elusivo, la sugerencia, la mudez o el silencio. Pero no solo como elementos temáticos. La artista construye un discurso disfrazado de sencillez pero en verdad complejo y difícil de descifrar, pues con reiteraciones y aliteraciones, el discurso parece casi fragmentado, insinuando la imposibilidad de decir. Las repeticiones, además, crean la impresión de movimiento, pero la brevedad sintáctica insiste en la idea de limitación física y comunicativa.

Ante las barreras y las restricciones, las poetisas recurren al silencio, pero también a la desbordante sugerencia expresiva, una

suerte de “glosolalia” - rayana en la retórica de la mística occidental - porque posibilita paradójicamente la fluidez de sus emociones, aunque de manera contenida y sutil. Esta glosolalia puede verse notablemente en “At Last”, texto de notable influencia baládica en que una moribunda no cesa de dar indicaciones a su madre para la preparación de su inminente muerte. También en “Love and Hate”, donde la voz femenina traicionada por el que creía su amado hace un abundante despliegue de reproches verbales. En “Dead Love”, una mujer experimentada en el amor despliega toda una serie de advertencias a una joven cerca de la inconstancia amorosa y la fugacidad de la belleza.

El secretismo y las palabras veladas suelen esconder una relación amorosa ilícita e incluso transgresora que cruza los límites de la vida y de la muerte. Sus hablantes poéticas se asemejan a figuras en trance o en tránsito, en un estado psíquico y emocional al borde del abismo. Un estado alterado de la conciencia que, por otra parte, permite traspasar las barreras y las contingencias. A pesar de esto o justamente por esto, Siddal hace hincapié en las limitaciones corporales. El cuerpo físico es un impedimento para las mujeres y para su discurso. Así, la comunicación verbal, que es ineficaz y limita a las mujeres, es sustituida por la comunicación sensorial, de manera que las voces poéticas quebradas prefieren tocar, rozar, acariciar, oler, contemplar, observar, saborear. Las bocas en los poemas de Siddal no se comunican a través de la palabra, sino a través del beso y las caricias – “True Love”, “A Year and a Day”, “A Fragment of a Ballad”. Tampoco encontraremos excesivos diálogos en sus versos, sino soliloquios introspectivos, confidencias con el propio yo. Las mujeres de Siddal encuentran mayor seguridad y consuelo conversando consigo mismas.

La falta de comunicación entre hombres y mujeres se debe en ocasiones al abandono amoroso o a la interminable espera del amado por parte de la voz poética femenina, como expone Siddal en “A Fragment of a Ballad”, también conocido como “Speechless”, aunque también a la separación de los amantes por una voluntad externa, como los padres o la fatídica muerte, como apreciamos en “He and She and Angels Three”. En ambas situaciones, las voces poéticas femeninas, ante el fracaso de la

comunicación convencional, optan entonces por dialogar consigo mismas.

La parquedad lingüística y la brevedad expresiva conducen a la ambigüedad como único final posible para sus poemas. Sus versos devienen inconclusos, algunos incluso llegan a ser crípticos, dejando a quien los lee con una incertidumbre que, por un lado, invita a compartir la introspectiva soledad de la voz poética y, por otro, alienta la reflexión crítica del silencio impuesto al género femenino. El uso de las contradicciones fue llevado por Siddal hasta el extremo. De ahí la figura de la “muerta en vida”, similar a la de la “mujer póstuma”, figura clave de la poética de Christina Rossetti que podemos encontrar en textos como “Dream Land”, “Sound Sleep”, “Sleeping at Last”, “When I am Dead”, donde la voz poética femenina adopta voluntariamente un estado aletargado o casi inerte como única posibilidad de resistencia.

Podemos denominarlo también “discurso ofélico”, en obvia referencia a Ophelia, personaje mítico-literario que Siddal conocía bastante bien. En profunda conexión con el arquetipo de la Bella Durmiente, emblema de la pasividad, vulnerabilidad y disponibilidad femeninas que tanto fascinó al sector masculino victoriano, la voz ofélica le permitió a Siddal adaptar y subvertir las imágenes de inactividad, sueño y muerte que la cultura victoriana adjudicaba al ámbito femenino en general y que coetáneos, críticos y biógrafos le adjudicaron a Siddal en particular.

La muerte, la ausencia, el dolor constituyen una barrera tangencial que puede superarse mediante una comunicación distorsionada, rayana en la ensoñación, el trance y el estado psicológico alterado por sustancias. Lizzie da un paso más allá que Christina y se sirve de las disciplinas que conocía y practicaba, entretejiendo sus lecturas poéticas y los motivos pictóricos que proliferaban en el mundo artístico masculino; así pues, para confeccionar su espléndida e innovadora voz ofélica, conjuga la figura de la “mujer póstuma” y la “bella durmiente” con el de la “bella muerta” o la “joven moribunda”. En poemas como “True Love”, “At Last” “The Passing of Love”, “Lord May I Come”, entre otros, podemos advertir las sutiles huellas de esta voz ofélica. Porque Ophelia, a quien ella encarnó posando para Millais y que nunca es nombrada explícitamente en sus versos, no

es sino la mujer en pleno tránsito, en comunión mística con el ciclo de una naturaleza regenerativa, la mujer que se desplaza de sí misma y que tiene en sus manos el poder de la fluidez entre el *self* y el espectro del *self*, entre el yo y el otro yo, la mujer cuya enajenada voz interior, ante el silencio impuesto del verbo lógico, fluye con mayor caudal que el de las racionales palabras.

Ahora bien, el texto que mejor ejemplifica la voz ofélica en la breve producción de Siddal es “A Year and a Day”, el que ella consideraba su mejor poema (Lewis y Lasner, 1978:24; Marsh, 1989:200). Original, intenso, alucinatorio incluso, el poema otorga a la voz ofélica un contexto, una subjetividad, una ocasión para expresar su deseo truncado (Womack, 1998:274). Tumbada sobre la hierba y cerca de un río, el sujeto femenino anhela la muerte. El tiempo ha sido suspendido. Estamos en plena primavera, la estación del renacimiento y la regeneración, aunque la verde y alta espesura la cubre como si de un féretro vegetal se tratase. Y en su tumba botánica, le asaltan “borrosos espectros” y “deformadas visiones” de su vida pasada que caen por sus mejillas como “lágrimas” y como el “rocío”. Estas imágenes caleidoscópicas fluctúan como en un sueño o trance, en un progresivo estado alterado de consciencia que, al final, le trae “el rostro de aquel dulce amor”, el amado lejano y extraño. Pero Siddal rechaza el rol de sufridora víctima del amor al refugiarse en el aislamiento, la vacuidad emocional y la indiferencia ante la desilusión afectiva, “cuando esté triste sueño haya muerto”. Al final, el silencio, la calma y un eterno dormir “vaciada de amor y de vida”, como la espiga molida. Una evidente referencia al agresivo proceso de recolección por el que es seleccionado el grano y el resto es destinado a fertilizar la tierra. La voz ofélica de Siddal, por tanto, es como la espiga de la que se ha extraído el amor y que queda, sembrada en la hierba, como cáscara de su propio yo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcara, S. (2015). Sleep and Liberation: The Opiate World of Elizabeth Siddal. En B. Laurent (Ed.), *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth* (pp. 95-120). Bern: Peter Lang.

- Armstrong, I. (1993). *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. London: Routledge.
- Berg, M. (1980). A Neglected Voice: Elizabeth Siddal. *Dalhousie Review*, 60 (1), pp. 151-156.
- Ehnenn, J. R. (2014). Strong Traivelling: Re-visions of Women's Subjectivity and Female Labor in the Ballad-Work of Elizabeth Siddal. *Victorian Poetry*, 52 (2), pp. 251-276.
- Hassett, C. W. (1997). Elizabeth Siddal's Poetry: A Problem and Some Suggestions. *Victorian Poetry*, 35(4), pp.443-470.
- Hernández González, M. C. (2015). Ni Ophelia, ni Beatrix, ni Lizzie: Siddal, artista y poeta. En M. Martín Clavijo, M. González de Sande, D. Cerrato, E. M. Moreno Lago (Eds.). *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, (pp. 811-822). Sevilla: ArCibel.
- Hernández González, M. C. (2016). Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan", en M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. (Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Homans, M. (1980). *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press.
- Leighton, A. (1992). *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. London and New York: Haverter Wheatsheaf.
- Lewis, R. C. and Lasner, M. S. (Eds.) (1978). *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*. Wolfville, Nova Scotia: Wombar Press.
- Marsh, J. (1989). *The Legend of Elizabeth Siddal*. London: Quartet Books.
- Marsh, J. (1991). *Elizabeth Siddal: Pre-Raphaelite Artist 1829-1862*. Sheffield: Ruskin Gallery.
- Taylor, B. (1995). Beatrix/Creatrix: Elizabeth Siddal as Muse and Creator. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 4, pp. 29-50.
- Vernoy, L. B. (2012). *The Value of a Body: Anatomy Lessons in Nineteenth-Century British Literature and Visual Culture*. PhD thesis. San Diego: University of California.
- Woolley, A. (2014). *Dualisms and Balances of Power: Contextualizing the Poems of Elizabeth Siddal*. PhD thesis. Newcastle: Keele University.
- Womack, A. W. (1998). Elizabeth Eleanor Siddal. En W. B. Thesing (Ed.), *Dictionary of Literary Biography: Victorian Women Poets* (pp. 269-277). Detroit: Gale.



INCEST, GENDER AND ABJECTION IN *IN NIGHT'S CITY AND ANOTHER ALICE*<sup>1</sup>  
INCESTO, GÉNERO Y ABYECCIÓN EN *IN NIGHT'S CITY Y ANOTHER ALICE*  
María Elena JAIME DE PABLOS  
*Universidad de Almería*

*Resumen:* Este artículo estudia la incidencia del fenómeno del incesto en el desarrollo de la identidad de género en dos novelas irlandesas – inéditas en castellano – publicadas en las últimas décadas del siglo XX: *In Night's City* (1982) de Dorothy Nelson y *Another Alice* (1996) de Lia Mills, cuyas protagonistas son jóvenes que intentan superar un pasado traumático marcado por episodios abominables de abuso sexual. Especial atención se concede al mensaje que subyace en estas obras, a saber, que el incesto padre-hija es una manifestación del patriarcado y que las niñas que son víctimas de abusos sexuales sufren traumas que obstaculizan el desarrollo de su identidad de género de manera satisfactoria. Al objeto de llevar a efecto el presente análisis, se emplean las teorías de lo abyecto y de la subjetividad derivadas de trabajos seminales escritos por Judith Butler, Julia Kristeva y Luce Irigaray.

*Palabras clave:* incesto, abuso sexual, identidad de género, abyección y trama.

*Abstract:* This article considers the impact of incest in the development of gender identity by analysing two Irish novels – not translated into Spanish yet – published in the late 20<sup>th</sup> century: *In Night's City* (1982) by Dorothy Nelson and *Another Alice* (1996) by Lia Mills. The protagonists of these novels are young women who, in order to cope with life, try to come to terms with a painful past marked by abominable episodes of

---

<sup>1</sup> The author wishes to acknowledge the funding provided by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness for the writing of this essay (Research Project FFI2013-47789-C2-1-P).

sexual abuse. Focus is placed upon Dorothy Nelson's and Lia Mills's implication that father-daughter incest is a manifestation of patriarchy and that sexually abused girls suffer from traumas that prevent them from developing satisfying gender identities. Theories of abjection and subjectivity deriving from works by Judith Butler, Julia Kristeva and Luce Irigaray are employed to approach the topic.

*Key words:* incest, sexual abuse, gender identity, abjection and trauma.

## 1. INCEST AS A TABOO

Dorothy Nelson in *In Night's City* and Lia Mills in *Another Alice* make "visible the situation of thousands of girls who are sexually abused by men close to them and then forced to remain silent regarding the source of their traumatic grief" (Jaime de Pablos, 2015: 53) as incest, often called "the ultimate taboo" or the "universal taboo" is regarded as the gravest violation of the rules of human society (Finkelhor, 1981: 85). However, as Judith Butler indicates though its prohibition exists in no way suggests that it works, "its existence appears to suggest that desires, actions, indeed, pervasive social practices of incest are generated precisely in virtue of the eroticization of that taboo. That incestuous desires are phantasmatic in no way implies that they are not also "social facts" (Butler, 1999: 54).

That these "social facts" have frequently taken place in Ireland can be deduced from a press release issued in 1993 by Monica Prendiville, president of the Irish Countrywomen's Association, where she openly discusses the prevalence of incest in Irish society: "Our estimate is that at least one third for Irish women have been subjected to sexual abuse and if this is so, many thousands of Irish girls and women are victims of incest" (Prendiville, 2002: 281). According to her, the background of the problem lies "in family conflict, parental neglect and physical abuse that may go back generations" (2002: 281). She adds that "most abusers are men" and that there exists some evidence that "they are men with psychological problems" (281).

This information invalidates the view generally assumed in Ireland that incest is an extremely rare phenomenon, only limited to extraordinarily dysfunctional families. In the 1990s women like Prendiville and women's organisations made incest an issue, and as media coverage of this topic exploded, it entered the nation's discourse, and as a consequence, the number of victims who gathered strength and confidence to report it increased.

Father-daughter incest, a taboo topic rarely discussed in Ireland before –as it had been contained “within the private sphere, the space of male privilege” (Conrad, 2004: 82)–, became the “focus of an increasingly body of sociological, psychoanalytic, [...] clinical discourse; [and] the subject of modern novels” (Ford, 1998: 1), among these Dorothy Nelson's *In Night's City* (1982) and Lia Mill's *Another Alice* (1995).<sup>2</sup>

Both novels, using Caitrina Moloney words, examine “the relationship between a damaged daughter, an abusing father, and an apparently cold, complicitous, and uncaring mother” (2003: 181). This way, both Dorothy Nelson and Lia Mills take part in the public debate on father-daughter incest causes and consequences and denounce certain complacency in relation to it. Their engaged writing has a purpose, i.e, to indicate that this practice “can be named, explored, criminalized, and so, perhaps controlled” (St Peter, 2000:131).

## 2. MONSTROUS FATHERS

Dorothy Nelson and Lia Mills show the horror father-daughter incest involves by describing the life long devastating physical and psychical effects it provokes on its victims. Sara Kavanagh in *In Night's City* and Alice Morrissey in *Another Alice* are young women deeply damaged by sexual abuse suffered in childhood. Although their fathers have died even before the narration of their

---

<sup>2</sup> To enlarge the number of incest narratives produced in the late 20<sup>th</sup> century, we could add two more novels: Jennifer Johnston's *The Invisible Worm* (1991) and Edna O'Brien's *Down by the River* (1996), and two short stories: Lela Bardwell's “The Dove of Peace” in the collection *Different Kinds of Love* (1987) and Mary Dorsey's “A Noise from the Woodshed” in the collection *A Noise from the Woodshed: Short Stories* (1989).

plight takes places, recurrent memories of their brutal acts still haunt Sara and Alice to make them relive a very painful past.

Through these memories, the Irish authors depict the setting and atmosphere in which the protagonists are molested, focusing on the girls' atrocious experience of sexual abuse: their terror and impotence, their excruciating physical pain and psychological commotion, their sense of fragmentation, their conviction of loosing something irretrievable in this brutal act (love, trust, integrity, ...), their sensation of becoming hollow, their shame for not observing, though involuntarily, a sacred taboo, their perception of becoming objects wildly destroyed by male monsters, their self-abjection, their wish to vanish and eventually die, etc.

The following excerpt from *Another Alice* by Lia Mills may serve to illustrate the above assertion. In it, Alice remembers one of the episodes of incest she was forced to experience when she was only seven years old:

Then he starts. He takes my right hand and begins to squeeze it, crushing it. The pain is excruciating and, as I try to pull away, it rises up my arm. When I stop fighting, he stops moving and, if the pain doesn't go away, at least it doesn't grow... but it's still there, and it's bad, and after a while I can't stand the tension any more, knowing what comes next. I deliberately move my legs away from him so he will come to it straight away. If it has to happen, just do it, I want it to be over. So I move my legs and he pushes his way inside me and oh, Jesus, the pain is searing and splitting me, it's going to split me in two, my whole body is going to split up the middle like a wishbone when you pull it apart, how can anything be so big and be inside me? [...] I'm bleeding, but I don't have to do anything about it, because if I don't my whole body will bleed away to nothing and then it will be over, I'll belong to him. (Mills, 1996: 316)

Alice belongs to Michael Morrissey, because in a patriarchal society the paterfamilias "owns" his wife and children in the same way he owns a house, a car or a dog: "He was my father, he owned me" (Mills, 1996: 78), confesses Alice to her psychotherapist. Taking advantage of this male prerogative,

Michael feels entitled to impose his will and his emotional demands on his daughter, he becomes the “slavemaster” (Mills, 1996: 79) or, else, “the Tyrant”, a man who imposes his authority through abuse and marks his territory with “scum” (Mills, 1996: 346), that is, with sweat, blood and sperm: “She recognised the marks of the Tyrant, it was his cruel talons that had ripped her flesh. He had marked her now, he would find her wherever she went. He would never rest until he had her in his fiery clutches, she was doomed...” (Mills, 1996: 41). “Likewise, Sara Kavanagh states that her father was “The boss in the house” (Nelson, 2006: 46) and “The Big man in the dark” (Nelson, 2006: 31).

In the hands of the perpetrators, the girls’ bodies, “passive surfaces” (Butler, 2004: 155), turn into “puppet[s]”, “rag dolls with floppy limbs and empty head[s]” (Mills, 1996: 220),<sup>3</sup> or employing Luce Irigaray’s expression, “commodities”, i.e. utilitarian objects without any possible identity or communicable value ready to be used, abused, or even annihilated (Irigaray, 1985: 188). The cruelty displayed by perpetrators in both narrations does not only derive from their need to affirm male superiority in a deeply patriarchal society where women are only “natural bodies”, but also from their psychopathic natures. Michael Morrissey, for instance, according to his psychiatrist, suffers from schizophrenia, alcoholism (Mills, 1996: 288), depression, extreme mood swings, and paranoid tendencies among many other pathologies (Mills, 1996: 291). This way the idea that he is the element making the Morrissey family dysfunctional is more clearly portrayed.

Due to their perverse natures, neither Joseph Kavanagh in *In Night's City* nor Michael Morrissey in *Another Alice* can empathize with their victimized daughters. Without empathy, they lack “a major internal barrier to abusive action” (Herman, 1981: 56), which, in their case, involves not only physical ill-treatment and exploitation, but also emotional abuse in the form of hate speech. Alice, for example, recalls the way her father used to insult her while raping her: “He tells me what I

---

<sup>3</sup> In this very same vein, Sarah-Anne Buckley adds that “for victims of incest in Ireland resistance was more a rarity than an actuality” (168).

am, *dirty, filthy, slut, evil*, and what to do, *turn over, open your legs, lie still, stop whining*. I can feel his weight and his darkness and the breath from his mouth, his teeth, his sounds grunting, his rubbing against me, and the slime that smears me, covers me, fills me, the slime I am” (Mills, 1996: 347).

Hate speech is thus used by the perpetrators of incest to transmit to their victims their misogynist views: as women are inferior, they must be submissive; as women are sinful, they must be punished. Following this line of thought Joseph informs Alice: “[...] he [the perpetrator] wants to hurt you and punish you because you’re bad and dirty” (Mills, 1996: 343). This way the perpetrators try to convince their victims that they deserve the harm inflicted upon them when sexually abused, which is not a manifestation of savage cruelty, but a tool to control their natural deviations.

Hate speech against Sara and Alice has, according to Judith Butler’s theories, effective power, on the one hand, it puzzles and injures them; on the other, it “constitutes [them...] at the moment of its utterance” (Butler, 1997a: 18) by fixing for ever their identities in derogatory terms. Butler calls it “identity through injury” (1997b: 105) and explains the way it works: “Called by an injurious name, I come into social being, and because I have a certain inevitable attachment to my existence, because a certain narcissism takes hold of any term that confers existence, I am led to embrace the terms that injure me because they constitute me socially” (1997b: 104). Therefore, we could state that Sara and Alice come into social being by being called “bad”, “evil”, “dirty”, “slut”, or “mad” –among many other offensive terms– precisely by those they are supposed to love, trust and obey, their male progenitors. This contributes to enhance their sense of self-abjection.

### 3. GENDER INSCRIPTION: “THE LAW OF THE FATHER”

Not only sexual offence, but also beatings and threats are employed by Joseph Kavanagh and Michael Morrissey to inscribe “The Law of the Father” in the bodies and minds of their wives and daughters, a Law that according to Judith Butler

“dictates the “being” and “having” positions” within the symbolic order (1993: 139), a Law:

that produces the trembling of the body prepared for its inscription, a law that marks it again with the symbolic stamp of sex. To assume the law, to accede to the law is to produce an imaginary alignment with the sexual position marked out by the symbolic, but also always to fail to approximate that position, and to feel the distance between that imaginary identification and the symbolic as the threat of punishment, the failure to conform, the spectre of abjection. (1993: 101)

Sara and Alice are expected to cope with the abuses, beatings and threats meant to mark their female bodies with “the symbolic stamp of sex” both passively and silently from an early stage in life. Soon, they learn to submit themselves to the demands of their patriarchal fathers, their “sworn enem[ies]” (Mills, 1996: 39), and become docile and complacent slaves: “I have to be careful not to make him angry. So I act as if I see nothing, hear nothing, say nothing. I do what he tells me to do. I lie as I am told to lie. I shut my eyes. I shut my eyes” (Mills, 1996: 347), says Alice. Likewise, Sara thinks: “You lie down and close your eyes an’ it’ll be all right” (Nelson, 2006: 55). To truly understand Sara’s and Alice’s passivity, the reader needs to imagine the situation as it is perceived through the eyes of little girls, girls who have “been taught to obey her father in all situations, [and] to anticipate punishment for any show of defiance (Meiselman, 1978: 159).

They will eventually complete the process of female socialization when, like their mothers, they are able to put up with gender violence on a regular basis. Being compliant and submissive is essential to this process: “I have found out that the thinking of something being terrible is what makes it terrible. But if you live with it a long time you find it’s the same as eating and drinking. Not terrible at all, but a part of the everyday living you have to put up with” (Nelson, 2006: 91), concludes Elaine Kavanagh. Silence is also a fundamentally feminine trait, as Irigaray states: “[girls/women] commodities should never speak” (1985: 158). The priest in *In Night’s City* points out the

relevance of these feminine features when rebuking Sara for both being unhappy with her situation at home, and complaining about it to him: “Try to pull yourself out of these depressions. Try to grow up. You’re very immature. Stop looking for attention all the time” (Nelson, 2006: 83).

#### 4. FROM OBJECTS TO ABJECTS

The girls’ impression of being used like sexual objects and of being defiled because of that is clear when Alice says her father used her “as a toilet” (Mills, 1996: 381). After sexual assaults, the victims’ bodies are covered with defilement: sweat, blood, sperm... body fluids that are disgusting for the little girls, but with which they tend to associate in an obsessive way, they stain not only their bodies but also their psyches: “The filth of me. My skin crusted with it, with the dirt he has brought to me, covered me with, tries to smother me in. (Mills, 1996: 346). This defilement, according to Julia Kristeva, represents the “objective evil undergone by the subject,” (1982: 69) or else “the objective frailty of symbolic order” (70):

Let us posit that defilement is an objective evil undergone by the subject. Or, to put it another way, the danger of filth represents for the subject the risk to which the very symbolic order is permanently exposed, to the extent that it is a device of discriminations, of differences. But from where and from what does the threat issue? From nothing else but an equally objective reason, even if individuals can contribute to it, and which would be, in a way, the frailty of the symbolic order itself. (69)

The incest victims’ sense of being dirty is so strong that both Sara and Alice resort to steaming water to get rid of it. Water, fire and pain are combined to purify their small bodies, now regarded as abject by the girls themselves. Alice remembers “[...] the old steam pipe in the bathroom. The one she used to hold herself against, raising red weals on her legs. Furious that she couldn’t stay there long enough to scorch and sear



something slimy and horrible from her skin..." (Mills, 1996: 270).

The girls feel the need to attack and eventually destroy their bodies, which, owned, controlled, and marked with defilement by the perpetrators, become also enemies. Self-hate is translated into self-destructive behaviour which involves eating disorders<sup>4</sup>, addictions to drugs and alcohol, self-inflicted pain,<sup>5</sup> self-mutilation and suicidal thoughts. Alice's case is extreme, she bites herself and draws blood, bruises herself, scratches herself, makes marks on her arms and legs (Mills, 1996: 269), she becomes "A secret cannibal, self-devouring" (Mills, 1996: 271).

Body and mind split. The psychic and somatic unity fragments. The girls' minds can no longer be linked to the bodies they despise. These invaded, defiled, injured and alienated bodies are no longer, in Gustav Bovensiepen terms, the symbolic containers of their souls (1995: 125), but this fragmentation also involves the "Unconscious/Conscious division" and the "Signifier/Signified division", which imply "the dissolution of the subject as signifying subject" (Kristeva, 1998: 134). A sense of emptiness and frustration accompanies their experiencing of disintegration, which can "be interpreted as the ultimate imprint of the death drive" (1989: 27). Dorothy Nelson describes Sara's process of binary splitting –dissociation of mind and body– and the deriving death drive in the following way: "the Dark is over me with the snake. An' all the colours come down on top of me but they aren't mindin' me. They are eatin' me up. The colours are eatin' me up. And then I'm not me anymore. I'm Maggie. The colours are eatin' Maggie up. So it is all right. It is all right" (Nelson, 2006: 58).

Sara's body and mind are two different entities, therefore they have two different names. Sara, conscious part of the protagonist, addresses her body, now her other self, as Maggie. Maggie is not only the barrier protecting Sara from psychological collapse, but also her confident in a wild world where everyone seems or wants to take no notice of her plight.

---

<sup>4</sup> Sara falls prey of both anorexia and bulimia, Sara, only of anorexia.

<sup>5</sup> "Pain is what I need", says Alice (Mills, 1996: 345).

Sara and Maggie explicitly represent the protagonist's schizophrenia and provide with two different views of the same phenomenon: detached from her own body, Sara can look upon Joseph Kavanagh as a father, whereas Maggie, body, can only gaze at him as "a man" turned into beast (Nelson, 2006: 102): "I wouldn't forgive Sara for still loving him after what he'd done to me" (Nelson, 2006: 103-104).<sup>6</sup> Maggie, passive, silent and suffering body, acquires voice and agency in the last chapter of *In Night's City*. She rebels not only against Joseph and Esther, but also against Sara, who has not only used her as a shield, but has also ignored her needs all through the years.

Alice, however, experiences what is termed a "parcellary splitting" (Klein in Kristeva, 1989: 18), since her very self is divided into many replicas. She very often seems to see children, also victims of incest, confined in a dark space. She will eventually discover that each of them is a replica of herself, that every single time she was molested by her father, a fragment of her own "flesh and blood" (Nelson, 2006: 81) came off to become a new entity, though also weak, enslaved and doomed: "They were all me. One for every filthy time he touched me. Some of them even liking it, [...] until he hurt them. Us. Me." (Mills, 1996: 383). She hates them all because, unlike her, while being abused, "they cry and beg and plead for release, they haven't learnt yet" to be silent and passive (Mills, 1996: 348). They are all "Babies, crying for a mummy who never comes" (Mills, 1996: 348).

##### 5. THE BURDEN OF FEMALE MELANCHOLIA: INSENSITIVE AND NEGLECTFUL MOTHERS

Sara and Alice feel ignored by their apathetic mothers, Esther Kavanagh and Elaine Morrissey respectively, who seem to be deaf and blind in relation to the incestuous abuses taking place at home. These mothers show further neglect by withholding love, attention, support and sympathy. Elaine, for instance, does not devote any time nor shows any affection to her daughter.

---

<sup>6</sup> Similarly, Sara regards Esther Kavanagh as a mother and Maggie considers Esther as "an old woman" obsessed with cleaning (Nelson, 2006: 102).

She spends most of her energy on doing housekeeping, working for an insurance company and dealing with a violent, schizophrenic, alcoholic husband. Alice has the conviction that Elaine both lacks sensitivity towards her: “She is as cold and smooth as glass” (Mills, 1996: 263) and is rarely available for her: “She is always leaving, on her way out, turning away. [...] Never towards, always away from, me. I watch her go, numb. Through the window she doesn’t hear what I try to tell her, already she’s too far away. She doesn’t look back” (Mills, 1996: 263). According to Lia Mills, Elaine is “a frightened woman”, who, in her situation, is not as powerful as Alice imagines her to be (Mills in Moloney, 2003: 186).

Sarah’s mother attitude is even worse. Esther Kavanagh knows her daughter is a victim of incest because it happens in her presence and does nothing to prevent it. Ill-treated by an extremely aggressive husband who regularly beats her nearly to death, and part of a dysfunctional family where members relate to each other in a non-protective and non-affective way, Esther keeps quiet and silent when her daughter is molested. Sara’s sense of panic and frustration is increased not only by her mother not interfering to put an end to her sexual abuse<sup>7</sup>, but also by her mother’s refusal to acknowledge it:

He was looking down on me and then he pulled the blankets off me an’ touched me funny. Mammy came in a’ I thought “It’ll be all right now. It’ll be all right.” It was dark but she didn’t turn de light on. She stood beside my pillow an’ looked at him doin’ the funny things. Her eyes were sort of glintin’ and she looked real cold. I went to say “Mammy stop him hurtin’ me,” but she wasn’t mindin’ me. She was in the faraway place watchin’ him doin’ the funny things so I pretended I wasn’t there. Then he went downstairs and she went into the toilet. When she came back she switched the light on an’ I started to cry. “look,” I said. “Look is that red blood on the sheets? Is it

---

<sup>7</sup> In Judith Herman’s expression, due to the “enormous power imbalance between the father[s] and mother[s]” in patriarchal families, the latter “are terrified of any assertion of power” (in Caruth 2014: 133).<sup>8</sup> Photographs can be read as a creative response to abuse and incest, but also as a means to make damaged individuals visible. Thus she is able to speak the abject.

Mammy?" She came over an' pulled the covers up and told me to lie down. "Go to sleep now," she said. "You had a bad dream." "It wasn't a dream, Mammy," I said. "It was real." She bent down over me. "It was a dream. Now go to sleep." "It wasn't Mammy", I cried. "Say it wasn't. Look." I pushed the covers down and showed her the red blood. "Look at that," I said. "It was a dream," she said. (Nelson, 2006: 8)

Both mothers, Esther and Elaine, try to silence what is happening at home to avoid neighbours' criticism. Certain painful matters, like those involving abusive behaviour, cannot be talked about either within nor outside the family. Their attitude is representative of the silence that surrounds the Irish family, even in late 20<sup>th</sup> century, and the importance of preserving its unity and respectability. Alice remembers "her mother's insistence on loyalty, on keeping up the family name" (Mills, 1996: 291).

In due course, Sara reproaches Esther having neglected her in such a way and having pretended that everything was alright at home: "All you cared about was keeping the house clean and lyin' to the neighbours" (Nelson, 2006: 25). This act of rebellion against parental authority, this open talking about family trouble, that Esther believes is fruit of her daughter's corrupted nature is punished with rejection: Sara is told to leave the house. Thus Esther narrates: "She'd never be purified now. So I told her to get out" (Nelson, 2006: 29).

Likewise, Elaine Morrissey, also convinced that her daughter is a sinful creature because she takes the pill, compels her daughter to abandon the family house: "Diseased. I don't want to be contaminated by you. I want you out of here. Pack your bag and go, [...] I don't care what happens to you! You're a monster! You're going straight to hell!" (Mills, 1996: 145-6). Being driven away from their homes by their mothers, when their fathers no longer exist, implies breaking the mother-daughter bond. This is perceived by both Sara and Alice, in Heather Ingman's words interpreting Kristeva's theory of maternal abjection, "not a source of strength but as a source of anguish and disempowerment" (2007: 69). Once the bond is

broken, the girls start “their search for a strong and secure female identity” (69).

#### 6. TRAUMATIC GENDER IDENTITIES: “TROUBLE WITH SEX”

Sara’s and Alice’s bodies do not seem to matter at all. It seems their reason for existing is to be sexually exploited by men, often those close to them. In the particular case of Alice, she is not only raped by her father, but also by a young man she happens to meet at a party, besides, the father of one of her best friends also attempts at abusing her on several occasions. As a consequence, Alice ends up generating a traumatic gender identity which derives into “trouble with sex” (Mills, 1996: 142).

As an archetypically feminine woman within a patriarchal order, she offers herself as a giving, self-sacrificing and complacent sexual object since she thinks that that is what men expect from her. At the early age of sixteen, she has developed a tendency towards promiscuity, manifested through a habit: “going out with anyone who asked”, which is explained this way: “They bought me drinks and dinner and I went to bed with them. It seemed a fair enough exchange. But I hated it” (Mills, 1996: 156). Liebman Jacobs explains this abnormal sexual behaviour by stating that:

For the sexually abused child, the cultural portrayal of female objectification and degradations merge with internal representations of the self that have been shaped by the experience of traumatic sexualisation. As the shame of her private humiliation is mirrored in the social construction of women as body, the abused child’s sense of self becomes tied to her identity as sexual object. (1994: 119)

As the consequence of one of these sexual relationships, Alice becomes pregnant and Holly is born. Motherhood provides her with some new sensations: among them those of strength, self-confidence, pride and some bodily integrity. Now, she looks at her body through a different light, she can perceive it as hers, and in positive terms. For the first time in her life, she feels:

“something like tenderness and respect for her body” (Mills, 1996: 170). However Alice’s euphoria does not last. The ghosts of the past, old memories of sexual abuse, reappear bringing with them: shame, fear, pain, paralysis and personality disorders. To put an end to all this and eventually heal, she resorts to a psychotherapist, Ruth, who will help her to survive incest.

## 7. SURVIVING INCEST: FROM OBJECTS TO SUBJECTS IN PROCESS

Thanks to Ruth, Alice is able to articulate the unspeakable about incest and discover that incest was not her fault, that she did nothing wrong, that she was not dirty, but “hurt” (Mills, 1996: 350-351); thanks to Ruth, she learns to recognise, accept and respect the parts of herself that she had lost after being abused; and thanks to Ruth, she can forgive herself in order to be able to love herself: “Something warm stirred inside her. She was shocked to realise that what she felt was love. As she recognised it, it grew. Love for herself, both then and now. Love and a fierce kind of pride” (Mills, 1996: 350). This way Alice becomes a survivor of incest: “*This is who I am. I survived all that*” (Mills, 1996: 350).

Alice becomes an incest survivor when she arrives at a sense of herself and self-definition, when she “learns to tell her own story, not to accept what other people say about her” (Mills in Moloney, 2003: 184), when she moves from nothingness to being, from kristevan object/abject to subject in process, this defined as the subject who has succeeded:

in remodelling the historically accepted and defined *chora* of *significance*, through the proposition of the representation of a different relation to natural objects, to social apparatuses, and to the body itself. A subject of this type crosses through the linguistic network and makes use of it to indicate, as if via anaphora or hieroglyphs, that he or she is not representing a reality posed in advance and for ever detached from the pulsional process, but that he or she is experimenting or using the objective process through immersion in it and re-emerging from it via the drives. (Kristeva, 1998: 142)

Having gained strength through healing, she feels fully empowered: "I survived all that. A current of power surged through her. There is nothing, she thought, that I can't do" (Mills, 1996: 360). The protagonist's new zest for life helps her overcome the previous state of melancholia. She is no longer a victim, she is no longer haunted by the past, she is a real survivor: "It's like, I'm not a victim any more. [...] what matters is that I survived him... in more ways than one. I'm going to make the most of it" (Mills, 1996: 388), because, as her psychotherapist affirms: "Living well is the best revenge" (Mills, 1996: 388).

At the end of the novel, Alice plans "to live well". She feels satisfied with herself, with her successful career as a photographer of survivors like herself<sup>8</sup>, and with her role as a mother. No longer hollow, fragmented, silent, depressed or isolated, Alice is now ready to make deep and lasting changes in her life, to explore new places, and enjoy fresh experiences in the company of the person she most loves, Holly, her daughter:

An ache of love caught in her chest. The whole country seemed to stretch out in front of them. Limitless" [...] She and Holly sang along together, loud. "Take these sunken eyes and learn to see..." They smiled widely at each other in the mirror, still singing. Alice looked at the road ahead. She felt the pressure of happiness build in her until she was sure she would burst, lift from the ground and soar. Nothing, not even the gravity, was strong enough to hold her down. The sky bent over her in a wide blue curve and she flew to meet it. Strong. Forgiven. (Mills, 1996: 392)

Hope is also there for Sara at the end of *In Night's City*, however, her hope does not derive from a healing process, but from repressing the unconscious memories of abuse. Sara has no therapist, relative or friend helping her to overcome her sexually traumatic history and emerge as a person. Unlike Alice at the end of *Another Alice*, she has not been taught how to deal with and understand the past in order to confront the horror of the abject,

---

<sup>8</sup> Photographs can be read as a creative response to abuse and incest, but also as a means to make damaged individuals visible. Thus she is able to speak the abject.

therefore, she cannot come to terms and cope with it. Still a split subject, Sara, conscious part of the character, prefers, like her mother, to fake reality: to pretend she lived, lives and will live an ideal existence within the framework of a patriarchal family; to believe that marriage and motherhood are women's destiny; to accept that parents physically and emotionally abuse their children for their own good: "My Ma was a good woman. Da beat us sometimes but that's because we were bad. He loved us all the same. And my Ma loved me. My Ma LOVED ME. Someday I'll get married and have children just like she did. Everything will be all right then. I don't hate being a woman. I don't. I don't" (Nelson, 2006: 113-14).

We see that Sara has not learned the right lesson to become a subject, to acquire voice and agency, to achieve psychic and somatic unity, or to make an "entrance into the universe of signs and creation" (Kristeva, 1989: 23) as a fully independent, self-confident, free from prejudice, happy woman. She simply denies the severity of her family's dysfunctionality and reproduces the patriarchal logic in a naïve way. As a true Catholic Irish girl of the time, she aims at marriage and motherhood with the expectation that her new home will provide her with the safety and wellbeing Irish homes are traditionally associated with.

Sara and Alice represent the difference between being a victim of incest and being a survivor of incest. Following Rosaria Champagne's classification, Sara remains a victim of incest because she becomes "complicit with abuse and honour injunctions posed by [the] perpetrator [in order] to dismiss the abuse's import or impact" (1996: 2), whereas Alice becomes a real survivor because she moves to a place where she rejects the demand to remain silent, because she remembers, she speaks up, she aims at "denaturalizing" abuse and disabling its aftereffects "transforming memory from the register of current phobias to the record of past events" (2).

Giving focal attention, speaking up, and denaturalizing father-daughter incest are precisely Dorothy Nelson's and Lia Mills' goals when writing the novels here dealt with. By contributing to the acknowledgment of this hidden reality of Irish family life, by uncovering its patriarchal roots, by exposing



its dreadful consequences for girls and women both physically and psychically, they are also collaborating with its eradication.

#### BIBLIOGRAPHY

- Bardwell, L. (1987), *Different Kinds of Love*, Dublin: Attic Press.
- Bovensiepen, G. (1995), 'Suicide and Attacks on the Body as a Containing Object', in Mara Sidoli and Gustav Bovensiepen (eds.), *Incest Fantasies & Self Destructive Acts: Jungian and Post-Jungian Psychotherapy in Adolescence*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, pp. 123-33.
- Buckeley, S. A. (2013). *The Cruelty Man*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Butler, J. (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1997a), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1997b), *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (1999 [1990]), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge.
- Butler, J. (2004), *Undoing Gender*, New York: Routledge.
- Caruth, C. (2014). *Listening to Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Champagne, R. (1996), *The Politics of Survivorship: Incest, Women's Literature, and Feminist Theory*, New York: New York University.
- Conrad, K. A. (2004), *Locked in the Family Cell: Gender, Sexuality, and Political Agency in Irish National Discourse*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Dorcey, M. (1989), *A Noise from the Woodshed: Short Stories*, London: Onlywomen Press.
- Ford, J. M. (1998), *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*, Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Finkelhor, D. (1981 [1979]), *Sexually Victimized Children*, New York: The Free Press.
- Herman, J. L. (1981), *Father-Daughter Incest*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ingman, H. (2007), *Twentieth-Century Fiction by Irish Women. Nation and Gender*, Aldershot, Hampshire, England: Ashgate.
- Irigaray, L. (1985 [1977]), *This sex which is not one*, New York: Cornell University Press.

- Jacobs, J. L. (1994), *Victimized Daughters: Incest and the Development of the Female Self*, London: Routledge.
- Jaime de Pablos, María Elena. 2015. "Child Sexual Abuse and Traumatic Identity in *Down by the River* by Edna O'Brien". *Identities on the Move. Contemporary Representations of New Sexualities and Gender Identities*. Eds. Silvia Pilar Castro Borrego and María Isabel Romero Ruiz. New York & London: Lexington Books, 2015. 53-66.
- Johnston, J. (1999 [1991]), *The Invisible Worm*, London: Review.
- Kristeva, J. (1982 [1980]), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989), *Black Sun. Depression and Melancholia*, New York & Oxford: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1998), 'The Subject in Process', in Patrick French and Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, London: Routledge, pp. 133-176.
- Meiselman, K. C. (1978), *Incest: A Psychological Study of Causes and Effects with Treatment Recommendations*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Mills, L. (1996), *Another Alice*, Dublin: Poolbeg.
- Moloney, C. (2003), 'Lia Mills Interviewed by Caitriona Moloney', in Caitriona Moloney and Helen Thompson, *Irish Women Writers Speak Out: Voices from the Field*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, pp. 181-188.
- Nelson, D. (2006 [1982]), *In Night's City*, London: Dalkey Archive Press.
- O'Brien, E. (1997 [1996]), *Down by the River*, London: Phoenix.
- Prendiville, M. (2002), 'Irish Countrywomen's Association Press Release', in Angela Bourke (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing. Vol. V. Irish Women's Writing and Traditions*, New York: New York University Press, pp. 281-282.
- St Peter, C. (2000), 'Petriifying Time: Incest Narratives from Contemporary Ireland', in Liam Harte and Michael Parker (eds.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 125-44.

FEMINISMO PRE-ILUSTRADO: PETICIONES  
DE MUJERES AL PARLAMENTO INGLÉS  
PRE-ILLUSTRATED FEMINISM: WOMEN PETITIONS  
TO THE ENGLISH PARLIAMENT

Sergio MARÍN CONEJO  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* En una época de crisis entre los siglos XVI y XVII, se produce en Inglaterra una explosión panfletaria que afecta al discurso hegemónico político-moral tradicional. Se infravaloran las autoras que vieron la oportunidad de intervenir en este diálogo intertextual, y se desconocen las activistas que aprovecharon para dirigirse al Parlamento usando el derecho de Petición. Estas solicitudes constituyen una base epistemológica de mujeres que, por un lado, dan a conocer sus intereses obviados, exponen desde lo personal la necesidad disfrutar de los mismos privilegios que sus pares varones y participan en los asuntos de Estado. Con esto, la agencia femenina deviene actor, sujeto de derecho e interviene como tal en la opinión pública. Por otro lado, el reconocimiento de su propia autoridad obliga a trasgredir convenciones sociales y a modular las normas. El contexto patriarcal minusvaloró estas aportaciones, pero paradójicamente, con la deslegitimación se acentuó la relación entre discurso y coyuntura, difundiendo aún más la querrela y permitiendo que se ocupara progresivamente algunos espacios atribuidos al masculino.

*Palabras clave:* activismo político, discurso, feminismo, misoginia, movimientos sociales

*Abstract:* Between the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, the traditional political-moral hegemonic discourse in England was affected by a pamphlet explosion. Women authors who saw the opportunity to take part in this intertextual dialogue are underestimated, as well as the activists who took the opportunity to address the Parliament using the right of Petition are unknown. These

Petitions constitute an epistemological basis of women who, on the one hand, disclosed, from their personal experience, their vested interests, exposed the need to enjoy the same privileges as their male counterparts and participated in the State affairs. By doing so, the female agency becomes an actor, a subject of law and intervenes as such in public opinion. On the other hand, the recognition of their own authority compels to transgress some social conventions and to modulate the norms. The patriarchal context underestimated these contributions, but paradoxically, the discredit accentuated the relationship between discourse and conjuncture, further spreading their request and allowing, progressively, to occupy some spaces attributed to the masculine.

*Keywords:* activism, feminism, discourse, misogyny, social movements

A finales del reinado de Elizabeth I (r. 1558-1603), la sensación de malestar de la población fue creciendo desde 1594 hasta hacerse constante, con hambrunas y continuas sequías. Con la reducción de cobertura que se ofrecía con *The Poor Laws*<sup>1</sup>, la pobreza se instaló como un hecho cotidiano en el siglo XVII. Al tiempo, emergía una clase media “de entre quienes tenían el privilegio de no trabajar y quienes trabajaban con sus manos” (Kent, 1999: 3), de mayoría puritana, que se impuso al poder absoluto de la Corona. El orden social se percibía de forma jerárquica con respecto a la religión y a la monarquía, pero para las mujeres, además, incluía su subordinación al varón (Kent, 1999: 5). La alteración de los actores públicos llevaría Inglaterra a un profundo conflicto político, social, económico y religioso que se dispararía con el gran incendio de Londres de 1666<sup>2</sup> y la reconstrucción de la iglesia de San Pablo en 1675. La reforma de la Catedral, dedicada a quien murió a manos de Nerón, fue el

---

<sup>1</sup>Sistema de asistencia, de tradición tudor y de índole represiva, que evolucionó durante el reinado de Elizabeth I, con los códigos de 1597 y 1601 a un sistema más efectivo y coherente (McIntosh, 2013: *foreword*).

<sup>2</sup>Véase Hanson (2002) para encontrar las acusaciones entre diversas facciones del incendio. Relata Hanson (2002: 47-49) que este incendio fue anunciado por varios panfletos desde 1657.

colofón épico de un mito con amplio desarrollo durante el Renacimiento inglés<sup>3</sup>. Sin embargo, para algunas mujeres, significó una contradicción. La primera epístola a los Corintios de San Pablo, que dice “Vuestras mujeres callen en las [congregaciones / iglesias]; porque no se les permite hablar [...]”. Osherow (2016: 4)<sup>4</sup> se interpretó de forma ortodoxa, pero también promovió la reacción de algunas mujeres, provocando la proliferación de escritos de temática religiosa. Como expone Font (2009: 63-78), más de la mitad de las publicaciones de mujeres en este periodo se puede clasificar como profecías. Por su parte, Shakespeare y otros autores popularizaron la epístola de San Pablo a los Efesios que se recitaba normalmente durante el casamiento, donde se describe a la mujer como *the weaker vessel*, la “vasija/navío”, el contenedor más débil (Fraser, 1984: 17). En conjunto, descripciones y órdenes de este periodo inculcaban la percepción de que las mujeres debían estar en constante vigilancia ante la posibilidad de dejarse llevar - de nuevo - por la tentación de Satanás. Incluso, la concepción de que la mujer era portadora del mismo diablo estaba bastante extendida. Con la contradictoria mezcla de infantilización eterna y sexualización permanente, que en su extremo derivaba en acusaciones de brujería y hechicería, la capacidad de acción de las mujeres en la esfera pública era limitada, su discurso emancipador deslegitimado e impedía cualquier posibilidad de adquisición de derechos. En 1640, tras las elecciones al segundo Parlamento de mayoría puritana, dos señoras de Suffolk que se presentaron para jurar el cargo en lugar de dos candidatos presbiterianos que habían desistido, Sir Simonds d’Ewes - parlamentario y puritano - les negó

---

<sup>3</sup> San Pablo se inserta en el imaginario colectivo inglés, con más relevancia, desde el siglo XIII. En los alrededores de la iglesia-catedral, se congregaban negocios, librerías, compiladores de documentación (Salzman, 2002: 2; Pettegree, 2011: 174), también era el lugar donde informarse de la suerte de los proscritos (Appleby, 2009: 53).

<sup>4</sup> Cf. Fell, Margaret. (1667). *Women’s Speaking Justified*: en esta obra, Fell –considerada Quark, o grupo de librepensadores- explicita que cuando San Pablo pide que se silencien a las mujeres, se refiere a aquellas mujeres que “no habían tenido la revelación y el espíritu de Dios sobre ellas” (Osherow, 2016: 4). Dios no distingue entre ellas y ellos: “*Here God joyns them together in his own Image, and makes no such Distinctions and Differences as Men do*” (Fell, 1667: 1).

el privilegio: “aunque en derecho se les permita; mr. Sheriff no tome el juramento de mujeres” (Fraser, 1984: 271).

Charles I (r. 1625-1649) accedió a la corona en marzo de 1625, poco después se esposó con *Henriette Marie de France*, católica, cuando la mayoría de la población y el Parlamento eran protestantes. Disolvió el primer *Parlamento Inútil* y el segundo, sin poder evitar que se promulgara un documento con rango constitucional en junio de 1628 que, con la intención de controlar la imposición de impuestos a la burguesía, limitaba su poder como rey. Esta ley se conoce, vigente hoy, como Petición de Derechos. Charles I tomó la decisión de prescindir del Parlamento durante los siguientes once años pero obligado a costear las guerras, llamó a un nuevo Parlamento a mitad de 1640, conocido como *Short Parliament*. En noviembre, se constituyó el conocido como *Long Parliament* que sólo podía auto-disolverse. Pero a poco de que el rey se refugiase a las afueras de Londres, tras intentar detener a cinco parlamentarios, la capital terminó bajo control puritano y la muchedumbre se manifestó continuamente para apoyar las decisiones puritanas (Norton, 2011: 41-70).

De este periodo de tumulto, entre 1641-2, aparecen las primeras peticiones escritas por mujeres al Parlamento, aunque fueron proporcionalmente de menor cantidad que las de los hombres. Se presentaron 50 peticiones en total de las que tres contenían firmas femeninas de forma distintiva en el contenido de su solicitud (Lee, 1998: 241-255). En febrero de 1641, se reporta la presencia de 400 a 500 mujeres en los Comunes que, no consiguieron que un representante leyera su petición, contrariamente a lo que sucedió en la Casa de los Lores. De esta primera solicitud, no queda rastro más que las crónicas y la respuesta paternalista y degradante del Parlamento, comenta Norton (2011: 45). Del 4 de febrero, encontramos la segunda petición de una “señora y esposa de cervecero como muchas otras de su tipo y calidad”. Se llamaba Anne Stagg quien, con *A true copy of the Petition of Gentlewomen, and Tradesmen's Wives* (1641), se presenta como vocera de su clase. Estas *gentlewomen* entregaron un documento coral que Stagg firma con el título de *Mrs [Mistress]*, posiblemente para indicar su pertenencia a la nueva clase media (Norton, 2011: 46). Al

presentarse con título, solicitaban que se les considerara su vinculación familiar y pertenencia de clase. En *A true copy*, título que recuerda a *The true Copy of a Letter* de Elizabeth I (1586), el texto explicita: “porque su sexo debe hacer la petición, así como los varones”, con lo que se dotan de poder y se dirigen a los miembros del Parlamento “*with lowest submission [...] and all thankful humility*”, evocando la tradicional *captatio benevolentiae*. La “humildad”<sup>5</sup> es un recurso para agradar al interlocutor desde la inferioridad y así conseguir su predisposición a comunicarse, conscientes de su posición en la escala social y dependencia del varón. Se evocan de “condición frágil”, en consonancia paulista, para hacer llegar su mensaje:

[...] para aliviar esos agravios que, respecto a nuestra frágil condición, nos preocupan más y nos aterrorizan profundamente las almas; nuestros peligros domésticos con los que este reino está tan distraído [...] Pensábamos que era bastante miseria (aunque no hay nada que tengamos que temer), pero desde hace unos años para algunas de nuestro sexo, por las injustas divisiones en la comodidad de sus senos, quedaron así viudas y los hijos sin padre, los esposos presos [lejos] de la sociedad de sus esposas, incluso contra las leyes de Dios y de la naturaleza, y las pequeñas criaturas sufrieron los destierros de su padre.

Sin necesidad de intermediación, Stagg y *las de su clase* se establecían como voz autorizada presentándose como *actor público* en asuntos políticos, contraviniendo el canon. Sin ser ajenas a las preocupaciones de su tiempo y en consonancia con la mayoría de peticiones de sus pares varones, introdujeron en su discurso el argumentario de su mayoría: la expulsión de católicos de la Casa de los Lores y la represión de la rebelión católica en Irlanda. Las peticiones de varones, además, solían avisar de los peligros de una economía en decadencia, de aquellos “*men disaffected to the publique good*”<sup>6</sup>, así como

<sup>5</sup> Era normal que las peticiones incluyeran “humilde” en el título, independientemente de quien hiciera la petición, pero la sumisión sólo la desarrollan en el cuerpo de la solicitud las Peticiones de mujeres.

<sup>6</sup> Véase el original “*The coppie of a letter sent by Mr. John Musgrave, to Sir Arthur Hasilrigge, Knight, a Member of the House of Commons.*” (1654)

empatizar con los protestantes irlandeses y criticar a los papistas en las Instituciones (Norton, 2011: 41). Pero Stagg *et al.* no mencionan cuestiones económicas. Hicieron ver, desde un enfoque personal, la necesidad de protección de la familia y menores: recuerdan a viudas y menores huérfanos, y denuncian, con un grito de sororidad, las violaciones “inauditas” y “habituales” en Irlanda: “*savage usage and unheard rapes, exercised upon our Sex in Ireland*”. Como recuerda Lee (1998: 6), “las mujeres recurrieron directa y descaradamente a sus sentimientos y experiencias personales”. Miembros del Parlamento respondieron que habían leído sus calamitosas circunstancias e intentarían solucionarlas (Norton, 2011: 47). Respuesta que consistió, al día siguiente, en la votación sobre la expulsión de los obispos. En la confluencia de intereses de las peticiones de mujeres y varones –tanto en las Instituciones como en la calle-, la *doctrina de cobertura* velaba por que el interés en los asuntos públicos de las esposas “quedara incluido en el de sus maridos” (Gutiérrez, 2014: 109). Pero aclara Fraser (1984: 229), que “lo que empezó como necesidad, sería visto después como oportunidad”, dando posibilidad a una voz genuina, interesada en la política y dispuesta a participar, “de mujeres que informaban a hombres que informaban a mujeres y a otros hombres” (Freist, 1995: 458).

La distribución de textos con intenciones propagandísticas contra la Corona fue especialmente intensa en la década de 1570 (Álvarez, 2006: 187), así como de grupos presbiterianos contra católicos (2006: 171-177), lo que hace saltar el resorte de la censura, con el primer decreto de control de publicaciones de 1586 (Halasz, 1997: 25). En la primera parte del siglo XVII, el discurso político mediante libros, panfletos, corantos<sup>7</sup>, volúmenes y demás (DeMaria, 2013: 35), se concentraba aún en el círculo aristocrático que “prescribía una cultura de aristocracia cívica y honesta como el modo normativo de gobierno urbano” (Withington, 2007: 1027). Sin embargo, irá sucediendo un cambio discursivo con el abandono de la polémica teológica a finales del siglo XVI (Álvarez: 171) cuando el topos de la

---

<sup>7</sup>Antigua hoja con información y discusiones filosóficas previa al periódico, que como tal, aparece en 1670.



identidad sexual viene a usarse como estrategia retórica para tratar asuntos públicos. Además, las publicaciones ya no tenían que pasar por costosos y complicados procesos de impresión (DeMaria, 2013: 35), lo que, además, para las mujeres, suponía evitar intermediarios que pudieran oponerse o zancadillear sus pretensiones feministas. Freist (1995: 460) nos hace reflexionar sobre el proceso en la intersección entre género y política, en los que la agencia femenina, aunque los manuales sobre conducta exhortaran a lo contrario, tuvo que ocurrir con anterioridad a la explosión panfletaria. Por esto, encontramos un conflicto entre discurso y (auto)percepción del poder de discurso de la mujer. La crítica misógina pone el énfasis en su *lengua femenina* “representada como su única arma contra los hombres” (Freist, 1995: 462).

En el quinquenio anterior a 1620, la cuestión de los roles de género planteó un desafío moral y político. En lo moral, hay evidencias de autoras que sabían que actuaban contra las reglas; en lo político, la censura acentuó el interés por la lectura y publicación, debilitando aún más el poder absolutista:

El asalto a la autoridad a través del lenguaje común del insulto sexual sugiere una pérdida de deferencia hacia la autoridad y un fortalecimiento de puntos de vista individuales y autoconfianza. [...] la comunicación y la formación de opiniones a mediados del siglo XVII en Inglaterra, se caracterizó por la interpretación subjetiva de la realidad sobre la base de las convicciones religiosas y el juicio personal en lugar de la política oficial (Freist, 1995: 469)

Sin embargo, a diferencia de otras solicitudes, aquellas escritas por mujeres partían de un principio de sororidad, de bien común para la situación de las mujeres en su conjunto con respecto a los varones, principio que compartirá Charles II cuando bajo su reinado, alentarán con un decreto la entrada de mujeres en los escenarios (Pullen, 2005: 24).

La trasgresión de los roles de género, según los cánones, fue tema de obras de crítica moderada como la de Thomas Middleton y Thomas Dekker, en *The Roaring Girle or Moll Cut-Purse* (1611). Los autores se mofan de la protagonista, una

pícaro extorsionadora que viste con bombachos pero que cuya intención es escribir sobre los secretos del inframundo. Un anónimo de 1620, *Swetnam, the Woman-Hater, Arraigned by Women*, es una comedia teatral considerada misógina, tanto en que el mismo autor es puesto en juicio por un tribunal de mujeres y que lo condenan al silencio y exilio, justamente; en la también anónima *Hic-Mulier: or the Man-Woman*, se advierte que una mujer sin el cabello largo es una “deformidad que nunca habrían soñado”, y perfila una mujer “sexualmente ambigua” (Wilder, 2004: 164); idea que también trata la firma “T.H.” quien dice “se vuelve hermafrodita” en *A looking-glasse for women, or, A spie for pride* (1644). Con el pseudónimo Mary Tattle-Well y Joane Hit-him-home Spinsters<sup>8</sup>, apareció *The Women’s Sharpe Revenge, The Epistle of the Female Frailty, to the Mal-Gender, in Generall*, una respuesta y querrela contra la educación que las mujeres recibían, y respuesta al panfleto de John Taylor, *The Juniper Lecture* (1639). Ya que Taylor avisa que será respondido, se puede pensar que él mismo era el autor de ambos panfletos, haciéndose pasar por mujeres, lo que se conoce como *faux voice*<sup>9</sup>.

Cuando el *Long Parliament* posibilitó la diseminación de este material, la maquinaria de censura colapsó. Como Freist (1995: 458) y Wilder (2004: 169) ponen en evidencia, había una gran necesidad de consumo de noticias<sup>10</sup> en la época. Incluso, Halasz expone la rareza, pero existencia, de suscripciones a publicaciones (1997: 203). En el primer volumen del diccionario de impresores y libreros de Plomer, 1641-1667, se muestran, al menos, a 38 mujeres entre las que destacan Anne Maxwell, con dos imprentas, y Mary Simmons, quien, en 1666, tenía “13 chimeneas, más que ninguna otra imprenta” (Smith, 2002: 83). Los panfletos pasaron del ámbito privado aristocrático al

---

<sup>8</sup> “Mary Tattle-well” podría traducirse como “María la buena chismosa” y “Joane Hit-him-home Spinters” como “Juana Solteronas que Le Pega en Casa”. La obra podría traducirse “*La Venganza de las Mujeres Afiladas*”.

<sup>9</sup> Se conoce como *faux voice* cuando la firma de una sátira se hace pasar por femenina. También se conoce como *faux female satirist*.

<sup>10</sup>Principalmente noticias sensacionalistas sobre conspiraciones papales y barbarismo irlandés (*ibid*)

público, dando un poder antes no visto a la *vox populi* (Wilder, 2004; Nevitt, 2006; DeMaria, 2013).

En *The Petition of the Wea-men of Middlesex*, de diciembre de 1641, se agravia tanto a los hombres que “lloran” [wee-men], a las mujeres [wee-men = *women*], como a las mujeres masculinizadas, “del sexo medio” [*Middlesex*]. De todas estas obras se infiere una crítica a traspasar los roles preestablecidos cuyo culmen llega, en 1647, con *Parliament of Ladies* de Henry Neville<sup>11</sup>, donde, explícitamente, el autor se mofa de esta posibilidad, como Aristófanes hizo en *Ἐκκλησιάζουσαι* o La Asamblea de las Mujeres (391 a.C.). En 1656, Lucretia Rodomant [Lucrecia Fanfarronada] firmaba *Now or Never: or, A new Parliament of Women*:

Nos quejamos y nos quejaremos de ese gobierno tiránico que los hombres tienen sobre nosotras, y con el máximo de nuestros poderes lo suprimiremos, anularemos y destruiremos, por no ser sujetos y estar subordinadas a él. [...] Es y será lícito a todas las mujeres, viudas y sirvientas dar a conocer sus querellas, para que puedan tener reparación; de tal manera que en lo sucesivo ellas y nosotras podamos disfrutar de tales privilegios así como son aptos para las mujeres nacidas libres.<sup>12</sup>

Los panfletos, igualmente, tuvieron un efecto de apoyo entre la clase trabajadora urbana, como el texto anterior. Con el incipiente crecimiento de la mano de obra a sueldo, los jóvenes adquirieron, tras solicitarlo en junio y con diversas manifestaciones en julio y agosto de 1647, el derecho a tener un horario regulado de 8 a 20 horas, con un jueves de asueto. En agosto del mismo año, apareció *The Maids Petition, to the Honourable Members of Both Houses*, que cuenta con una doble

---

<sup>11</sup> Se acusó una versión anterior de 1640 de ser “lasciva e improductiva” (Cf. Hughes, 2011: 170).

<sup>12</sup>Traducción mía. Sin embargo, el original para otras traducciones: *We do and shall claim that tyrannical government which men have over us, and to the utmost of our powers abolish, abrogate and destroy it, by being not subject and subordinate to it. [...] It is and shall be lawful for all women, widows and maids to make their grievances known, whereby they may have redress; that so hereafter they and we may all enjoy such privileges as are fit for free-born women.*

lectura, sátira por un lado, pero también visualización de un derecho otorgado sólo a los aprendices (McArthur, 1909: 705). Mihonko (2017) contradice a McArthur y piensa que se trata de un texto con *faux voice*. Las autoras se presentan como colectivo, “*Wee, the Mayd-servants in generall of the City of London, and in behalfe of the universall sisterhood of the same servitudinous ranke and quality*”, pero dicen estar obligadas por las “incontrolables imposiciones de nuestras señoras gruñonas” (McArthur, 1909: 705). La petición de “muchas miles bien afectadas” solicitan “días legales de recreo”, añaden en el título, “el segundo día de recreo de los aprendices”. Ellen McArthur (1909: 705), indica que “se puede dudar [...] Pero el documento que formula las demandas posiblemente haya sido serio.”

Los textos corales verdaderos, e incluso aquellos de voces falsas, permitieron que las mujeres reconocieran que las peticiones grupales amplificaban su poder en la opinión, siendo una de las polémicas de la Guerra Civil. Un texto “sin cuerpo”, sin firma, corría el riesgo de ser deslegitimado (Wilder, 2004: 165-166). Esta relación del cuerpo con el escrito, lo desarrolla en plenitud, individualmente, Elizabeth Poole en *A Vision: Wherein is Manifested the Disease and Cure of the Kingdome* (1648). Este es un texto singular que madura la idea en el imaginario colectivo de mujer-Estado. Enviado a Cromwell y al Consejo Militar General puritano en el debate sobre la decapitación del rey Charles I, Poole asimila la masculinidad a la polis y la feminidad a la comunidad, y usa la metáfora del Estado como cuerpo imperfecto de una mujer débil. Al Consejo Militar le molestó esta feminización del Estado, así como la defensa de la monarquía y un rey que tenían por afeminado. Poole, asignaba la masculinidad al gobernante, único capaz de curar al Estado-cuerpo femenino y la ciudadanía, varones-ciudadanos incluidos, era *femenina* y necesitada de cura. Según Font (2013: 179) es un texto que al final impone el derecho de Poole a dar su opinión divina, aunque quedara deslegitimada. En los años siguientes, encontraremos una petición grupal, bajo el paraguas *Leveller*, entregado el 24 abril 1649 –escrito en septiembre de 1648: cientos de mujeres con lazos verdes entraron al Parlamento en apoyo a Robert Lockyer, detenido. El Parlamento estaba “muy ocupado” y no las recibió.

Aun así, entregaron la Petición atribuida a Katherine Chidley, principalmente, pero también Elizabeth Lilburne y Judith Wright, conocidas como las ‘muchachas lujuriosas’: *The Humble PETITION of divers well-affected WOMEN inhabiting the City of London [...]* de 1649. Las autoras putativas se presentan “seguras de nuestra Creación a la imagen de Dios, [...] iguales a los hombres”, y argumentan su derecho natural a luchar por sus creencias, muriendo por ellas si es necesario: “Tampoco descansaremos hasta que hayamos vencido que Nosotras, nuestros Maridos, Hijos, Amigos y Siervos, no seamos susceptibles de ser abusados, violados y asesinados por los Deseos y Placeres de los varones”<sup>13</sup>. En esta declaración, los varones y “sus maridos” están en planos diferentes.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Recio Leticia. (2006). *Rameras de Babilonia: Historia cultural del anticatolicismo en la Inglaterra Tudor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Appleby, J. C. & Dalton, P. (2009). *Outlaws in medieval and early modern England: Crime, government and society, c.1066-c.1600*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- DeMaria, Jr. R. et al. (2014). *A companion to British literature: Volume 2*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Fraser, A. (1984). *The weaker vessel: Woman's lot in seventeenth-century England*. London: Orion Books.
- Font, C. (2009). The Case for Prophecy: Politics, Gender & Self-representation in 17th-Century Prophetic Discourses. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 22, 63-78.
- Freist, D. (1995). The King's crown is the whore of Babylon: Politics, gender and communication in mid-seventeenth-century England. *Gender & History*, 7, 457-481.
- Gutiérrez Fernández, P. (2014). “Lo que es extraño no es necesariamente ilegal”: las acciones de las mujeres Levellers y su desafío a la sociedad patriarcal. *Revista Historia Autónoma*, 4, 97-111.

---

<sup>13</sup>Texto original donde la concordancia de género gramatical es importante al situarnos en la voz femenina: “Nor will we ever rest until we have prevailed, that We, our Husbands, Children, Friends, and Servants, may not be liable to be thus abused, violated, and butchered at mens Wills and Pleasures”.

- Halasz, A. (1997). *The Marketplace of Print: Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanson, N. (2002). *The Great Fire of London in that Apocalyptic Year, 1666*. New York: John Wiley & Sons.
- Hughes, A. (2011). *Gender and the English revolution*. London: Routledge.
- Kent, S. K. (1999). *Gender and power in Britain, 1640-1990*. New York: Routledge.
- Lee, P. A. (1998). Mistress Stagg's Petitioners: February 1642. *The Historian*, 60 (2), JSTOR Arts & Sciences, 241-256.
- McArthur, E. (1909). Women Petitioners and the Long Parliament. En *The English Historical Review*, 698-709.
- McIntosh, M. K. (2013). *Poor relief in England, 1350-1600*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Nevitt, M. (2006). *Women and the pamphlet culture of revolutionary England, 1640-1660*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- Nook, E. (2011). The Culture of the Head: Hair in Mary Wroth's Urania and Margaret Cavendish's 'Assaulted and Pursued Chastity'. En *Women, Beauty and Power in Early Modern England. A Feminist Literary History*. Palgrave: Great Britain, 100-101
- Norton, M. B. (2011). English Women in the Public Realm, 1642–1653. *Separated by Their Sex: Women in Public and Private in the Colonial Atlantic World*, (1), pp. 41–70. London: Cornell University Press.
- Osherow, M. (2016). *Biblical Women's Voices in Early Modern England*. Taylor and Francis.
- Pettegree, J. (2011). *Foreign and Native on the English Stage, 1588-611: Metaphor and National Identity*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Pullen, K. (2005). *Actresses and Whores: On Stage and in Society*. Cambridge University Press.
- Purkiss, D. (2005). *Literature, gender, and politics during the English Civil War*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010
- Salzman, P. (2002). *Literary culture in Jacobean England: Reading 1621*. New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, H. L. (2002). *All men and both sexes: Gender, politics, and the false universal in England, 1640-1832*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Schwoerer, L. G. (1986). *Women and the Glorious Revolution*. Appalachian State University.

- Schwoerer, L. G. (2010). Women's public political voice in England. En Smith, Hilda. L. (ed.). *Women writers and the early modern British political tradition*. (pp. 56-74). JSTOR: Cambridge University Press.
- Suzuki, M. (2017). *Subordinate Subjects: Gender, the Political Nation, and Literary Form in England, 1588–1688*. Routledge.
- Wilder, G. (2004). Faux Female Voices in the English Revolution. *Shell games: Studies in scams, frauds, and deceits (1300-1650)*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- Withington, P. (2007). Public Discourse, Corporate Citizenship, and State Formation in Early Modern England. *The American Historical Review*, 112, (4), 1016-1038.
- Wrightson, S. (1990). *English society, 1580-1680*. Routledge.





NANCY CUNARD: POETA VALIENTE, REBELDE  
INDOMABLE Y ACTIVISTA RADICAL  
NANCY CUNARD: BRAVE POET, INDOMITABLE  
REBEL AND RADICAL ACTIVIST

Daniel PASTOR GARCÍA  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* Poeta, periodista, traductora, editora y musa inspiradora de numerosos artistas y escritores, Nancy Cunard fue una figura fundamental de la vanguardia europea y una incansable activista radical que permanece injustamente en el olvido por su abierto enfrentamiento a los valores de clase. El propósito del artículo es poner al descubierto su trayectoria humana y literaria y ver su contribución a favor de los derechos civiles y su lucha contra el fascismo.

*Palabras clave:* Nancy Cunard, vanguardia, compromiso político, antifascismo

*Abstract:* A poet, journalist, editor, translator and inspiring muse of innumerable artists and writers, Nancy Cunard was a key figure in the European avant-garde and a tireless radical activist who is unfairly forgotten due to her rejection of her own origins and class values. The essay analyses her contribution to the fight of fascism and her dedication to civil rights.

*Key words:* Nancy Cunard, avant-garde, political commitment, antifascism

Lo que más llama la atención de Nancy Cunard (1896-1965) es su dilatada carrera literaria de más cuatro décadas y, al mismo tiempo, el escaso interés crítico que su obra ha despertado en el mundo anglosajón y, salvo muy contadas excepciones, en España. A pesar de su prolífica tarea como poeta, biógrafa, editora, periodista, traductora, de su estrecha relación con los círculos más

vanguardistas de Londres y París o de protagonizar numerosas campañas en defensa de la igualdad racial y de los derechos civiles, Cunard sigue siendo aún hoy una gran desconocida y la mayoría de sus libros son auténticas rarezas de coleccionista<sup>1</sup>. Cualquier intento que se haga por recopilar una información inicial requiere antes que nada tener en cuenta que su turbulenta vida bohemia sirvió de motivo de inspiración para numerosas crónicas sensacionalistas que invariablemente destacaban que pertenecía a una de las familias más eminentes de Inglaterra y había recibido una esmerada educación que la llevó a vivir desde temprana edad en Alemania y Francia. Era hija única y heredera de una de las fortunas más importantes del momento al tratarse de la bisnieta del fundador de la famosa naviera transatlántica que lleva su nombre. A las recepciones que su madre organizaba en su mansión de Nevill Holt y Londres solían asistir ilustres miembros de la alta sociedad y conocidas figuras del arte, la música y la literatura. Se nos informa también de que con el tiempo acabó rechazando los valores de su clase y tras un sonado enfrentamiento con su madre rompió definitivamente con sus orígenes dando comienzo a lo que ella misma consideró su auténtica vida como mujer independiente y libre, consciente de su papel en el mundo. Ciertamente es durante años la simple mención de su nombre iba inevitablemente unida a cierta notoriedad, sobre todo, porque protagonizó múltiples excesos y escándalos públicos y mantuvo numerosas, y a veces simultáneas, aventuras sentimentales, desafiando las convenciones morales de la época, pero también pagó un elevado precio por ello, y de manera sistemática fue excluida y condenada al ostracismo por su declarado apoyo a las vanguardias estéticas, su lucha antirracista y su defensa de la justicia social, por denunciar la política de apaciguamiento del gobierno británico y su entrega activa a la causa republicana durante la guerra civil española.

---

<sup>1</sup> Por dar un dato significativo sobre su obra poética, aunque en 1943 la propia Cunard empezó a recopilar todos sus poemas inéditos para su publicación conjunta, ésta no salió a la luz por primera vez hasta 2005 cuando apareció *Poems of Nancy Cunard From the Bodleian Library*, una colección de 35 poemas dispersos que se centran en el período de entreguerras. Muchos otros poemas quedan aún por reeditar.

Esta escasez informativa se ve paradójicamente compensada, sin embargo, por un considerable número de descripciones, comentarios, y anécdotas, la mayoría de las veces asociadas a las distintas ciudades en las que vivió, a sus amistades y relaciones sentimentales o a su figura de esbeltez y elegancia extraordinarias. Tanto Man Ray como Barbara Ker-Seymer, Cecil Beaton y Curtis Moffat la fotografiaron en repetidas ocasiones vestida con llamativos trajes exóticos con plumas y pieles, luciendo grandes brazaletes en sus brazos, anillos y collares de madera o marfil que evocaban su pasión por el arte africano, un estilo muy personal que los cronistas atentos etiquetaron como “the barbaric look” y que poco tenía que ver con las estrictas reglas de la moda imperantes. Sus biógrafos dedican extensos apartados para explicar en detalle que su fascinante personalidad y la poderosa atracción que ejercía su presencia en los que la conocieron fueron determinantes para que se convirtiera también en musa de los escritores y artistas más reputados:

The beautiful, elegant, intelligent, sexually liberated, and charismatic Nancy Cunard became the stuff of literary myth and was immortalized by writers and artists in Europe and America. Despite her many protestations, she became a legend. Hemingway, some believe, fashioned Lady Brett in *The Sun Also Rises* on her... and she is the indisputable heroine of novels by Aldous Huxley (*Antic Hay*, *Those Barren Leaves*, and *Point Counter Point*), Michael Arlen (*The Green Hat*, *Piracy*, and *Lily Christine*, among others), Wyndham Lewis (*The Roaring Queen*), Louis Aragon (*Blanche, ou l'oubli*, and *Le Con d'Irène*), and Evelyn Waugh (*Unconditional Surrender*), and of plays by Tristan Tzara (*Mouchoir de nuages*) and Huxley (*The Gioconda Smile*)... She was the subject of a section of T. S. Eliot's original draft of *The Waste Land* and a figure in Ezra Pound's *Cantos*, Pablo Neruda's Spanish Civil War poems (“Waltz”), and numerous memoirs and poems by Kay Boyle and William Carlos Williams, as well as the focus of many respected writers who are lesser known today... Nancy was also painted by Oskar Kokoschka, Manuel Ortiz de Zárate, Alvaro “Chile” Guevara, and Eugene Mc Cown... (Gordon, 2007: 126)

Parece, pues, que, en definitiva, tenemos que conformarnos con esa imagen un tanto estereotipada con la que se le asocia como “a glamorous, alcoholic British heiress, poet, rebel and profligate” (Douglas, 2006: 272); al fin y al cabo, se argumenta, Nancy Cunard formaba parte de lo que la prensa sensacionalista etiquetó como “Bright Young Things” para referirse al grupo de jóvenes decadentes, cosmopolitas, de clase alta que se convirtieron en símbolos vivos de la condición femenina rebelde del período de entreguerras, capaces de combinar sus ambiciones literarias con múltiples excentricidades y frivolidades.

Resulta, pues, demasiado fácil ignorar el giro que ella misma supo imprimir a su trayectoria vital y profesional a partir de finales de la década de los años veinte, harta de ser noticia en la prensa popular y herida al ver la indiferencia ante su producción poética. No importa los temas que abordara en sus dos primeros volúmenes de poesía, *Outlaws* (1921) y *Sublunary* (1923), como la desesperación y desolación dominantes tras la Gran Guerra, el homenaje a la amistad incondicional, la visión idealizada del pasado, la celebración de una vida de libertinaje frente a los rígidos convencionalismos, etc., apenas suscitaron unos pocos comentarios aislados en las publicaciones especializadas. Ni siquiera el extenso poema que da título a su tercer libro *Parallax*, publicado en la célebre Hogarth Press de Virginia Woolf, era lo suficientemente experimental como le había sugerido Ezra Pound, y acabó siendo un tanto confuso, escasamente convincente de la desintegración de los valores del mundo moderno y las voces que dominan el poema aparecen dispersas y carentes de un propósito definido. Incluso sus amistades más próximas, salvo raras excepciones, se mostraron reacias a reconocer algún mérito literario, y el comentario de Edith Sitwell en 1925 a propósito de la publicación de *Parallax*, “...she can hardly be regarded as a serious poet. Her work at its best is a bad parody of Mr. Eliot, and at its worst is without shape and without meaning” (Hurtley & Russell, 1996: 45), fue demoledor para sus ambiciones poéticas. Pero ya para entonces la propia Cunard, consciente de sus limitaciones, había empezado a distanciarse del peso de lo que llamó la “corrupt coterie”, satisfecha, en el fondo, de haber sabido cultivar una postura independiente ante todo tipo de normas, cómoda, en fin,

en su papel de "...the perfect stranger,/Outcast and outlaw from the rules of life, True to one law alone, a personal logic/ That will not blend with anything, nor bow/Down to the general rules; inflexible..." (Cunard, 1921: 57). Su unión sentimental con un pianista de raza negra en un momento en que la relación sexual entre las dos razas se consideraba delito, le costó definitivamente la pérdida de su reputación entre los miembros de su clase y en el ámbito familiar su herencia. Pero también su transgresión marcó el inicio de su activismo radical, y si hay algo que define a partir de ahora su trayectoria es su empeño por emprender distintos proyectos colectivos para todo tipo de causas en las que firmemente creía y a las que se entregaba con verdadera pasión a pesar de las múltiples adversidades.

It was impossible for her to work quietly for the rights of man. Nancy functioned best in a state of fury in which, in order to defend, she attacked every windmill in a landscape of windmills...All the activities of the early causes—the right of a brilliant-minded child to study in her own way... the injustices of governments toward the individual, the discrimination against races, servants overworked and underpaid— all such activities were set into devastating motion by a word, a look, a memory. Then with her special battlecry, 'Up and at 'em!' off she galloped to break still another lance. Sleep? Warmth? Food? No! Somewhere someone was suffering... (Solano, 1968: 77)

En 1928 fundó The Hours Press, una pequeña editorial artesanal con la que pretendía contribuir a la difusión de la poesía más experimental dando acogida a autores entonces desconocidos. De hecho, fue la primera en sacar a la luz, en ediciones impresas a mano, *Whoroscope*, el primer poema de Samuel Beckett, *Twenty Poems Less* de Laura Riding, además de Borrador XXX de *Cantos* de Pound. En 1934 publicó *Negro: An Anthology*, el primer estudio amplio de los azares y conquistas de los negros en el mundo. Se trata de una obra descomunal de más de 800 páginas que incluye cientos de fotografías e ilustraciones junto con más de 150 colaboraciones desinteresadas de expertos historiadores, antropólogos, políticos, artistas y escritores.

Los acontecimientos políticos y sociales de los años treinta contribuyeron a su atracción hacia posiciones ideológicas de izquierda y al convencimiento de que la literatura debería necesariamente cumplir una función social; el escritor no podía nunca permanecer indiferente al devenir de la historia, tenía que compartir “...the burdens, the problems, the tragedies of suffering humanity... Then, now—à la mode du temps—that the artist must become the act...” (Cunard, 1937<sup>a</sup>: 535), y aunque nunca militó en ningún partido político, entendió que el ideal comunista era la única alternativa válida para la liberación de los pueblos oprimidos. Su primera gran cruzada fue el caso de los muchachos de Scottsboro que se convirtió a partir de 1931, y durante años, en una causa celebre entre los que abogaban por los derechos civiles. Representativo del clima racista del sur de los Estados Unidos, el proceso judicial dio lugar a una movilización internacional en la que participó activamente por salvar a los nueve jóvenes negros de la población de Scottsboro, Alabama, que habían sido condenados a muerte por una supuesta violación de dos mujeres blancas. En relación con el caso escribió dos poemas (“Rape” y “Southern Sheriff”) y un largo ensayo (“Scottsboro and Other Scottsboros”), incluidos en *Negro*, donde denuncia la segregación racial y las múltiples irregularidades de la justicia. También participó en numerosas manifestaciones, patrocinó colectas, distribuyó folletos y organizó recogidas de fondos y peticiones de cartas. Redactó además varios anuncios destinados a recoger dinero para su causa:

For the Immediate Unconditional Release of Scottsboro boys  
and All Class War Prisoners!  
Fight against National Oppression of Negro People!  
Fight against Deportation and Persecution of Foreign-born  
workers!  
Fight against Fascism! (Gordon, 2007: 200)

Pero si para Cunard este suceso resumía todos los males del racismo, la invasión italiana de Etiopía entre 1935 y 1936 fue inmediatamente interpretada como una agresión imperialista que abría una profunda crisis internacional, agravada además por la

vergonzosa inacción de la Sociedad de Naciones y la indiferencia de las potencias europeas. Dio inicio así a su carrera periodística trabajando para la agencia de noticias Associated Negro Press, que distribuía información a numerosos periódicos en Estados Unidos y en África, y colaborando con *The New Times and Ethiopian News* de Sylvia Pankhurst. No sólo se encargó de denunciar repetidamente el peligro de las ambiciones expansionistas de Mussolini y de condenar la feroz represión sufrida por la población, sino que advirtió del hecho de que la ocupación italiana del pequeño país africano evidenciaba una realidad incontestable, la del imparable ascenso del fascismo a nivel internacional, algo que, en fin, pudo comprobar, en la guerra civil española.

Nancy Cunard se sintió profundamente comprometida con lo que consideró una causa justa, la defensa del legítimo gobierno de la República democráticamente elegido por el pueblo español, y al mismo tiempo estaba impresionada por la desigual lucha de las tropas leales combatiendo a las rebeldes apoyadas por las grandes potencias fascistas. Le indignaba que tanto Francia como Gran Bretaña abandonaran por completo a España, temerosas de provocar reacciones adversas de Alemania, denunció su debilidad y presintió las graves consecuencias de esa actitud. Fue de las primeras corresponsales extranjeras en llegar a España y en su diario dejó escrito la fecha exacta de su llegada y, puesto que tenía un permiso de estancia limitado, la rutina de trabajo que se impuso desde el primer momento, “The war began in Spain and I went there as a journalist, arriving on August 11 in Barcelona... Spain took hold of me entirely... The whole next three months [were] spent in towns, villages and going to the fronts. I could think of nothing else” (Cunard, 1954: 107). Dispuesta, en efecto, a conocer directamente los hechos tal y como sucedían e informar con noticias de primera mano, llevó a cabo su tarea, a diferencia de otras corresponsales extranjeras que llegarían después, de manera discreta, muy lejos de cualquier tipo de protagonismo innecesario. Solía salir de las ciudades y dirigirse a los campos de batalla en camiones hasta donde pudieran llevarla y después a pie recorriendo largas distancias, a menudo expuesta al fuego enemigo. Escribió numerosos artículos que se difundieron por el

mundo entero a través de la Associated Negro Press, otros los enviaba a *The News Chronicle*, *The New Times and Ethiopian News*, y *The Manchester Guardian*, o fueron publicados en las revistas *Regards*, *Spanish Newsletter*, *Spain at War* y *Voice of Spain*, *Life and Letters Today*, y *New Statesman*, entre otras publicaciones. Escribía sobre temas variados, desde el tipo de combates practicado en los frentes hasta artículos patrióticos que ensalzaban el espíritu de lucha de los soldados españoles; otras veces denunciaba los indiscriminados bombardeos aéreos contra la población civil, o destacaba las admirables medidas de protección de los tesoros artísticos del Museo del Prado emprendidas por el gobierno de la República. Con mucha más frecuencia, y al igual que hiciera el poeta norteamericano Langston Hughes, habla de la presencia de negros combatiendo al lado de la democracia en “Negroes Help Republican Spain” o “Arabs are Against Fascism”; en “Girl Writer Visits Morocco and Finds Hotbed of Fascist Hatred” explica su viaje a Tánger y Casablanca con la intención de entender por qué había tropas moras combatiendo con el ejército de Franco, se sorprende por la presencia de fascistas y la pobreza de la población y acaba denunciando las prácticas coloniales de las grandes potencias; en otros artículos no oculta su indignación por el trato vejatorio dispensado a los miles de marroquíes enrolados en el ejército franquista para combatir en una contienda que les era ajena como evidencia en “Black Moors Fighting for Spanish Fascists, Given Demoralizing Treatment”, “African Negroes Fighting in Spain Against Their Will”, o “The Moors in Spain”, o explica su empleo como tropas de choque luchando contra los voluntarios negros alistados en las Brigadas Internacionales. Pero antes que nada se proponía advertir del peligro que se cernía sobre Europa si no se tomaban medidas urgentes. Al fin y al cabo, tanto la invasión y conquista de Etiopía como el sangriento conflicto español formaban parte de un mismo proyecto totalitario que se estaba propagando inexorablemente ante la más absoluta indiferencia generalizada. Desde un principio creyó que las democracias occidentales tenían la responsabilidad de ayudar a la República española para evitar un conflicto de mayor envergadura. En “Blacks in Spanish Revolution Fighting on Side of Royalists” del 22 de agosto de



1936 expone con total claridad las implicaciones de los acontecimientos bélicos recientes, pronosticando que llegarían a afectar a Francia:

There are those who say "Ethiopia is a closed book; it is dead news". We know it is not—although the whole ghastly betrayal in Geneva has marked the end of the first terrible chapter. The bowing down to Mussolini by the world powers will be very largely responsible for the same lurid state of things as is now in force in Spain [and] if such a state of things does come to pass... in France. The betrayal of Ethiopia will be one of the first stages in the next World War.... The ghastliness, the magnitude and the closeness of the civil war in Spain, and the possibility that civil war may, indeed, [reach] France, engineered by the alliances of the fascist leaders of diverse countries, is foremost in the minds of all. (Gordon, 2007: 210)

El fascismo y sus distintas manifestaciones se convertiría en su tormento de por vida y también en fuente de inspiración periodística y poética: a diferencia de su lucha contra el racismo que, en parte, emprendió de manera solitaria, ahora en el caso de la defensa de la República española, se sintió al amparo de una causa común, compartida por la mayoría de los intelectuales del mundo entero:

It is as unthinkable for any honest intellectual to be pro-Fascist as it is degenerate to be for Franco, the assassin of the Spanish and Arab people. Spain is not "politics" but life; its immediate future will affect every human who has a sense of what life and its facts mean, who has respect for himself and humanity. Above all others the writer, the intellectual, must take sides. His place is with the people against Fascism; his duty, to protest against the present degeneration of the democracies. (Cunard, 1937<sup>b</sup>: n.p.)

En octubre de 1936 conoció a Pablo Neruda en Madrid, y en la famosa tertulia de la Casa de las Flores trabó amistad con Rafael Alberti y otros escritores de la generación del 27. Para la revista inglesa *Left Review* traduce al inglés dos poemas de Neruda, "Canto a las madres de los milicianos muertos", dedicado a las primeras milicias populares, y "Almería", poema

escrito como reacción al bombardeo de esta ciudad, y del francés al inglés el poema de Jacques Roumain “Madrid”, e inicia una destacada colaboración de índole poética y política con el poeta chileno en la organización del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en el verano de 1937 que se celebró en París, Madrid y Valencia. Con Neruda imprime también en su editorial parisina los seis volúmenes de la revista o antología de poesía a los que dieron el título general de *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. El primer número aparece en febrero de 1937 y lleva un segundo título “Dos Poemas por Pablo Neruda y Nancy Cunard”, eran “Canto sobre unas ruinas” y “Para hacerse amar”, además de incluir poemas de Alberti, Louis Aragon, Nicolás Guillén, Tristan Tzara, W. H. Auden y Langston Hughes entre otros más. También pedían dinero, alimentos, ropa y armas para la República, e incorporaban los mismos lemas del bando que defendían, “No pasarán”, “Madrid será la tumba del fascismo internacional” o “Escritores: combatid en vuestra patria a los asesinos de Federico García Lorca” (Neruda & Cunard, 2002: 21) con el que apelaban directamente a los intelectuales. Tenía la firme esperanza de que conseguiría despertar a los gobiernos europeos de la indiferencia y pasividad ante los sucesos españoles, y con esta idea escribe en francés el poema “Para hacerse amar” que Vicente Aleixandre tradujo al español. El poema está protagonizado por las fuerzas e instituciones reaccionarias típicas del complot fascista, o sea, moros, curas, militares y obispos, que colaboran conjuntamente y con saña para la aniquilación del pueblo español. “Para hacerse amar” se cierra con un acróstico,

F-A-S-C-I-S-M-O  
 F EDERACIÓN  
 A SESINA AL  
 S ERVICIO DEL  
 C RIMEN  
 I NTERNACIONAL  
 S ECCIÓN DE  
 M UERTE A LOS  
 O BREROS ESPAÑOLES

Y termina con una consigna “¡Pueblo, en pie— No Pasarán!” (Cunard, 2002: 25). En otros poemas, como “Yes, It is Spain”, habla de la necesidad de comprometerse con la causa republicana: la violencia generada es simplemente el preludio de una guerra mucho más atroz y, por tanto, “the time for weeping is now over” animando a frenar al fascismo, mientras que en “To Eat-Today” evoca el estado de ánimo del enemigo tras bombardear una aldea de los alrededores de Barcelona, o en “Sonnet in Five Languages. The Internationals”, escrito en italiano, alemán, inglés, francés y español en el que cambiaba de idioma en cada verso, celebra el espíritu de solidaridad con el pueblo español por parte de los voluntarios internacionales. El drama humano producido en la frontera franco-española tras la caída de la República, el fracaso de la democracia ante el avance del fascismo, el exilio de Pau Casals, la figura de Picasso, o la incorporación de republicanos españoles a la resistencia francesa en su lucha contra la ocupación nazi, son algunos de los motivos dominantes de *Nous Gens d’Espagne* (1949), un libro de poemas escritos en 1946 en francés, aunque abundan las palabras en español, donde el recuerdo de la guerra civil le produce dolor, sufrimiento y amargura.

Una de sus contribuciones más novedosas y conocidas es *Authors Take Sides on the Spanish Civil War*, un folleto con el que convocaba a los escritores famosos a tomar partido en relación con el fascismo. Se trata de otro proyecto colectivo que emprende con otros autores, aunque ella es la que se encarga de elaborar el famoso cuestionario en el que pedía a los intelectuales, artistas y escritores de Gran Bretaña que contestaran manifestando su opinión sobre el conflicto español. De las 148 respuestas que recibió, 127 fueron favorables a la causa republicana, cinco se declararon a favor de Franco y 16 eran neutrales. En noviembre de 1937 *Left Review* publicó dichas respuestas en un fascículo independiente. La venta fue un éxito y los beneficios se destinaron a la ayuda de la España republicana. Pero, sin duda, su contribución más emotiva a favor de la República fue ya en el periodo final de la guerra cuando más de 500.000 exiliados se vieron forzados a cruzar la frontera. Para entonces la mayoría de los corresponsales extranjeros habían abandonado ya España y habían perdido todo el interés

por el resultado final de la contienda ante la gravedad de los acontecimientos políticos en Europa central. Cunard de nuevo viajó, sin embargo, al sur de Francia como corresponsal del *Manchester Guardian* para escribir los últimos reportajes, aunque ahora desde la frontera francesa a donde no cesaban de llegar españoles en busca de refugio. Desde distintas localidades describe espantada el éxodo de cientos de miles de soldados republicanos, muchos de ellos heridos, y civiles. Crónicas como “300,000: Growing Tragedy of Refugees”, “A Welter of Wretched Faces, Despairing and Patient”, “The Exodus from Spain”, “The Soldiers Leave Their Battlefield Behind. Great Shortage of Medical Help and Supplies”, aparecidas en *The Manchester Guardian* junto a otras como “Terrible Conditions at Perpignan. Refugees Die of Hunger and Cold, Shelterless on Sea-Shore” o “French Government as Franco’s Agent. Miseries of the Concentration Camps. Spanish Refugees Received as Criminal. Poets and Painters Starve behind Senegalese Bayonets” en *The New Times and Ethiopia News*, son sólo unos pocos ejemplos dramáticos donde Cunard denuncia incansablemente las condiciones en las que se concentra a los refugiados, internados en condiciones infrahumanas, sin comida, sin sanitarios, sin techo para guarecerse de las inclemencias del tiempo y con escasa atención médica. Son abandonados en las playas francesas, cercados por alambradas, vigilados como criminales y sufriendo los insultos y la humillación emitida por la propaganda franquista. Describe el frío, el hambre, la separación de muchas familias por el caos y la precipitación de la huida, y reclama a los editores del *Manchester Guardian* iniciar una campaña en su ayuda. Una vez más las principales potencias mundiales se mantuvieron indiferentes ante la grave situación y se resistieron a intervenir abiertamente en ayuda de los refugiados.

Profundamente abatida, triste, derrotada anímicamente, contempló el final de la República española y la desgraciada situación de los miles de refugiados, y también vio cumplidos los negros augurios que hiciera al poco de llegar a España en agosto de 1936, pero su compromiso político de lucha por la igualdad y la justicia social nunca desaparecieron de sus sueños. Si, como dijo Pablo Neruda en sus memorias “No ha habido en

la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española” (Neruda, 2005: 174) no cabe ninguna duda de que Nancy Cunard tiene un lugar merecido en la misma como una de sus grandes protagonistas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cunard, N. (1921). *Outlaws*, London: Elkin Matthews.
- Cunard, N. (1937<sup>a</sup>). “Three Negro Poets”. *Left Review*, 3 (9), 528-536.
- Cunard, N. (1937<sup>b</sup>). *Authors Take Sides on the Spanish Civil War*, London: Left Review.
- Cunard, N. (1954). *Grand Man: Memories of Norman Douglas*, London: Secker & Warburg.
- Douglas, A. (2006). *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gordon, L. (2007). *Nancy Cunard. Heiress, Muse, Political Idealist*, New York: Columbia University Press.
- Hurtley, J. & Russell, E. (1996). Women against Fascism: Nancy Cunard and Charlotte Haldane. *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, 7, 43-52.
- Neruda, P. & Cunard, N. (2002). *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, Sevilla: Renacimiento.
- Neruda, P. (2005). *Confieso que he vivido. Memorias*, Santiago: Pehuén editores.
- Solano, S. (1968). Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel. En H. Ford (Ed.). *Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel 1896-1965* (pp.76-77). Philadelphia: Chilton Book.



DOWN BELOW/EN BAS: IL VIAGGIO AGLI INFERI  
E LA RESURRECTIO DI LEONORA CARRINGTON  
DOWN BELOW/EN BAS: THE JOURNEY TO HELL  
AND THE RESURRECTION OF LEONORA  
CARRINGTON

Alessandra SCAPPINI  
*Università degli Studi di Firenze*

*Riassunto:* Nell'ambito degli studi recenti sulle figure femminili che hanno gravitato nell'*entourage* dell'avanguardia surrealista, Leonora Carrington (Lancaster, 1917 - Città del Messico, 2011) emerge come pittrice e scrittrice di origine inglese dalla fine degli anni Trenta del novecento nel *milieu* parigino, dopo una formazione basata su studi irregolari, caratterizzandosi per la sua esigenza di libertà nei confronti di obblighi e convenzioni del contesto familiare e del sistema sociale. Uno dei testi più emblematici è *Down Below*, il diario scritto nel 1943 in seguito alla sua psicosi e al suo internamento a Santander come caduta agli inferi in relazione alla prigionia del compagno, artista e sciamano, Max Ernst, che rappresenta un "tassello" di esistenza importante per Leonora e per ogni donna che vive nel tormento fino a perdersi per poi ritrovare se stessa e risorgere.

*Parole chiave:* Leonora Carrington, processo alchemico, diario, internamento, consapevolezza.

*Abstract:* In recent studies on female figures that have gravitated in the *entourage* of the surrealist avant-garde, Leonora Carrington (Lancaster, 1917 - Mexico City, 2011) emerged as a British painter and writer from the late 1930s in the *milieu* in Paris, after a training based on irregular studies, characterized by her need for freedom in respect of obligations and conventions in the family context and the social system. One of the most emblematic text is *Down Below*, a diary written in 1943 following his psychosis and his internment at Santander as a fall in hell with respect to the imprisonment of his companion, artist

and shaman Max Ernst, which represents an important part of existence for Leonora and for every woman who lives in torment until she gets lost and then finds herself and rises.

*Keywords:* Leonora Carrington, alchemical process, diary, internment, awareness.

## 1. BREVI CENNI BIOGRAFICI

Negli ultimi anni i nostri studi si sono concentrati sugli itinerari creativi di alcune artiste-scrittrici come figure femminili del ventesimo secolo per esaminare la loro storia di vita che coincide con il percorso della loro sperimentazione creativa.

Leonora Carrington (Clayton le Woods, Lancaster, 1917 – Città del Messico, 2011) è una tra le “donne in viaggio”, che gravitano nell’*entourage* dell’ avanguardia surrealista tra gli anni trenta e quaranta del novecento. Ha sempre negato di aderire al movimento fondato da André Breton nel 1924, evitando qualsiasi classificazione per ritenersi libera e dichiararsi figura autonoma. Il suo itinerario singolare ha arricchito il mondo artistico e il clima letterario del suo e del nostro tempo.

Nasce nel South Lancashire, conosciuto come Black Country, in una famiglia vittoriana benestante ancorata al perbenismo sociale. Conosce le leggende celtiche dalla nonna materna e dalla governante e presto si appassiona alle letture di opere di Lewis Carroll e Jonathan Swift. Per indole eccentrica e ansia di libertà la sua carriera scolastica è costellata da una serie di espulsioni e si alterna secondo un percorso irregolare. La sua propensione artistica rimane incompresa, tanto che per suo padre essere artista significava essere *gay* o *poor*. Avvicinatasi agli studi artistici si iscrive alla Scuola di Miss Penrose prima a Firenze e poi a Parigi.

Frequenta in seguito per un anno l’Ozenfant Academy aperta a Londra per un breve periodo tra il 1935 e il 1938. Nel 1937 conosce l’artista-sciamano Max Ernst, in occasione di una sua esposizione londinese, con cui instaura una relazione sentimentale nonostante la differenza di età. Nel medesimo anno giunge con lui a Parigi dove incontra gli esponenti del Surrealismo. Per lei probabilmente è il padre che non aveva mai



avuto. In un'intervista a posteriori nel 1974 dice di Max che era "the kind of man that every woman wanted and there he was" (Carrington, 1974, in Aberth, [2004], 2010: 25).

### 1.1. APPRODO ALL'AVANGUARDIA

Quando giunge a Parigi nel 1937 le esperienze e gli esiti del surrealismo proseguivano ormai da oltre dieci anni, secondo principi che si riferivano all'idea di Rimbaud di cambiare la vita e al pensiero di Marx di rinnovare il mondo. Automatismo psichico puro come reale funzionamento del pensiero, onnipotenza del desiderio, sogno/veglia, *surreel/surnaturel*, sono gli aspetti della *pars construens* del movimento, così come le tecniche del gioco del cadavere squisito e della scrittura automatica, confidando nel valore assoluto dell'immaginazione, del meraviglioso, del regno del fantastico per la rivoluzione totale. Infatti ogni cambiamento è garanzia di libertà sempre desiderata da Leonora come via di fuga dagli obblighi del sistema socio familiare e che si incarna nei suoi dipinti e nei suoi racconti nell'immagine totemica del cavallo bianco in corsa dipinto nella finestra a *trompe l'oeil* di *Self-Portrait* (1937-1938) e nel cavallo a dondolo dei giochi infantili, Tartar, bruciato dal padre della *Dame ovale* nel racconto omonimo, emblema dell'anima senza vincoli che nella medesima opera pittorica campeggia sulla parete di lato alla iena, *animal nature*, natura istintuale, belluina, un altro *totem* che esprime l'esigenza di ricondursi al mondo primordiale, *ab origine, pre-form e pre-light*<sup>1</sup>.

Leonora è l'unica figura femminile accolta nell'*Anthologie de l'humour noir* di André Breton pubblicata nel 1940, con il racconto *La débutante*, che si distingue per l'ironia capace di provocare un effetto *shock*, disorientante fino al paradosso quando la iena, che avrebbe dovuto sostituire l'autrice interna al ballo delle debuttanti poiché non desidera parteciparvi, per travestirsi divora la domestica, un gesto interpretabile come evitamento del sistema sociofamiliare, con risvolti tali da determinare effetti contrastanti e contraddittori.

---

<sup>1</sup>"However, out of the depths of this humanoid female a nameless apprehension is constantly present of a no I, no me, no it, but Is, limitlessly mysterious, but there - no doubt at all", Carrington, [1970], 1981. In Rosemont, 1998: 372 - 375.

In verità Leonora, a distanza di tempo, in una lettera inviata nel 1970 a Henri Parisot e pubblicata come prefazione all'edizione del 1973 di *En bas*, riconosce di essere stata apprezzata e accolta tra i surrealisti non perché mostrasse particolari doti intellettuali, ma semplicemente per la propria bellezza e giovane età<sup>2</sup>. In tal caso conferma, quindi, la concezione della donna per gli esponenti del movimento, esaltata come musa e oggetto del desiderio, attributi nei quali lei come le altre artiste scrittrici che si erano approssimate all'avanguardia non si riconoscevano e che testimoniano come la donna, nonostante fosse definita da Breton “pietra angolare del mondo” e “amata e esaltata come la grande promessa”, (Breton, [1953], (1962), 1966. In Passeron, 2002: 41 - 42) non fosse valutata nella vita pratica per le sue peculiarità e, in quanto scrittrice e/o artista, per il suo talento.

Il surrealismo per lei

incarna uno stato d'animo, una condizione dello spirito, come aspetto fantastico della realtà [...] - che include l'esteriore e l'interiore - non una moda. - precisa in una intervista - Abbiamo appena iniziato a esplorare l'inconscio e la mente umana è davvero infinita, un campo in continua evoluzione. [...]. Per me il simbolismo è una chiave psichica sotterranea; lo ha dimostrato il dottor Jung, discepolo di Freud. I simboli – archetipi che popolano l'immaginario pittorico e narrativo – sono spontanei e vengono generati dal nostro sotterraneo nascosto, dal nostro inconscio; mi sono servita della mia arte per cercare di capire da dove escono, da dove vengono liberati questi simboli e ancora oggi la mia ricerca è aperta. Il simbolo cela lo sconosciuto. Noi viviamo nel mistero di quel che non conosciamo. Einstein diceva che tutto quello che la scienza non può sondare e penetrare è il cosiddetto sconosciuto, il mistero (Carrington, 2004. In Sileo, 2007: 211- 212).

---

<sup>2</sup> Le sue “continue metamorfosi non sono che il correlativo oggettivo di una riflessione sull'identità che si attiva tramite un meccanismo raffinato di estetizzazione/ negazione del corpo. In altri termini, la negazione della bellezza diviene *conditio sine qua non* affinché l'artista sia in grado di accedere a una dimensione intellettuale e creativa altrimenti soffocata dalla corporeità femminile”, Agnati, [1997], 2003: 16 - 17.

I *totem* sono quindi *transfert* di ansie, ossessioni, moti interiori, passioni e tesori del desiderio, emergono dal fondo e sopravvivono nello stato di soglia tra conscio e inconscio, popolano gli spazi liminali delle opere letterarie e pittoriche di Leonora, zone di transito e di frontiera, non-luoghi tra reale e immaginario, indefinibili, indecifrabili, illimitati per l'avanzamento dello sguardo.

## 1.2. OLTRE LA SOGLIA

La sua esperienza artistica che coincide con la vita esprime l'esigenza di affermazione di sé, come risposta al desiderio di indipendenza. Insofferente agli obblighi familiari e propri del contesto sociale in cui vive nel corso della sua adolescenza, alimenta la sua curiosità per orizzonti negati oltre che sconosciuti, talora come unica *chance* di fuga dal disagio esistenziale.

Segue la sua indole inquieta e istintuale nell'addentrarsi tra i sentieri di una foresta psicologica per scegliere la via della verità, della rivelazione, per la scoperta del terzo occhio capace di inoltrarsi al di là del visibile. E' proprio la capacità di vedere oltre potenziando lo sguardo e di scandagliare nella propria Africa interiore<sup>3</sup> per raccogliere le energie primigenie, che le comporta il mutamento, la trasformazione, nel desiderio di assumere consapevolezza e affermare se stessa

Quando rimane sola a Saint Martin d'Ardèche dopo il secondo arresto di Max Ernst in seguito allo scoppio del secondo conflitto mondiale, imprigionato, in quanto di origine tedesca, in un campo per stranieri in territorio francese, sembra prossima a perdersi, ma riesce a ritrovare se stessa e a proseguire il cammino per la costruzione di sé. Subisce, infatti un crollo psicologico e viene internata in un istituto psichiatrico. Convinta da un'amica inglese, Catherine Yarrow, e dal suo compagno ungherese, Michel Lucas, ad accompagnarli nel viaggio in automobile da Saint Martin d'Ardèche per oltrepassare il confine francese nell'intento di ottenere a Madrid un "visto" per Ernst, appena arrivata viene ricoverata a Santander con l'intervento della famiglia per i suoi acuti stati d'ansia e di agitazione.

---

<sup>3</sup> L'espressione è propria di uno dei massimi esponenti del romanticismo tedesco, J. P. Richter, 1826 -1838. In F. Caroli, 1995: 190.

## 2. DOWN BELOW/ EN BAS: IL VIAGGIO AGLI INFERI

Nel 1943, ripercorrendo con la memoria l'esperienza vissuta tre anni prima relativa al suo internamento in seguito al suo stato di prostrazione psichica, rivive la vertigine della sua psicosi, il suo stato di impotenza e di angoscia, i momenti della sua "prigione", nell'istituto di cura, controllata dal dottor Luis Morales.

Quest'ultimo cinquanta anni più tardi in una intervista<sup>4</sup> si interroga sullo stato psicologico e sul profilo disturbato di Leonora, sulla possibile influenza delle concezioni del mondo surrealista come predilezione del primitivo, del magico, dell'illogico rispetto alle convenzioni della civiltà, come se il surrealismo fosse stato per lei una profilassi in relazione alla sua diagnosi, chiedendosi se, rispetto all'ambiente sociale a cui doveva adattarsi, oggi Leonora potrebbe essere veramente considerata "malata".

In verità, Leonora riesce a "vedere attraverso il mostro" come dice lei stessa, tentando di comprendere e riflettere a poca distanza di tempo in *Down Below*<sup>5</sup>, un diario di cinque giorni dal 23 al 27 agosto del 1943 come in una seduta psicanalitica il suo malessere, la sua crisi depressiva sfociata in paranoia e ossessione psicotica.

Nella propria interiorità ormai esplosa Leonora giunge agli inferi per purificarsi, immergersi nella terra, nel Tutto e ritrovare la congiunzione armonica con l'universo, risalire alla consapevolezza di sé.

Nel diario ricorda che pensava di essere solo la pedina di un complotto, immaginando una grave minaccia per la popolazione spagnola che viveva, secondo lei, in uno stato di ipnosi determinato da figure conosciute quando era arrivata in Spagna come Van Ghent, un ebreo olandese, addirittura scambiato per un agente nazista, secondo la sua visione distorta della realtà che

---

<sup>4</sup> L'intervista è riportata in Morales, (1993).

<sup>5</sup> *Down Below* apparve per la prima volta in un numero della rivista "VVV" pubblicato (trans. Llona, V.) il 4 febbraio 1944: 70 - 86.

l'aveva condotta "giù in fondo", quasi ad annullare se stessa negli stati di incoscienza e di vertigine<sup>6</sup>.

Scrive nel diario riguardo al maggio 1940, quando Ernst viene condotto per la seconda volta nel campo di Les Milles:

Avevo capito l'ingiustizia della società, volevo innanzitutto mondarmi e passare in seguito al di là della sua brutale stolidezza. Il mio stomaco era la sede di quella società, ma anche il luogo in cui gli elementi della terra si univano in me. Era, per usare la tua immagine, lo *specchio* della terra, la cui riflessione contiene la stessa realtà di ciò che viene riflesso. Questo specchio – il mio stomaco – si è dovuto lavare degli spessi strati di lerciume (le formule accettate) per poter riflettere la terra, - che secondo la sua visione simbolica sconcertante diventa "terra rossa", la Spagna, per il 'sangue disseccato della rivoluzione, - chiaramente e fedelmente, e qui quando dico terra, voglio dire naturalmente terre, astri, soli, nel cielo e sulla terra così come gli astri, soli e terre del sistema solare dei microbi (Carrington, [1944], (1979), 1988: 12 - 13).

Nella tensione verso la completezza raggiungibile attraverso l'espiazione dei gravami del mondo, come riscatto 'eroico' nella malattia che la ossessiona, si convince di essere la sola che può salvarlo mentre dovrebbe provvedere a salvare se stessa.

Immersa nella confusione politica e in quell'afa terribile, mi convinsi che Madrid era lo stomaco del mondo e che io ero incaricata di guarire quell'apparato digerente. Credevo che tutta l'angoscia si fosse accumulata dentro di me per finalmente risolversi e così mi spiegavo la forza delle mie emozioni. Mi sentivo capace di portare quel peso atroce e di trarne una soluzione per il mondo (Carrington, [1944], (1979), 1988: 21).

Emerge la natura belluina presente in ognuno di noi prevalente nello spirito libero di Leonora, così da raggiungere talora gli eccessi come manifestazioni di energia fisica e

---

<sup>6</sup> "Ero sempre convinta che Van Ghent fosse colui che ipnotizzava Madrid, i suoi uomini e il suo traffico, lui che trasformava la gente in *zombi* e distribuiva l'angoscia come caramelle per farli tutti schiavi", Carrington, [1944], (1979), 1988: 23.

istintiva che sopravanzano sulla logica del pensiero, nel desiderio inconscio e al tempo stesso nella volontà, come presa d'atto consapevole, di abbattere i crismi e le convenzioni del sistema e preferire un mondo alle origini anteriore all'organizzazione sociale.

La sua animalità, ferinità, si manifesta senza reticenze e involontariamente, da iena, a tigre, da leone a cavallo, quando è legata con le cinghie di cuoio come un animale selvaggio e sorvegliata dall'infermiera tedesca Frau Asegurada nell'ospedale a Santander, che per lei assume i tratti similari a un "campo di concentramento".

Non sono mai riuscita a scoprire quanto tempo fossi rimasta nell'incoscienza: giorni o settimane? Quando diventai tristemente ragionevole, mi raccontarono che durante i primi giorni mi ero comportata come diversi animali, che saltavo sull'armadio con l'agilità di una tigre, graffiavo e ruggivo come un leone, nitrivo, abbaio, eccetera (Carrington, [1944], (1979), 1988: 33).

Nell'animale si riflette il suo *alter ego* o parte di sé più nascosta che convoglia tensioni e stati interiori<sup>7</sup>.

Quando la sua Nanny giunge in visita, come narra lei stessa:

Non sapeva di trovarmi in un manicomio e credeva di rivedere la bambina piena di salute che aveva lasciata quattro anni prima. L'accolsi fredda e sospettosa: era mandata da genitori ostili e sapevo che la sua intenzione era di riportarmi da loro (Carrington, [1944], (1979), 1988: 66).

Nel suo stato di vertigine, come bloccata da forze estranee, capisce che con quell'angoscia, "la sua mente [...] stava cercando di congiungersi dolorosamente al corpo [...] e non poteva più manifestarsi senza produrre un effetto immediato sul suo corpo, sulla materia [...] - che non obbediva più alle formule stabilite nella sua mente, le formule della vecchia Ragione" (Carrington, [1944], (1979), 1988: 18).

---

<sup>7</sup> Riconoscendo il particolare valore simbolico della bestia sottolinea in una intervista: "I'm like a hyena, I get into the garbage cans. I have an insatiable curiosity", Carrington, 1999. In Aberth, [2004], 2010: 32.

2.1. VERSO LA *RESURRECTIO*

Riscoprire e recuperare l'energia interna, la potenza dello sguardo per procedere nella conoscenza e nell'autoconsapevolezza diventa l'unica via per risvegliarsi nel ritorno dagli inferi, come se Leonora fosse stata 'magnetizzata' da un potere misterioso per toccare il fondo e camminare verso il "suo paradiso". "Giù in fondo", è il luogo del ritrovamento di se stessa, nella "valle", la "Gerusalemme", la "camera della Luna", immaginata o apparsa ai suoi occhi, che pensa sia vicina a quella del Sole per la ricongiunzione e l'annullarsi degli opposti.

Io ero lo Spirito Santo - scrive quando si ritrova nella biblioteca dell'istituto psichiatrico e non è un'affermazione blasfema, se pensiamo che alchimia e religione non sono in contraddizione, dopo l'ingresso "giù in fondo"<sup>8</sup> - e mi credevo nel limbo, il limbo - la mia camera - comunque fuori dalla dannazione, anche se non partecipe della "salvezza"- dove la luna e il sole si incontrano all'alba e al crepuscolo (Carrington, [1944], (1979), 1988:72).

Come Iside e Osiride, *yin e yang*, come maschile e femminile nell'androgino, mente e corpo, ragione e emozione, per uscire e liberarsi dal Cardiazol, che alla fine, come viene a sapere,

era una semplice iniezione e non un effetto dell'ipnotismo, che Don Luis non era un mago ma un bandito, che Codavonga, l'Egitto, Amachu, la Cina erano reparti dove si curavano i pazzi e che dovevo andarmene al più presto (Carrington, [1944], (1979), 1988:76).

Rinasce a nuova vita, riesce a rigenerarsi.

---

<sup>8</sup>Non è un caso che la figura tipica dell'alchimia nei trattati medioevali coincida con l'immagine dell'Assunzione della Vergine in relazione al processo di trasmutazione. "Facevo dei calcoli e deducevo che il padre era il pianeta, il Cosmo: raffigurato dal segno del pianeta Saturno. Il figlio era il Sole e io la Luna, elemento essenziale della Trinità, con la conoscenza microscopica della terra, delle sue piante e delle sue creature. Sapevo che il Cristo era morto e finito, che dovevo prenderne il posto perché la Trinità, privata della donna e della conoscenza microscopica, era diventata arida e incompleta. Il Cristo era sostituito dal Sole. Io ero il Cristo sulla terra nella persona dello Spirito Santo", Carrington, [1944], (1979), 1988: 58.

## 3. CONCLUSIONI

Solo a distanza di tempo, quando scrive, Leonora comprende “l’importanza della salute, cioè la necessità assoluta di avere un corpo sano per evitare il disastro nella liberazione dello spirito” (Carrington, [1944], (1979), 1988: 11). Riesce ad uscirne e la sua *resurrectio* è simile alla trasmutazione alchemica, dalla *nigredo* all’*albedo* fino alla *rubedo*, come un processo di purificazione dalle scorie del mondo<sup>9</sup>, dalla terra al cielo. Riscopre la propria identità, la propria natura dinamica improntata al cambiamento, per cui ogni blocco e arresto si esprime in insoddisfazione e inquietudine.

Leonora Carrington è una delle donne erranti che vivono la condizione di esilio volontario come distacco e sradicamento, esperienza nomadica. Per lei il viaggio assume veramente i toni della fuga, nell’intento di superare se stessa e dell’itinerario iniziatico per assumere consapevolezza di sé, come conquista, liberazione, sogno, scoperta perenne.

Dopo l’internamento migrerà in Messico nel 1942 con Renato Leduc, scrittore e poeta messicano, sposato per convenienza, per allontanarsi dall’Europa<sup>10</sup>.

A Città del Messico incontrerà Remedios Varo che aveva conosciuto nella capitale francese due anni prima, un’altra artista che dopo la formazione in Spagna e i soggiorni a Parigi, giunge nel 1941 con Benjamin Péret a Veracruz, per stabilirsi poi nella calle Gabino Barreda, in una dimora che immediatamente si converte in un luogo di incontro, di dibattito,

---

<sup>9</sup> “Avevo sentito parlare di vari padiglioni; il più grande era molto lussuoso, come un albergo, coi telefoni e le finestre senza sbarre; lo chiamavano «Abajo» (Giù in fondo) e ci si viveva felici. Per approdare a quel luogo paradisiaco bisognava ricorrere a metodi misteriosi, che io credevo fossero la divinazione della Verità Intera”, Carrington, [1944], (1979), 1988: 46.

<sup>10</sup> Mentre stava gradualmente recuperando per uscire dalla psicosi a Santander, la famiglia aveva deciso di inviarla in un altro istituto per cure mentali in South Africa, ma l’artista riuscì a non sottostare all’itinerario che le avevano organizzato e recatasi a Lisbona per imbarcarsi fu affidata a una sorvegliante nel vicino villaggio di Estoril. Prossima alla partenza, sfuggì a tale destino recandosi all’Ambasciata messicana dove sapeva di trovare un vecchio amico, Renato Leduc, che le garantì la protezione come ambasciatore e che poi sposò per ottenere l’immunità diplomatica, come scrive Aberth, [2004], 2010: 51.



di sperimentazione. Leonora si stabilisce vicino all'abitazione dell'amica in un appartamento in Rosa Moreno e conosce più tardi Emerico (Chiki) Weisz, un fotografo di origine ungherese.

Nonostante ambedue si fossero incontrate brevemente in Francia, come scrive Whitney Chadwick, la loro amicizia divenne poi il centro della vita creativa della Carrington: "La presenza di Remedios - ha detto Leonora a posteriori - in Messico ha cambiato la mia vita" (Carrington. In Chadwick, 1986: 40).

In tale contesto Leonora e Remedios saranno affascinate dalle arti magiche come dai sogni che proiettano in un altro mondo. Lavoreranno considerando la scrittura e la pittura come un processo alchemico per ritrovare se stesse.

Credono nel processo alchemico, come unica via per la propria coscienza, che non è privo di sforzi per edificarsi, in quanto che permette il raggiungimento della conoscenza superiore, la saggezza, il cambiamento, per rinnovarsi, per elevarsi, giungere attraverso la trasmutazione alla vera conoscenza, alla pietra filosofale, come l'alchimista che mescola i metalli per giungere all'oro, luce di sapienza superiore, alla scoperta della verità, dell'elisir di lunga vita, del sacro Graal.

Nella nuova terra mitica, magica, ancestrale, dove vivono Leonora e Remedios manifesteranno una curiosità particolare per differenti culture e identità, costumi e tradizioni e la loro amicizia è un legame talmente forte che sembra una unica energia, completandosi a vicenda, una più inquieta come la notte, l'altra più tranquilla e solare, come la Luna e il Sole.

Interpreteranno così in maniera personale nella loro opera pittorica e letteraria il percorso alchemico a distanza ormai dal Surrealismo che si avvicinava all'alchimia nel corso degli anni Trenta, quando André Breton parlava di "alchimia del verbo" nel secondo manifesto del movimento, e che avvicinandosi proprio all'alchimia, al misticismo, all'occultismo nel 1929, prima della pubblicazione, sottolineava l'esigenza di giungere all'occultamento profondo<sup>11</sup>. Tale processo diventerà per loro la

---

<sup>11</sup> "Alchimia del verbo: queste parole che oggi si vanno ripetendo un po' a casaccio esigono che le si prenda alla lettera [...] - per questo - chiedo l'occultamento profondo, effettivo del surrealismo. Proclamo, in questa

via della conoscenza e dell'affermazione di sé, ma anche della libertà come capacità di esprimere il proprio potenziale creativo senza limiti e reticenze, anche per immaginare nuovi mondi in cui proiettarsi per sopravvivere alle "strette" del sistema, alla "prigione", come indicherà Leonora più tardi in *Le cornet acoustique* sognando una nuova era glaciale<sup>12</sup>.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aberth, S. L. [2004], (2010). *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*, Farnham, Surrey, Burlington, VT: Ashgate; Aldershot: Lund Humphries.
- Agnati, T. [1997], (2003). *Leonora Carrington: Il surrealismo al femminile*. Milano: Selene Edizioni.
- Breton, A. [1953]. Du Surréalisme en ses oeuvres vives. In A. Breton (Ed.). (1962). *Les manifestes du surréalisme*. Paris: Pauvert; (1966), 2003. *Manifesti del surrealismo*. Torino: Einaudi. In R. Passeron (Ed.). (2002). *Surrealismo: il sogno e l'inconscio nell'arte*, (41 - 42). Santarcangelo di Romagna: Keybook.
- Breton, A. (1930). Secondo manifesto del surrealismo. In L. Binni, (Ed.). (2003). *Il surrealismo* (93). Roma: Newton & Compton.
- Carrington, L. (1939). *La Dame ovale*. Paris: Éditions GLM.
- Carrington, L. (1939). *La débutante*. In L. Carrington (Ed.). (1939).
- Carrington, L. (1944). Down Below (trans. Llona, V.). VVV, 4 february, 70 - 86.
- Carrington, L. (1945). *En Bas*. Paris: Éditions de La Revue Fontaine, Collection L'Âge d'or.

---

materia, il diritto all'assoluta severità. Nessuna concessione al mondo, nessuna grazia. Di fronte a noi la terribile alternativa. Abbasso coloro che dispensano il pane maledetto agli uccelli", Breton, (1930), In Binni, 2003: 93.

<sup>12</sup> Con Carmilla, che impersonifica l'amica Remedios, accorgendosi di essere entrate in una nuova era glaciale, Leonora ricerca un punto di riferimento, la stella polare: "La stella polare si deve vedere attraverso il centro del disco - spieghò - per poter trovare le posizioni degli altri corpi celesti che sono tutti in movimento. La stella polare si muove, a quel che sembra, solo se i poli della terra si inclinano abbastanza per produrre un cambiamento completo nella loro posizione magnetica [...] - Carmilla - Aveva trovato la stella polare ma nessuna delle altre costellazioni appariva al suo posto [...]. Le ere glaciali trascorrono e sebbene il mondo sia sempre immerso nel gelo, pensiamo che un giorno erba e fiori cresceranno di nuovo", Carrington, [1974], 1984: 154-156, 182.

- Carrington, L. [1944], (1988). *Giù in fondo*. (trad. Bompiani, G.), Milano: Adelphi.
- Carrington, L. [1970], (1981). What is a woman?. *Cultural Correspondence*, 12-14. In P. Rosemont (Ed.). (1988). *Surrealist women: An International Anthology* (373-375). Austin: University of Texas Press.
- Carrington, L. (1974). *Le cornet acoustique* (trans. Parisot, H. prologue par Pieyre de Mandiargues, A.). Paris: Flammarion, Collection L'Âge d'or; (1984). *Il cornetto acustico* (trad. Bompiani, G.). Milano: Adelphi Edizioni.
- Carrington, L. (1974). *Interview*. In M. Ávila Camacho Lopez (Ed.), Max me enseño nueva forma de vivir. *Excélsior*. 10 de febrero, 1 - 2; La vida hay que vivirla como venga, con ideales, temores, amores, y problemas dice Leonora Carrington, *Excélsior*, 11 de febrero, 1 - 2. In S. L. Aberth (Ed.). [2004], (2010), (12).
- Carrington, L. (1992). *Memorias de abajo* (trans. Torres Olivier, F.). México D. F.: Siglo XXI.
- Carrington, L. (1999). *Interview*. Colonia Roma, Mexico City, february. In S. L. Aberth (Ed.). [2004], (2010), (32).
- Carrington, L. (2004). Intervista, 26 luglio. In D. Sileo (Ed.). (2007). *Remedios Varo: La magia dello sguardo* (209 - 220). Milano: Selene Edizioni.
- Chadwick, W. (1986). Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness, *Woman's Art Journal*, (7), 40.
- Morales, L. (1993). La enfermedad de Leonora. Tribuna. La intensa vida de la última surrealista. *El País*, 18 de abril, [http://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002_850215.html) [Data di consultazione: 08/06/2017].
- Richter, J. P. (1826 - 1838). *Sämtliche Werke*. In F. Caroli. (1995). *Storia della fisiognomica* (190). Milano: Leonardo.



VISIÓN COMPARATIVA DE LOS PERSONAJES  
FEMENINOS DE *GINEBRA* Y *EL REY DEL INVIERNO*  
COMPARATIVE VIEW OF *GINEBRA* AND *EL REY*  
*DEL INVIERNO*'S FEMININE CHARACTERS

María Elena SEOANE PÉREZ  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* La trilogía de novela histórica/fantástica del autor inglés Bernard Cornwell muestra una visión distinta de Arturo, cuya variación se deja sentir también en los personajes femeninos de la obra. Además, se realizará una comparativa entre el punto de vista de Cornwell con el ya estudiado de Morgana y Ginebra de Rosalind Miles, tanto sus características como mujeres en un mundo de hombres, sino también la relación de ambas con Arturo. Cornwell, apoya su opinión y su pensamiento sobre Arturo y sus aventuras a través de los ojos de otro personaje de la obra, Derfel Cardan; mientras que, Miles muestra sus críticas, su disconformidad al sistema patriarcal mediante los personajes femeninos, las diosas antiguas célticas, etc. Un viaje por dos caminos contrarios que su fundirán a la hora de ensalzar las figuras siempre reveladoras de la materia artúrica: Morgana, Nimue y Ginebra.

*Palabras clave:* Morgana, Ginebra, Arturo, Nimue, Bernard Cornwell, Rosalind Miles.

*Abstract:* The historical/fantastic trilogy novels written by the English author Bernard Cornwell shows a different vision of Arthur, whose variation is also felt in the female characters of the work. In addition, a comparison will be made between Cornwell's point of view with the already studied Rosalind Miles' Morgana and Geneva: their characteristics as women in a men's world and also their relationship with Arturo. Cornwell, supports his opinion, thinking and Arthur's adventures through the eyes of another personage of the work, Derfel Cardan, while Miles shows her criticism and disagreement with the patriarchal system

through female characters, ancient Celtic goddesses... A journey through two opposing paths that will melt together in order to extol the ever-revealing figures of Arthurian issues: Morgana, Nimue and Geneva.

*Key words:* Morgana, Geneva, Arthur, Nimue, Bernard Cornwell, Rosalind Miles

## 1. BERNARD CORNWELL Y SU REY

Cornwell es un escritor y periodista inglés valorado como uno de los mejores 25 autores del siglo XX. Conocido por sus sagas dedicadas a las conquistas del Imperio británico y las guerras napoleónicas y, a su vez, por las leyendas artúricas como la que nos ocupa. Ha publicado más de 40 obras y algunas de ellas han sido traducidas a 16 idiomas y adaptadas a la televisión por la BBC. En 2006, este exitoso creador de novelas históricas fue nombrado Caballero del Imperio Británico.

Por lo que se refiere a *El rey del invierno*, los saltos temporales nos muestran a este personaje ya mayor, convertido al cristianismo y escribiendo las aventuras de Arturo. Quizás sea una lucha del protagonista de lo que había sido, un gran guerrero que luchaba al lado de Arturo y que creía fielmente en sus propósitos contra lo establecido, una religión nueva y la destrucción de un sueño jamás irrealizable.

## 2. MORGANA

Morgana aparece sobre todo durante las cien primeras páginas del libro. Se describe como la representante de los saberes de los antiguos dioses: “ir a buscar a Morgana [...] Uther tenía preparados a los dioses antiguos por si fallaba el nuevo” (Cornwell, 2015: 26). El parto del hijo de Uther y Norwenna (no Igraine) se especifica otras dos de las misiones que tendrá durante la obra y que siempre le han caracterizado: curar a los enfermos y ayudar en el nacimiento, aún más si existe alguna complicación. En este punto se produce también un hecho significativo que se volverá a repetir durante la obra y será tratado a través de los distintos personajes y sus creencias: la coexistencia de la religión

antigua, tradicional con la nueva, que describe la expansión paulatina del cristianismo. Uther mantenía las creencias de su pueblo, mientras que Norwenna era cristiana. Cuando Morgana entra en la habitación para ayudar, elimina cualquier rasgo simbólico de la habitación y utiliza pociones y ritos para “espantar” los malos espíritus. “Morgana arrojó las dos cruces a la nieve y echó al fuego un puñado de Artemisa, la hierba de las mujeres” (Cornwell, 2015: 28).

Las diferencias que podemos encontrar en la obra con respecto a otros textos, más concretamente con el de Rosalind Miles, son las siguientes:

- a. Al igual que en *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, Morgana es la hija mayor, pero en este caso de cuatro hermanos bastardos, entre ellos Arturo, no de nueve hermanas. Pero, en ambos casos, sigue poseyendo todas las artes aprendidas del mago Merlín que será su bagaje en la materia artúrica.
- b. El leitmotif<sup>1</sup> de la leyenda artúrica es el cuidado de las heridas de Arturo después de haberse enfrentado a los enemigos o a su propio hijo y es llevado por Morgana a Ávalon para volver a reinar una Britania unida. No obstante, en *El rey Morgana* se ocupa de Mordred “permitiéndole” vivir y de que sobrelleve su tara física: nació tullido a causa de un “pie torcido”. Este contratiempo no impedirá que gobierne Britania en un futuro.
- c. La tercera discrepancia se refiere a su aspecto físico. Normalmente se describe como una mujer hermosa, alta, sensual y con un gran poder atrayente (si excluimos a partir de finales del siglo XIII<sup>2</sup> ya era vista como una bruja y con un aspecto horrendo). En el libro “postró su grueso cuerpo ante el rey” (Cornwell, 2015: 30). Asimismo, aparece con un aspecto horrendo ya que su rostro fue quemado durante un incendio, donde murió su espeso, quedando también afectado su lado izquierdo y la pierna izquierda retorcida. “Morgana, la más grotesca de las criaturas que moraban en la casa de Merlín [...] era una visión de pesadilla”

---

<sup>1</sup> Historia de los reyes britanos de Geoffrey de Monmouth.

<sup>2</sup> Lanzarote en prosa, Walter Map.

(Cornwell, 2015: 38). Su rostro estaba tapado por una máscara de oro que resplandecía en cada sitio que entraba, de tal manera podía ocultar sus defectos. A pesar de su semblante, era respetada por todos, famosa por su saber en la interpretación de los sueños, por sus poderes curativos y por sus conocimientos. Sorprende la gran consideración que le profesan Uther y Merlín: el mago la convierte en profetisa debido a su gran fortaleza; el rey la recibe en su consejo, que es una reunión prohibida a las mujeres, para que opine sobre quién deber proteger a su hijo. Su opinión es más importante que la de sus propios hombres consejeros. “Uther había convocado a Morgana al Gran Consejo [...] no se recibía a las mujeres [...] guardaba más sentido común que la mitad de las cabezas de sus consejeros juntas” (Cornwell, 2015: 74).

- d. Ávalon, la isla mágica donde tradicionalmente Arturo se repone de sus heridas para unificar a los pueblos britanos en un futuro, pertenece a la familia de Merlín. Se define como su reino, un lugar en el cual los druidas son libres. Pero, aquí se denomina con el nombre conocido por los britanos, Ynys Wydryn (“Isla de Cristal”). “Era buena tierra, y justo en su centro se hallaba Ynys Wydryn [...] conocida con el nombre de Ávalon [...] constituían la hacienda de Merlín”. (Cornwell, 2015: 26, 34).

Salvo por los estereotipos presentes en las novelas –amargada, temida, bruja-, Morgana siempre está dispuesta a ayudar a los demás tanto a hombres como a mujeres: Mordred, el futuro rey de Britania, Norwenna, madre del príncipe, enferma después de haber dado a luz; su compañera Sebile, “llegó a Ynys Wrydryn hablando incoherentemente, allí Morgana procuró devolverle la salud mental” (Cornwell, 2015: 39); logra salvar a algunas mujeres y a niños cuando el rey de Siluria, Gundleus, decide atacar Tor. También Merlín le encargará una serie de trabajos: del mismo modo que debe cuidar de Mordred y Norwenna, debe mantener limpios los caminos de los malos espíritus.

En cuanto a profetisa, es reclamada en la ceremonia de proclamación del nuevo rey, Mordred, para vaticinar el futuro del niño. Para ello, usa los ritos antiguos: los elementos de fuego, agua y tierra que a través de los cuales vislumbra malos



presagios, mas al dirigirse al pueblo proclama que tendrá larga vida. Así mismo, sus dotes adivinatorias, característica común de sus dones, que, junto a su gran inteligencia y sagacidad, predijeron que iban a ser atacados por el rey de Siluria, que moriría Uther y que Gundleus y Gorfyddyn querían conseguir el trono a toda cosa, aunque significara la muerte del niño. “Morgana, que poseía astucia suficiente como para conocer la maldad de este mundo, se figuró que el rey de Siluria tenía planeado esa guerra”. (Cornwell, 2015: 131).

Su última aparición se debe a la visita de Arturo a Tor antes de la guerra final. Se ha mencionado anteriormente la importancia de su postura en diversos temas. Su hermano necesitaba el apoyo y la sabiduría de Morgana ante tamaña empresa – enfrentarse a un nutrido ejército y a un gran rey con pocos hombres y recursos. A pesar de la gran relación fraternal entre ambos, el autor, mediante el personaje Derfel, la dibuja en ese momento como una mujer amargada ya que no disponía del mismo poder como cuando vivía Uther y Merlín estaba presente en Dumnonia. Aún así conservaba el de interpretar los sueños y de curar. Aunque a través de diversos comentarios de Merlín, Morgana y Nimue, se deduce que ninguno de los tres era realmente feliz viendo como los hombres se destruían unos a otros. Igualmente, los tres sabían muchas más cosas del futuro que el resto y este “privilegio” les provocaba inquietud y desdicha, y en cierta medida hasta sarcasmo. “Merlín nació aburrido, de modo que se dedica a hacer lo mismo que hacen los dioses: divertirse a expensas nuestras” (Cornwell, 2015: 481).

### 3. NIMUE

Existen diversos nombres atribuidos al otro gran personaje femenino presente en la obra: Nimue, la Dama del Lago, Viviana, Niniana, igualmente relacionada con el mago Merlín tanto a nivel intelectual, como a nivel sentimental.

En algunos textos Viviana se acerca a Merlín para adquirir sus conocimientos mágicos para después usarlos en su propio beneficio. En los peores casos, usaba sus artes seductoras<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Lanzarote en prosa, Walter Map.

(descripción típica de las mujeres durante la Edad Media) para llegar y conseguir lo que quería de él.

La Dama del Lago era la protectora de la espada de Arturo, Excalibur y también de los mejores caballeros de la Tabla Redonda, indudablemente de Lanzarote, que se le consideraba el mejor caballero del mundo. No obstante, a partir de la cristianización<sup>4</sup> de la materia artúrica su sino cambió a causa de su relación adultera con Ginebra por lo que su estrella cambió a su hijo Galahad (caballero perfecto, inocente, puro). Antes del cambio de relato, la Dama del Lago se convierte en la madre adoptiva de Lanzarote, incluso, lo ayuda en los encuentros que tiene con Ginebra y en las artes vengativas de Morgana para destruir a los amantes. Acerca de este hecho, se recuerda que en los textos particularmente en la *Vulgata* esta dura relación fue introducida para convencer y afirmar que las mujeres nunca se pueden llevar bien a causa de su rivalidad en conseguir al mejor candidato como marido.

El tercer nombre relacionado con Viviana es Nimue, el cual aparece en *El rey del invierno*. Descrita como una niña morena, delgada, irlandesa que fue raptada por Uther Pendragón cuando era pequeña. Al haber sido la única superviviente de un naufragio, Merlín le atribuye el papel de la segunda persona más importante de Ynys Wydryn considerando que estaba protegida por los dioses. “Nimue [...] salió de las aguas por su propio pie sin haberse mojado siquiera. Merlín dijo que era una señal del dios del mar, aunque la niña aseguró que había sido Don, la diosa más poderosa.” (Cornwell, 2015: 37). Por esta razón, su destino era convertirse en sacerdotisa ya que había sido elegida por la antigua religión. “Solo Nimue parecía realmente una elegida de los dioses y preparada para ser sacerdotisa” (Cornwell, 2015: 40).

Se muestra como un personaje fuerte, de grandes convicciones y con una misión que cumplir junto a Merlín: restaurar Britania. “Me enfrentaba a un rey, a su druida y a sus guerreros. Derfel, una chica contra un rey, un druida y una guardia real. ¿Quién ganó?” (Cornwell, 2015: 67). Debido a su fortaleza, quería alcanzar las tres heridas al igual que Merlín con el objetivo de adquirir el conocimiento y llegar a ser una mujer sabia: la herida del cuerpo,

---

<sup>4</sup> La búsqueda del Santo Grial, la *Vulgata*.

la del orgullo y la de la mente. “Habré de recibir las tres heridas de la sabiduría” (Cornwell, 2015: 69). Por lo que se refiere a Morgana, solo recibió una (la del cuerpo) por lo tanto no puede obtener el beneplácito de los dioses.

Otra apreciación de su carácter fuerte de sus grandes convicciones se muestra en una explicación sobre su lugar en el mundo: confiesa a Derfel que no es feliz ya que superpone la misión que tiene para con su pueblo por encima de su propia felicidad. Reafirma de manera análoga que ha elegido este cometido porque no acepta ser una mujer sumisa, no quiere cuidar de un marido y de unos hijos. No desea ser una mujer convencional, ni seguir lo que se espera de ellas como muestra mayor parte de las mujeres que viven a su alrededor. “Si quisiera ser feliz, Derfel, estaría aquí debajo contigo, amasándote el pan y lavándote las sábanas”. (Cornwell, 2015: 204).

Arturo decide ir a luchar en contra de Gorfyddyd de acuerdo con el compromiso que había adquirido de cuidar a Mordred y a su sueño de ver una Britania unida. De ahí que se unan los protagonistas masculinos relevantes – Derfel, Galahad- y Nimue teniendo en cuenta que todos creían que Nimue era mucho más fuerte tras su vuelta de la Isla de los Muertos, esto es, necesitaban que les infundara fuerza, confianza y la victoria para tamaña empresa. Del mismo modo, Nimue quería ir con ellos por dos razones particularmente: deseaba vengarse de Gundleus quien la había violado; y, quería ayudar a Arturo y a sus hombres a ocultarlos bajo encantamientos y contrarrestar así los maleficios de los druidas que llevaran los del bando enemigo. Mientras no estaba realizando encantamientos o luchando contra los druidas enemigos, peleaba como otra guerrera más, invocando a Andraste, la diosa de las matanzas. Conviene subrayar un momento que se pone al mando del grupo de Derfel al encontrarse este envuelto en un halo de dudas y miedo. “Nimue notó mi absoluta indefensión y tomó el mando [...] Habló con una confianza inamovible”. (Cornwell, 2015: 560).

Se debe agregar que finalmente recibe las tres heridas de la sabiduría lo que confirma que era una elegida realmente de los dioses tradicionales.

1. La herida del cuerpo: en el asalto de Tor, pierde un ojo que le será reemplazado por uno de oro (de manera semejante a la máscara de oro de Morgana).
2. La herida del orgullo: en el asalto, también es violada por Gundleus. Una vez a salvo se encuentra bajo los cuidados de Morgana para el cuerpo y para el alma.
3. La herida de la locura: Sansum es un obispo cristiano que apoya a Arturo para sacar réditos a su respaldo (dinero, abadía, tierras...). Ginebra y Nimue planearon acabar con la expansión de la nueva religión. Sansum descubre que Nimue asalta su iglesia y quiere que la quemem como a una bruja. Dado que es una discípula de Merlín deciden encerrarla en la Isla de los Muertos como castigo. Allí son enviados los supuestos “locos” o personas que no tienen curación para sus males. Finalmente, Derfel la rescata de la Isla.

Niniana es otro nombre relacionado con Viviana, en cambio hay una doble personalidad<sup>5</sup>:

- Cuando actúa como Niniana, se convierte en un ser maléfico y mata a Merlín.
- Mientras protege y salva a Lanzarote, se comporta como la Dama del Lago.

En definitiva, cualquiera que sea su nombre, las cuatro están ligadas al personaje de Merlín y, similarmente, son sus amantes. Las características de las cuatro son relativamente iguales: suelen ser niñas o jóvenes, vírgenes hasta el encuentro amoroso con Merlín. En consonancia con su origen, se podría concretar que sus antepasados fueron ninfas<sup>6</sup> ligadas al culto del agua, del bosque, de la montaña. Presentadas paralelamente a sus dobles masculinos (Merlín) como profetisas, dotadas de un poder adivinatorio dentro de un ataque de delirio sagrado.

#### 4.NIMUE / MORGAN

Una teoría bastante interesante sobre la relación entre Morgana y la Dama del Lago es el desdoblamiento del mismo personaje, Morgana, en dos: esta última portaría los elementos

---

<sup>5</sup> El rey y su mundo, Carlos Alvar.

<sup>6</sup> Les fees au Moyen Âge, Half-Lacner.

negativos, mientras que la Dama del Lago se quedaría con los positivos. La expansión del cristianismo produjo la eliminación de las religiones antiguas (la religión celta), la asimilación de sus ritos y supersticiones (la triada de los dioses; estornudar o pasar por debajo de las escaleras), las características de los dioses (el dios Apolo es el dios del Sol cuya fiesta se celebraba el 25 de diciembre por lo que Cristo absorbe sus rasgos). A su vez, no se puede olvidar cómo fueron tratadas las mujeres durante esa época: seres sumisos, sin derechos, bajo el dominio del hombre que dirigirá sus vidas al igual que un Dios gobierna la del hombre. Morgana representa el enemigo a batir: una mujer fuerte, sabia, defensora de las mujeres, de las antiguas diosas y tradiciones. Una mujer que no se deja amilanar por las imposiciones sociales, por el cambio que se produce en la sociedad, por el posicionamiento, nunca deseado, de lo que será la mujer a partir del siglo XIII en toda Europa.

A través de su personaje, podemos vislumbrar el trato que han ido recibiendo las mujeres: quien iba en contra de esta religión era tachada de hijas del demonio. Más aún, sus conocimientos procedían del mal y eran las tentadoras –como Eva–, para incitar al hombre a pecar. El adjetivo bien conocido por todos es el de “bruja”: un ser maligno, feo, cuyos propósitos son destruir el cristianismo y expandir el mal. Morgana, en la mayor parte de los textos, es definida como una bruja, un ser demoníaco que busca la muerte del sueño de Arturo, quien garantizaba la gloria del cristianismo: una Tabla Redonda compuesta de caballeros perfectos, guiados por un Bien Supremo (Dios), creyentes de la culpabilidad, del sufrimiento, del arrepentimiento, adoradores de un único dios todopoderoso. A partir del *Lancelot en prose*, incluido en la *Vulgata*, de la *Posvulgata*, los textos hispánicos (*Libro del caballero Zifar*), será una mujer malvada, bruja, inclinada al mal, a la lujuria y a la utilización de su sabiduría y astucia para conseguir sus fines más maquiavélicos: la destrucción del cristianismo mediante el odio a los valores que representan Arturo y su mundo.

La Dama del Lago<sup>7</sup>, ninfa virgen, será la protectora del mejor caballero medieval antes de la llegada de Galahad. Lo protege del

---

<sup>7</sup> La muerte de Arturo, Sir Thomas Malory.

odio y de la venganza de Morgana para acabar con el amor que le profesa a Ginebra conforme a la teoría de que siempre había estado enamorada de Lanzarote (versión para crear la idea de que las mujeres no pueden tener una relación de amistad o de hermandad), la cual se extenderá con la aparición del personaje de Ginebra y con el adulterio de ambos. También Merlín, posteriormente vinculado al cristianismo<sup>8</sup>, elegirá a Viviana / Dama del Lago como su elegida ante Morgana. No obstante, la mantendrá en su triángulo por ser una mujer sabia, por sus conocimientos y por lo que representa en la religión celta: la descendiente de la diosa Morrigan.

En consonancia con su afinidad en *El rey del invierno*, Morgana y Nimue eran las únicas con acceso a los aposentos, a los conocimientos mágicos y a la fortaleza de Merlín. En cuanto a la celebración de las reuniones del rey con sus consejeros, eran llamadas para contar con su opinión, sobre todo, Morgana al poseer el don profético. “Lo que sucedía en el interior de la torre era un misterio para todos excepto para Merlín, Morgana y Nimue, y ninguno de ellos lo contaría jamás” (Cornwell, 2015: 45). Durante la Edad Media las mujeres de la nobleza o de la realeza eran tratadas como mera mercancía, un escalón para acceder al poder. No disfrutaban del derecho a opinar ni a elegir esposo: el padre u otro varón de la familia era el depositario de tal elección. En contraste a la libertad de ambas, el siguiente ejemplo sirve para ilustrar esta costumbre: Norwenna, mujer de escasa belleza y de otras aptitudes, era solamente relevante a los propósitos de Uther para adquirir más poder a través de su unión.

Ambas estaban en contra del cristianismo ya que las mujeres cristianas se debían someter a la voluntad de los hombres y tampoco permitían que hubiera sacerdotisas. Siguen la tradición celta de adorar a las diosas, como en el caso de Nimue que no solo sigue a su salvadora, Don<sup>9</sup>, sino también aprende los secretos de

---

<sup>8</sup> Estoire de Merlin, ciclo de la Vulgata o Pseudo-Map.

<sup>9</sup> La diosa Dôn, Dana, es la diosa madre celta cuyo significado es “aguas del cielo”. Al igual que las ninfas (Nimue) y las hadas (Morgana) están vinculadas al agua, esto es, con el poder de dar la vida. El culto a la Diosa-Madre se remonta a la época del Paleolítico donde representaban las más importantes deidades al ser consideradas portadoras de la vida. Igualmente, la social estaba basada en el matriarcado, esto es, las mujeres

los antiguos dioses gracias a Merlín y es la elegida de los dioses. Habría que decir también que Morgana se muestra un tanto más radical a la hora de tolerar la nueva religión. Cuando ayuda a Norwenna durante el parto, se deshace de cualquier símbolo relacionado con el nuevo dios. “Morgana expulsó a las acompañantes cristianas. Acto seguido, Morgana arrojó las dos cruces a la nieve y echó al fuego un puñado de Artemisa, la hierba de las mujeres”. (Cornwell, 2015: 28).

No existía entre ambas una gran amistad, aun así, se respetaban la una a la otra hasta tal punto que Morgana, gracias a sus dotes de curación, se encargó de reparar las heridas de Nimue cuando había sido atacada y violada por Gundleus. “Morgana le curaba el ojo”. (Cornwell, 2015: 179). De igual modo eran las representantes de Merlín por lo que su objetivo era salvaguardar sus planes: la conservación de un lugar pacífico, unido y la prevalencia del conocimiento de los antiguos dioses. “Morgana y Nimue volvieron a Ynys Wydryn, donde pensaban reconstruir el Tor” (Cornwell, 2015: 174).

## 5. GINEBRA / EL REY DEL INVIERNO

### 5.1 SEMEJANZAS

Morgana y Ginebra son mujeres fuertes, decididas, independientes e inteligentes por lo cual no hay ninguna rivalidad entre ellas, a pesar de los conflictos que surgen: en *Ginebra*, Morgana mantiene relaciones sexuales con su hermano para demostrar a Ginebra que todos los hombres son iguales y que no se debe confiar en ellos; en *El rey*, Ginebra no quiere a Morgana por su fealdad (tiene el rostro desfigurado), no porque sea mujer o la vea como una rival. Además, existe sororidad entre las tres, sobre todo, en *Ginebra*, ya que las decisiones de ambas se realizan por el bien de la otra.

En los dos textos, no son cristianas, sino que practican la religión pagana: Morgana, la céltica y Ginebra, el culto a Isis. Precisamente se ha comentado anteriormente su reprobación hacia el cristianismo y los constantes ejemplos de su oposición.

---

ostentaban el poder y se les respetaba en todos los ámbitos político-sociales. (Mitología celta, Jesús Ávila Granados; Dios nació mujer, Pepe Rodríguez).

“Pretende hacernos sentir culpables a todas horas y no dejo de decirle que nada tengo de qué arrepentirme; pero el poder de los cristianos va en aumento”. (Cornwell, 2015: 309).

## 5.2 CONTRASTES

En este caso son más numerosas partiendo desde el punto de vista de los autores: Rosalind prepondera el matriarcado, cuya protagonista es una Ginebra segura, determinada y reina de Ávalon, mientras que Cornwell resalta a los protagonistas masculinos, concretamente, a Derfel y a Arturo. Es necesario recalcar que da más relevancia a los masculinos, pero los tres femeninos más importantes gozan de una mayor libertad que en diversos textos de la materia artúrica. No son sumisas ni dependientes, al contrario, su carácter y su voluntad les hacen ser valoradas y apreciadas.

Normalmente Morgana es la representante de la isla mágica, donde lleva a Arturo a curar sus heridas del alma, donde las mujeres viven en total libertad. En *El rey*, Merlín es el guardián de Ávalon ya que la isla había pertenecido a su familia desde hace tiempo.

Naturalmente, Arturo no es un pusilánime, fácil de engañar y de seducir como ocurre en *Ginebra*. Se deja engañar por Morgana y también por las promesas de Merlín que pensaba en convertirle en el rey elegido por todos los britanos. Por el contrario, toma la determinación de coger el poder que cree corresponderle y se convierte en el protector primero de Mordred, y después de Dumnonia. A pesar de haber sido desterrado por no proteger a su hermano y ser considerado un hijo bastardo de Uther, cuenta con la aprobación de Merlín, Morgana y Nimue. Además, es visto por el pueblo como el adalid y libertador contra los sajones.

En *Ginebra*, Arturo era cristiano y quería convertir a Ávalon y a Ginebra también al cristianismo (una de las metas de Merlín). Baste, como muestra alguno de sus actos descritos como momentos mostrados en la Biblia: igualmente que Herodes mandó matar a los primogénitos, Arturo ordenó la misma cuenta decisión debido a que quería acabar con su propio hijo. Sin embargo, Cornwell indica que no cree realmente en ninguna religión, más bien las utiliza para sacar réditos de cada una de



ellas (del cristianismo para casarse con Ginebra; del paganismo para tener a los britanos como sus “futuros” súbditos).

Por último, la relación entre los hermanos varía dependiendo el punto de vista del autor. Rosalind presenta una buena relación fraternal en un principio con el propósito de explicar la actuación de Morgana con respecto a los hombres. Buscaba vengarse a través de Arturo debido a la desconfianza hacia ellos y a demostrar que ninguno es realmente fiel (Arturo está enamorado de Ginebra, pero se acaba acostando con su propia hermana). Quizás la venganza se debe también al resentimiento que crece en Morgana por ser despojada de sus derechos de sucesión o de herencia. Antes de la cristianización, la mujer o la hija heredaba los bienes de la madre, esto es, una sociedad matrilineal. Todo ello cambió y su hermano pasó a ser el heredero único a pesar de que era la hermana mayor. En cambio, en *El rey*, la relación de los hermanos es totalmente cordial, de amor mutuo, sin un ápice de rencor o resentimiento. Así mismo, será su apoyo a lo largo de las decisiones que vaya tomando su hermano a lo largo de la historia.

## 6. CONCLUSIÓN

Posiblemente nos encontremos ante los pocos ejemplos de una visión distinta no solo de la figura de Morgana sino también de las mujeres de la materia artúrica bajo la pluma de un escritor. Precisamente el enfoque es reseñable dado que suelen ser las causantes de las desgracias de Arturo y sus caballeros –en lo concerniente a Morgana y Ginebra- o arquetipos de lo que se espera en las mujeres (la Dama del Lago es una mujer que se opone a otra por el simple hecho de querer disponer de más libertad). Rosalind va mucho más allá y rompe con el modelo de la saga artúrica con la intención de que las mujeres protagonicen su propia vida, su propio destino y que, finalmente, sean valoradas debidamente. Indiscutiblemente, ambos escritores se oponen a una religión que aboca a las mujeres al sometimiento y a la supresión de sus derechos como personas. En definitiva, es necesario eliminar gradualmente estos arquetipos y cadenas de las mujeres de una sociedad que sigue organizado mediante un sistema patriarcal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Rodríguez, P., (1999). *Dios nació mujer*. Madrid: Ed. Grupo Zeta.
- Markale, J., (1997). *El ciclo del Grial. El hada Morgana*. Barcelona: Martínez Roca S.A.
- Zorrilla Ortíz de Urbina, L., (2015). *La figura de Morgana en la materia de Bretaña hispánica*. Vitoria-Gasteiz: Las Modernas.
- Ávila Granados, J., (2007). *La mitología celta*. Madrid: Martínez Roca.
- Harf-Lancner, L., (1991). *Le monde des fées dans l'occident médiéval*. París: Hachette Littératures.
- Harf-Lancner, L., (1984). *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. París: Ed. Champion.
- Miles, R., (1999). *Ginebra. Reina del País del Verano*. Madrid: Ed. Plaza & Janes Editores.
- Álvar, C., (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gracia Noriega, J. I., (2009). *El reino mágico de Arturo*. Madrid: La Esfera de los libros, S.L.
- Cornwell, B., (2015). *El rey del invierno. Crónicas del Señor de la Guerra I*. Barcelona: Aleph Editores.

## II. LAS INÉDITAS EN AMÉRICA



CUERPOS DE MUJERES, LENGUAJE E IDENTIDAD  
EN *EL ARCA DE LA MEMORIA*  
BODIES OF WOMEN, LANGUAGE AND IDENTITY  
IN *EL ARCA DE LA MEMORIA*  
Alexandra ASTUDILLO-FIGUEROA  
*Universidad San Francisco de Quito*

*Resumen:* El presente texto es una aproximación crítica a la novela *El arca de la memoria*, de la escritora puertorriqueña Dinorah Cortés Vélez. Entendemos su propuesta creativa como un continuo ejercicio de configuración de un universo simbólico femenino, resultado de hurgar en la memoria corporal de mujeres de distintas generaciones. Desde una mirada interdisciplinaria, abordamos su trabajo con el lenguaje como un proceso de revalorización del cuerpo, la memoria y la feminidad, como ejes a través de los cuales recupera los significados culturales que han sido borrados de los cuerpos y las identidades femeninas, para dotarlos de nuevos significados. Paralelamente, analizamos cómo estas estrategias le llevan a devenir en un yo femenino como producto de un entrelazamiento de historias superpuestas y memorias que construyen una diferencia sexual.

*Palabras clave:* Género, cuerpo, memoria, identidad, lenguaje.

*Abstract:* The present text is a critical approach to the novel *El arca de la memoria*, of the Puerto-Rican Writer Dinorah Cortés Vélez. We understand her creative proposal as a continuous exercise of configuration of a feminine symbolic universe, as a result of rummaging in the body memory of women of different generations. From an interdisciplinary perspective, we approach her work with language as a process of revaluation of the body, memory and femininity as axes through which she recovers the cultural meanings that have been erased from feminine bodies and identities, to endow them with new meanings. At the same time, we analyze how these strategies lead her to configure a

female self as product of an interlacing of overlapping stories and memories that build a sexual difference.

*Key words:* Gender, body, memory, identity, language.

## 1. NOVELA EXPERIMENTAL

*El arca de la memoria* es una novela que estructuralmente rompe con la secuencia temporal, la organización visual y la estructura de una novela tradicional. Planteada como una secuencia de viñetas, sujetas al movimiento caprichoso de la memoria, proporciona impresiones sobre instantes significativos en la vida de un personaje femenino, cuya capacidad evocativa es el único vínculo que entrelaza el paso de una instantánea a otra.

La estructura novelada se fragmenta por medio de la introducción de subtítulos, epígrafes, foto de tarjeta postal, poemas, escritura especular, crónicas periodísticas, extractos de actas judiciales, coros teatrales, entre otras. Todo ello contribuye a multiplicar los efectos de sentido del texto, cuya materialidad está articulada desde la subjetividad y la experiencia.

El aspecto de mosaico que esta estructura genera rompe con el tiempo cronológico. El salto entre viñetas es articulado a través de una voz narrativa femenina, que transita con habilidad desde un yo a otros yo, que surgen como inserciones ventrílocuas, ligadas genealógicamente, y que van configurando, de manera colectiva, la memoria de un personaje femenino, que posee una aguda mirada sobre lo que implica el hacerse mujeres a través de la experiencia de varias generaciones.

La voz narrativa se regodea en la celebración festiva de los cuerpos femeninos y la memoria impregnada en ellos. Sus formas, sus procesos vitales dan origen a viñetas como: Menarquia, Cartilla menstrual, Las tetas de Abuela Luisa, Pezones de cacao, Mis tetas, Caderas anchas, Himen, a través de las cuales se recrea, renueva y desborda el vocabulario asociado con el mundo femenino, el cual se despliega pegado a la piel, al deseo, al asombro, al desconcierto, a las expectativas que resultan falsas, a los triunfos y fracasos, al reencuentro consciente entre

muchas vidas que se reeditan, reflejan y actualizan en otras, sin perder la cadencia y algarabía del trópico.

Junto a esta celebración hay también un tono crítico orientado a cortar una suerte de determinismo, pegado al cuerpo femenino, propio de los contextos patriarcales, como el que la novela recrea.

A medida que se construyen las instantáneas de experiencia, va sonando una reflexión sobre los condicionamientos a los que las vidas de las mujeres han estado sujetas. Esta reflexión no solo se propone en el ámbito temático, sino que se traslada también al del lenguaje, pues la novela es un intento por responder poéticamente a la pregunta: “¿Cómo podemos hablar del otro cuando el único lenguaje del que disponemos es el lenguaje de lo mismo?” (Irigaray, 1978: 41).

Cortés propone una revisión de la relación entre la materia textual y lo que designa. El lenguaje es convocado para reinventarse por medio de fracturar los lexemas, de regresar a los orígenes etimológicos, con el objetivo de des-estereotipar el campo semántico usado para representar las experiencias femeninas, de interrumpir el monólogo patriarcal, como es el caso de esta viñeta:

“Hister-icas”

¿Quién sino nosotras para matriz de Dios?

¿Quién rayos sino nosotras,  
hijas de nuestras madres,  
cuando no, madres de nuestros hijos,  
para habitar la pelvis de Dios? (Cortés, 2012: 224)

A partir de neologismos potencia la relación entre la palabra y la memoria de mujeres, relación que atraviesa la temporalidad trastocada por la fuerza de los afectos, como en esta otra viñeta:

Feministante  
Intemporal alianza  
Entre todas las que están en la memoria del antes,  
del ahora  
y del más adelante (Cortés, 2012: 57)

Despliega un modo distinto de habitar la lengua. Configura un cuerpo textual que fluye en una incesante búsqueda de una nueva significación de significantes agotados o pervertidos por un logocentrismo anclado en posiciones patriarcales, que ha pretendido inmovilizarlos, simplificarlos, anularlos, para buscar otras definiciones presentes, desde siempre, latentes en la memoria corporizada de las mujeres, como en el caso de Lunaria.

Lunaria:  
Origen del tiempo.  
Marea menstrual,  
pleamar sangrante  
en danza lunar.  
Fabuloso Bálsamo  
De Fierabrás.  
Arcano ancestral (Cortés, 2012: 166)

Hay un diálogo constante con otros referentes; desacraliza ciertos términos para configurar otros rituales y consagrar otros instantes, como en Koinonía. “Con quienes insisten en su furia de amarme, propiciando innúmeras epifanías” (Cortés, 2012: 151).

A la novela son convocados otros textos, el proceso de escritura aparece como un ejercicio que pone en contacto otros documentos no solo lingüísticos, sino gráficos, como alusiones a obras de arte, o sonoros, como los versos de canciones incrustados a lo largo de las narraciones o referencia a sus autores e intérpretes.

En esta propuesta experimental hay un diálogo constante con fragmentos de obras de Virginia Woolf, Jamaica Kincaid, Audre Lorde, Lewis Carol, Richard Brautigan, Sor Juana Inés de la Cruz, Tennessee Williams, Marosa di Giorgio, Mario Benedetti, Homero, Constantino Cavafis, Sófocles, San Agustín, Dante Alighieri, y textos bíblicos. También da cabida a referencias gráficas, como alusiones a obras de arte de Georgia O’Keeffe, o la elección del cuadro de Marzena Ablewska-Lech para la portada. Este ejercicio le permite a la autora generar un efecto crítico a partir de los textos convocados, expuestos como referentes de las construcciones simbólicas de la cultura occidental, o como símbolos de la discidencia contra la misma.



La novela es una exploración que apuesta por inventar, por encontrar las palabras que expresen una relación arcaica y actual con el cuerpo de la madre, que traduzca la relación entre su cuerpo, con el cuerpo de las hijas y de estas con la suyas. Es una escritura que construye un cuerpo-memoria:

un cuerpo mítico de tetas desbordantes como cántaros de leche al amanecer, igual que las de Abuela, y de caderas anchas como las que invariablemente tienen todas las mujeres en la familia, las crueles así como las amables; una hebra arquetípica que a todas nos conecta –células vivas– y a cada una de nuestras historias, muchas y la misma (Cortés, 2012: 11).

Esta búsqueda de un nuevo lenguaje le lleva a potenciar adicionalmente el ámbito de la oralidad, culturalmente concebido como el espacio ‘natural’ de las mujeres que, paradójicamente, surge en la escritura exhibiendo los matices semánticos de experiencias diversas, geográficamente localizadas, e impregnadas en el habla coloquial con sus modismos, con su riqueza expresiva y sus cuentos de nunca acabar.

Se valora la transmisión oral de historias entre mujeres, material que está encarnado en un cuerpo que entra en el orden simbólico a través de la palabra. El mundo femenino que tradicionalmente ha estado fuera del falocentrismo, irrumpe en la novela apropiándose de la palabra, que se alimenta “simbólica y materialmente, del cuerpo femenino” (Posada, 2006: 188). Hay en el texto una abierta intencionalidad de trastocar el orden lingüístico tejido en torno a los temas femeninos, y una provocación activa para “reencontrar, inventar las palabras que expresen la relación más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre” (Muraro, 2002), y el de este con su descendencia, y, a la vez, reinventar el cuerpo literario, mostrado en su desnudez, en constante deuda con otros textos.

## 2. UNA NUEVA MANERA DE CONTAR LA VIDA

El plantear el texto como una biomitografía, le lleva a Cortés a “iluminar [la] relación con el remoto pasado que se refleja en los mitos” (Muraro: 2002). Intenta desmitificar los soportes

culturales de la sociedad patriarcal, que se ha consolidado sobre el hecho de que la “mujer ha sido *pro-yectada* como objeto del sujeto, un sujeto que la aprisiona [...] en sus redes categoriales y simbólicas y que designa su identidad como *lo otro*” (Posada, 2006: 189), otredad que solo existe en función del uno, que sí tiene existencia, voz e identidad. Para ello, de manera sutil, explora las alegorías mitológicas insertas en la memoria cultural, organizada sobre estructuras que han justificado la relegación de las mujeres a los márgenes de la vida familiar y social.

La concepción especular, reiterativa en la percepción de lo femenino como vaciado de contenido o solo significativo en función de la mirada masculina, es planteada en la viñeta Eco. En esta, es la misma voz femenina la que se desacredita, y califica negativamente cualquier intento de imaginar, de existir “al margen de esa mirada que ha consolidado representaciones y mitos” (Fernández, 2012: 308), dentro de la cual, las voces femeninas son solo eco, reflejo cóncavo, de la presencia masculina, absoluta, considerada como lo único válido y con existencia real.

Medio ida, demente, loca de atar, turuleca, más tostá que una caja de Corn Flakes, estortillá, arrematá. Más demente que ida, medio turuleca, atar de loca voz que, condenada a repetirse, ajena de sí, se encuentra en el silencio, aunque no pasa de ser mera huella, imagen cóncava atrapada en el reflejo, esperpento. (Cortés, 2012: 14)

El tema especular, ampliamente discutido en los debates feministas, presente en la novela como epígrafe, tópico y recurso gráfico, es utilizado para problematizar el efecto de refracción, y configurar un espacio-tiempo que haga posible la palabra de las mujeres, la amplificación de su horizonte, la visibilización de su existencia significativa. Esta biomitografía hace sonoramente audible la historia de las mujeres de una familia, por medio de la verbalización de todo el sentido acumulado detrás del espejo desde donde muchas podían mirar sin ser vistas, nombrar y poblar de sentido la vida sin apenas ser oídas, alimentar la vida con infinita sabiduría sin que ese conocimiento les sea atribuido.

La autora rescata a los cuerpos atrapados en el espejo, no solo con esta visibilización audible, sino también al proponer mujeres poderosas que dejan en entredicho los soportes del poder masculino; crea figuras femeninas fuertes, imponentes, más cercanas a las que pueblan otras mitologías, como las de las culturas prehispánicas, de índole matriarcal. Un ejemplo de ello encontramos en la descripción de una de las abuelas: “cuando Abuela estaba en medio de la tala, ya fuera jalando azada o, aun ñangotada desyerbando, era como si estuviera sola porque parecía una maga intemporal o una sacerdotisa zoroástrica, oficiando sus ritos cósmicos” (Cortés, 2012: 87).

Esta búsqueda por encontrar sentido en las vidas precedentes revela, a la vez, la dificultad para relacionarse con el pasado por línea femenina, debido a que, en contextos patriarcales, las mujeres se han visto privadas de mantener estos lazos, de reconocerse en esos rostros, de legitimar su herencia, como fruto de la imposición de un orden social, que se organiza en torno a la ley del padre o del marido. La imagen de tía Gladis, violada y asesinada por su propio padre, a los quince años, es la figura más violenta de esta dominación patriarcal.

No es casual, por tanto, que la relación con la figura paterna de la voz principal sea esquiva y asuma un tono de doloroso reproche, como en la viñeta Tú: “Tú te me transformas en fétido abono que huye a fecundarme a mí, a la rosa de expresión miserable que adereza tu féretro, Papá” (Cortés, 2012: 41). La orfandad debido a la muerte en un accidente automovilístico del progenitor es más que algo incidental en la obra, es la posibilidad de pensar en un mundo sin la impronta del padre, cuya imagen, aunque sin rostro, aparece reiterativamente, es retarle a su presencia, es despoblar su lenguaje para poder dar rienda suelta a “la necesidad de volver a los orígenes siguiendo una genealogía femenina, así como de encontrar la fuente de la propia fuerza original” (Murano, 2002). Hay una clara intención de potenciar el mundo femenino, en desmedro del masculino patriarcal.

En esta lucha por consolidar una línea femenina, la novela también devela la tensión y la fatiga que implica darle expresión a lo que, se supone, debería ser natural, el vínculo entre madres e hijas (Murano, 2002). Viñeta tras viñeta, surge la relación afectiva pero compleja entre progenitoras y descendientes, en

quienes se proyecta el destino ya sufrido de la marginación, para las que más que amor hay una mezcla de temor y reproche. En la viñeta chancletas<sup>1</sup> surge esta afirmación:

A veces juraría que me detesta, especialmente por la forma en que me mira cuando tiene coraje conmigo, que es casi todo el tiempo. Hay como un odio asesino en su mirada. Las escasas ocasiones en que siento que quiero romper la pared del resentimiento entre nosotras y ser cariñosa con ella, me esquiva como si fuera un animal herido (Cortés, 2012: 128-29).

El vaivén entre esta separación tensa y el fundirse en la unicidad de la reconciliación, permite recuperar las historias de madres y abuelas, como narrativas de basamento a partir de las cuales se escriben otras, que finalmente reconocen su deuda con las que les precedieron. El proceso escriturario convierte a las herencias históricas en materia corporizada imprescindible para reeditar esas vidas clausuradas, hasta transformar al dolor de hurgar en heridas familiares que sangran, en motivos vitales que permiten recuperar y empoderar las voces de todas las mujeres que precedieron a una mujer.

Esta recuperación vital, organiza cadenas significativas en las líneas genealógicas, lo que hace posible “marcar a las [mujeres] del pasado con el signo de la diferencia sexual, con la finalidad de quitarles del universo neutro masculino (al cual muchas de ellas pertenecían y querían pertenecer) y plegarlas a la presente necesidad femenina de lo simbólico” (Murano, 2002).

A partir de esta consolidación de genealogías femeninas hay una nueva articulación de la relación entre mujeres que logra interrumpir el monólogo patriarcal, e instaurar dichas genealogías femeninas como una necesidad de orden simbólico-social.

Con la invención de esta fabulación “femilineal”, Cortés intenta explorar las condiciones de posibilidad de una otredad significativa, diferenciada sexualmente, poblada de sentidos que genera diferencia, identidad, y una subjetividad afectiva, cálida y crítica. La relación entre mujeres se plantea como la base para la

---

<sup>1</sup> Término despectivo con el que en varios países latinoamericanos se designa a la mujer, sobre todo a la recién nacida.

construcción de una identidad y subjetividad en estrecha relación con la experiencia femenina.

### 3. IDENTIDAD COMO MEMORIA REITERATIVA

El recurso de la ventriloquía es una estrategia retro pero a la vez activa (Zabala, 2009: 11), que consigue el efecto de sumar y de multiplicar las experiencias, y de potenciar la toma de consciencia festiva de ser mujeres en la fecunda capacidad de engendrarse constantemente, por medio de la palabra pegada a la vida que se repite y se renueva.

Ventrílocuas, vientre locuaz, dicharachero, parlanchín, de lo más hablador y sandunguero. Ventrilocura, la mía, una madre a punto de serlo que, ni corta ni perezosa, imita la voz todavía inexistente de su hija. Ventrilocura, la de ella, la única, la otra, la misma que, dentro de algunos años, me habrá de ventrilocuar no sólo a mí sino a todas las mujeres de su familia (aunque aún entonces me dejará hablar por ella siempre que no le alcance la voz por ser muy pequeña), en una biomitografía que a todas nos conectará y a nuestras muchas historias de nunca acabar (Cortés, 2012: 13).

Esta herencia que no solo es genética sino memorística debe luchar constantemente con las ataduras que impiden explorarla en “dos dimensiones: una de conocimiento y otra que es del orden de lo sufrido, de la implicación psicológica del sujeto” (Di Liscia, 2007: 146). Los silencios que ahogan su evocación liberadora, la falta de compartir esta memoria, impiden construir diferencia, subjetividad y experiencia. En el texto, en la viñeta extreñimiento, se convoca a romper los condicionamientos patriarcales que aprisionan la memoria y le niegan existencia.

Dura comprensión femenina de nuestro coraje que no se acaba de asomar. Esta dificultad mayor para evacuar la porquería del pasado, esta llenura de muerte que encerramos en nuestros cuerpos, viejas ideas, resentimiento, y lo peor, una abrumadora sensación de estancamiento, es hora ya de liberarlos... Es hora ya de ir cambiando la estrategia,... saludarnos con solidaridad, antes de romper a cagar con desparpajo, como colectividad, a fin de expeler toda la falsedad que hemos sufrido (Cortés, 2012: 138).

*El arca de la memoria* es una invitación a destrabar estos nudos familiares, a romper el silencio, a derramar las palabras. La palabra cuerpo, la experiencia corporal verbalizada, ejerce un efecto liberador que permite configurar una identidad una y múltiple, anclada en el cuerpo-memoria colectivo.

Las voces que se engendran unas a otras, constituyen un coro polifónico que devuelve el poder fecundador de las presencias femeninas, convirtiendo en exceso y acierto lo que el falogocentrismo ha reducido, simplificado o convertido en carencia y falta. Como señala Cardenal Orta:

asumir por voluntad propia y repetir reinterpretando lo que otros han codificado como una subordinación, es transformarlo en afirmación perturbando de este modo la lógica de la carencia o la falta. Situar como punto de partida ese cuerpo que ha sido censurado a lo largo de los siglos pretende ser una forma no de tener una definición inamovible para lo que es una mujer, sino posibilitar ese ser varias, ese decir varias cosas a la vez que nos ha sido negado (2012: 357)

La escritura deviene entonces en una liberación festiva, que permite definirse e identificarse, como expresa la viñeta Hijas de nuestras madres:

Somos unas hijas de nuestras madres. Somos –por decir lo menos– aguzadas, incorregibles, alzadas, respononas, majaderas y cantaleteras. Unas bichas maleducadas que hablamos no sólo cuando las gallinas mean, sino cuando cacarean, cantan y, mejor todavía, cuando se procrean. Prototipos de la ovariuda, somos unas salvajes que, medusinas las melenas y las carcajadas, cogemos las de Villadiego, volamos alto y, cuando nos toca, también bajito y libres nos demandamos Yunque<sup>2</sup> abajo y Yunque arriba. Somos humanas, encantadoramente humanas (Cortés, 2012: 63).

Hay un canto al gozo de ser mujer, una aceptación y verbalización consciente de su realidad actual y ancestral, es una convocatoria al disfrute de una sensibilidad abierta, poética,

---

<sup>2</sup>Bosque pluvial en Puerto Rico.

fecunda, universal. Es el descubrimiento de “¿Cómo decirlo? Que de inmediato somos mujeres. Que no necesitamos ser producidas como tales por ellos [...]. Que siempre hemos sido, sin su trabajo” (Irigaray, 1978: 202-03).

El texto adquiere, de este modo, una dimensión ilocutoria que posibilita la concienciación, el autodescubrimiento, la reivindicación y la conciliación. La potenciación de esta forma de escritura materializa el hecho de que “identidad y memoria no son ‘cosas’ *sobre* las que pensamos sino ‘cosas’ *con* las que pensamos” (Di Liscia, 2007:152).

## CONCLUSIONES

Cortés ofrece en esta novela un viaje corporal irreverente y atrevido de “Pandora” que destapa, sin perder el pulso poético, los subterfugios patriarcales para convencer y mantener a las mujeres excluidas de la cultura, sin identidad, simplemente como lo Otro del hombre, cuyas existencias solo alcanza significado desde el orden patriarcal.

A medida que las voces de varias mujeres son convocadas al texto, se traza un recorrido intra-uterino familiar que posibilita armonizar las relaciones entre mujeres, modelar identidades, sustentadas en relaciones genealógicas que trastocan la estructura social, lingüística y cultural de orden patriarcal. En esta “‘genealogía somática’ la maternidad, los ciclos fértiles o las distintas prácticas de subsistencia que las mujeres han desarrollado tradicionalmente sirven como punto de apoyo para buscar otros modelos de subjetividad, cooperación, solidaridad y convivencia”. (Fernández, 2012: 356)

La novela es una respuesta creativa, a la pregunta de “¿Cómo se constituye una cultura de las mujeres dentro del patriarcado, donde no hay palabras y significantes propios?” (Di Liscia, 2007: 143). El trabajo con el lenguaje permite a la autora re-semantizar las palabras y los tópicos con que se ha relegado la presencia femenina en la cultura, y renovar los referentes para que puedan dar cuenta de identidades femeninas mucho más amplias y con nuevos matices.

Cortés despliega un sólido proceso creativo que le permite explorar otros espacios simbólicos. La biomitografía es la

construcción de una nueva topología desde donde hablar que destruye la idea de que el lugar de las mujeres es el espacio de la negatividad, de la falta, de la carencia y “nos ayuda a escuchar el rumor, a restituir las preguntas no formuladas, o ideológicamente desplazadas.” (Zabala, 2009: 17). La autora configura un discurso que se emancipa, que abre exclusiones para dar salida a un rica y festiva verbalización sobre los contenidos y significados de los cuerpos de mujeres. Propone no solo una organización de significantes, sino una organización significativa de una alteridad radical (Zabala, 2009: 20-1), que destruye evidencias y universalismos.

Cortés logra “desacralizar por una parte, y poetizar, por otra”, (Zabala, 2009: 19) otorgando a la verbalización de la memoria el poder de restaurar y de desafiar. “Esta alternativa hace confluír lo somático y lo semántico, la vivencia y el significado, y reivindica la libertad para ser y ‘decir’ el cuerpo, hablar de él sin tapujos y expresar su deseos, carencias, necesidades e ilusiones” (Fernández, 2012: 356).

Sitúa a la novela dentro del debate del feminismo de la diferencia, y lleva con éxito la tarea de encauzar una expresividad profundamente creativa y crítica que hace posible la configuración de identidades femeninas sexualmente diferenciadas, cuyas voces logran que “Los cuentos que cotidianamente nos contamos s[ea]n el caudal del río de nuestra memoria en el que nos bañamos infinitas veces, en abierto desafío a las leyes materiales de la imposibilidad” (Cortés, 2012: 89).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray *Thémata. Revista de Filosofía*, N° 46, 353-60.
- Clément, C. y J. Kristeva. (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Valencia: Cátedra.
- Cortés Vélez, D. (2012). *El arca de la memoria*. 2da ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Isla negra.
- Di Liscia, M. H. (2007). Género y memorias. *La Aljaba*, Vol. 11, 141-66.



- Fernández Guerrero, O. (2012). *Evan en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Málaga: SPICUM.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.
- Lipovetsky, G. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Muraro, L. (2002). El concepto de genealogía femenina. Traducido por M. Brescia y M. Barberá Durón. Buenos Aires. Recuperado de [http://www.alipso.com/monografias/2024\\_lamorada/](http://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/) [Fecha de consulta: 12/04/2017].
- Posada Kubissa, L. (2006). "Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 39, 181-201.
- Zavala I. (2009). "¿Qué quieren las mujeres?". *Letras Femeninas*, Vol. 35, No. 2, 11-22.



MENSAJES SIN CÓDIGO: TEXTOS NEOBARROCOS  
QUE ENSEÑAN A LEER LOS CUERPOS SUBVERSIVOS  
MESSAGES WITHOUT CODE: NEOBAROQUE TEXTS  
THAT TEACH HOW TO READ SUBVERSIVE BODIES

Raisa GORGOJO IGLESIAS  
*Universidad de Oviedo*

*Resumen:* Autores como Sarduy, Lezama Lima o, más recientemente, Parkinson Zamora hablan del Neobarroco como un movimiento específicamente latinoamericano. Sin embargo, estudiosos desde D'Ors hasta Calabrese o Ndalianis, proponen un estudio del Neobarroco como una superestructura cultural que engloba todas las expresiones artísticas contemporáneas occidentales. El Neobarroco se presenta entonces un nuevo marco teórico producto de un hibridismo nacido en un tejido cultural complejo e interconectado como el del siglo XX. El objetivo de este trabajo será la contextualización del Neobarroco latinoamericano comparándolo con las manifestaciones en el ámbito internacional, analizando las divergencias y los puntos en común. Con estos presupuestos, este trabajo propondrá algunos ejemplos partiendo de los relatos de Silvina Ocampo (escritora sistemáticamente olvidada en la mayor parte de los estudios sobre Neobarroco) que prueban la idoneidad de las estrategias discursivas neobarrocas para configurar discursos sobre represión sexual, disciplina física o social y la otredad.

*Palabras clave:* Neobarroco, Silvina Ocampo, literatura fantástica, literatura hispanoamericana, crítica feminista

*Abstract:* Authors such as Severo Sarduy, Lezama Lima, or Parkinson Zamora analyse the Neobaroque as a specific Latin American movement. Nonetheless, scholars since D'Ors to Calabrese and Ndalianis consider the Neobaroque as a cultural superstructure that includes all the contemporary artistic expressions. Thus, Neobaroque may be regarded as a new theoretical frame, a product from the hybridism born in the

complex, interconnected cultures of the 20th century.

The aim of this paper is contextualise the Latin American Neobaroque in its global definitions, analysing divergences and points in common. To do so, this paper will provide examples from Silvina Ocampo's short stories (a writer systematically excluded from the studies on Latin American Neobaroque) which, using Neobaroque narrative strategies, creates discourses about sexual repression, physical and behavioural discipline, and otherness.

*Key words:* Neobaroque, Silvina Ocampo, fantastic literature, Latin American literature, feminist criticism

Este trabajo tiene un doble objetivo: por un lado, se ofrecerá una definición del Neobarroco para justificar la inserción de la narrativa de Silvina Ocampo en él y por otro, se analizarán algunos de sus cuentos que exploran el uso de la belleza, la enfermedad y el vestido (en definitiva, el cuerpo) como textos que cuentan una historia paralela.

El nuevo paradigma deconstructivista que se presenta en el siglo XX viene a llamarse por varios autores Neobarroco, caracterizado tanto por aceptar el nuevo hibridismo cultural como por alimentarse de él. La realidad se descompone en pedazos que tienen tanta importancia por sí mismos como el conjunto total al que pertenecen pero, además, rompen la relación entre significante y significado: la identidad individual no existe sino en fragmentos. Esa falta de uniformidad en la que lo anterior, lo presente y lo nuevo tienen cabida lleva efectivamente a la inclusión de lo marginal: dado que el Neobarroco es una herramienta útil desde su acepción más básica para contextualizar y cuestionar la verdad oficial, asuntos sobre identidad y género tienen cabida en él (Ndalianis 2008). De ahí, la necesidad de una perspectiva de género en el análisis de las manifestaciones neobarrocas.

Autores como Severo Sarduy, Lezama Lima o, más recientemente, Lois Parkinson Zamora estudiaron Neobarroco como un contexto cultural específicamente latinoamericano, una especie de reapropiación de la lengua y estética coloniales al servicio de la creación de la identidad hispanoamericana, algo distinto de lo que era en la época precolombina, pero

definitivamente divergente de la identidad meramente colonial. No obstante, existen otras aproximaciones que proponen una visión más amplia y estudian el Neobarroco como una superestructura cultural que engloba todas las expresiones artísticas contemporáneas occidentales, no sólo la literatura latinoamericana. Resulta interesante entonces contextualizar lo específico en lo global. Para hacerlo, y dado que el Neobarroco latinoamericano es por definición propia el espacio que da voz a lo tradicionalmente marginal y marginado, se utilizarán ejemplos de los cuentos de Silvina Ocampo que escriben y reescriben la imagen femenina y el cuerpo como objeto decorativo o peligroso. Siendo la cultura patriarcal y burguesa dentro del contexto poscolonial la que determina lo que es deseable tanto en lo social como en lo privado, es ella quien dirige la mirada y crea modelos y representaciones. Tal situación se mantiene constante desde los primeros años del siglo XX, lo que podría considerarse el inicio del neobarroco, hasta hoy. No obstante, y aunque el aparato cultural y sus productos más accesibles sirvan en cierto sentido a sancionar ciertos ideales, es cierto que existen narrativas alternativas a esta corriente principal, contestándola y ofreciendo productos paralelos. Cabe decir, y a pesar de sus características netamente neobarrocas, que Silvina Ocampo fue sistemáticamente olvidada de los estudios sobre el neobarroco global o específicamente latinoamericano, con excepción del de Carlos Gamerro.

Más allá de las teorías sobre el neobarroco como una superestructura cultural global, existen nuevas aproximaciones que lo analizan desde un punto de vista decolonial. La investigación de Waldron (2014) se fundamenta en que la mirada que el norte global ejercita sobre el sur se ve desestabilizada por el Neobarroco y el realismo mágico en tanto que son reflejos imperfectos del proyecto colonial, una especie de revolución interna: forman, según Waldron, “a blot, a stain, or imperfection in the North’s masterful gaze” (1). Si bien son producto de la colonización, su mera existencia subvierte el poder de la mirada. Parkinson Zamora alude en su estudio del mismo nombre *The Usable Past* (1997) a cómo el realismo mágico nace como una reivindicación del escritor latinoamericano a reconstruir su propio pasado desde la ficción, dado que la verdad oficial le fue impuesta por el colonizador.

En ese sentido, para Waldron habría dos tipos de Neobarroco según la mirada: una mirada masculina o imperial y la mirada que podríamos llamar interna, de Sarduy. A estos dos tipos se le podría añadir un tercero, el neobarroco global, que se mira desde dentro y desde fuera simultáneamente, y de carácter transnacional. Estas tres categorías están vinculadas y resulta imposible hacer un análisis sin tener en cuenta las otras, dado que vivimos en un contexto postcolonial, neoliberal y patriarcal que crea (y protege) fuertes desigualdades. No existe una definición unitaria de Neobarroco, dado que las investigaciones discurren por uno de estos tres derroteros y no siempre se interconectan, pero, a *grosso modo*, podría delinarse el neobarroco como un producto cultural con unas características específicas que tiene un trasfondo más o menos ideológico: desde la intencionalidad subversiva evidente hasta los mensajes en código, que no pretende cuestionar el sistema si no juzgar con sus contradicciones para crear un producto nuevo, impactante para el lector o espectador.

El estudio ya citado de Ndalianis, los de Parkinson Zamora sobre pintura, en los de Omar Calabrese o en el de López Silvestre sobre realidad virtual, se delinear los parámetros estéticos que identifican cualquier tipo de producto cultural neobarroco, a saber: el gusto por los escenarios inestables, los efectos especiales que deslumbren al receptor del mensaje, la realidad virtual y los paisajes artificiales e imposibles, la experiencia total más allá de la película o el libro. A nivel de contenido, los textos neobarrocos juegan con la inestabilidad de la identidad individual en este momento histórico, con los conceptos de multiplicidad y masa frente a la individualidad y las varias identidades de un mismo sujeto. La otredad se opone a la normatividad y se cuestiona la monstruosidad de la primera. Jugando con este tipo de escenarios y personajes, los autores y artistas se reapropian de una técnica impuesta (por las instituciones o por la metrópolis, según su procedencia y según el momento) para crear un nuevo lenguaje propio que explora la realidad híbrida que resultó del sustrato y del superestrato. A través de esas herramientas propias creadas, construyen un nuevo mundo y muestran que la realidad no es si no un punto de vista.

Los textos neobarrocos se fundamentan, en definitiva, en la pluralidad, en el hibridismo y la inestabilidad. Eso afecta al lector o espectador no sólo a nivel puramente estético, sino que también cambia el modo de recibir un producto cultural: el receptor ahora tiene el poder de completar o interpretar el relato según su propia experiencia y según sus características, dado que el autor o autora no ha dado deliberadamente toda la información necesaria para comprender la historia en un sentido único. En ese sentido, los paralelismos con el género fantástico, del que se ocupa este trabajo, son demasiado evidentes como para ignorarlos.

En cierta medida, podría afirmarse que el género fantástico tiene en común con lo neobarroco la reapropiación de un modo de ver la realidad para presentar una visión no convencional de la misma. Lo mismo que el escritor latinoamericano redefine las herramientas estilísticas y discursivas de origen colonial, el escritor o artista neobarroco busca expandir la periferia de lo aceptable, proponiendo mensajes y estéticas alternativas. El resultado, en ambos casos, es una nueva lectura de la realidad en la que tiene cabida lo que antes era excluido. En el caso de la poética de Ocampo, hay que tener en cuenta que sus cuentos no proponen *per se* una nueva clave de lectura de la realidad; además, a diferencia de otros escritores latinoamericanos, sus obras carecen de una intencionalidad política y no plantean la cuestión de la identidad latinoamericana (o de la escritura como mujer, como se explicará más adelante).

El fantástico de Silvina Ocampo, en cambio, trabaja con la cotidianidad y la altera: es el fantástica de lo *uncanny*, donde en un entorno familiar y reconocible por el lector, casi apacible, sucede algo inquietante y aparentemente inexplicable según los códigos con que quien lee entiende la realidad. En otras palabras, la universalidad de sus historias se alcanza a través de las experiencias singulares en el espacio privado. Los escenarios predilectos por la autora no sólo se restringen en muchas ocasiones al ámbito doméstico (cabe decir que en el corpus de cuentos encontramos historias situadas en el ámbito natural, en las calles de Buenos Aires o en haciendas de provincia, pero, si bien no excepcionales, son cuentos menores en número). El alto número de personajes femeninos, enfermos, marginales e infantiles en estos cuentos, así como su predilección por lo

cotidiano, podría ser entendido como una interpretación femenina del género fantástico, pero tal afirmación suscitaría una serie de preguntas que exceden los límites de este trabajo: por un lado, sería necesario un estudio comparativo de otras autoras del género fantástico; por otro, se estaría trabajando con la asunción de que escribir siendo mujer automáticamente encasilla los textos en una categoría literaria específica, lo cual implica un modo de leer específicamente femenino, y ambas afirmaciones resultan altamente problemáticas.

Sin embargo, es necesario tener siempre presente cuando se analiza un texto firmado por una mujer que el modo en que la posición desde la que se escribe, de interpretar la realidad e intelectualizar su experiencia están condicionados por un marco social determinado. En el caso de Silvina Ocampo, escribe desde un espacio privilegiado en tanto que miembro de la alta burguesía argentina, pero también desde una posición desfavorecida en tanto que mujer e incluso latina, pero es interesante notar el bajo número de estudios dedicados a su narrativa en comparación con los existentes sobre sus contemporáneos Borges o Bioy Casares, o que se analicen sus cuentos fuera de una perspectiva neobarroca (a pesar de las mutuas influencias entre los tres escritores argentinos) por tratarse éstos de narraciones diversas:

Si bien la formulación primera de este libro se proponía elaborar una hipótesis unificada o al menos abarcadora sobre “los cuatro fantásticos” (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares y Cortázar, debo confesar que esta fue inicialmente elaborada a partir del triunvirato masculino únicamente, y que mis intentos por hacer entrar a Silvina Ocampo en las generales de su ley me dieron más de un dolor de cabeza (...) Hasta Bioy, sintomáticamente, la excluye de un cónclave análogo (...) Ninguno de los cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado*, puede, ni con la mejor de las buenas voluntades, caracterizarse como ficción barroca (Gamerro 2010:121).

El problema o el desafío al que se enfrenta la crítica es que el Neobarroco ha sido definido por los escritores mismos para hablar de su obra, y no existen ensayos o trabajos escritos por la propia Ocampo haciendo lo mismo para su propia narrativa o



poesía. En ese sentido, resulta difícil encajar sus textos en un paradigma definido específicamente por y para otros con unas características limitantes. Sin embargo, tal y como intenta proponer este trabajo, expandiendo la definición de lo Neobarroco y tomando en cuenta los estudios transnacionales y no sólo locales, encontramos que gran parte de sus textos, dados los temas y personajes que trata, así como las estrategias discursivas y los múltiples niveles de lectura que ofrecen, pueden considerarse neobarrocos y aportaciones a la poética neobarroca.

Cuando se afirma en este trabajo que Ocampo no tenía ningún proyecto político o literario, no sólo se habla del estudio o la reelaboración de lo latinoamericano o del análisis de sus propias obras, sino que también se excluye un posible proyecto feminista. No obstante, y desconociendo la intencionalidad de la autora, la predilección por personajes femeninos, el tratamiento de temas como la escritura de mujeres (en cuentos como, por ejemplo, “La continuación”), la revisión del concepto de maternidad, o, tal y como sostiene este trabajo, la insumisión a la norma por parte de algunos de esos personajes femeninos, llevan a un modo de leer en el que lo normativo es cuestionado y la sumisión a la disciplina social acarrea consecuencias negativas para los protagonistas:

en algunos textos de Silvina Ocampo es posible observar que las mujeres llevan el mandato que recae sobre ellas en tanto criaturas femeninas a un extremo. Sin embargo, esta colocación en el extremo que implica la ciega obediencia a la norma constituye, al mismo tiempo, la contracara de la transgresión (Ostrov 301-302).

Los ejemplos que se propondrán a continuación tienen como hilo conductor el tratamiento que Ocampo da a los cuerpos anómalos o subversivos. El cuerpo femenino, el infantil o el considerado monstruoso resulta cosificado y reducido a símbolo, será utilizado por esos personajes como estrategia de supervivencia: es por ello que la belleza y la inocencia son una estrategia más para sobrevivir en un mundo fantástico que opera con unas reglas diferentes a las conocidas por el lector. Los personajes de Ocampo buscan sin éxito la expansión de la periferia de lo aceptable y los cuentos analizados culminan con su

muerte o su metamorfosis, probando la incapacidad del sistema para controlar profundamente lo diverso produciendo situaciones grotescas, *kitsch* e inquietantes

Ocampo utiliza los cuerpos, especialmente los femeninos (y los no normativos, aunque los animales, como sucede en “La liebre dorada”) como textos que mandan un mensaje. La mayor parte de los personajes del corpus de cuentos sufren un encierro o una marginación, es decir, son sometidos a la mirada crítica de la sociedad, masculina, sana, heterosexual y capacitada, y la imposibilidad de estar a la altura de los estándares establecidos les causa una situación de desventaja que intentan sobrellevar. Son pocos los personajes que intentan revelarse a su situación, y generalmente se encuentran o con la muerte o con un ulterior castigo. Generalmente, estos cuerpos son rebeldes no sólo por su mera existencia, que desafía al estándar de lo deseable, sino también porque de un modo u otro intentan rebelarse: un ejemplo de ello sería “La cara en la palma”, donde una costurera vive encerrada tras una vida de excesos cosiendo flores para su patrón, a quien odia y ama, con la única compañía de una cara en la palma de su mano que destruye su trabajo de costura y la insta continuamente a fugarse y retomar su vida. Es el ejemplo más evidente de sumisión aceptada y de rebelión corporal ante el castigo.

Como ella, muchos de estos personajes viven en el encierro. Salir de ese encierro supone una penalización: los cuentos sobre mujeres que compran vestidos, que van a la costurera, a la mercería o a pasear son frecuentes y no existe castigo si la mujer se limita a las acciones y los espacios considerados adecuados para ella. Cuando una mujer se sale de la norma, como en “Voz en el teléfono” o “La continuación”; el resultado es la muerte o el aislamiento. Si un cuerpo no normativo, como en “La casa de los relojes” osa a salir a la luz y convivir con la sociedad, recibirá un castigo y la muerte: en este caso, Estanislao Romagán, un relojero con joroba, usó sus mejores galas para acudir a una fiesta en la que no sólo hicieron bromas a costa de su físico y su traje arrugado, sino que le plancharon el traje y la espalda, intentaron normativizarle o castigarle, causándole la muerte.

En “El sótano”, una mujer vive en un espacio aislado y en mal estado, con la única compañía de sus amigos los ratones, cuando el edificio tiene una orden de demolición. No sabemos la causa de

su encierro, sólo que vive de la caridad de algunos vecinos pero que la mayor parte de estos la espían:

Frente a la puerta de la calle hay camiones de mudanza, pero yo paso junto a ellos, como si no los viera. Nunca pedí ni cinco centavos a esos señores. Me espían todo el día y creen que estoy con clientes, porque hablo conmigo misma, para disgustarlos; porque me tienen rabia, me encerraron con llave; porque les tengo rabia, no les pido que me abran la puerta (1999:30).

La muerte no se presenta como un castigo, sino como una decisión. El modo en que está narrado el cuento, en primera persona, con enumeraciones minuciosísimas y casi frenéticas, hace pensar en una persona mentalmente inestable. Sin embargo, dentro del corpus de cuentos de Silvina Ocampo hay que subrayar que la muerte no siempre es un castigo, una supresión del sistema de un elemento no normativo, sino que Ocampo describe personajes que consiguen emanciparse y tomar decisiones con su propio cuerpo: en este caso, podría clasificarse el cuento dentro del grupo de narraciones en que la muerte es una liberación, que el verdadero castigo era la vida impuesta, el encierro. En otros cuentos (maravillosos en tanto que el relato es extraordinario, fantástico en tanto que el narrador no es fiable y podría haberse inventado la historia para cubrir un crimen) como en “Isis”, la metamorfosis final también es una liberación del encierro. La última frase de “El Sótano”, mientras están iniciando a demoler la casa y los ratones tiemblan de miedo, es: “me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda” (130). La protagonista ha aprendido a leerse a sí misma, a interpretarse al margen de reglas impuestas y por ello, ha tomado posesión de su cuerpo y existencia, pero la exilian de la vida social y termina condenada.

En “La propiedad”, el cuento no transcurre en un espacio cerrado a modo de cárcel, sino en una hermosa casa de huéspedes. Las dos protagonistas, la narradora (cocinera del establecimiento) y la propietaria, viven sin estar sometidas a ninguna autoridad visible y parecen tener total autonomía sobre sus cuerpos. No en vano, la cocinera se sometió a varias operaciones de cirugía estética (gratis, dado que ella no tiene el poder adquisitivo

necesario para pagarlas, como conejillo de indias para perfeccionar la técnica de los cirujanos) y la señora de la casa parece sufrir anorexia y bulimia, sometiéndose a tratamientos con hormonas “y comiendo como un tiburón o un pajarito” (1999: 135), insatisfecha siempre con su peso, deseando siempre estar más gorda o delgada. Ambos casos son ejemplos únicos de desórdenes de la imagen modernos explícitamente narrados en uno de los cuentos de Ocampo, y muestran como, en la aparente libertad de estos dos personajes extraordinarios dentro del corpus, el sometimiento a la mirada externa es ineludible, porque ésta opera a través de los propios ojos del individuo. Todo cambia ante la llegada de Ismael Gómez, un pretendiente de la señora que ella siempre rechaza para mantener una relación amorosa pero al que cede todo el poder sobre la casa de huéspedes y sobre su propio cuerpo, ya que ella se deja cuidar por él. A partir de ese momento, Ismael se convierte en lo que hoy llamaríamos *feeder boyfriend*: la señora, lejos de continuar adelgazando y engordando a capricho propio, se limita a engordar bajo los constantes cuidados de Ismael. La cocinera ya no trabaja más, sino que ha sido sustituida por un chef obeso. Evidentemente, ella no está contenta con la situación y ha entendido la actitud de Ismael, que pasa su tiempo libre imitando la firma de la señora y arreglándole los papeles del banco.

Finalmente, tal y como la cocinera había presentido, la señora muere (con lo cual la actitud de *feeder boyfriend* se revela no un fetiche sino un aprovechamiento de los desórdenes alimenticios de la señora para matarla) y la cocinera ha perdido el poder sobre su cuerpo y su identidad; al enterarse de la noticia, ella dice: “se me doblaron las rodillas. En los espejos yo parecía ni más ni menos que una enana. ¿Quién es esa?, pensé, y era yo” (137). Ante esta situación y tras las palabras de Ismael, que le pide a la cocinera que cuide de la casa (ahora de su propiedad) y de él mismo como hiciera antes con la señora, ella describe la situación así: “me arrojé a los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y comprendí que era un señor bondadoso” (137). Se trata de un cuento que escapa a la línea general (que no única) del corpus, en el que los personajes avanzan de un estado de prisión a uno de liberación o castigo tras transgredir una norma: en este caso, del estado de libertad, sin aparentemente transgredir una norma

(ambas mujeres estaban preocupadas por acomodar su imagen a la deseable) se pasa a un estado de pérdida de identidad y sumisión a un agente externo, Ismael Gómez, que las hace sentir incapaces y frágiles sin su asistencia.

El análisis del cuerpo en el corpus de cuentos de Silvina Ocampo merece una atención más detallada, dado que la autora presenta una serie de problemáticas sobre la mirada, la autoridad y la transgresión en un entorno cotidiano, narradas con un lenguaje aparentemente sencillo pero rico en dobles sentidos, ambigüedades y juegos de palabras que dificultan una lectura unívoca de los hechos relatados. El *quid* de la cuestión es justamente esa ambigüedad: la imposibilidad de conocer la verdad no sólo se debe al manejo de la lengua, sino también a la recurrencia a formas narrativas en primera persona (y, además, frecuentemente esos narradores son personajes con algo que ocultar) y a la frecuencia de los finales abiertos que implican al lector en la construcción de la historia. Además, dentro de ese entorno cotidiano, el horror y lo monstruoso se presentan como fenómenos *uncanny*, lo familiar que se hace inquietante sin saber exactamente por qué. Silvina Ocampo, distorsionando la realidad, introduce no en pocas ocasiones discursos que van más allá de un gusto por el género fantástico. En definitiva, presenta una realidad inestable vista a través de un ojo desobediente, tomando prestada la expresión de Parkinson Zamora para definir el Neobarroco.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buci-Glucksman, C. (1994) *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications,
- Calabrese, O. (1987) *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Kaup, Monika. "Neobaroque: Latin America's Alternative Modernity." *Comparative Literature* 58.2 (2006): 128-152. Online. racia, orge.
- Lambert, G. (2008). *On the (New) Baroque*. Aurora CO: The Dacies Group Publishers.
- Lezama Lima, J. (1971). *Las Eras Imaginarias*. Madrid: Fundamentos.
- Lezama Lima, J. (1997). *Ensayos Latinoamericanos*. Mexico, D.F: Agencia Literaria Latinoamericana.
- López Silvestre, F. (2004), *El Paisaje Virtual. El Cine de Hollywood y el Neobarroco Digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Klingenberg, P. N. (1999). *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Martínez Robbio, S. & Featherson, C. A. (1997). La subversión de lo marginal en La Furia. En M. Ezquerro (Ed.) *Aspects du récit fantastique rioplatense* (pp. 45-60). París: L'Harmattan.
- Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- Ocampo, S. (2013). *Antología: cuentos de la nena terrible*. P. Nisbet Klingenberg (Ed.) Doral: Stockcero.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos Completos Vol. I y II*. Buenos Aires: Emecé.
- Ostrov, A. (1996). Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo. *Hispanamérica* 25,74, 21-28.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata-
- Sarduy, S. (1999) "Nueva inestabilidad." *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes (pp. 75-80)
- Ulla, N. (2003). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Waldron, J. V. (2014). *The Fantasy of Globalism*. The Latin American Neo-Baroque. Plymouth, Reino Unido: Lexington Books.
- Weldt-Basson, H. C. (Ed.) (2009). *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Zamora, L.P. (2006). *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zamora, L.P. (1997). The Usable Past: *The Imagination of History in Recent Fiction of the Americas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zamora, L.P. & Kaup, M. (2010). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press.
- Zamora, L.P. (2004) *La Construcción del Pasado*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LAS VIOLETAS ENMASCARADAS: ESCRITORAS  
FANTASMAS MEXICANAS (1806—1851)  
VIOLETS BEHIND THE MASK: MEXICAN WOMEN  
AS GHOST WRITERS (1806—1851)

Lilia GRANILLO VÁZQUEZ

*Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México*

*Resumen:* Esta investigación aborda las prácticas de criptografía literaria mexicana. Encuentra en la escritura de mujeres rasgos distintivos que marcan las cuestiones de género en la cadena de transmisión de la cultura y en el mercado editorial. Relaciona estrategias femeninas para ocultar la autoría en México y en España. Da cuenta de escritoras –y algún escritor—que recurren a enmascararse para poder publicar sus creaciones. Propone además que el uso de máscaras apoyó el tránsito de la escritura femenina desde la reclusión doméstica hasta la plaza pública. Aprovecha para destacar a una decena de inéditas del siglo XIX, escritoras fantasmas de aquella época.

*Palabras clave:* Escritura fantasma, seudónimos, siglo XIX mexicano, literatura hispano - mexicana, escritoras mexicanas

*Abstract:* This research is an approximation to Mexican literary cryptography. The proposal shows that women writing reveals distinctive features in practices of the chain of cultural transmission and in the publishing or editorial market. It reveals feminine strategies to hide women's authorship –and even some men's tactics- in Mexico and in Spain. It also proposes that the use of masks conveyed the transit of female writing from domestic seclusion to the public opinion. Also, the discussion line rescues some ten *inéditas* XIX Century women ghost writers.

*Key words:* Ghost writing, pseudonyms, Mexican 19th century, Hispanic—Mexican Literature, Mexican women writers

1. SEUDÓNIMOS, ANAGRAMAS, APODOS, SOBRENOMBRES Y MÁSCARAS PARA MOSTRAR EN PÚBLICO LO QUE SE PIENSA EN PRIVADO

A María del Carmen Ruíz Castañeda

Trazar la historia literaria de las mujeres en México, en América Latina, España, en fin, en las regiones culturales de Occidente, llevará a descubrir la tradición escritural del ocultamiento de la autoría. Y en el caso de las escritoras, se hará evidente que esta tradición puede ser un subterfugio, una estrategia de sobrevivencia ante la impuesta sumisión patriarcal. La organización androcéntrica –bipolar– del universo; la separación entre lo público y lo privado; entre lo doméstico y lo social; la división sexual del trabajo ordenaba a las mujeres a permanecer alejadas de la plaza pública, en silencio, secuestradas en el hogar, atrapadas en la reproducción social. Cuando sobrevino la Ilustración y emergió la cultura de los derechos humanos, ilustración y derechos fueron primero para los varones. Al principio, los recientemente liberados preferían ocultar su pensamiento tras la máscara del seudónimo. De manera similar a los rebeldes y activistas quienes hoy día, usan máscaras simbólicas o reales, como El Comandante Marcos, o la Comandanta Ramona, para proteger la causa, por ejemplo, del Movimiento Zapatista. Incluso los y las periodistas siguen recurriendo a sobrenombres. En la popular revista mensual *Contenido* tras la identidad de la auténtica Mary Lou Dabdoub, se rubrican los reportajes colectivos de reporteros como Armando Ayala Anguiano, Elsa R. De Estrada, María Elena Rico, Elisa Robledo o la propia Mary Lou (Ruiz Castañeda, 2000: 219).

Justifica el título de este trabajo la licencia autoconcedida de nombrar “escritoras fantasmas” a las que publicaron anónimamente, las inéditas, que aparecieron en las primeras publicaciones del México Independiente. Una escritora fantasma es aquella que escribe para otros u otras, y que por diversas razones - a veces por dinero - evita publicar su nombre pese a ser la autora. Hoy día es práctica común que un político o una estrella de cine contraten a “una pluma”, un letrado o letrada para que escriba tal o cual biografía o responda una entrevista. Algunas



editoriales pagan para que se escriba tal o cual libro y salga bajo la autoría de la casa, *Reader's Digest* en el mundo, *Contenido* en México, *Grupo Mondadori*, en fin. Así se crea “una marca literaria”. Casi todos los escritores y las escritoras han comenzado por ser “fantasmas” o sea, por escribir para otros. Hay en ello cierto abuso, cierta precariedad en el escaso o nulo gozo del derecho a la propiedad intelectual y el reconocimiento al genio personal de hombres y mujeres. Acaso, cuando hay dinero de por medio, la precariedad sea menor; pero cuando escribir para otros se convierte en condición de género, en sumisión o supresión de pensamiento, es momento para el empoderamiento.

En el caso de las mujeres, los prejuicios de género, las identidades tradicionales, obligan desde inicios del orden patriarcal del mundo, a la ignorancia, al silencio femenino, en bien del mal entendido recato de las damas. De ahí el refrán de la época virreinal: “Mujer que sabe latín, ni encuentra marido, ni tiene buen fin”, cuya primera oración sirvió de título a un ensayo de Rosario Castellanos sobre la cultura femenina mexicana. O el fatal destino de las escritoras, aquel que Ethel Krauze consignara en el proverbio: “Mujer que publica, mujer pública” cuando impartió la célebre conferencia, dada en San Diego California “en el año 23 de Nuestra Señora de la Liberación”. Brianda Domecq consagró de ahí el proverbial título de su libro que ostenta el desafiante capítulo “PUTA, RE-PUTA, RE-PUTA-CIÓN (sic)” (Domecq, 1994: 39).

Existía la necesidad de proteger el buen nombre, la fama pública de las que se atrevían a mostrar fuera de la casa pensamiento y palabra gestada en la intimidad, en lo doméstico. Para el siglo XIX, época del liberalismo, el historiador de la literatura regional del Sureste mexicano explicaba así la necesidad de proteger el buen nombre de las mujeres en la sociedad decimonónica:

Todas nuestras representantes del sexo femenino que sentían nacer en su espíritu la inquietud del verso, se apresuraban a esconderse tras el velo del seudónimo y a ir, poco a poco, asomando, tímidamente, la cabeza y develando la personalidad, según se presentasen favorablemente o no las circunstancias. (Esquivel, 1957: I, 168)

Esta investigación aborda algunas máscaras, apodos, sobrenombres, anagramas y semi—anagramas, que las mujeres asumieron como protección para liberarse de las imposiciones de género, y poder publicar literatura. Este *habitus*, según Gómez de la Serna, ha sido tentación continua para ellos y ellas: “Todos los escritores nos planteamos alguna vez la querencia del seudónimo, todos pensamos encubrirnos con un nombre supuesto que nos debiese toda su gloria o toda su obscuridad” (cit. Por Ruíz Castañeda, 2000: XLIV). Recurren a “embozarse en la hopalanda del seudónimo” (XLVI), desde Sócrates, Ptolomeo, Augusto, hasta Lebrija, Molière, “Fígaro”, Máximo Gorki, Mark Twain, Katherine Mansfield, sin olvidar a George Sand, a “La Pensadora Gaditana”, a la Baronesa de Wilson, o a Pablo Neruda. Antes afirma que “En la antigüedad todos los nombres suenan a seudónimo, y hasta “Jehová” es como el primer seudónimo del ser supremo y misterioso” (XLV).

Cabe una breve mención a la práctica masculina de *Escribir como mujer entre hombres*: lo que he llamado “Travestismo literario mexicano” y que he documentado antes para los años 1805-1921. La llegada del primer romanticismo a México favorece, tras la Independencia de España, el impulso masculino de recurrir a lo femenino para expresar emociones al ser suaves, sensibles y tiernos. Se trata de un juego entre los géneros, aceptable socialmente por el intercambio de identidades para expresar recatadamente, los sentimientos y la dulzura, la emoción sentimental sin tener que dejar de ser varones. Al travestismo recurren Ignacio Manuel Altamirano, a quien se atribuyen los poemas sensibleros de una señorita inventada “Ofelia Plissé”, hasta Alfredo Bablot, director de *El Federalista*, que solía convertirse en “Raquel”. El aguerrido general Vicente Riva Palacio jugaba, jugaba y engañaba al ambiente literario firmándose como “Rosa Espino”. Así, “El general era un rosa”, y la prensa mexicana abundaba en noticias acerca de la “tierna poetisa niña de Guadalajara”, cuyos padres le impedían viajar —“Las niñas buenas se quedan en casa”— a recoger los premios y homenajes que repetidamente le otorgara la Academia de Letrán, antecesora de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Española (Schneider, 1993: 141)

A la titánica tarea de registrar este *habitus* en la cultura letrada se dedicó mi maestra María del Carmen Ruíz Castañeda - quien fuera por décadas directora de la Hemeroteca y la Biblioteca Nacionales - y su colaborador Sergio Márquez Acevedo. Los dos acopiaron justamente decenas de ediciones y miles de páginas publicadas en torno al enciclopédico *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*. Obra de arqueología textual, hace 3 lustros logró consignar a más de 3 mil autores y cerca de 7 mil cambios de nombre, desde iniciales y semi-anagramas a palimpsestos y otras máscaras, sigue en ello. Iniciaron este rastreo hacia 1986, y el asunto había sido también de la curiosidad de eruditos y editores que rescataron y re-publicaron catálogos y listas como las Iguiniz, Ignacio B. Del Castillo y Juana Manrique de Lara y eruditos como el coronel Manuel Vázquez Cadena<sup>1</sup>, entre otros. Incluyen ensayos, reflexiones e investigaciones en “tono al vasto e inagotable mundo de la sinonimia mexicana” (Ruíz Castañeda, 2000: XIII). En esto siguen. Citan a Jesús García Gutiérrez, quien enmascarado de “Beltrán Claquín”, en 1907, declaraba:

Averiguar cuales hayan sido las razones que tuvo cada autor para ponerse un seudónimo sería cosa útil; averiguar cuales fueron las que tuvo para escoger determinado seudónimo sería empresa más laboriosa y menos útil que la anterior, y poner la correspondencia entre el seudónimo y el nombre verdadero es, sin duda, lo menos laborioso y más útil de la empresa. (Ruiz Castañeda, 2000; XIV)

Descubrir a quienes se encubren ante la opinión pública y aún así logran que pensamiento y palabra trasciendan, es tarea útil para la historia literaria de un país. Especialmente cuando se trata de publicar la obra, registrar la expresión, actualizarla y valorarla para incluirla en el patrimonio cultural de una nación o de varias.

---

<sup>1</sup> De quien dicen que “pasó su vida investigando en la Hemeroteca y Biblioteca Nacionales”. Era mi tío abuelo, hermano del padre de mi madre, Profesor Rafael Vázquez Cadena, escritor de la primera gramática moderna de la lengua española para estudiantes mexicanos. Valga la autoafirmación.

Suele decirse que el derecho a la libertad de expresión es el primer derecho humano. Al menos, el primer derecho a ostentar en la plaza pública lo que se piensa en privado, La libertad de expresión se origina en la libertad de pensamiento, que es ahora, el derecho a disentir, a pensar, sentir y vivir de manera diferente a lo que la sociedad impone a sus habitantes. Y más para el género femenino, cuya condición social implicaba confinamiento, reclusión en el mundo doméstico, en lo privado, en las casas. Ya se sabe, la reproducción de la especie, el cuidado de la casa, el sometimiento al dominio masculino eran las expectativas sociales para las mujeres. Podían pensar lo que quisieran, pero de ahí a decirlo, a manifestarlo, a divulgarlo, eso era otra cosa; pues la voz de las mujeres antes del siglo XIX había sido silenciada, ocultada, aun usurpada por los varones en la sociedad patriarcal.

Suele pensarse que las mujeres, a lo largo de la historia, han escrito muy poco, han publicado menos. De ahí que las entradas de escritoras en las enciclopedias y diccionarios de escritores sean muy escasas antes del siglo XX. Pero quien se dedique a trazar la historia literaria de las mujeres encontrará muchas obras donde se advierte el pensamiento, la pluma femenina: intereses de las mujeres, ocultos tras iniciales, seudónimos, cambios de nombre que sustenten la transformación intersexual o trans--genérica. A la inversa, muchos varones recurren a este travestismo nominal. Durante siglos, en las prácticas teatrales los varones interpretan los papeles femeninos.

Tras disfraces y mascararas se descubre a mujeres que escribían ocultas para defender sus ideas, para resguardarse de los ataques y la censura. En ocasiones, los apodos, sobrenombres o epítetos se usaban para distinguir lo femenino de lo masculino. Otras, para facilitar a las mujeres el acceso a los dominios masculinos.

En estos juegos de ocultamientos y máscaras los varones participan mucho. Más de una vez, en el amplio abanico de las escrituras fantasmas, se da el caso del esposo que se apodera del genio poético de la esposa; que publica como suyo lo que ella escribe en casa. ¿Qué sucedió con la poetisa Luz Mayora, célebre profesora que dejó de publicar o aparecer en los periódicos nacionales, tras casarse con Justo Sierra? ¿Por qué Justo Sierra, quien llegara a ocupar el Ministerio de Educación

en el Porfiriato, comenzó a publicar lírica ya casado? Era bien conocido por ser prosaico, ¿de donde devino lo poético?

El abanico de estas máscaras de mujeres se puede rastrear desde la Antigüedad Clásica. Está el caso de *Nossis*, escritora de la región de Locris, en el sur de Italia, tres siglos antes de Cristo. La identifican como *Thelyglossos*, y es reconocida por el epíteto “La de femenina lengua”. Recuérdese en España, a Cecilia Böhl de Faber, quien para empoderarse y acaso por petición de sus editores, adopta el seudónimo doblemente masculino, de evocación heroica, ibérica y protectora: “Fernán Caballero”. Tal cuestión nominalista tiene gran impacto en la cadena de transmisión de la cultura, en el llamado “valor social”. El nombre es rasgo de identidad, signo distintivo del origen, dice la Hermenéutica. Antes, el apellido del marido servía de escudo contra la infamia. Así, las mexicanas como Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santilla se amparan doblemente bajo el “sor Juana” y siempre “De la Cruz”; Laura Mendéz de Cuenca firmó como casada, tras el escándalo del suicidio de su amante, Manuel Acuña; o las latinoamericanas como Juana Fernández, quien alcanza notoriedad eliminando lo paterno y afirmándose en lo conyugal, “De Ibarborou”. Notorias son las asumidas filiaciones paternas sociales, como la de Lucila Godoy Alcalaya, la chilena que se convirtió en Gabriela Mistral, afirmándose como hija de dos padres y sin madre, el occitano Mistral y el italiano Gabriele D'Annunzio. La conocida escritora y conductora de televisión Cristina Pacheco <sup>2</sup>, se llama en realidad Cristina Romo Hernández; casada con José Emilio Pacheco, usa el patronímico del marido como su nombre literario.

Cabe la digresión: hace poco las feministas en Iberoamérica - amparadas en las políticas públicas de igualdad y empoderamiento -, logramos lo que falta por alcanzar en las sociedades de habla inglesa: conservar el apellido de origen, de la primera familia aún después de casarse. En el mundo anglosajón, las mujeres al casarse pierden el apellido que reciben de la casa

---

<sup>2</sup> Narradora, ganadora varias veces del Premio nacional de periodismo, conduce desde 1980 el programa de televisión “Aquí nos tocó vivir”, retransmitido mundialmente.

paterna –nada de la materna-- y adoptan el del marido; legalmente usan sólo apellidos paternos. En cambio, en lengua española se ostentan las dos progenies, la masculina y la femenina; en algunos Estados de la República Mexicana, se puede decidir cual de los dos apellidos va primero, sea el materno o el paterno.

## 2. LA PARADOJA DE LO PRIVADO EN LO PÚBLICO

Con las transformaciones sociales que la Ilustración acarreó para las mujeres en España, el derrumbe de viejos prejuicios y los cambios de mentalidades y de estructura vino la necesidad de una vida profesional propia para las mujeres. Con todo, en el siglo XIX, época de transición, de grandes revoluciones políticas y sociales, persistía el prejuicio del recato femenino que imponía anonimato:

Cuando un nuevo clima de libertad permite a tan gran número de mujeres dedicarse a unas tareas acometidas antes por muy pocas, vamos a encontrarnos con la paradoja de que muchas de ellas van a ocultarse en el anónimo o a ampararse con seudónimos y otros recursos de disimulo más o menos completo. Las causas, la variedad y el desarrollo de este fenómeno es lo que, en sus líneas generales, nos proponemos analizar.... Cambios de estructuras y de mentalidades, educación diferente, desaparición de viejos prejuicios y nacimiento de otros, vida profesional propia, serán factores determinantes de ese cambio". (Simón Palmer, 1986: 92)

La filóloga peninsular distingue matices en los motivos masculinos, las razones para usar seudónimos en hombres:

Apenas si tienen aquí vigencia algunos de los motivos tradicionales más conocidos, como la posición social (Felipe IV), religiosa (Tirso de Molina) o los científicos declarados por los propios interesados en nuestro tiempo, como las consideraciones filosóficas de Antonio Machado o las psiquiátricas de Fernando Pessoa. De estos dos últimos casos sí conviene tener presente el hecho de los fenómenos de desdoblamiento de personalidad a que tienden los usuarios de múltiples seudónimos (Simón Palmer, 1986: 93)

Para México, cito el caso de Fernández de Lizardi, que impresionaba a la opinión pública como “El Pensador Mexicano” –por supuesto, haciendo eco de “La Pensadora Gaditana”— o del célebre Ignacio Ramírez, con escudo de “El Nigromante”. Simón Palmer establece también categorías analíticas que aquí resumo, para comprobar los ecos hispano—mexicanos, lo compartido y similar, en México, de este lado del Atlántico. Cabe notar que desarrolla una mini-semántica muy interesante, una nomenclatura, en el recurso de las máscaras.

Comienza por distinguir a aquellas que usan el apellido del esposo, el “De ...”, para confirmar una posición social y para refutar aquello de no tener marido. Para México, están casos, ya se dijo de la célebre Laura Méndez, el de la fundadora de la revista las *Violetas del Anahuác*, (1887-1899), Laureana Wright de Kleinhans, o su compañera de aventuras empresariales Mateana Murguía de Aveleyra. Tras el nombre de “Violetas” se enmascaran muchas escritoras de la célebre empresa cultural que estas dos señoras encabezan, tras las máscaras una veintena de escritoras se abre paso en el ambiente literario nacional. En el siglo XX, ya en época de liberación de las mujeres, notable es el caso de Esperanza Brito de Martí, la feminista fundadora de la Revista *FEM*, de trascendencia latinoamericana.

Hay las “ocultaciones parciales”, lo que se llama la “Supresión del primer apellido” para negar al padre. Helen Krauze, periodista, suprimió el patronímico paterno Kleinbort. Guadalupe Nettel también omite el paterno. Las máscaras favoritas recurren a la criptografía y se solazan en los anagramas. Las iniciales, son muy “empleadas y curiosamente no siempre corresponden a las iniciales del auténtico nombre” nos dice Simón Palmer. Pasa algo semejante con los títulos nobiliarios reales y supuestos. Mientras que “Las damas escritoras de la aristocracia española hicieron uso de su título y más veces del de su marido”, en México, esta práctica es inusual desde la abolición de los títulos nobiliarios con la Independencia. Isabel Pesado, notable poetisa del XIX, era, por su marido y por título concedido por el Vaticano, Duquesa de Mier, pero jamás se firmó con el título. Antes bien afirmaba su linaje ostentado los apellidos propios, Pesado y Segura. La

granadina Emilia Serrano de Tornel, que conservó el título de su primer marido y lo hizo suyo firmando como “Baronesa de Wilson”. Visitó México varias veces y aquí dirigió empresas culturales dignas de mejor estudio. Porfirio Díaz la invitó a escribir sobre México a fin de atraer colonos e inversionistas europeos en el último cuarto del siglo XIX. Se dice que caía en gracia, entre los asistentes a las tertulias y saraos del oaxaqueño, la presencia de una Baronesa nacida en tierra de gitanos. En nuestros tiempos. Elena Poniatowska si se hubiera quedado en su natal Polonia, acaso seguiría siendo “princesa”. Francesca Gargallo, también renunció a la nobleza italiana.

Muchas autoras cambian sus nombres y apellidos, sigue diciendo Simón: “Es difícil averiguar a qué criterio obedecieron para adoptar una falsa identidad. Hay casos en que el apellido, Calderón o Cervantes, explican una aspiración o un homenaje de las que lo adoptaron”. Es el caso acá de Catalina D’Erzell (1897-1950) autora de numerosa narrativa, en realidad se llamaba Catalina Dulché y Escalante. Otra categoría está en la de

...nombres propios femeninos. Esta forma va a elegirse principalmente para firmar en las secciones de modas de los periódicos y en las revistas femeninas. Algunos son bastante vulgares como "Emilia", "Ana María", pero es evidente que la influencia del movimiento romántico marcó a muchas autoras, que escogieron nombres más exóticos como "Ossiana" (Catalina Macpherson), "Felicía", "Adiara" (Pilar León) o "Corina" (María Tadea Verdejo). Ahora bien, también debió influir el contacto con otros países... (Simón Palmer, 1986, 96)

En México cunde también esto, y se afianza en las revistas y periódicos. “Josefina” es Josefina Pérez de García Torres, esposa del editor del prominente diario *El Siglo XIX*. Tras “Doña Sol”, evocación de una de las hijas del Cid Campeador está Virginia Huerta Jones, nacida en 1895 en Guanajuato. Francisca Ruvira de Ojeda (1866—1945) usaba iniciales, F.R. de O; o bien era “Clemencia Isaura”, la heroína de *Estelle*, del francés Cloris de Florian. Hacia 1935, la prensa mexicana daba cuenta de que “Carmen”, la periodista que conquistaba la radio era realmente Carmen Madrigal. Están también las que adoptan nombres



propios masculinos: María Enriqueta Camarillo comenzó a publicar firmando como si fuera el célebre músico “Iván Moszkowski”. En el XX, Josefina Vicens que se enmascara y aparece como “Pepe Faroles”. Concha Urquiza se ocultaba como “Santiago Damián”. Otra categoría usa lemas, como “Una amiga de la humanidad”, “Una Hija de María Utilizar nombres de plantas, de flores, era frecuente en el Romanticismo, en ambos lados del Atlántico.

Merece mayor investigación la comunidad de flores escritoras que se agrupan en las *Violetas de Anáhuac*. Muchas colaboradoras se deleitaban en los cambios de nombres, desde topónimos hasta condiciones físicas. Guadalupe Ruvalcaba nacida en 1877 a veces ostentaba su viudez: “Viuda de Mas”; otra era “Rosa Reyna”, o “Abril de Valeria”. Incluso, para desafiar al poeta modernista Gutiérrez Nájera, firmaba como “La Duquesa Job”.

### 3. CRIPTOGRAFÍA LITERARIA DESDE EL PRINCIPIO

*El Diario de México*, la primera publicación cotidiana en este país, es crisol de la criptografía literaria desde sus orígenes, principios del XIX. Eran los tiempos de la poética pastoril, lo cual facilitaba el acceso a otra personalidad. Muchos escritores dejan de ser autores y se convierten en autoras, al amparo de la Arcadia mexicana. Al final de la época virreinal, el árcade Juan María Lacunza, se ostenta como “Juana Mira Can-Azul”, en 1806. Paradójicamente, aunque “Juana” ama a “Anarda”, usa voz poética masculina en una “Oda” (*Diario de México*, 1806: 421). José Antonio Reyes firmaba como “Otero Seniany”, o aparecía como “La desgraciada”. Una endecha en voz poética femenina, que previene de las acechanzas masculinas ante la debilidad de las mujeres:

...El placer me enajena,  
 Y mi virtud preciosa  
 Llega a ser del perjuo infeliz presa.  
 Despechada reviento  
 Los diques a mi pena;  
 Pero ¡ay! que el llanto inútil  
 No puede resarcir tan noble prenda.

Detesto enfurecida

Al pérfido, que ciega, adoré... (Reyes, 1906: II, 425)

Queda clara la intención de publicar voces femeninas en el *Diario*, aunque fueran usurpadas. E director Carlos María de Bustamante contrapone los desaires de “La Coquetilla” a los lamentos de “La Desgraciada”:

Señor Diarista: Puede Ud. tener a mucha felicidad el que una señorita de mi rango y de mis circunstancias, llena de ocupaciones interesantes a la sociedad, y adornada de gracias y atractivos, tome la pluma para hablarle directamente...

(Bustamante, octubre 7 y 8 de 1805; I, 16-17 y 29-30)

Los dueños del espacio público asumen personalidades femeninas vanidosas, superficiales, casquivanas y traicioneras, socialmente criticables y humanamente despreciables y pueden aleccionar a las mujeres para que defiendan la virginidad, la honra, las buenas costumbres. Aparece ahí el inquietante poema contra “la debilidad”, única pieza poética que menciona el aborto en el siglo XIX.

Soneto. A un aborto procurado para ocultar la debilidad.

¡Oh tú, que mueres sin haber nacido  
tu ser equivocando con la nada,  
sombra del ser humano mal formada,  
de la nada, y el ser resto perdido!

Delito de mi amor tu vida ha sido,  
culpa de honor tu muerte desgraciada,  
obra de amor, funesta desdichada,  
víctima del honor obscurecido.

Cese ya, tu venganza está cumplida,  
castígueme la pena de perderte,  
sin que añadas horror a mí caída.  
No fui solo la causa de tu muerte,  
que si amor contra honor te dio la vida,  
honor contra el amor, te da la muerte.  
(Anónimo, diciembre 23 de 1806: 463)

En un principio, escribir como mujeres siendo hombres, funciona para representar lo femenino desde el punto de vista masculino; constituía una manera de exponer los vicios – pocas veces las virtudes— que los varones detestaban en las mujeres.

Hay, además de los seudónimos que reflejan rasgos de la personalidad, las iniciales que constituyen un desafío inteligente y audaz para quienes sí las conocían. Las traductoras acostumbraban a firmar con iniciales: el cuento “El Pescador, Historia oriental por J. G. Wilkinson” aparece en *El Año Nuevo* de 1838, con la firma “Traducción hecha del inglés por la señorita D. I. G.”. El lema de *El Año Nuevo* justificaba así la profusión de poemas sin autoría revelada: “Donde se escribe mucho, algo se puede esperar de bueno, donde nada se publica, nada habrá ni bueno ni malo” (1840). Pronto empiezan las ocasiones en que el anonimato sirve para denunciar sin ser identificadas, para acusar sin dejar rastro para la recriminación. Está también la voluntad expresa de permanecer en la incógnita, pasar inadvertidas para no ser reconocidas. Otras no aspiraban a la fama ni a la trascendencia, simplemente se divertían en “Remitidos” y “Charadas”. Se va abriendo la posibilidad del diálogo entre mujeres, juegos letrados, adivinanzas, entretenimientos ilustrados, como se verá en la muestra de escritura de mujeres desde el anonimato. Aparecen coplitas de desconocidas como María Nolasco, Carolina Iturria y Tiburcia L. de Nava. Charadas y chascarrillos constituyen un marco de juguete, lúdico más que estético, mero pasatiempo, más que visión del mundo, u oficio de escribir. Pero no hay duda de la popularidad de estas adivinanzas versificadas. Una misteriosa “María” publica en la connotada *El Renacimiento*, la revista de la reconciliación tras la guerra entre conservadores y liberales y la derrota de la Intervención Francesa. Publica en 1868, junto a los grandes escritores como Altamirano, El Nigromante, Manuel Acuña y otras grandes plumas. Acaso es la misma que inaugura la poesía de la *Edición literaria de los Domingos*, de *El Federalista*, cuatro años después. El poema de María sigue al primer editorial de *la Edición Literaria*. (Bablot, 1872: I, 7) Se desconoce la identidad de esta poetisa, aunque cabe imaginar que los redactores de *El Federalista* sí la conocían. Parece increíble que se hubieran aventurado a publicar a una coplera

improvisada. “María” figurará luego en la lista de señoras redactoras. Continuó siempre el enmascaramiento, pese a la alta calidad de su poesía.

En las fuentes literarias del siglo XIX abundan composiciones anónimas o con iniciales no identificadas, adecuadas para este Seminario sobre “Inéditas”. Son las escritoras fantasmas que transitan desde el anonimato a publicaciones literarias incluyentes.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónima, (dic. 23 de 1806), “Soneto, A un aborto procurado para ocultar la debilidad”, *Diario de México*. T.4 N.449 p.463
- Aurelia, (20 de febrero de 1806) “A las zagalas de México”, *Diario de México*, T.2, N. 143, p. 201
- Bablot, A. (1872), *Edición Literaria de El Federalista*, México, 7-8
- Bustamante, C. M., (octubre 7 y 8 de 1805), “Carta de la Coquetilla”, *Diario de México*, T.1 N.7 pp. 16-17, y T.I N.8 pp. 29-30
- Domecq, B. (1994). *Mujer que publica, mujer pública, Ensayos sobre literatura femenina*. México: editorial Diana.
- Esquivel Pren, J. (1957). *Historia de la literatura en Yucatán*, “Los poetas del siglo XIX”, t. I, México: Edición de la asociación “Zamná”.
- Ruíz Castañeda, M.C. y Márquez Acevedo, S. (2000). *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM.
- Schneider, L. M. (1993). Cuando el general fue una Rosa. En *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando*, México: UNAM.
- Simón Palmer, M.C. (1986). “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX”. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/> (22 de mayo de 2017)

RITA CETINA GUTIÉRREZ, UNA ESCRITORA  
“INÉDITA” DEL MÉXICO DECIMONÓNICO  
RITA CETINA GUTIÉRREZ, AN "UNPUBLISHED"  
WRITER OF NINETEENTH-CENTURY MEXICO

Claudia Adriana LÓPEZ RAMÍREZ

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*

*Resumen:* Rita Cetina Gutiérrez, es una mujer mexicana del siglo XIX que destacó por su labor como educadora y pionera del feminismo en México. En el ámbito de lo literario, la ubicamos en la constelación de escritores que contribuyeron a conformar las *Letras Patrias* considerada la última etapa romántica. Sin embargo, hasta nuestros estudios no se le había reconocido y conocido como una de las escritoras fundacionales del siglo XIX y que de la misma manera forma parte de las mujeres que integran la literatura femenina en México e Hispanoamérica. El gran mérito de Rita es que a pesar de que en un principio tuvo que asirse de la paternidad literaria, como muchas de su género, posteriormente tomó las riendas de sus propios proyectos y así marcó la brecha no sólo para ella, sino para toda mujer interesada en tomar la pluma que si no le fue negada, fue cubierta con el velo de la invisibilización. Por esta razón, en este artículo hacemos un recorrido biográfico cuyos datos han sido reconfigurados y actualizados gracias a nuestras investigaciones, entrelazando muestras de su vasta obra literaria que va desde poesía, ensayo, fábulas, artículos, cuentos y una novela, lo cual la hace una escritora prolífica.

*Palabras clave:* Literatura femenina, siglo XIX, mujeres, Letras Patrias.

*Abstract:* Rita Cetina Gutiérrez, is a Mexican woman of the nineteenth century who stood out for her work as an educator and pioneer of feminism in Mexico. In the area of the literary, we place it in the constellation of writers who contributed to forming *Patrias Letters* considered the last romantic stage.

However, even our studies had not been recognized and known as one of the founding writers of the nineteenth century and who is also part of the women who make up female literature in Mexico and Latin America. The great merit of Rita is that although at first she had to hold on to literary paternity, like many of her kind, later took the reins of her own projects and thus marked the gap not only for her but for every woman interested in taking the pen that if not denied, was covered with the veil of invisibility. For this reason, in this article we make a biographical journey whose data have been reconfigured and updated thanks to our research, interlacing samples of his vast literary work ranging from poetry, essay, fables, articles, stories and a novel, which makes it a prolific writer.

*Key words:* Literature, nineteenth century, women, *Letters Patrias*.

## 1. RITA CETINA, SU TIEMPO Y ESPACIO.

Rita Rosaura Zetina Gutiérrez nació un 22 de mayo de 1846 en Mérida, Yucatán; tal como lo reza la fe de bautismo<sup>1</sup> cuya data corresponde al día 27 del mismo mes y el mismo año, donde figura también el nombre de sus padres: Don José Zetina y Doña Jacoba Gutiérrez, quienes se casaron un 22 de julio de 1841. Sabemos esto gracias al documento eclesiástico que lo comprueba.

Cabe mencionar, que el manuscrito original se encuentra en los documentos personales de Rita Cetina localizados en el Archivo General de Yucatán (AGEY).

Rita fue la primogénita de la familia Zetina Gutiérrez, tuvo dos hermanos Guadalupe de la Santísima Trinidad y Pedro Joaquín, el menor de ellos, el cual siguió los pasos de su padre, Don Pedro Cetina y ambos al desempeñar sus funciones como militares

---

<sup>1</sup> Es significativo aclarar que en el momento histórico de Rita Cetina (1846), la única forma de legitimar los nacimientos era a través de los documentos eclesiásticos, en este caso la llamada “fe de bautizo”, pues la institución del registro civil se da hasta 1859 cuando el presidente de la nación, Benito Juárez García, promulga la ley orgánica del Registro Civil.

murieron durante la Guerra de Castas. Su hermana, Guadalupe de la Santísima Trinidad, también fue maestra y colaboradora de la escuela *La Siempreviva*. Lo que sabemos de ella es gracias a sus rúbricas ubicadas en las actas del *Instituto Literario de Niñas* donde funge como secretaria del mismo y por la promoción de la oferta educativa que llevaban a cabo en la escuela *La Siempreviva*.

En el ámbito de lo literario, a Rita Cetina Gutiérrez, la ubicamos en la constelación de escritores que contribuyeron a conformar las *Letras Patrias* considerada la última etapa romántica. Sin embargo, hasta ahora no se le ha reconocido y conocido como una de las escritoras más prominentes del siglo XIX y que forma parte de las mujeres que integran la literatura femenina en México e Hispanoamérica. La escritora ha sido un referente digno de atención en lo que concierne el periodismo del siglo XIX, sobre todo porque *La Siempreviva* es la primera publicación total y exclusivamente dirigida por mujeres, donde participan y colaboran sólo mujeres. Cetina publicó poesía con un manejo de la forma perfecta y cuyo contenido abordaba una diversidad temática practicó la oratoria con discursos alusivos a las glorias de la patria, breves ensayos y artículos donde la mujer fue su tópico preferido. Esta mujer es una escritora polifacética, ya que mientras observamos en sus inicios, una poesía íntima y cándida dedicada a sus jóvenes amigas; después a los 20 años, Cetina se presenta ante una tribuna, en un espacio abierto, para dirigirse a hombres y mujeres, que en su mayoría ocupaban cargos públicos con composiciones y discursos dirigidos al valor, a la patria. Después ya con la legitimación de la sociedad, emitió artículos y composiciones que fueron verdaderos exordios a la mujer para ilustrarse, para dirigirlas al camino del progreso y la emancipación, de manera convincente y decidida.

Otra aportación importante a la literatura femenina en México y que hasta ahora no se conocía y por ende no se le había reconocido como una de las primeras mujeres que escribió novela en nuestro país. Desarrolló el género siguiendo los patrones propios de la época -a manera de las publicaciones masculinas- emitiendo por entregas su novela en la revista *La Siempreviva*. Así, Cetina publicó *Julia*, una novela que dedicó a Adelaida Carrerá de la Fuente, quien entonces era secretaria de la Sociedad y que colaboró con traducciones del inglés y francés en *La*

*Siempreviva*. También interviene en la misma publicación con artículos, breves ensayos y dos cuentos: *Cuento del mar* y *Gratitud*.

Retomando aspectos biográficos de Cetina, de su padre, Pedro Cetina, se sabe que incursionó en el medio político, estableciendo en sus cortas gestiones algunas relaciones que favorecieron a Rita para realizar estudios básicos, entre ellos aprender a leer. Tras el asesinato de Don Pedro por diferencias ideológicas con otros políticos, asume la tutoría de la menor de catorce años de edad, Don Domingo Laureano Paz, amigo de la familia. Gracias a su protección, Cetina Gutiérrez, tuvo educación privada lo que le permitió formarse como Profesora de Enseñanza primaria inferior y superior. Rodolfo Menéndez, su biógrafo, lo explica de la siguiente manera: “Con el transcurso de los años, sus buenas relaciones sociales, el ejercicio de la enseñanza y la lectura de buenas obras, llegó a tener Rita Cetina Gutiérrez una sólida instrucción y una completa suficiencia profesional.” (Menéndez de la Peña, 1909:19)

Sin duda, el apoyo recibido por su tutor, su gran inteligencia y tenacidad impulsó la educación de Cetina, además de favorecerle las relaciones que su padre estableció en su práctica militar y sobre todo el asirse de la pluma literaria la llevaron a dejar el espacio privado para ocupar otro que había sido asignado sólo al hombre: el mundo público.

Así, los diecisiete años de Rita fueron parteaguas tanto en su vida personal como literaria, ya que comienza a escribir sus primeros ensayos poéticos, donde el amor filial y fraterno son el tópico más recurrido. La mayoría de sus composiciones literarias las localizamos en su manuscrito autógrafo, el cual reúne poemas escritos en diferentes momentos de su vida y que, por esta razón, bien puede considerarse una autobiografía, pues nos permite conocer además de su pensar y sentir, los momentos y motivos que la llevaron a escribir. Dadas las características de contenido de este *manuscrito autógrafo* proponemos que podría tratarse de un álbum, en el cual Rita Cetina recopiló sus composiciones, probablemente con la intención de ser publicado. Escribir en los álbumes de sus amigas, resulta ser el instrumento para expresarles su sentir, sin embargo, escribirles a ellas es escribirse a sí misma, pues estos



poemas parecen ser poemas espejo, donde a través de su reflejo, Rita puede autoperibirse.

Como en otras escritoras decimonónicas prevalece la constante de dirigir sus escritos a otras mujeres y muy repetidamente establecer un diálogo literario femenino; no debemos olvidar que a Rita aún le toca vivir en el México romántico caracterizado por lo sentimental. Monserrat Galí define al sentimentalismo romántico como un principio de simpatía o de identificación con cosas, personas o situaciones. En segundo lugar, a manifestaciones físicas o corporales concretas, como son el llanto, los desmayos, los suspiros y las enfermedades nerviosas (Galí, 2002:502). Así, aunque Rita avance en edad y conocimiento, su sensibilidad será siempre la misma pues en todo momento se verá envuelta en un contexto sentimental.

Resulta interesante observar que, en 1866, a Cetina se le reconoce como poetisa al presentar en público una composición dirigida al coronel Daniel Traconis después de regresar triunfante de una batalla en Tihosuco donde libró a la población de un grupo de mayas rebeldes. Este hecho, marcó la plena aceptación del patriarcado para que una joven talentosa participara en el proyecto literario y así entrar por la puerta grande al ámbito de las letras y posteriormente incluirla también en el proyecto para la educación de las mujeres.

De alguna manera, esta composición representa un acto genuflexivo, Cetina enaltece al guerrero defensor del México civilizado para que le sea otorgada la aprobación y aceptación en el espacio público. Además, recordemos que, desde el proyecto de Altamirano, formó parte de la conformación de las letras nacionales y de su región. El ideal tanto de las mujeres como de los varones fue forjar las letras yucatecas, ya que en palabras de José Esquivel Pren, había existido una orfandad literaria antes de la restauración de la República (Esquivel Pren, 1977:210). Por otro lado, la inclusión y aceptación de la mujer en la producción literaria reafirmaba el liderazgo masculino, es decir, se le había permitido el acceso sin dejar de marcar su subalternidad. Sin embargo, en poco tiempo, las mujeres abren su propia brecha, siguiendo sus propios objetivos y proyectos. De tal forma que su presencia se hace más evidente en espacios como las *Veladas Literarias* en Yucatán, donde tuvo oportunidad de darle voz a sus

poesías. Por ejemplo, de acuerdo a los datos históricos y nuestras investigaciones, Cetina publica un discurso alusivo a la Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla, precisamente en la conmemoración de este hecho, un 5 de mayo pero de 1869. Según Menéndez de la Peña en el boceto biográfico, Rita ocupa la tribuna en la conmemoración de este suceso en los años 69 y 70 donde “su lira de oro conquistó la más hermosa celebridad en el corazón del pueblo”, en palabras del presidente de la Junta Patriótica (Menéndez De la Peña, 1908:23). Por lo tanto, podemos considerar que este discurso fue leído en alguna de estas dos celebraciones. Así, observamos como la escritora meridana va ganando terreno en lo que antes fue territorio plenamente masculino.

### 1.1. LA BIBLIOTECA DE SEÑORITAS Y SUS COLABORADORAS.

A partir de esta incursión en el mundo público, Cetina se une a dos mujeres que en conjunto forjarán cimientos más sólidos, principalmente en el ámbito periodístico y literario. Gertrudis Tenorio Zavala y Cristina Farfán, ambas tan aguerridas como Rita, compartían el gusto por la escritura, el deseo de colaborar en la formación de otras mujeres más allá de los roles tradicionales, entre otros. Por lo tanto, partiendo de la sincronicidad de los hechos, estableceremos la relación que hubo entre estas tres mujeres con acercamientos diacrónicos, pues su labor conjunta logró potencializar sus objetivos e intenciones.

Gertrudis Tenorio Zavala contaba con el renombre que le había heredado su abuelo, Lorenzo Zavala, personaje ilustre del Yucatán de décadas anteriores y Cristina Farfán de García Montero con la aprobación y legitimidad que le otorgaba el apellido de su esposo, Don José García Montero, quien fue un eminente actor social y asumió la paternidad profesional-literaria de estas tres mujeres, legitimando su incursión en estos terrenos, lo cual les permitió en primera instancia poder colaborar en la *Biblioteca de Señoritas. Lecturas del Hogar*, en su segunda serie (1869) publicación dirigida y creada por varones pero que abría un espacio a la mujer, desde luego con su tinte conservador, moralista y como lo reza el lema de la misma publicación “tender una mano protectora y firme hacia la mujer”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Biblioteca de Señoritas*, 19 de septiembre de 1868.

En la *Revista de Mérida*, revista análoga al *Renacimiento* de Altamirano, Rita también se encuentra entre la lista de colaboradoras y colaboradores en aquella primera edición que data del año 1869. Cetina colabora en esta publicación con diversas composiciones, “Babilonia”, “El ángel de tu hogar” y “Campeche”, que es un poema donde la escritora, es la voz colectiva de Mérida que se solidariza con este estado vecino ante la desgracia que dejó un desastre natural. Esta publicación a través de su “crónica local” anuncia la aparición de *La Siempreviva*.

*El Repertorio Pintoresco*, *La Guirnalda*, *La Esperanza* y *El Recreo del Hogar*, dirigido por Cristina Farfán fueron otros periódicos donde Rita Cetina también colaboró, sin embargo, su mayor aportación, sin duda fue en *La Siempreviva*. Por tal razón, en el siguiente apartado ahondaremos en este tenor.

#### 1.2. LA SIEMPREVIVA. SOCIEDAD, ESCUELA Y REVISTA.

1870, fue un año de suma importancia en la vida de Rita Cetina Gutiérrez. En un lapso muy corto de tiempo se encontraba organizando y dirigiendo tres proyectos: una sociedad, una escuela y una revista. Según cuenta el relato de Menéndez de la Peña, lo primero que surge es la sociedad sin otorgar fecha exacta, ésta da origen a dos proyectos más ambiciosos, una escuela de instrucción primaria para niñas pobres y la publicación de una revista dirigida por mujeres para mujeres, las tres compartiendo el mismo nombre, *La Siempreviva*, y el mismo fin: “la educación de la mujer por la mujer”<sup>3</sup>. Así el 3 de mayo de 1870, se inauguraba la escuela, y el día 7 del mismo mes salía a la luz el primer número de la revista.

El papel de nuestra escritora en estos proyectos fue tan medular que difícilmente se hubieran logrado sin la gestión e impulso de esta mujer. Su condición determinada por su tiempo y espacio, la colocó como la más idónea para alcanzar los objetivos de esta tríada.

Rita Cetina contaba con el perfil para dirigir una sociedad que reunía a la más alta élite femenina que apoyó la creación de una escuela gratuita de instrucción primaria inferior y superior

---

<sup>3</sup> Palabras que utiliza Menéndez de la Peña en el boceto biográfico. (Menéndez, 1909:24).

para niñas pobres, ya que como recordaremos realizó su profesorado en un espacio particular y poseía un alto nivel cultural. Con el apoyo de las escritoras Gertrudis Tenorio y Cristina Farfán emprenden esta ardua tarea, en la que emplearían la mayor parte de su vida a excepción de Farfán, quien emigró a Tabasco para continuar con su quehacer periodístico, fundando la publicación *El Recreo del Hogar*.

Indudablemente la importancia de la Sociedad *La Siempreviva*, radica en que fue la primera asociación dirigida a mujeres y exclusiva de mujeres. Para la élite femenina resultó ser un impulso para su formación en cultura y arte. De alguna manera, perseguía deconstruir al “ángel del hogar” para configurar una mujer de mayor conciencia social, pues debido al éxito del proyecto se funda una escuela pública para niñas de escasos recursos y así expandir la idea de culturización del “bello sexo”, término que hasta poco antes se había utilizado.

El proyecto de tal tríada logra su consolidación gracias a que en la misma sociedad circulaba la revista *La Siempreviva* persiguiendo los mismos fines. Desde el encabezado podemos ver cuál era la intención de la publicación: “Bellas Artes, Ilustración, Recreo y Caridad”. Desde luego, se trata de una transformación paulatina, no de un cambio radical, es decir, observamos un carácter eminentemente moral y adoctrinador. No se podía cultivar la mente sin dejar de lado el espíritu. Además, es primordial recordar que en siglo decimonónico la educación de las mujeres en nuestro país estaba, en gran medida, basada en la formación moral, sobre todo porque era una manera de regular la conducta y comportamiento de los integrantes de la sociedad; así las mujeres, a partir de su niñez recibían lineamientos, enseñanzas, advertencias y consejos para saber, desde el “deber ser” conducirse a lo largo de las diferentes etapas de su vida.

A partir de la publicación de *La Siempreviva* en 1870, surgen en el centro del país y en otros estados de la república, revistas dirigidas especialmente a la mujer, tal es el caso de *Las hijas del Anáhuac*, que después cambiarían el nombre a *Violetas del Anáhuac* dirigida por Laureana Wright de Kleinnhans, *La Palmera del Valle*, publicada en Guadalajara por Doña Refugio Barragán de Toscano; *La Violeta de Monterrey* dirigida por

Ercilia García y, más adelante, *El Recreo del Hogar de Tabasco*, fundada por Cristina Farfán de García de Montero.

En el primer número de la revista en la Sección Literaria, Rita Cetina publica una composición que de alguna manera es la bienvenida para las lectoras como para las colaboradoras. Llama la atención el título, ya que refiere a “Nuestro sexo”, es decir, el haber omitido el adjetivo “bello”, tan frecuentemente usado para referirse a la mujer decimonónica, nos denota como la escritora meridana comienza a configurar a la mujer sin los atributos que antes la dejaban en el papel ornamental y la limitaban al espacio doméstico. Esta primera composición va cargada de una gran intención de transformar ese imaginario femenino predominante hasta la época, pues alude a la importancia de la Ilustración haciendo énfasis en imágenes de luz, símbolos relativos al conocimiento<sup>4</sup>.

Referimos a un artículo que publicó Rita Cetina en el segundo número de la revista, en la sección literaria, titulado *La emancipación de la mujer*<sup>5</sup>. En este apartado, la escritora inicia otorgándole reconocimiento al varón como una forma de concederse permiso para hablar de tal tema, después mediante una “falsa modestia” que se refleja al decirle que a pesar de su “debilidad” hablará de la importancia de la educación de la mujer. Posteriormente, alude al relato bíblico sobre la creación del hombre y la mujer como una forma de justificar la relevancia que tiene ilustrar el “espíritu” en este caso femenino, pues comparten, la “inteligencia, razón y sentimientos” y tener la misma oportunidad de acercarse al conocimiento como lo han hecho ellos, ya que de no permitirlo no tendrán nunca derecho para exigirle bondad y virtudes. Así, Cetina es muy contundente en el último párrafo de este artículo donde con un tono imperativo pide la ilustración de la mujer:

---

<sup>4</sup> Cetina Gutiérrez Rita, “A nuestro sexo” en la revista *La Siempreviva*. Primer número, 1870 pp. 2 y 3.

<sup>5</sup>El término emancipación fue muy recurrente en este momento histórico a partir en que se da la restauración de la república, refiriéndose no sólo a la reivindicación de la mujer, sino también a todo individuo que integraba la recién república.

Ilústrese el espíritu de la mujer, y al mismo tiempo de aborrecer y despreciar lo malo, admirará lo grande, lo sublime, amará lo justo, lo noble, lo bueno. Para conseguir la rehabilitación de la mujer no hay más que un medio: la ilustración. Désele, pues la instrucción necesaria, cultívese su razón, su inteligencia, para que pueda con libertad tender su vuelo y colocarse en la misma posición que el hombre. “Lo que buscamos y deseamos es el equilibrio en el espíritu; la unión completa de la familia, de la sociedad, sin menoscabo de la dignidad de ninguno de sus miembros. (Campos, 2010:1)

De acuerdo a lo que podemos observar en la cita anterior, Rita apela al equilibrio entre el hombre y la mujer, a la igualdad; con el fin de preservar la unión a partir de la familia y por ende de la sociedad. Asimismo, lo plantea Georgina Rosado Rosado en el prólogo para comprender *La Siempreviva* “decidieron de manera inteligente qué era conveniente transformar y qué mantener de los estereotipos y prácticas ligadas a la mujer y a un discurso femenino, en una continua negociación con los grupos de poder, civiles y eclesiásticos” (Campos, 2010: XV)

El compromiso de la escritora meridana era muy grande, no sólo busca incluir y motivar a las mujeres a través de sus composiciones firmadas; según lo relata Melchor Campos en su estudio introductorio al facsímil de revista, Rita escribía anónimamente con el fin de provocar la inquietud de otras damas para publicar sus escritos en el periódico usando las siglas L\*\*\*. Campos García apunta:

Por estas colaboraciones, *La Siempreviva* las felicitó y alentó para continuar enviando sus composiciones, un estímulo a la literatura yucateca femenina... La profesora Rita Cetina Gutiérrez tuvo la genialidad de crear este personaje imaginario para alentar a las mujeres de la época, otorgar confianza y comunicar por escrito sus razones y sentimientos. (Campos, 2010: L)

Como último comentario sobre la revista *La Siempreviva*, es que, a pesar de no haberse publicado por un tiempo prolongado,

bastaron dos años<sup>6</sup> (1870-1872) para alcanzar los propósitos planteados desde su primer número. La importancia de dicha publicación, hasta la fecha sigue siendo trascendente, sobre todo porque marca varias situaciones, en inicio porque fue el primer periódico dirigido a mujeres y escrito por mujeres, logrando ser un excelente manifiesto para la voz femenina, además da la pauta para que la mujer tome la pluma literaria, porque de alguna manera rompe con los cánones anteriores, en el sentido que buscaba la ilustración de la mujer más que atender al “ángel del hogar”; asimismo, empezaba a apropiarse de un espacio público, antes exclusivo de los varones y resulto ser el semillero de muchas mujeres que poco tiempo después mostrarán un feminismo más abierto y contundente.

### 1.3 EL INSTITUTO LITERARIO DE NIÑAS. RITA CETINA Y SU LEGADO

“De su armoniosa lira han brotado coronas de laurel para ceñir las frentes de los héroes, guirnaldas de rosas y de perlas para alumbrar la senda de los niños. Aún más que poetisa, la señorita Cetina Gutiérrez es acreedora a la admiración y a la gratitud de la patria, como profesora constante y laboriosa”.

Dolores Correa Zapata

Durante siete años (1870-1877) la escuela *La Siempreviva* logró su consolidación como un espacio que soportaba el rigor académico demandado por la época. La perseverancia e ímpetu de Rita, aspectos que le eran reconocidos por la sociedad, otorgaron gran credibilidad e importancia al centro de estudios. Sin embargo, las tendencias ideológicas concentradas en el altiplano influyeron en el sureste del país. Así la escuela *La Siempreviva*, no cubría todas las expectativas del proyecto educativo que el contexto demandaba; bajo estos lineamientos se crea el *Instituto Literario para niñas* donde la persona más idónea para dirigirlo por su trayectoria académica, artística y cultural era Rita Cetina

---

<sup>6</sup> La sociedad publicó 43 números del periódico *La Siempreviva* desde el 7 de mayo de 1870 hasta el 7 de marzo de 1872. Su alfa y omega coincide con la cronología del gobierno progresista de Manuel Cicerol Canto que terminó el 31 de marzo de 1872. ( Ocampo, 2010:XXII).

Gutiérrez, maestra incansable, altruista, cuya vocación y compromiso lo manifiesta hasta el fin de sus días.

Cierra sus puertas *La Siempreviva*, no por mal funcionamiento, sino porque ahora la visión educativa tenía propósitos más abarcadores e incluyentes y sobre todo donde la ciencia adquiriría mayor importancia y desarrollo. Así un 16 de septiembre de 1877, se inaugura el *Instituto Literario de Niñas*.

Más tarde las diferencias ideológicas entre Rita y el Estado, serían evidentes y no tardaron en golpear la labor que la escritora y educadora venía desarrollando; el recorte presupuestal y la falta de recursos entre otros obligaron a Cetina a dejar el plantel. Así entonces, la dirección del *Instituto Literario de Niñas* fue asignada a la alemana Enriqueta Dorchester. Sin embargo, todo el camino recorrido por la escritora meridana durante todo este tiempo no fue en vano; puesto que sus seguidoras, grupo conformado por colaboradoras, amigas, alumnas y la misma Rita Cetina deciden regresar al proyecto primigenio y reabre las puertas de la escuela *La Siempreviva*. De esta manera, su centro de estudios tiene un segundo momento en 1878. En 1887 regresa a dirigir el *Instituto Literario de Niñas*, donde permaneció hasta 1902.

Después de 32 años de larga labor, en la que sobresale la magisterial, Rita decide retirarse pues la enfermedad la ha aquejado. El reconocimiento la acompaña durante su aislamiento, pues las mujeres, sobre todo, la identifican como una de las primeras profesoras en Yucatán y su quehacer literario apreciado en varios estados del país, donde las publicaciones seguían circulando. Sin embargo, la obra de Rita Cetina no concluyó el día de su muerte. La escritora y maestra habían dejado un legado, en primer lugar, la tríada *La Siempreviva*, sobre todo la publicación traspasó las fronteras de Yucatán para propiciar el surgimiento de otros periódicos.

Como profesora rebaso las paredes de las aulas, pues las primeras maestras que formó se convirtieron en grandes aliadas en pro de la educación femenina. Reconocieron el camino que Rita les había marcado hacia el progreso y la reivindicación de la mujer. A diferencia de su profesora cuya transgresión fue muy sutil, éstas tomaron el estandarte con más decisión y objetivos muy claros, asimismo formaron todo un movimiento que más



tarde lograría la realización del Primer Congreso Feminista en Yucatán en 1916. Podemos nombrar a Elvia Carrillo Puerto, Rosa Torres, Raquel Dzib y Gloria Mireya Rosado, mujeres que cimentaron las bases del feminismo en Yucatán.

Por último queremos cerrar este recorrido biográfico-literario de nuestra prolífica escritora, que hasta nuestros estudios había permanecido inédita, diciendo que esta mujer además de merecer la reivindicación por motivos multifactoriales, merece que su voz sea leída y escuchada y que a más de un siglo de su productiva existencia ocupe el espacio que sin lugar a dudas le pertenece, no sólo como la relevante profesora que fue sino como la mujer que a lo largo de su vida, tomó entre sus manos la escritura para expresar su pensar y su sentir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, Ignacio Manuel. (1868) *Revistas Literarias de México*. México.
- F. Díaz de León y S. White Impresores. Facsímil. (*Localizado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca José María Lafragua BUAP Puebla, Puebla*).
- Campos, García Melchor. Coordinador. (2010) *La Siempreviva, 1870-1872. El arte de combatir por la emancipación de las mujeres*. Mérida Yucatán: IGEY-YCY.
- Esquivel Pren, José. (1977) "*Historia de la poesía, la novela, el humorismo, el costumbrismo, la oratoria, la crítica y el ensayo en Yucatán.*" En Enciclopedia Yucatanense Tomo V. Mérida, Yucatán: Gobierno del Estado de Yucatán.
- Galí, Boadella Montserrat. (2002) *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Autónoma de México.
- Menéndez De la Peña. (1909) Rodolfo. *Rita Cetina Gutiérrez, 1846-1908* Mérida, Yucatán Imprenta "Gamboa Guzmán".
- Vigil, José María. (1893) *Antología de poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*: México.

#### HEMEROGRAFÍA

- La Revista de Mérida. Ramón Aldana 1870. Mérida Yucatán. En el Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense, Mérida Yucatán.



LA ESCRITURA VISIONARIA DE EVANGELINA  
RODRÍGUEZ PEROZO  
THE VISIONARY WRITING OF EVANGELINA  
RODRÍGUEZ PEROZO  
María Virtudes NÚÑEZ FIDALGO  
*Universidad Autónoma de Santo Domingo*

*Resumen:* El anonimato de Evangelina Rodríguez Perozo, primera ensayista dominicana, se debe a su oposición a la dictadura de Trujillo. Este artículo aborda un análisis del ensayo *Granos de Polen* desde la perspectiva de las características literarias que lo hacen merecedora de un lugar preponderante en los cánones de la historia de la literatura dominicana.

*Palabras clave:* Ensayo literario dominicano, feminismo, maternidad, planificación familiar

*Abstract:* The anonymity of Evangelina Rodríguez Perozo, the first Dominican essayist, is due to his opposition to the dictatorship of Trujillo. This article approaches an analysis of the essay *Granos de Polen*, from the perspective of the literary characteristics that make it worthy of a highest place in the canons of the History of Dominican Literature.

*Key words:* Dominican literary essay, feminism, maternity, familiar planning

## 1. DE LA ACCIÓN SOCIAL AL SILENCIAMIENTO

Evangelina Rodríguez Perozo (1879-1947) fue la primera mujer graduada en medicina de la Universidad de Santo Domingo. Al igual que los doctores Heriberto Pieter y Francisco Moscoso Puello, Evangelina trasciende el Código Negro Carolingio, que excluía del ejercicio de la medicina a los negros (Azcarate, 2002). Su conciencia social de formación hostosiana era crítica, nacionalista y democrática. Además del servicio

médico a las familias pobres, incluyendo los exiliados republicanos españoles del Seibo, estaba la denuncia contra la dictadura. Por su acción liberadora fue acosada, perseguida, encarcelada, torturada, marginada en la indigencia y la locura. Según evidencian sus biógrafos, Evangelina murió de hambre. (Zaglul, 1980, y Castro Ventura, 2003).

Evangelina también es pionera del ensayo literario dominicano. Su aporte no figura en los libros de historia de la literatura dominicana, aunque aparece en estudios que valoran la cultura letrada afrodominicana (Torres Saillant, 1994, 2008).

El contexto epocal explica en parte el proceso de invisibilización y anonimato a que fue sometida: desprecio por la inteligencia femenina; prejuicio racista contra una negra de origen humilde con relevancia científica, hipocresía social contra una médica que divulgaba ideas de planificación familiar, control de enfermedades infectocontagiosas, lactancia materna y feminismo para dignificar la función social y sexual de la mujer.

Michel Foucault interpreta la dicotomía escindida de poder y transgresión, locura y pobreza, razón y sinrazón como productos culturales en el extenso estudio de la *Historia de la locura en la época clásica* (1997). Desde el siglo XVIII, la influencia de Descartes se establecía en el reconocimiento del yo que duda, del yo que piensa y permanece en la hondura del alma. La tesis que difunde el reconocimiento del yo pensante permea el pensamiento occidental moderno: Pienso, luego existo. La antítesis cartesiana que explica la locura se basa en la idea de imposibilidad del pensamiento y genera una escisión absoluta entre la razonable duda humana y la falta de humanidad que se atribuía al estado de la locura.

Esa premisa unifocal considera que la locura supone la desaparición, la inexistencia del ser. Si no pienso, entonces no existo: la sociedad autorizará esa contradicción, respaldando la absoluta negación del ser por la vía del raciocinio. Esta concepción permitió al poder social racional desarrollar ataduras que se institucionalizaron a través de centros de reclusión especial (manicomios) y dando lugar a un imaginario social de lo racional que propiciaba la exclusión de los locos. El pensamiento de los locos era anulado, excluido, borrado de la piel social. Este

procedimiento se aplicó a la imagen social de Evangelina con el fin de destruir su ser social e intelectual.

Según Foucault, el nacimiento de la filosofía y la ciencia moderna surge del silenciamiento del 'otro de la razón', un otro al que no podemos jamás acceder directamente. Este enfoque supone un punto de inflexión que nos ayuda a comprender mejor la dimensión de esta escritora.

El silenciamiento del pensamiento de Evangelina necesita de un arduo proceso de deconstrucción que comienza con una lectura cuidadosa de sus escritos. Es necesario conocer su visión poliédrica de la realidad, su sensibilidad literaria y el talante democrático que la inspiraba como ciudadana comprometida con el desarrollo de las mujeres y los niños. No en vano fundó el primer centro de protección a la maternidad y la infancia en una ciudad como San Pedro de Macorís, donde abundaban los cafetines, tabernas y casas de prostitución (Azcarate, 2002: 66-68). La acción social de Evangelina transgredía el cruel discurso dictatorial del poder, por eso su legado intelectual fue invisibilizado. Su pensamiento humanístico fue ignorado, silenciado, lanzado al olvido, a la inexistencia del ser. Ahora, aprovechemos el tiempo propicio para leer, escuchar y reflexionar sobre lo que Evangelina tiene que decirnos.

## 2. ANÁLISIS DE *GRANOS DE POLEN*

La primera edición de *Granos de Polen* es de 1915, fue financiada por la autora e impresa en San Pedro de Macorís. El texto que nosotros manejamos consta de 73 páginas distribuidas en diez capítulos; aparece en la antología de Ginetta E. B. Candelario, Elizabeth S. Manley y April J. Mayes (2016). Este ensayo emerge del pensamiento libre y la voluntad creadora de la autora. Su correlato textual se configura en torno a la libertad de la forma y al tono social que atrae al lector, dotándolo de rasgos cercanos y muy personales.

La socióloga Sherezada Vicioso (2013) enfatiza la originalidad y visión actual de esta obra. Sin embargo, hay que resaltar el carácter letrado y de pensamiento libre que resulta notorio si pensamos en la elevadísima tasa de analfabetismo en todo el país de aquella época (Marte, 2009).

El ensayo de Evangelina es de naturaleza argumentativa y crítica, dialogal y persuasiva y digresiva. Maneja una secuencia expositiva, organizada en capítulos numerados. Presenta una selección de imágenes de la realidad discontinua, presentándola de manera inacabada, un tanto fragmentada, sin intentar tajarla ni unificarla con artificios lingüísticos o de estilo. Al mismo tiempo, se permite orientar la voluntad crítica de los lectores y los lleva hacia aspectos moralizadores pero laicos, con vocación positivista y social.

En la composición de ese trabajo, la función social de la literatura se expresa en el intento de educar a la mujer, de orientar a la madre para así lograr una mayor calidad de vida de la masa pobre; pero también en la demostración de una sensibilidad femenina que se manifiesta en la emoción poética y en el uso de recursos estilísticos que van más allá del esquema lógico-deductivo o de las relaciones causa-efecto propias de la estructura gnoseológica de ese tipo textual.

A lo largo del texto, la autora incorpora argumentos a veces en forma de reflexión dialógica sobre la educación de la mujer, la familia y los niños. Su conocimiento del tema deriva en una propuesta discursiva abierta, dejando espacio a la discusión y a la opinión del otro. Aunque deja constancia de su opinión y la defiende de manera apasionada, abre la posibilidad de opiniones contrarias a la suya. En ocasiones, intenta equilibrar el impacto de su propuesta personal, relativizando sus aseveraciones e introduciendo expresiones adversativas, explicativas y concesivas del tipo “pero esto no siempre...” “con esto no quiero decir que...” “esto no significa que...” “aunque también hay...” “por eso yo creo que...” o con locuciones adverbiales “en tanto” “mientras que” con las cuales mediatiza el relato de una situación y crea un efecto de contraste para ampliar el significado del mensaje inicial: “Con esto, no quiero decir que todas las estériles sean perversas, ni todas las fecundas buenas, (...) hai estériles y solteras afectivas que hacen de madres para sus sobrinas i agregados desarrollando su sentimiento más i más” (p.255)

La subjetividad se expresa también por medio de la impresión emocional. En los primeros párrafos leemos que la elección del libro como instrumento esencial de la educación de las madres va más allá del objetivo aleccionador: “Los padres aman a sus hijos

buenos o malos, porque son su propio yo en continuación psicofisiológica; como yo tengo que amar mi libro bueno o malo también, porque es el parto de mi espíritu por quien me voi (sic) a perpetuar tal vez en continuación psicológica” (p.146)

La influencia del estilo educativo hostosiano, de la que ella misma era partícipe como educadora y de los libros de instrucción normalista es patente, pero en el desarrollo de su sensibilidad literaria de trascendencia social se evidencia la amistad y el extenso aprendizaje literario con los hermanos Deligne, intelectuales dominicanos y escritores prestigiosos de la época, a los que Evangelina frecuentaba de manera cotidiana para curarles las heridas de lepra y cuya relación se inscribe de manera generosa y entrañable en el entorno familiar.

El contacto con los hermanos Deligne lleva a esta joven intelectual a continuar los hábitos de lectura y escritura que había aprendido con ellos. Se dice que ella había sido la redactora de las composiciones de Rafael Deligne en los últimos años de su vida. De hecho, el ensayo presenta el testimonio que Gaston Deligne probablemente le dio acerca de la distante relación con su padre, un militar francés fallecido con apenas treinta años.

Mi maestro de francés me dijo un día cómo era que él no amaba a su padre. “Como salí en temprana edad de mi país natal, llegué a olvidar hasta la fisonomía de mi padre, la que conocí más tarde por fotografía, pero seguí ignorando sus costumbres y carácter. Yo no amaba aquel hombre que me era completamente desconocido” –me decía- “mas, le hubiera respetado i hubiera cumplido con mi deber de buen hijo, si las circunstancias me lo hubieran permitido, pero la desgracia se interpuso entre los dos, siendo él víctima de una dolencia mortal que se me avisó a destiempo, pues cuando regresé a la casa paterna, habían acabado de inhumar el cadáver” (p.242)

En cuanto al desarrollo temático, sigue también la estructura clásica en el tratamiento libre de temas y subtemas, sin detenerse mucho en ninguno de ellos. El tratamiento formal se apoya en una argumentación edificada sobre ejemplos, testimonios, analogías, metáforas y fuentes de autoridades. Utiliza abundantes máximas, sentencias, aforismos, adagios procedentes de autores clásicos

grecolatinos y europeos, como el fundador del ensayo Michel de Montaigne, y junto a los clásicos, acude a autores dominicanos contemporáneos cuando lo considera necesario: “oigamos lo que dice nuestra poetisa laureada doña Salomé Ureña de Henríquez con la aparición de su primogénito: “Los cielos se entreabrieron, y descendió al hogar entre armonías el ángel que mis sueños entrevieron” (p.195)

En otra ocasión alude a un poema de Gastón F. Deligne: “Yo les he objetado que son muchos, muchos, los que atormentados como ellos, van como dice el poeta: como el cardo silvestre, si erizado de espinas, sustentando una flor” (p.205)

Por otra parte, su disertación discurre en formas expositivas en las que, además de las relaciones de causa-efecto, se da cabida a la enumeración, la comparación, el contraste, la antítesis y la paradoja. La divagación literaria aparece aquí como un recurso creativo, con matices estilísticos de gran originalidad.

(...) en vano será la lucha por la igualdad, porque aunque la dicha no consista en lo mismo para todos, yo me atrevo a deciros que no la alcanzaréis sino en la conformidad de lo que poseáis con justicia, i cuando venga el contento de sí mismo que es por donde debe empezar a perfeccionarse el yo, vendará el contento de los demás, porque la dicha se expande (sic).

Si el dolor es egoísta, el contento es altruista.

No os dejéis llevar tras la quimérica mariposa del deseo; porque podrá pasaros como el rey del cuento: que buscaba para ponerse por recomendación de un hechicero la camisa del hombre más dichoso, i el hombre que encontró más dichoso no tenía camisa.

El contento i la conformidad de aquel descamisado, hicieron el contento i la conformidad del rey. (p. 208)

Cuentos tradicionales y folclóricos, relatos populares y literarios, adagios, consejos, pequeños versos y estrofas, comentarios y narraciones orales se entremezclan con máximas filosóficas, religiosas, cristianas, bíblicas, discursos morales, aforismos y pensamientos de alcance social para tejer su propia red discursiva. Cuando no recuerda el autor es honesta y deja constancia de que esa aseveración no le pertenece, procura evitar confundir al lector. Un ejemplo de ello es la cita del educador nacionalista cubano José de la Luz y Caballero (1800-1862):



«Instruir puede cualquiera; pero educar, solo quien sea un evangelio vivo». –Dice un pensador. Eso es una gran verdad, porque cualquiera transmite conocimientos, i hai (sic.) maestros inteligentes que lo hacen con bastante claridad i triunfan; pero son pocos o ningunos los que en materia de educación han podido hacer un individuo como su fantasía lo haya soñado (p.196)

En ese tejido condensado de voces populares, tradiciones, situaciones históricas y cuestionamientos sociales, destaca la voz testimonial, a menudo crítica de la maestra normalista, que se convierte en crónica para regresar al relato reflexivo, mediador del mejoramiento educativo de su pueblo. Con su visión de futuro sobre la importancia de amamantar al recién nacido, se adelanta en varias décadas a lo que se reflejaría en todas las normativas sanitarias y laborales del mundo occidental, como el derecho incuestionable del recién nacido a recibir la leche materna:

Será necesario que venga en moda el que todas las madres amamanten a sus hijos para que todas lo hagan. Como en estos días se hace necesario y se está promulgando en moda el andar sin corsé, para que se destierre el perjudicial aparato. Y basta que la moda lo exija para que se destierre (...)

Yo desearía que una de esas madres desnaturalizadas me dijera qué pasa por su alma cuando mira con detenimiento a una pequeña criatura aniquilada por el raquitismo, en un llanto o quejido continuo, de cuyo rostro se ha ausentado la alegría, i si acaso ríe, su risa es la mueca de un viejo prematuro; cuyo cuerpecito no tiene semejanza más que con las grotescas figuras que con carbón o tiza trazan en las paredes los pequeños dibujantes en ciernes, que tienen por vientre un tambor, los brazos i piernas son cuatro rayas, i la cabeza es otro tambor sostenido por una raya vertical.

Cuántas veces yo que amo tanto a los niños he sentido a la vista de algunas de estas infelices criaturas un sentimiento extraño, mezcla de compasión, repugnancia y desagrado instintivo, pues instintivo es también en el hombre el sentimiento estético, que sabemos se manifiesta en él desde los albores de la vida, tan pronto como es capaz de percibir lo que le rodea. Y nada está más fuera de la belleza que una criatura en ese estado. Las madres mismas lo comprenden así, pues he visto a muchas de

ellas ocultar a sus hijos en ese estado de las miradas de personas extrañas, pensando tal vez en el efecto nada agradable que les habría de causar.

La belleza de los niños es como la de las flores: toda está en la lozanía.

Vosotras! Las madres que halláis (sic.) dejado llevar a vuestros hijos a ese estado, no culpéis a nadie, porque la culpa no es más que de vosotras mismas, porque habéis descuidado o cumplido mal con los cuidados que os impone la Naturaleza. (p.199)

En este fragmento se expresa la propia voz de Evangelina. Ella es la maestra, la amiga conocedora de lo propio que ante todo ama profundamente su pueblo, es la ciudadana que dialoga con sus coetáneos, la compatriota que habla de las experiencias vividas, dispersas en multitud de anécdotas significativas, recordadas a través de los diálogos que conserva en su memoria. Relatora de las historias orales recogidas en el camino de la vida, que trae a la luz de la escritura para colmarla de fuerza, vitalidad y ternura.

Conozco a un joven a quien formaron de esa manera, al que nunca ni aun niño pudo conseguir su madrastra por más que le hiciera ofertas, que le diera el nombre de madre; ni su nombre mismo lo pronunció nunca, i cada vez que la tenía que nombrar decía irónicamente: esa mujer.

No agradecía la dádiva; porque como lo dije antes, el agradecimiento está en razón directa de la expresión con que se hace el presente.

Nada cuesta la ternura, i donde ella falta, falta todo. (p.200)

Entre los recursos retóricos que prefiere utilizar, la contradicción, la comparación, la paradoja y el contraste son los más usuales, pero sin desechar otras marcas estilísticas como la reiteración, la evocación, la invocación y las preguntas retóricas. Todas ellas están al servicio de la originalidad y novedad del pensamiento del cual Evangelina quiere convencernos, a pesar de imperfecciones y errores de estilo.

¿No dice un pensador que: lo que la mujer quiere Dios lo quiere?  
I otro: Cuando tu mujer te mande a tirar por una ventana mires antes si no es alta o pongas un colchón debajo porque te tirarás por ella? No adoró el sabio Salomón los ídolos de sus queridas?

No hiló Hércules el fuerte, a los pies de Onfala? No hizo Aspasia el siglo de Pericles y la Fornarina la inmortalidad de Rafael? No jugó la Pompadour con el soberbio y caprichoso Luis XIV? I esto no pasa solo con los maridos, sino también con los hijos. (p. 206)

Su sensibilidad literaria se desenvuelve con destreza en las descripciones de la naturaleza y retratos de personajes reales a los que se refiere cubriéndolos siempre bajo el manto del anonimato para evitar herir voluntades. La plasticidad de sus retratos hace adquiere tonalidades impresionistas.

Hai mujeres que como las furias infernales de que nos habla la Mitología atormentan a un infeliz mortal toda la vida! Algunas hay a quienes los celos transforman en arpías miserables que hacen presa en algún infeliz con la voluntad empedecida i lo dejan sólo cuando han terminado su obra de exterminio (p. 221)

Esta es una aventurera de bajo nivel social y moral, sin hogar, patria ni familia. El colmo de la vileza. La casa es una hoguera, i ella una furia infernal. Fea, vieja, asquerosa, avara, insolente y servil, en materia de bajezas no hay peros para ella. I sin embargo: este hombre es su siervo sumiso que comulga con ella en todas sus bajezas, pues a pesar del trato que recibe, habla siempre enalteciéndola y ensalzando sus bellas cualidades, no siendo más que la burla de todo el que le escucha (p.248)

Más allá de la subjetividad que define el carácter propio del ensayo argumentativo, Evangelina expresa su pensamiento dialogando continuamente, sinceramente, con el otro; critica, reflexiona, contempla y expresa la armonía o la crueldad, la hermosura o la fealdad, la angustia o el candor con elevada sensibilidad literaria; recuerda, rememora, proyecta el futuro de las madres y los niños con líneas que avecinan el progreso de su pueblo y prosigue sin cobardía elevando su voz crítica y mostrando una suerte de cálida sinceridad y honestidad certera.

Recuerdo a doña Anacaona Moscoso, que cuando nos hablaba de esto, nos refería el caso que había presenciado, de una madre costurera con cinco hijas, la cual trabajaba en el día en las costuras de la calle y en la noche en las de la casa, teniendo que atender a todos los demás quehaceres; mientras sus hijas pasaban el día en

las ventanas, cantando o entretenidas con las visitas. Esto hubiera sido malo aunque no tanto aquella señora hubiera tenido salud; pero es el caso: que llevaba un cáncer que la corroía.

He visto para madre débil también, aniquilar su capital, su salud i todo aquello de que podía disponer en aras del engrandecimiento de su hija única, a la cual, la debilidad de su propia madre con tantas concesiones, no pudieron darle valor. Esta desgraciada criatura que no se dio cuenta nunca de los sacrificios hechos por aquella mujer, la vi más tarde arrojarla de su casa como a la más vil de las sirvientes porque no la sabía atender a su satisfacción. (p.203)

Para Evangelina los recursos estilísticos y retóricos son instrumentos útiles en su construcción expositiva. La metáfora es funcional, la imagen y el símbolo, tomados a menudo de sus vivencias resultan adecuados en la medida que otorgan mayor precisión a su discurso. En la explicación que la autora da sobre la elección de la metáfora del título, lo presenta como la mejor expresión posible para comunicarse con el lector y transmitir su pensamiento social:

*Granos de polen:* Este es el nombre que encuentro más adecuado para este polvo literario. Ojalá que su contenido corresponda al título y que cada grano de este menudo polvo llevado en alas del viento social encuentre a quien fecundar!" (p. 193)

En cierto modo, su propuesta discursiva se relaciona con la línea de pensamiento autores como Pedro Francisco Bonó, José Ramón López y más tarde, Moscoso Puello en *Cartas a Evelina*. Pero esta escritora es apasionada y optimista; no hace ondear la bandera del pesimismo social en sus argumentos:

Yo no sé qué debe pasar en el alma de una madre que estrangula a su hijo: pues me parece que aquella conciencia no debe reposar a ninguna hora. Dicen algunas personas, que ellas mismas han sido las deladoras de su mismo crimen; empujadas por el remordimiento o aunque no lo delataran, no sé qué secreto designio vela los misterios criminales, que al fin quedan descubiertos.

Si nos sois esposas, sed madres. (p.253)

No faltan las imágenes, metáforas personales y comentarios filosóficos conforme a la libertad y sinceridad de la que es compromisaria desde la presentación de su obra:

Si es verdad que las sombras para que se disipen necesitan de mucha luz porque las penumbras producen a veces apariencias de fantasmas, yo quisiera arrojar a mis lectores toda la luz de que a mi espíritu le es posible disponer, para no dejarlos en la media sombra. Si es verdad también que el triunfo de las ideas está en razón directa de la sinceridad del que las imite, yo quisiera dejar aquí todo mi cerebro con todo mi corazón (p.194)

Y en medio de todo ello surgen los sueños, las ilusiones, la confesión íntima de apuesta por la búsqueda de autorrealización que surge con el testimonio vivo, pleno de optimismo, de salud física, de equilibrio mental y espiritual.

En cuanto a mí, no he llegado a la plenitud del desenvolvimiento intelectual ni moral: ni llegaré nunca, dado lo efímero del tiempo que tiene que oscilar mi vida en el reloj de la eternidad. Pero, a pesar de lo pequeña que soy, creo con el pensador aquel: Dios está en la conciencia i su ley en la razón. (...)

La vía recta de mi conducta, el cumplimiento de mi deber, no lo determina la idea del premio ni el castigo, sino el alcance de la meta en las aspiraciones de todo espíritu justo.

I, amo a Dios, porque lo palpo i lo siento en su cosmos, con los sentidos de mi cosmos. I lo admiro i lo venero en lo de esencial, incomprensible, impalpable e imponderable que hay en El, con lo de incomprensible, esencial, impalpable e imponderable que hay en mí. (p.263)

Este autorretrato de Evangelina se opone a aquel que se usó para derribar su imagen y prestigio social. La destrucción de una figura intelectual tan valiosa para la República Dominicana se relaciona también con la derechización del feminismo dominicano que, como bien ha analizado A. J. Mayes (2008) pasa por el rechazo a las primeras raíces del feminismo social, el abandono de los ideales que dieron origen a ese pensamiento, por efecto de una política potencialmente radical que ignoró y borró

esa huella. Evangelina Rodríguez era feminista social y compartía la esperanza del sufragismo en el futuro liberador para la mujer.

Hoy ya no es la mujer la esclava sino la compañera, llegando a elevarse hasta el nivel del hombre, cuya nivelación acentuándose cada día más, ha hecho que en ciertas naciones las mujeres disputen tenazmente a los hombres sus derechos en la sociedad, como está pasando actualmente en Inglaterra con las mujeres sufragistas.

Yo no soi una rebelde, pero me atrevo a decir como el escribano a los herederos del cuento: “O hay sogas para todos o no hay para ninguno”. (p.251)

El discurso de Evangelina es el de una mujer inteligente, alegre, equilibrada, chispeante, laboriosa, con expectativas, con un plan de futuro mejor para sus congéneres. Su prosa destila la vitalidad que recordaba Francisco Comarazamy (2010), en un artículo del *Listín Diario*: “marchó a Francia a completar estudios y la recuerdo como hoy cuando regresó a Macorís tras su diplomado parisino, cargada de ilusiones.”

A partir de la teoría de González Martínez, *Granos de Polen* cumple con las características del ensayo literario: libertad temática, presencia del emisor, participación activa del lector desde el carácter dialógico del discurso, flexibilidad estructural, presencia de digresiones y sugerencias, variedad estilística y abundancia de interpretaciones, fuentes y referencias.

Así pues, la doctora Evangelina Rodríguez es pionera en el ensayo literario en la República Dominicana. Visionaria, innovadora y apasionada, proyectó la realidad de su pueblo mirando al futuro de los recién nacidos, las mujeres y la composición familiar, en un ensayo original, de pensamiento poliédrico. Su escritura muestra con sensibilidad artística una acendrada conciencia social y contribuye a dar un sentido trascendente a la historia de su pueblo. En este primer congreso de Escritoras Inéditas Latinoamericanas asumimos el reto de desafiar el silencio de la crítica, dejando constancia de la significación de ese documento literario dominicano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azcárate, G. (2002). *Historia de la Oficina Sanitaria Panamericana en la República Dominicana*. Organización Panamericana de la Salud. Santo Domingo: Amigos del Hogar.
- Castro Ventura, S. (2003). *Evangelina Rodríguez. Pionera médica dominicana*. Santo Domingo: Manatí.
- Comarazamy, Francisco. Montessori y Evangelina, vidas paralelas, 25 de abril de 2010. *Listín Diario*. Recuperado de <http://www.listindiario.com> [Fecha de consulta: 02/05/17]
- De Mena, M. *La página de Evangelina Rodríguez. Primera doctora, cuentista, feminista*. Recuperado de <http://www.cielonaranja.com> [Fecha de consulta: 01/05/17]
- Foucault, M. (1997). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Martínez, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Marte, R. (2009). La oralidad sobre el pasado insular y el concepto de nación en el mundo rural dominicano del siglo XIX». *Boletín del Archivo General de la Nación*, 34 (123), pp. 83-172.
- Mayes, A. J. (2008). Why Dominican Feminism Moved to the Right: Class, Colour and Women's Activism in the Dominican Republic, 1880s–1940s. *Gender & History*, 20(2), 349-371.
- Rodríguez, E. (1915). Granos de Polen. En Candelario, Ginetta E. B., Manley, Elizabeth S. y Mayes April J. (Ed.) (2016). *Cien años de feminismos dominicanos*. Tomo I. El fuego tras las ruinas (pp.191-264). Santo Domingo: Archivo General de la Nación.
- Torres Saillant, S. (1994). “Dominican Literature and Its Criticism: Anatomy of a Troubled Identity.” *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 1. Ed. A. James Arnold (pp. 49-64). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994.
- Torres-Saillant, S. (2008). *Dominican Blackness and the modern world. Perspectives on Las Americas: A Reader in Culture, History, and Representation*.
- Vicioso, A. Sh. (28 de enero, 2013). Granos de polen. *El Nacional*. <http://elnacional.com.do> [Fecha de consulta: 02/05/17]
- Zaglul, Antonio (1980). *Despreciada en la vida y olvidada en la muerte: Biografía de Evangelina Rodríguez*. Santo Domingo: Taller.





LUISA ANABALÓN: HISTORIA  
DE UN CRIMEN DEL CANON  
LUISA ANABALÓN: HISTORY  
OF A CRIME OF THE CANON

Jaime PUIG GUIADO  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen:* La poeta Luisa Anabalón, más conocida por el pseudónimo Winétt de Rokha tras casarse con Pablo de Rokha, ha estado sumida en una marginación histórica, desde el simple hecho de ser mujer, y el serlo de un poeta de prestigio que la invisibiliza, hasta tener una escritura combativa de temática comunista. Estos y otros factores han dado a la crítica la posibilidad de reducir el impacto de su producción a intermitentes apariciones en el sistema literario sin verse hoy en día su voz consagrada ni reconocida en el ámbito de la poesía en lengua española.

*Palabras clave:* Luisa Anabalón, Winétt de Rokha, canon, poesía chilena

*Abstract:* The poet Luisa Anabalón -better known by the pseudonym Winétt de Rokha after marrying Pablo de Rokha- has been plunged into a historical marginalization, from the fact of being a woman, and the being of a poet of prestige that makes her invisible, until having a combative writing of communist thematic. These and other factors have given the criticism the possibility of reducing the impact of his production to intermittent appearances in the literary system without seeing today his voice established or recognized in the field of poetry in Spanish.

*Keywords:* Luisa Anabalón, Winétt de Rokha, canon, Chilean poetry.

Luisa Victoria Anabalón Sanderson nace en Santiago de Chile en 1894 y muere en 1951. Crece en una familia católica conservadora de la capital del país con aspiraciones de alta nobleza, lo que le permite disfrutar de diferentes actividades reservadas para las niñas de su clase como las artes plásticas, musicales o literarias. Esta posibilidad influye muy notablemente en la educación cultural de la chilena, que se convierte rápidamente en una ávida lectora de Balzac, Scott o Nerval. También se acerca a los simbolistas rusos como legado cultural de su abuela, y así conoce a Pushkin, Dostoyevski, Turguénev o León Tolstói. De este impulso receptor que le causaría la lectura comienza a tomar un papel más activo y surge su dedicación a la escritura. Su primer poemario, *Lo que me dijo el silencio*, firmado con el pseudónimo de Juana Inés de la Cruz, se lo envía en 1915 a Talca como regalo al joven poeta, que será su futuro marido, Carlos Díaz Loyola –conocido como Pablo de Rokha–, ya que a partir de ese obsequio el poeta viaja hasta la casa de ella para pedirle matrimonio. A partir de este momento la vida y la obra de la pareja se concibe casi como un ente único, sobre todo en el caso de Winétt de Rokha, que es el apodo que empieza a usar en esta época. Sabemos que la propia Anabalón empieza a cobrar fama y admiración en su entorno, tanto como escritora como dinamizadora cultural, ya que actúa como consejera de nuevos escritores y escritoras que quieren mejorar sus textos. También tenemos constancia de que la autora realiza un tour americano con Pablo por México y EEUU, así como prepara diversos encuentros en Ecuador, Perú, Venezuela, Colombia o Argentina. Todos estos lugares fueron diferentes puestos de lo que Zaldívar (2008) ha llamado una campaña poético-política, en la que la pareja recitaría sus versos, ofrecería conferencias y transmitiría el mensaje comunista de sus versos como una férrea batalla al capitalismo que absorbe crecientemente la vida social del momento. Así, Winétt empieza a trabajar como si de un equipo editorial se tratase con Pablo de Rokha en la revista que dirige titulada *Multitud*, en la que colaboraron importantes voces de la época como Rosamel del Valle, Ricardo Latcham, Juan Godoy, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, y sirve como un medio eficaz para la difusión política, siempre con el lema “Por el pan, la paz y la libertad del

mundo”. El papel de la escritora en esta campaña fue básicamente la de secretaria, redactora y ayudante del poeta-marido, para poder dedicarse a su oficio enteramente al ocuparse ella de las labores administrativas y domésticas, aunque sí es cierto que la autora también cultivaría su creatividad saliéndose del procedimiento habitual. Pero Winétt se dedicará concretamente a ser la mecanógrafa de la revista *Multitud*, además de su difusora.

Esta será una de las principales razones por las que Winétt de Rokha va a quedar invisibilizada por el canon literario más adelante, y así lo comprobamos en la actualidad, donde es casi imposible encontrar un libro de la chilena en una biblioteca que no sea especializada y que contenga un catálogo bien nutrido. La mayoría de sus textos y la bibliografía crítica sobre ella proceden de su país natal, Chile, lo que dificulta en gran parte el acceso a su consulta desde otros puntos del mundo. Esto ha llevado a que, incluso en el momento en que vive Winétt, fuera relegada a un segundo lugar tras la imponente figura del reconocido poeta Pablo de Rokha. Este hecho, sumado a la ideología con la que intentan persuadir a sus lectores y lectoras, agrava la marginación de su figura en el sistema literario. Este, por naturaleza, se inscribe en los procedimientos capitalistas en la sociedad de la época y, por tanto, oculta casi por completo la producción de la escritura. Queda demostrada esta repulsión hacia la condición ideológica que profesa cuando algunos de sus poemas son traducidos al ruso, claramente asociados a la tendencia estalinista que promulgan sus versos, y que para la Unión Soviética contaría como un valioso apoyo cultural de una escritora extranjera. Un ejemplo es el del poema “Lenin” de *Cantoral*, traducido al ruso por F. V. Kelin, y que se declara como el primer poema en lengua española que canta la hazaña de este héroe mundial (Rokha, 1953: L).

Pero uno de los aspectos principales en los que vemos la dificultad de la escritora para que sus poemas vean la luz y su escritura sea considerada reside en los pseudónimos que decide adoptar a lo largo de su vida, actos de enunciación y construcción de la subjetividad para Falabella (2008: 439).

Comienza su periplo literario con el nombre de Juana Inés de la Cruz y cuando se casa escoge el apelativo de Winétt de

Rokha, aunque también entrarán en la lista Marcel Duval Montenegro o Federico Larrañaga, nombres masculinos que seguramente contarían con una mayor aprobación en el ámbito literario que uno femenino, más asociado al trabajo de una poetisa que expresa sus emociones en vez de presentar a una poeta comprometida políticamente y con una lírica sorprendentemente moderna, terreno tradicionalmente reservado para la masculinidad. Según Mateo del Pino hay un enmascaramiento a partir de estos pseudónimos que responde a la tradición del enclaustramiento femenino, antes se manifiesta mediante el encerramiento conventual, como un procedimiento similar al cambiar de género con la imagen de la superposición del hábito como forma de travestismo (2008: 473). Al respecto de esta dificultad de la escritora femenina opina lo siguiente:

En el caso de Winétt de Rokha constatamos que la crítica, la tradición patriarcal, le ha asignado un espacio que podemos calificar de "doméstico", pues constantemente se la reconoce como mujer, madre, esposa y, por último, poeta [...]. Al parecer, el hecho de ser mujer, esposa y madre pareciera más importante que el ser poeta, sin duda, esta consideración está acorde con los prejuicios sexistas que consideraban que la mujer debía dedicarse en cuerpo y alma a las labores domésticas, pues debía ser ante todo la guardiana del hogar (Mateo del Pino, 2008: 486, 490).

Esta concepción no es exclusiva en las líneas que la crítica dedica a Winétt, sino que repercute a autoras contemporáneas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Gabriela Mistral. Ortega señala que “al leer la escasa crítica de la época es anonadante percatarse de la miopía y prejuicios con que se las leyó, que no dejó ver la hondura, riqueza y diversidad de la escritura de estas autoras, permitiendo su marginación y relegándolas al olvido” (2008: 522).

Villegas señala la razón de la marginación de la chilena en la pertenencia al discurso femenino como regla general (1989: 87), añadiendo su ideología política, que la relegaría a un doble plano. El crítico también apunta que el rechazo que produce su marido con los enfrentamientos con Huidobro o Neruda también

le afectarían relegando a la pareja al olvido por los actos de este. Una de las polémicas estuvo relacionada concretamente con la acusación de Pablo de Rokha de que la culpa de que Winétt no apareciese en la *Antología* de Anguita y Teitelboim de 1913 era de Vicente Huidobro (Villegas, 1989: 87). Así, la obra de Winétt ha ido viajando en el tiempo con cada vez menos público, pasando prácticamente inadvertida según declara Barchino (2013). Sí es cierto que, aunque existieran estudios anteriores, estos tienen una perspectiva muy superficial y no se ha dedicado un estudio detallado hasta la reciente edición crítica de Javier Bello de *El valle pierde su atmósfera* (2008).

Si nos centramos en la relación de pareja entre Winétt y Pablo de Rokha, hemos de tener en cuenta que en la época el matrimonio simboliza una unión indisoluble, “donde el uno se asimila al otro de manera total y viceversa”, y que queda representado en los propios poemas de Winétt como “el pacto pétreo”, aquel sometimiento a la figura masculina que representa “el hombre piedra”: Pablo (Bello, 2008: 22). Se presenta a la pareja muchas veces unida como un todo que imposibilita una consideración individual de sus obras, sino como un balance equilibrado, algo que con la crítica del marido normalmente no ocurre, preservando su carácter de poeta individual como genio único:

Existe en la literatura chilena un caso de singular unidad y que resulta una fuerza: es la energía doble que representan los poetas Pablo y Winétt de Rokha. Ninguno de los dos se absorbe, pero, en cambio, se juntan con sus personalidades y sus virtudes en un haz impar por su ímpetu y su ternura. Pablo de Rokha existe como en una trinchera, lanzando su poesía a la cara del tiempo, como una dura y peligrosa fruta que redondearon los ciclones más furiosos. Winétt le acompaña y su vez se presta al símil del alba. Ella equilibra con su poesía sutilísima la vibración potente y arbitraria de Pablo (Andrés Sabella, *Hoy*, 11 de febrero de 1943, en Rokha, 1951: V).

Abundan las declaraciones de este tipo como la de Óscar Chavez en 1951, en la que se asocia a él un león que ataca rugiendo, mientras que ella es “la fiel compañera simultánea, original y personal, que fecunda y dinamiza la temeraria

acometida” (Rokha, 1951: XIX). De esta manera, se va invisibilizando el trabajo de la autora en cuanto más mimetizado está su discurso con el de su marido (Valdés, 2008: 542), ya que él puede deshacerse de ese lazo crítico que encorseta a la pareja en un ente único, tanto para lo vital como para lo artístico, pero en el caso de la mujer esa opresión resulta más difícil de superar. Por ello, algunos de los estudios que analizan estas concomitancias se dedican a examinar las parrafadas estalinistas y otros elementos que tienen en común marido y mujer en vez de identificar cuáles son las causas que llevan a la marginación de la autora o, en sentido positivo, cuáles son los rasgos que la hacen especial a ella como escritora individual, lo que no tiene por qué implicar un rechazo total de su contexto literario, social y cultural, en el que claramente influencia enormemente Pablo de Rokha.

Otra de las razones de su marginación reside en el hecho de que no ha sido catalogada claramente en una corriente literaria homogénea, por lo que quedaría en una situación de aislamiento en la que su escritura no tiene demasiados paralelismos con otros textos de poetas, o bien no se ajusta a los cánones de escritura femenina de la época que la crítica quiere imponerle. Ortiz-Hernández afirma que recrea una intelectualidad femenina preparada para combatir con la maquinaria patriarcal (2009: 54), lo que entraría en conflicto con el pensamiento de la época al querer escaparse de muchos cánones fijados que encorsetarían el discurso de las mujeres. Francisco Santana se ocupa en su *Evolución de la poesía chilena* de algunas autoras de este tiempo, pero las ubica separadamente y no unidas a una tendencia literaria (Villegas, 1989: 75), lo cual es positivo porque al menos les da una cierta visibilidad, pero siguen manteniéndose aisladas del marco literario general, lo que nos parece desacertado, pues por ser un discurso femenino no constituye un engendro aparte que no tuviera contacto con el resto de literaturas y movimientos sociales o culturales del momento. Esto además queda reflejado en los testimonios de la época que la ponen en contacto con representantes culturales del ámbito internacional como Witold Gombrowicz, con el que se cartea y al que presenta una interesante teoría estética emparentada con la ideología comunista y la batalla por los

derechos sociales. Y así declara su presencia como figura predominante de Chile *Frente popular*, cuyas páginas recogían el 10 de agosto de 1937 que en medio del débil panorama de la poesía femenina de la nación “solo una personalidad sostiene el prestigio de nuestro país, ante el extranjero: Winétt de Rokha”. Bello explica que esta situación inexplicable ha sucedido porque su obra “ha sido descatalogada por completo de los registros de nuestra literatura” cuando podía haberse convertido en una escritura fundadora de las letras chilenas (2008: 47). Fueron muchos los poetas reconocidos del momento que alabaron la escritura de la autora. Un caso fue el del propio Vicente Huidobro, representante del creacionismo y una de las figuras más legitimadas en la poesía de vanguardia en lengua española, y que afirmaba en 1937 que en *Cantoral* “puede verse la evolución lógica de un alto espíritu y la firmeza de una noble personalidad madurada a través de las grandes visiones de su tiempo” (Rokha, 1951: XII). Valdés añade que es alabada como la primera mujer en producir poesía política de su tiempo (2008: 542) y su hijo, Carlos de Rokha, declara que trae un lenguaje poético “absolutamente moderno” y “surgido de la columna viviente de este tiempo estremecido”, etiquetando su escritura finalmente de “clasicismo moderno” (1951: XLVI).

Una parte de la crítica ubica a la autora en el “posmodernismo” y la inserta en una red de poetas dispares que se alejan de la generación rubendariana y que van vaciando su poesía poco a poco de los ornamentos formales hacia un mayor realismo (Santana, 1976: 134). Sin embargo, Villegas desmiente esta teorización, ya que no hay demasiadas similitudes ni en el ámbito poético ni en el político (1989: 76). Sí está de acuerdo en la afirmación de que muy pocas poetas han conducido su lírica por una vía comprometida ideológicamente, y mucho menos en cuanto al idealismo materialista que practica Winétt. Villegas opta por ubicarla en el vanguardismo latinoamericano al usar el versolibrismo, insertar el lenguaje contemporáneo y aludir a técnicas modernas, así como presentar innovadoras imágenes en un principio sin conexión, así como emplear el lenguaje cotidiano en muchos poemas y mantener un discurso más intelectual, además de sosegado, en cuanto a la emoción exagerada de tendencias anteriores, lo que la diferencia de otras

poetas que han sido asimiladas al discurso femenino tradicional como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbouru o Gabriela Mistral. Villegas también señala que Winétt transforma los motivos tradicionales de la mujer sojuzgada por el marido, como madre, cuidadora o amante, y que pasan a representar a la mujer satisfecha y comprometida (1989: 77). Propone como personaje idealizado al proletariado, fenómeno insólito para la escritura femenina del momento, y aún más por el hecho de proceder de una clase social acomodada. Para Villegas el triunfo del discurso de otras autoras como Gabriela Mistral sobre otras voces disidentes como la de Winétt de Rokha se debe a que la primera representaría el valor de la mujer como madre (1989: 86), un aspecto que interesaría más a la mayoría de los poetas masculinos del momento en cuanto al mantenimiento de la mujer sojuzgada y dependiente del marido, conservadora de los valores o preservadora del cristianismo. Para Bello los textos de Winétt son desde el principio abiertamente vanguardista en contraposición a Mistral (2008: 20).

Pero este rol que asume Winétt en su escritura como poeta combativa, con iniciativa, incluso con un discurso feminista en ciertas ocasiones, muchas veces queda eclipsado por la crítica, que se centra en otros detalles como en la belleza, la mirada nostálgica o la sensibilidad de la poeta. En los propios textos de su marido aparece representada como la mujer-flor y desde un enfoque paternalista, de hecho, en su lápida reza la frase “Aquí yace y crece para siempre la más bella flor de los jardines del mundo” (Bello, 2008: 21). Hay una asimilación tradicional de la femineidad a la sensibilidad y la crítica la percibe en general a través de estos parámetros, proyectándola más como objeto de decoración que como ente creativa y con capacidad, es decir, una mujer a la que contemplar en vez de concebirla como una escritora, creadora e innovadora, al fin al cabo, con un rol activo y no pasivo. Esta conexión con la sensibilidad que la crítica descubre en ella también la encontramos en las opiniones de Hernán del Solar en *Defensa* en 1943, donde se dice que *Oniromancia* “es una obra que muestra claramente una activa sensibilidad de mujer, para la que lo íntimo no es un mezquino hurgar en la pena doméstica” (Rokha, 1951: XIII). Otro testimonio de ese mismo año en esta línea es el de Ricardo A.



Latcham en *La Nación*, para quien “nunca pierde Winétt de Rokha el aspecto femenino de su arte, ese pequeño secreto maestro que equilibra y justifica sus momentos pasionales. Visión concreta, ímpetu moderno, desenvoltura de la sensibilidad” (Rokha, 1951: XIII). Julio Tagle afirma que “en su sensibilidad de mujer, madre y artista, penetraron los horrores de las mujeres y las madres de todas las latitudes y señaló a los victimarios con energía justiciera” (Rokha, 1951: LI). Por otro lado, Valdés analiza detalladamente el prólogo a *Horas de sol* de 1915 que escribe Manuel Magallanes Moure, observando que supuestas ofensas como “marisabidilla” se convierten en elogios, además de señalar abiertamente que no comparte la admiración de otras personas por los versos de ella, ya que lo importante no es resaltar las dotes creativas y su técnica artística, sino su físico o su psicología, sus dotes morales (2008: 535, 540).

En palabras de Abel Valdés para *El Mercurio* del 24 de enero de 1937, Winétt abandonó la poesía para convertirse en “agitadora política”, ya que cuando mezcló sus poemas con la sociología se convirtió según el redactor en “proclama barata”, habiendo anteriormente escrito “imágenes hermosas”, y cantado dolores hondos con “acento humano, profundo, femenino”, temática que vira en paralelo al “tono 1936”, representado en la unión de la literatura con el compromiso y la protesta social, ligada al comunismo, frente al ataque franquista en el escenario español. Así se refleja la oposición de ideologías y cómo la crítica recibe negativamente esta literatura *engagée*, ya que desde los medios conservadores se persigue esta actitud revolucionaria y simplemente se tacha de poesía falsa o escasa de literariedad. Esta sería una de las demostraciones mediante las que se va enjuiciando de forma perversa, en contra de su ideología, y con ella, cayendo su estética, y por ello, enclaustrando su figura en los anaqueles olvidados del canon literario.

Ortiz-Hernández intenta resaltar la conciencia histórica, política y humana de la autora, además de su planteamiento de la sororidad en cuanto a la lucha contra el discurso que constriñe a la mujer en el espacio privado (2009: 57). De ahí que algunos de los modelos de la poeta vengan de figuras como Rosa

Luxemburgo, a la que le dedica el poema “Rosa de fuego”, proponiéndola como modelo histórico y símbolo de la nueva mujer, o bien alude a otras mujeres como “La Pasionaria”, que también queda retratada en una composición. Estos símbolos no hacen más que servir de contragolpe a lo que la crítica espera de una autora mujer, ligada a su condición de madre. Incluso las propias mujeres reproducen este discurso machista como es el caso de Mireya Lafuente, Presidenta de la Alianza de Intelectuales de Chile: “Es así como fue esposa castísima, abnegada y heroica; madre purísima, dulce y ejemplar; amiga leal, permanente y generosa y ciudadana honorable y virtuosa que amó y sirvió a su patria como supieron hacerlo en el pasado las egregias hembras que lucharon por el descubrimiento, la conquista y la independencia de Chile” (Rokha, 1951: IV). En esta idea de la conservación de la castidad también hace hincapié Óscar Chávez en 1951 cuando afirma que es “noble en sus virtudes de mujer” (Rokha, 1951: XIX) o Andrés Sabella en *Hoy* en 1943 la nombra como “la niña de siempre, ungida Lira y Madre”, además de insistir en la “categoría materna, porque es madre de carne y de verbo” (Rokha, 1951: VIII). Luis Merino Reyes, Presidente del Sindicato de Escritores de Chile, en *Las últimas noticias* en 1951 afirmó que “fue madre de una familia numerosa, mientras el snobismo, mal achacado a los artistas, suponía renuncios a ese primer compromiso de la mujer con la tierra, a su gravidez y a su heroísmo” (Rokha, 1951: XXI). Así la postura revolucionaria y comunista estaba ligada a la preservación de los valores tradicionales del país, algo que muchas veces entra en conflicto con las evocaciones de los poemas de Winétt por su iniciativa normalmente ajena a la condición femenina, pero que a la misma vez tiene coherencia con el discurso anticapitalista.

Otra posibilidad a la hora de juzgar a la poeta es la de hablar sobre su vida amorosa y sus angustias vitales, como hace Raúl Morales Álvarez en 1943 cuando manifiesta que “ha sufrido, amado y trabajado” (Rokha, 1951: XXIX). Falabella, asocia el fenómeno a que “tradicionalmente, su labor era ser “madres de la patria”, criar a los futuros ciudadanos, en definitiva, ser mujeres destinadas a lo doméstico” (2008: 442). Por ello, hay una necesidad de legitimar su discurso a través de la castidad, la

devoción y el sufrimiento, que se representa desde el primer libro de Winétt, donde hay un ideal femenino tradicional que desarticula la diferencia entre lo público y lo privado en cuanto a la separación de los géneros. Incluso el “pseudónimo Inés de la Cruz, inspirada en la gran Sor Juana Inés de la Cruz, ayuda a reafirmar la imagen de una mujer casta y privada (encerrada en un claustro). Es una fachada ideal para una mujer joven y soltera, que busca legitimar su discurso” (Falabella, 2008: 445). El siguiente paso será crear en su imaginario creativo un tú con el que dialogar de una forma casta, y este toma el cuerpo de un Pablo de Rokha poetizado como sujeto lírico (Monteleone, 2008: 505), como una forma de alteridad amorosa legitimada para no caer en manos de una crítica cruel con un pensamiento heterodoxo. Aunque, por otro lado, como bien afirma Falabella, está constantemente desafiando la moral burguesa cristiana que quiere imponer la dictadura a través de su discurso revolucionario y antifascista (2008: 444).

Tras todo este complejo de testimonios críticos que en la mayoría de los casos alaban a la poeta hemos comprobado cómo la calidad literaria no es el principal elemento para juzgar su obra, sino más bien aquellas impresiones y opiniones sobre su belleza, su sensibilidad o su castidad, valores que concordarían con el ideal de la mujer de la época, pero que por otro lado presentaría un carácter que se plasma en sus versos muy revolucionario, comprometido y autónomo que persigue un planteamiento de iniciativa y cambio social, al contrario de la tradicional pasividad como mujer-objeto y ángel del hogar que la crítica quiere imponerle. El hecho de compartir su vida con el poeta Pablo de Rokha influiría en gran medida para ocultar su figura como escritora, ya que las biografías sobre ella aluden extensamente a su relación de pareja y los éxitos de su marido, que se asumen como propios al formar un equipo de vida, político y editorial. Mientras que con él la crítica se reserva la pluma para calificar exclusivamente sus poemas o ensayos, en el caso de Winétt encontramos muy pocos documentos de la época, incluso no demasiados en la crítica contemporánea, que analicen la obra de la chilena desde su propia obra. Así, queda dibujada la marginación que esta autora ha recibido y sigue recibiendo después de tanto tiempo al no poder acceder a lo alto

del canon literario de la lengua española como una consagrada autora vanguardista y revolucionaria de las letras del momento con su temática política. La doble invisibilización que sobre ella se ha llevado a cabo por su condición de género, sumándole el hecho de ser la mujer de un gran poeta, y por su adscripción ideológica, hacen que el sistema literario haya maltratado de forma considerable su memoria, y con ella la inclusión de su obra en notables medios de difusión para que toda la sociedad pudiese aprovecharse de las enseñanzas éticas y estéticas de esta gran autora y pensadora chilena.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barchino, M. (2013). *Chile y la guerra civil española: la voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- Bello, J. (2008). Prólogo. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 17-48). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Falabella, S. (2008). El pseudónimo como estrategia. Género, poder y legitimidad en *Cantoral* de Winétt de Rokha. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 439-452). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Rokha, W. de (1953). *Antología*. “*Cantoral*”, “*Oniromancia*”, “*El valle pierde su atmósfera*” y otros poemas. Chile: Multitud.
- Mateo del Pino, A. (2008). El espejo de lo que YA NO ES. Luisa, Juana Inés, Ivette, Winétt, Federico, Marcel.... En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 461-499). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Monteleone, J. (2008). *Cómo falsearse un alma*. La construcción del sujeto imaginario en la poesía de Winétt De Rokha. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 501-520). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Ortega, E. (2008). Espacio propio: una poeta en la ciudad. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 521-531). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Ortiz-Hernández, J. P. (2009). Los juegos arcanos de Oniromancia: Winétt de Rokha, el “alias” de una subjetividad femenina. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 7 (2), pp. 52-62.
- Rokha, W. de (1951). Prolegómenos a una gran expresión de América. En *Suma y destino*. Chile: Multitud.

- Santana, F. (1976). *Evolución de la poesía chilena*. Santiago, Chile: Nascimento.
- Valdés, A. (2008). Para Winétt de Rokha: dos elogios de época. En W. de Rokha, *El valle pierde su atmósfera* (pp. 533-542). Santiago de Chile, Chile: Cuarto Propio.
- Villegas, J. (1989). El discurso lírico de Winétt de Rokha: La otra cara de la mujer poeta. *Hispanamérica: Revista de literatura*, 53-54, pp. 75-87.
- Zaldívar, M. I. (2008). Winétt de Rokha, bastante más que la esposa y musa de un famoso. En W. de Rokha, *Fotografía en oscuro* (pp. 9-27). Madrid, España: Torremozas.



LA NARRATIVA *FEMENINA* DE LA VIOLENCIA  
EN LOS CUENTOS DE ADELA ZAMUDIO  
*FEMALE* NARRATIVE OF VIOLENCY IN ADELA  
ZAMUDIO'S SHORT STORIES

Ángela Gabriela ZAMBRANA BERBETTI  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* El uso del adjetivo *femenina* suele engranar inevitablemente en nuestra interpretación el peso histórico e ideológico al que se ha visto sometido este significante, mucho más, cuando analizamos una autora que se encuentra a caballo entre los siglos XIX y XX, como es el caso de la boliviana Adela Zamudio (1854 – 1928). Su forma de narrarnos situaciones violentas transgrede esa concepción de escritura femenina rosa esperable en las escritoras del fin de siglo. A través de una revisión literaria de las violencias que inserta Zamudio en algunos de sus cuentos, este trabajo tiene como objetivo reivindicar el uso del adjetivo *femenina* como uno libre de discursos deterministas, a la vez que da a conocer una de las figuras más representativas de los inicios de la literatura boliviana, de la cual, por razones ajenas a su calidad literaria, poco se ha contado en España.

*Palabras clave:* Adela Zamudio, escritoras decimonónicas hispanoamericanas, Bolivia

*Abstract:* Using *feminine* as an adjective to describe the work of a female author, especially if we're talking about literature written by women between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, can be mistakenly read with all the negative weight carried through the years within the word. A good example of this is Bolivian author Adela Zamudio (1854 – 1928). With her way of narrating the most violent situations she's able to break the expectations of women's traditional narrative. The following work intends to analyze the different kinds of violence hidden in Zamudio's short stories and also to reassign a new meaning to the

mentioned adjective, which deserves to be freed from traditional usage. At the same time, we also intend to introduce one of the most representative figures from Bolivian's literature, one that in Spain has been kept in silence for reasons that are far away from being related to the quality of her work.

*Key words:* Adela Zamudio, 19th century's female narrative, Bolivia

## 1. NI NATURALISTA, NI ROMÁNTICA: FEMINISTA

En diversas ocasiones nuestras ambiciones filológicas parecen forzarnos a taxonomizar la literatura de manera tajante y decidida. Por ejemplo, el empleo del adjetivo *femenina* como adjunto al nominal *narrativa* podría llevarnos al error de interpretar el sintagma con todo el peso histórico e ideológico al que se ha visto sometido este significante. A partir de ello, tendemos inevitablemente a asociar la literatura escrita por mujeres como una expresión artística particular vinculada a su condición biológica, tendencia que se potencia aún más cuando el objeto de nuestro estudio son autoras fechadas en siglos anteriores al XX.

Si bien la labor de recuperación y revisión de autoras decimonónicas hispanoamericanas nos permite llenar espacios en blanco de ese *otro* imaginario hispanoamericano correspondiente a su época, corremos siempre el peligro de caer en una *feminidad escencialista* (Mataix, 2003: 6-9) que entorpece nuestra labor sobre lo que intentamos reivindicar. Hay que tener muy presente a la hora de analizar la obra de estas autoras que aquello que en sus textos se plasma no está relacionado con su género sino con el contexto y las experiencias desde su género, de manera que su temática se focaliza sobre preocupaciones de estas en torno a la educación de la mujer, su papel en la sociedad o incluso su voz literaria. Todo ello viene como una ola que nace a partir de la corriente de un entorno muchas veces hostil hacia quienes se lazaron a tomar la pluma de manos masculinas.

A raíz de lo enunciado es posible interpretar como una paradoja que propongamos en este trabajo la narrativa de la



boliviana Adela Zamudio como *femenina*, sin embargo, creemos necesario aclarar que el motivo de nuestra elección reside en la voluntad de transgredir el carácter determinista de este. Como García Pabón (1998) vinculamos la utilización del adjetivo no a un estilo generalizado, sino a la “literaturización de un espacio propio para la mujer”. Las escritoras, pues, se hallan insertas en ese contexto previamente enunciado en el cual se configura una ideología de género latente como consecuencia (Mataix, 2003: 9). Con ello pretendemos que lo *femenino* se disocie poco a poco de la carga semántica adherida a un estilo concreto, mismo que se halla ligado a su condición biológica por la misma tradición que perpetua el uso de un lenguaje excluyente.

En línea con lo expuesto, consideramos que una vez inaugurada la verdadera crítica literaria de su narrativa con obras como la de Leonardo García Pabón (1999) o Willy Muñoz (2003) conviene centrar nuestro análisis en la construcción de su narrativa, mirada que podría sernos además útil a la propuesta resemantizadora planteada arriba, pero que también nos permite alejarnos de la taxonomización de su estilo como romántico o naturalista.

En todo el trasfondo de su literatura puede hallarse ese feminismo propuesto por Muñoz (2003). Su lenguaje imbrica con su inconformidad y tenacidad hacia lo que sus versos llaman dolores morales<sup>1</sup>, mientras que la representación de estos varía según el género literario y muchas veces el eje de construcción de la trama que se elija. Aunque Zamudio sea coetánea a voces atrevidas como las de Mercedes Cabello o Clorinda Matto de Turner en el ámbito del cuento, la novela o el ensayo, géneros previamente exclusivos y al servicio de los varones (Arambel Guiñazu & Emilie Martin, 2001:132), entre ellas diverge el modo que tienen de ensamblar el lenguaje dentro de la prosa. Ahora bien, en el fondo de sus discrepancias de estilo literario prevalecen, por supuesto, la crítica y el afán por influir en el devenir de sus respectivos países (Arambel G. & Emilie M., 2001:195).

---

<sup>1</sup> Léase en unos versos de Zamudio: “Los dolores morales son como los físicos: / intensos unas veces, reclaman quietud, / punzantes otras, / nos retuercen con ansias locas”

### 1.1. LA VIOLENCIA COMO UN EJE DE TRES PUNTAS

Si bien la narrativa de Zamudio puede agruparse por temáticas como propone el análisis de Muñoz (2003), en muchos de sus cuentos apreciamos la construcción de un espacio de violencias al cual es posible ajustar el molde del *triumvirato* propuesto por Slavoj Žižek (2008: 10), en el que, además de las formas más evidentes de violencia, la *violencia subjetiva*, hallamos también la *violencia simbólica*, aquella que configura a través del lenguaje una imposición de cierto sentido único, y la *violencia sistémica* a partir de la cual se inserta el rol de los sistemas económicos y políticos que devienen como consecuencias de la *violencia subjetiva*.

Nuestro interés por desmembrar a partir del texto literario la presencia de estas tres violencias nace de una búsqueda bibliográfica, hasta donde hemos podido comprobar sin resultados, de un agudo análisis en el cual se profundice sobre el rol de las mencionadas dentro de su narrativa. Nos resulta significativo ello puesto que, aunque se insertan en un contexto que puede parecer lejano, afloran en su retrato una actualidad y una dureza indiscutibles narradas por una voz comprometida tanto con el relato interno, como con el externo.

Temáticas como el maltrato infantil o la violencia de género penetran en la narración desde su estadio más primitivo, aquel que puede parecer imperceptible, pero al cual se adhieren poco a poco una serie de condiciones sociales y psicológicas que propician el desenlace violento en el que desembocan algunos de sus cuentos. Una lectura muy cuidada ofrece en títulos como *Noche de fiesta*, *A Buenos Aires* o *Rendón o Rondín*, entre otros, un trasfondo interdisciplinar en el cual logramos localizar uno a uno elementos que aparecen enunciados en estudios interdisciplinarios sobre las diferentes violencias. Y, quizá lo más importante, es que debajo de todo ello subyace una voz narradora que manifiesta un latente rechazo, frustración e impotencia (Muñoz, 2003:41), elemento que aleja la composición de Zamudio de las frívolas pretensiones positivistas.

### 1.2. EL CAMINO DEL LECTOR HACIA EL *ESTUPOR*

El recorrido hacia la explosión de la *violencia subjetiva* se construye de manera intencionada para que con el estallido silencioso de la mencionada el lector experimente lo que hemos

denominado aquí el *estupor*. Tomamos este término de un artículo de Héctor Leyva (2015), quien lo define, citando al diccionario de la academia, como “un estado de alteración emocional e intelectual que se configura simbólicamente en la representación estética” y que propicia, de acuerdo con el autor y en línea con el concepto de lo sublime propuesto por Žižek, que el sujeto reconozca su implicación en la violencia que conmociona su medio social.

Cabe aclarar que, si bien Leyva utiliza esta terminología para el análisis de otro tipo de textos, consideramos que su aplicación a la revisión de una parte de la narrativa de Zamudio puede verse justificada si tenemos en cuenta las líneas compuestas por la autora en uno de sus ensayos más cruentos, *Por una enferma*. En él se introducen descripciones imaginadas por Zamudio sobre la situación real del cautiverio de una monja, recluida injustamente en el convento de Santa Clara:

En momentos de crisis, figurándose que mascaba sus cadenas, ha mascado furiosa cuanto objeto duro y cortante tenía a su alcance y hoy, desgranadas las perlas de su boca, ésta no es más que un agujero sangriento (Zamudio, 1914).

A estas imágenes acompañan unas líneas que cierran su denuncia con la siguiente declaración: “Si estos renglones mueven a alguien; si consiguen un cambio favorable en la existencia de la propia enferma, los bendeciré y serán el único triunfo”.

Resulta, por tanto, inevitable vincular aquel *estupor* que nos plantea Leyva, a través de Žižek, con el manifestado deseo que tiene Zamudio por (*con*)mover al lector de unos renglones que representan gran parte de su narrativa por la innegable similitud de estilo que existe entre los cuentos, objeto de nuestra investigación, y el mencionado ensayo.

## 2. LOS CUENTOS

Como adelantábamos anteriormente, nuestra investigación propone revisar la inserción de aquellos elementos previamente enunciados en algunos de los cuentos escritos por la autora, de

manera que, mediante los textos, puedan comprobarse todas las premisas anteriormente planteadas sobre su narrativa.

Con el fin de cumplir con los límites establecidos para este análisis hemos elegido centrarnos en uno de sus cuentos más completos y alabados por la crítica, *Noche de fiesta*, el cual diseccionaremos en esta ocasión en los tres cortes propuestos por Žižek (2008) en relación con las diferentes violencias.

### 2.1. CONSTRUCCIÓN DE UN AMBIENTE TRÁGICO

En su introducción a la edición que recopila toda la producción de cuentos escritos por Zamudio, Virginia Ayllón (2013: 52) señala la equivalencia entre el previamente mencionado *Noche de fiesta* y la estructura clásica de la tragedia. Taruca, la protagonista, es caracterizada por su inocencia infantil como virtuosa, en quien, por un trágico error, la pérdida de un burro deviene la muerte a manos de su colérico padre. Esta propuesta de Ayllón puede interpretarse también como un sentido único que da el lenguaje a la dirección de esta historia. La tragedia que subyace en el relato es también una forma de imposición de sentido puesto que las normas del género con el cual se equipara respetan ese planteamiento aristotélico que exige la concatenación de unos hechos hacia el fatal desenlace.

Asimismo, el sentido único de este lenguaje puede verse también reflejado en la narración mediante la presencia de elementos que podrían corresponderse con lo que conocemos como un oráculo. Varios renglones después de haberse desglosado una descripción exhaustiva de aparente neutralidad con la que inicia el cuento se presenta el primer requiebro: “[...] y medio oculta, tras el murallón de piedra, está la choza, la trágica choza en que ocurrió la escena, breve y terrible, que voy a referir”.

Lo que sigue a continuación respeta el tono trágico de la advertencia, ya introducida e intercala en más de una ocasión con el desarrollo de la trama, a través de descripciones o reflexiones de una narradora posicionada al respecto de lo que refiere.

Es muy significativo todo ello porque, unos renglones más abajo, se describe con minuciosidad el lugar en el que tendrá lugar el crimen donde, además del silencio, las palabras

construyen un retrato fotográfico en el cual aparece la futura arma homicida como objeto en un primer plano:

Un gran silencio, turbado solo por el sonido de los insectos, respondió a su llamada. Se inclinó entonces procurando examinar el interior de la cabaña. En frente del cuartucho, contra cuya pared se apoyaba un cobertizo, se descubría, bajo los arboles, un banco de carpintero. Un hacha estaba arrimada al banco. Todo desierto.

No es casual tampoco que una de las fiestas que se celebran ese día sea el *misachiku*<sup>2</sup>, llevado a cabo por la abuela de la protagonista. La paradoja de la alegría en torno a una celebración mortuoria complementa muy bien con el cierre de la primera parte del cuento como si de una suerte de ironía teatral se tratase: “El sol sonreía en las huertas engalanadas de cálidos matices otoñales [...] La mañana serena. Ni la más leve nube en el horizonte, ni el más vago presentimiento en el fondo del alma...”

Más adelante, dentro del repaso que contextualiza la situación familiar en la que se inserta a la protagonista, la narradora añade una nueva nota premonitoria a la sinfonía narrativa trágica; se trata de una pregunta que se origina con el recuerdo de la niña como la única sobreviviente de una epidemia que acabó con sus tres hermanos: “¿Porqué no murió entonces?”. El tono fatalista de la pregunta, además, no permite otra cosa que intuir un perverso desenlace. De esta manera, el lector se enfrenta a la primera de las violencias del texto: la *violencia simbólica*, aquella en donde el lenguaje direcciona nuestra lectura.

## 2.2. LOS PRELIMINARES E HILOS DEL *ESTUPOR*

El siguiente nivel, la *violencia sistémica*, se construye como un rompecabezas cuyas piezas, los condicionamientos, se unifican hasta llegar a un casi impecable retrato social y psicológico de víctima y victimario, el cual puede cotejarse sin dificultad con estudios actuales generales sobre la violencia en

---

<sup>2</sup> ‘del quechua *alma fiesta*, fiesta religiosa a los nueve días de fallecida una persona’ (Zamudio, 2013: 81)

un contexto real, algo que puede darnos una vez más cuenta del componente actual que hallamos en la obra.

El abandono de la protagonista, Taruca, responde a lo que hoy se denomina una negligencia en el cuidado psicoafectivo (Ibáñez M., 2002) y es el primer efecto sintomático de un contexto de maltrato infantil en aparecer dentro de la obra. La narradora equipara el llanto de Taruca y el de “los gemidos de miles de criaturas abandonadas en la campiña, mientras sus padres se divertían a más y mejor”, a la vez que desvela su posicionamiento en cuanto a esta práctica aparentemente habitual en los padres, todos ellos provenientes de la clase media-baja cochabambina. La multiplicación de un solo llanto en miles se pondera, de manera que el abandono, antes minúsculo y por lo tanto oculto, pasa a convertirse en algo visible por su masificación (Muñoz, 2003: 72).

A la vez, el personaje de Hilario, a cargo de la abuela de Taruca, es otra de las prefiguraciones de los males insertos en el *sistema*, puesto que en su figura se hace visible el consentimiento social hacia la esclavitud infantil como bien se refleja en las siguientes líneas:

El infeliz vilipendiado no podía más. Jadeante y amoratado, ahogándose de asfixia sentía que sus venas estallaban, perdía la cabeza y sus rodillas se doblaban; pero el pinchazo de una rama espinosa que le azotaba despiadadamente por detrás, lo forzaba a seguir adelante. [...] Taruca, que lo había visto llegar cargado de una piedra y tenderse al suelo desfigurado y moribundo, cobró por él una profunda compasión.

La solidaridad de la protagonista hacia este no es casual ya que construye la empatía hacia un personaje que también representa su única compañía frente al abandono familiar (Muñoz, 2003: 74).

Por otro lado, se tejen también puentes que encaminan al lector hacia el reparo de los males sociales en los cuales se inserta la más visible de las violencias. En la misma línea, el perfil de maltratador, tanto en los casos de violencia hacia la mujer como hacia los hijos, engrana de manera bastante adecuada las características del padre de Taruca: alcohólico e

irascible, un hombre que culpabiliza constantemente a su hija y a su mujer de sus problemas. (Ibáñez M., 2002).

Ahora bien, no es solo en el círculo familiar que se hallan los hilos que se tienden hacia la *violencia subjetiva*, sino que el funcionamiento de todo un sistema social y político (Žižek, 2008) queda bien retratado con la simple enunciación de los acontecimientos que tienen lugar en paralelo a la fatídica noche que experimenta Taruca por la pérdida del animal.

Para presentar esto es fundamental la estructura narrativa que adopta el cuento, la cual consiste en una división en cinco cuadros, división condicionada por la temática que en ellos se está tratando. Así, la historia trágica de Taruca también se intercala con el retrato político y social de la Cochabamba de la época, de manera que *violencia sistémica* y *violencia subjetiva* acaban entrelazándose en los hechos ocurridos en la cabaña familiar.

Se enuncia, por un lado, la sumisión de Zurita frente a la extorsión del patrón mediante un diálogo entre ambos que revela la corrupción existente dentro de las elecciones que se van a llevar a cabo. Además, de aquellos resultados se desprenden las frustraciones que el padre transforma en los golpes que abrirán el trágico final de la pastora.

A su vez, en las últimas páginas del relato, el cruce entre ambas violencias es todavía más evidente. Como veremos más adelante, durante la explosión final del acto violento que deviene en la muerte de Taruca, la narrativa de Zamudio se vale de dos tipos de silencio: la elipsis narrativa y el silencio de los personajes dentro del propio relato.

Para este apartado nos interesa, de momento, el segundo, puesto que viene a perfilar con exactitud más de un ataque hacia ese sistema que calla ya no solo ante el infanticidio sino ante más de una manifestación de *violencia subjetiva*, la cual acaba siendo neutralizada (Muñoz, 2003: 73). Personajes como el patrón o la abuela de la niña ignoran los chillidos porque creen que se trata de *otra* de esas palizas que propicia Zurita a su mujer. Junto a esto, la abuela exige silencio sobre el verdadero motivo de la muerte de la niña mediante la simple enunciación del significante “arrebato”, cuyos múltiples significados pueden descifrarse gracias al marco sistémico en el que ha sido

pronunciado. Por último, el círculo de todo ese silencio se cierra con las declaraciones del sacerdote:

- Dígame señor cura, ¿no ha oído usted nada?, se dice que Zurita ha muerto a palos a su hija. ¿Será verdad?
- Falsísimo – exclamó el sacerdote - La chica ha muerto de congestión. Me consta.

### 2.3. LA PÁGINA EN BLANCO

Como ya hemos podido adelantar con la presentación del nivel anterior, nos resulta tremendamente artificial desmembrar hacia el final del cuento lo *sistémico* de lo *subjetivo*, dado que el modo de narrar del segundo está estrictamente vinculado con el primero.

Decíamos arriba que la elipsis es el recurso elegido por Zamudio para narrar el asesinato de la pastora. Para ello, la narración se vale de los paralelismos entre la historia de Taruca y los acontecimientos políticos que se han venido enunciando a lo largo de todo el relato. El cuarto, y más breve, cuadro enseña al patrón de Zurita concentrado en la lectura de un periódico que narra los violentos acontecimientos ocurridos durante esa noche poselectoral, mientras de fondo se oyen unos “alaridos que pedían socorro”. Sin entrar en detalles explícitos, la inteligente inserción de aquella descripción simultánea a los acontecimientos en la cabaña basta para (*con*)mover e intuir el desenlace de lo que se había interrumpido tras estas últimas líneas: “La niña trató entonces de huir, pero el padre le cortó el paso, y en dos brincos... con un garrotazo la tendió en el suelo. Al verla caer, el bárbaro repitió dos golpes...”

El *estupor* de la escena se completa, por tanto, con la elipsis y con las anteriormente expuestas representaciones de la *violencia sistémica*. El punto de encuentro de estos dos niveles es, en realidad, el lugar en el que el lector se encuentra a sí mismo como testigo del acto violento. Es capaz de llenar los puntos suspensivos que cierran el cuarto cuadro porque conoce el sistema en el cual se insertan. Hay, por ello, una cierta desautomatización su cotidianeidad. Zamudio, como bien apunta Muñoz (2003: 71), emite una queja más allá del infanticidio. Se presentan unas noticias a las que la prensa da cobertura frente al



silencio sobre los sucesos que se desarrollan en el interior de la cabaña, sucesos cuyo silencio se construye intencionadamente.

No echamos tampoco en falta que en el relato se narren previamente los golpes recibidos por la madre de Taruca a manos de su marido como medio para reflejar la existencia de un caso de violencia de género. Nos basta que, con unas líneas, se nos demuestre la interiorización en los personajes del maltrato diario sufrido por la esposa. Con ello tenemos, en realidad, la presencia de dos *violencias subjetivas* simultáneamente silenciadas.

### 3. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, no es que nuestra autora se adscriba plenamente a una corriente literaria marcada por su estilo narrativo, sino que quizá resulte más propio proponer que aquello a lo que Zamudio se adscribe es a una suerte de espíritu de época, uno donde es muy posible hallar similitudes temáticas entre sus denuncias y las que emiten otras escritoras y escritores hispanoamericanos del fin de siglo. Con ello nos es posible desvincular lo decimonónico *femenino* de una única voz adherida a su género.

En línea con esto, su afán de *(con)mover*, vinculado aquí con el *estupor*, puede verse desde la óptica žižekiana de las tres violencias que subyacen en la composición narrativa del relato. Mediante la *violencia simbólica* se nos revela una suerte de estructura trágica presente en una de las historias que se narra, para la cual el ejercicio literario elegido por Zamudio utiliza un lenguaje que dicta un único posible desenlace. Seguidamente, el detalle con el cual se atiende a los acontecimientos externos al desarrollo del relato trágico configura poco a poco una historia paralela en donde toma protagonismo casi absoluto la *violencia sistémica*. Acompaña a esto una voz narrativa comprometida, la cual emite juicios constantes sobre el desarrollo y la descripción de los acontecimientos que presencia. Finalmente, el punto de encuentro entre las dos historias coincide con la aparición de la *violencia subjetiva* a través de los silencios con los cuales es presentado el cruel asesinato de Taruca. Esa página en blanco a la que seguirá su muerte se llena con el cuarto cuadro del relato en

donde la elipsis alegoriza la *violencia subjetiva* y lo que callan los personajes a la *violencia sistémica*. Hallamos pues que en la intersección de ambos se consigue ese (*con*)mover del lector.

Cabe, además, preguntarse, si el componente de actualidad que subyace en el cuento no contribuye en buena medida a que sea viable nuestra propuesta de lectura. Es decir, ¿valdrían Slavoj Žižek y sus reflexiones sobre la violencia para leer una narración cuyas violencias nos resulten demasiado ajenas en cuanto a tiempo y, posiblemente, espacio? Pensemos en que es un siglo, o poco más, lo que nos separa de los *dolores morales* aquí narrados, y, sin embargo, estos permanecen vigentes a lecturas como la aquí propuesta.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arambel Guiñazú, M. C. & Martín Emilie, C. (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica. Vol. 1*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Ayllón, V. ed. (2013) *Adela Zamudio: Cuentos*. La Paz, Bolivia: Plural.
- García Pabón, L. (1998). Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal. En L. García Pabón (Ed.), *La patria íntima*. (p. 102). La Paz, Bolivia: Plural.
- Ibáñez Martínez M.L. (2002). Panorámica general sobre el maltrato infantil: sus posibles causas y prevención. En O. Barrios (Ed.) *Realidad y representación de la violencia*. (p. 79-99). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Leyva, H. (2015). Narrativas del estupor: literatura y violencia en tres novelas centroamericanas. En M. Garrido Carrera & M. Pietrak (Ed.). *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia*. (p. 119-135) Sevilla: Pandilla Libros.
- Mataix, R. (2003). La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX. En C. Alemany Bay (Ed.) *Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante (Nº 16).
- Muñoz, W. O. (2003). *La narrativa de Adela Zamudio*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: La Hoguera.
- Žižek S. (2008). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

## II. LAS INÉDITAS EN ÁFRICA



APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA FEMENINA  
MARROQUÍ A TRAVÉS DE UNA DE SUS PIONERAS:  
*EL FUEGO Y LA ELECCIÓN* DE JANATA BENNUNA<sup>1</sup>  
AN APPROACH TO MOROCCAN FEMALE  
NARRATIVE THROUGH ONE OF HER PIONEERS:  
*FIRE AND CHOICE* BY JANATA BENNUNA

Ana GONZÁLEZ NAVARRO  
*Universidad Autónoma de Madrid*

*Resumen:* El objetivo de este artículo es presentar un análisis de *El fuego y la elección*, la primera novela de Janata Bennuna, pionera de la literatura femenina marroquí, publicada en 1968 en una colección de relatos. Aunque su aportación a las letras marroquíes ha sido reconocida en Marruecos, su obra apenas es conocida en el extranjero. El eje conductor de nuestro estudio serán los paralelismos existentes entre la autora y la protagonista de la novela, analizando esta obra como una muestra de narrativa autobiográfica. Hemos utilizado la información contenida en la tesis doctoral inédita de Guadalupe Saiz Muñoz sobre Janata Bennuna, que recoge numerosas entrevistas realizadas a la autora, lo que supone una valiosa fuente primaria para comprender el significado de ciertos elementos clave presentes en la ficción autobiográfica. En cuanto al análisis, hemos seguido la propuesta teórica de Rachida Benmasud, crítica literaria marroquí que centra su trabajo en reivindicar la literatura escrita por mujeres, inscribiéndose en el campo abierto por la ginocrítica.

*Palabras clave:* Marruecos, feminismo, novela marroquí, Janata Bennuna, *El fuego y la elección*.

---

<sup>1</sup> La redacción de este artículo ha sido posible gracias a la Ayuda de Fomento a la Investigación en Estudios de Máster concedida por el Servicio de Investigación de la Universidad Autónoma de Madrid y a la orientación de mi tutor en esta beca, el profesor Gonzalo Fernández Parrilla. Agradezco también a la escritora Janata Bennuna que, ante la dificultad para encontrar su libro, me entregó una copia para la elaboración de este artículo.

*Abstract:* The aim of this article is to present an analysis of *Fire and Choice*, a novel published in 1968 within a collection of short stories, by Janata Bennuna, a pioneer Moroccan female writer. Although her contribution to Moroccan literature has been recognized in her homeland, her works are barely known abroad. The guiding thread of the study will be the existing parallels between the author and the main character, so we will present this novel as a piece of autobiographic writing. We have made use of the information included in the thesis of Guadalupe Saiz Muñoz about Janata Bennuna, which gathers many interviews with the author. They constitute valuable primary sources to disentangle the meaning of some of the key elements in her fiction. As for the analysis, we have taken after the theoretical framework of Rachida Benmasud, a Moroccan literary critic who focuses on female literature. Her works can be inscribed on the field opened up by gynocritics.

*Key words:* Morocco, feminism, Moroccan novel, Janata Bennuna, *Fire and choice*

## INTRODUCCIÓN

En Marruecos, el canon literario<sup>2</sup> tampoco ha hecho justicia con las mujeres durante mucho tiempo. Esta tendencia empezó a corregirse en los años sesenta, gracias a la expansión del acceso de las niñas a la educación. A partir de ese momento, las mujeres empezaron a alzar su voz en el espacio público para debatir sobre los temas que les concernían. Comenzaron a agruparse en diferentes organizaciones, a escribir en periódicos y revistas y a publicar obras literarias. Rachida Benmasud denomina este proceso como “feminización de la causa de la mujer”<sup>3</sup> (Benmasud, 2002: 30).

---

<sup>2</sup> Como señala Fernández Parrilla, “en Marruecos, el proceso de elaboración del canon literario (...) se encuentra estrechamente relacionado con el despertar de la conciencia nacional” (Fernández Parrilla, 2009: 85). Esa conciencia nacional se caracterizó principalmente por su carácter árabe e islámico, elementos que se vieron reflejados en el canon literario, creado por hombres y, por tanto, también con un marcado sesgo masculino.

<sup>3</sup> Benmasud utiliza este concepto refiriéndose al contexto egipcio, para establecer una diferencia con el proceso previo de “masculinización de la

Es en ese contexto en el que Janata Bennuna empieza a publicar sus obras. Se trata de la primera escritora marroquí en pasar a formar parte del canon. Nuestro objetivo es realizar una aproximación a la literatura femenina marroquí a través de la figura de esta autora y de su primera novela, *Al-nar wa-l-ijtiyar*<sup>4</sup> (El fuego y la elección). La decisión de analizar esta obra, que da nombre a su segunda colección de relatos publicada en 1968, se debe a que pasó a ser lectura obligatoria en el sexto curso de la escuela secundaria en 1986, cuando fue reeditada por separado, lo que contribuyó decisivamente a su canonización.

Pese al reconocimiento que Bennuna ha llegado a obtener en Marruecos, apenas es conocida fuera del contexto árabe. Una prueba de este desfase es que, mientras en el Salón Internacional de la Edición y del Libro de Casablanca celebrado en febrero de 2017 se ha entregado un premio de creación literaria que lleva su nombre<sup>5</sup>, en España solo podemos encontrar algunos de sus relatos breves traducidos en obras especializadas (De Agreda Burillo y Cherif-Chergui, 1981) y en dos antologías (Bennuna, 1991; Bennuna y Al-Tabia, 1991). Pero, en cualquier caso, ninguna de sus novelas está disponible en español. Por todos estos motivos, para dar merecida visibilidad a su labor literaria, nos parece apropiado llevar a cabo el estudio de *El fuego y la elección*.

## 1. JANATA BENNUNA

La escritora Janata Bennuna nació en Fez a principios de la década de 1940 (es decir, durante la época del Protectorado, 1912-1956)<sup>6</sup>. Su familia participó en el movimiento nacionalista

---

cuestión de la mujer”. Se trata de una división “procedimental y metodológica” (Benmasud, 2002: 30). Mientras la primera etapa se caracterizó por la presencia de voces masculinas abogando por los derechos de las mujeres, en la etapa de feminización se observa una importante presencia y participación de mujeres tanto “cuantitativa como cualitativamente” (Benmasud, 2002: 30).

<sup>4</sup> Las transcripciones del árabe están simplificadas con la intención de facilitar la lectura del artículo al lector o lectora.

<sup>5</sup> Programa del Salón: [http://www.salonlivrecasa.ma/fr/files/Programme\\_culturel\\_Siel\\_2017.pdf](http://www.salonlivrecasa.ma/fr/files/Programme_culturel_Siel_2017.pdf).

<sup>6</sup> La información principal sobre la biografía de Janata Bennuna procede de Saiz Muñoz (1991a) y de García Ponzoda (2005).

marroquí por la independencia. Tuvo una relación muy estrecha con Allal al-Fasi (1910-1974)<sup>7</sup>, importante líder del nacionalismo marroquí, a quien Bennuna llegó a considerar su “padre espiritual” (Saiz Muñoz, 1991b y García Ponzoda, 2005). De hecho, al-Fasi prologó la edición de 1986 de *El fuego y la elección*, donde se aprecia la admiración que también él sentía por la escritora. Debido a su entorno, Bennuna cursó sus primeros años en una institución educativa tradicional, donde la enseñanza se llevaba a cabo en árabe, lengua que llegó “a amar”, como suele afirmar. Nunca se esforzó por aprender francés, que era el idioma del colonizador. Esto es importante para entender la elección de la lengua de escritura de la autora: el propio hecho de escribir en árabe es, para Bennuna, un acto político, como se infiere de las siguientes palabras:

Estoy ligada a una familia que tiene un papel en el quehacer de la patria y que se ha propuesto hacer de sus hijos instrumentos para la defensa de la lengua nacional, enseñándola de una forma eficaz, colaborando así contra el propósito que quería acabar con ella (De Ágreda Burillo, 1972: 158).

Desde pequeña, Bennuna se interesó por los acontecimientos políticos de su país y de la comunidad árabe. Tres sucesos marcaron especialmente su vida. El primero, fue la humillante derrota que sufrieron los ejércitos árabes en Palestina en junio de 1967. Palestina era el motivo central del nacionalismo árabe y todo lo que allí ocurría afectaba especialmente a la escritora<sup>8</sup>. El segundo acontecimiento que la conmocionó fue su divorcio, que supuso una gran decepción, ya que su marido, a pesar de ser también un intelectual que, en apariencia, apoyaba la emancipación de la mujer, en realidad, “era el típico hombre marroquí que quería que su esposa se quedara en casa” (Saiz Muñoz, 1991a: 170). El tercer suceso que sacudió la vida de la escritora fue la invasión de Beirut en 1982.

---

<sup>7</sup> Sobre Allal al-Fasi véase [http://www.literaturamarroqui.edu.es/autores/FASSI,%20Allal%20al-%20\(1910-1974\).pdf](http://www.literaturamarroqui.edu.es/autores/FASSI,%20Allal%20al-%20(1910-1974).pdf).

<sup>8</sup> Allal al-Fasi explica en el prólogo la importancia que este acontecimiento tuvo para la sociedad árabe y para Bennuna.



Su producción literaria se ha visto marcada por estos eventos. Las primeras obras de Bennuna se centran en temas políticos, como es el caso de sus dos primeras colecciones de cuentos, *Li yasqut al-samt* (Abajo el silencio, 1967) y *Al-nar wa-l-ijtiyar* (El fuego y la elección, 1968), y su segunda novela *Al-gad wa-l-gadab* (El mañana y el cólera, 1981) que fue escrita en 1971, pero se publicó más tarde. Aunque el tema de la mujer está presente a lo largo de toda su producción literaria, es después de su divorcio cuando dicha temática se convierte en el eje central de sus relatos, como en *Al-sura wa-l-sawt* (La imagen y la voz, 1975) y *Al-‘Asifa* (La tempestad, 1979). En sus obras posteriores, vuelven a estar presentes los mismos temas: la política, la sociedad, la mujer y el amor<sup>9</sup>.

Guadalupe Saiz Muñoz afirma que en la obra de Janata Bennuna se pueden encontrar rasgos de literatura autobiográfica, ya que sus personajes reflejan sus propias preocupaciones. En el caso de *El fuego y la elección*, coincido con esta tesis. Parece que Bennuna escribe por impulsos, animada por lo que ocurre en su vida. Ella misma afirma: “El drama es lo que hizo de mí una escritora y por él he escrito lo que he escrito” (Saiz Muñoz, 1991a: 208). A fin de demostrar esta idea, a medida que vayamos presentando a continuación los rasgos más importantes de esta obra, mostraremos los paralelismos existentes entre la escritora y la protagonista, entre la mujer y el personaje, entre Janata y Layla.

## 2. *EL FUEGO Y LA ELECCIÓN*: IMPLICACIÓN VITAL EN LA LITERATURA

En su primera novela, *El fuego y la elección*, Bennuna refleja la crisis existencial que provocó en ella la guerra de 1967 (conocida como la Guerra de los Seis Días) y la consecuente humillación que supuso para los pueblos árabes. Esta fuerte carga emocional en su literatura hace que utilice un lenguaje simbólico y filosófico, con largas reflexiones, cuyo significado

---

<sup>9</sup> La lista completa de las publicaciones de la autora se encuentra en *Al-dakira al-mustaryya'* (La memoria restituida), un libro de memorias (Bennuna, 2013).

puede resultar complejo de discernir. Sobre su escritura, hace la siguiente reflexión:

Intento hacer de la narrativa una parte de mi vida, que refleje profundamente la esencia vital. Quiero mejorar este género literario, trabajando por romper las diversas formas de la narrativa tradicional, tanto en su estructura, en el protagonista, en el diálogo, en el tiempo y en el lugar, como en los juegos del subconsciente, en las expresiones fuertes, en la construcción y en el significado. Busco una revitalización de las palabras a través del interés filosófico, los temas realistas, etc. (De Agreda Burrillo, 1972: 160).

Esta implicación vital en la literatura se debe a que, al tratar la novela de una tragedia tan intensa con la que Bennuna estaba comprometida, como explica el propio Allal al-Fasi en el prólogo, “no pensó la escritora en crear una heroína inexistente, sino que puso en ella su propia personalidad” (Bennuna, 2015: 3).

#### 2.1. LAYLA: LA PROTAGONISTA

Esa heroína en la que Janata decide volcar su personalidad es Layla, que se siente paralizada ante el dolor y la desolación provocados por la humillante derrota<sup>10</sup>. Prueba de ello es la presencia de un campo léxico relacionado con el sufrimiento, con palabras que repiten como *kaaba* (“melancolía”, pp. 31, 58, 104)<sup>11</sup>, *huzn* (“tristeza”, pp. 31, 44, 45, 106, 111, 113), *ta’ab* (“cansancio”, pp. 41, 43, 56, 97) o *farag* (“vacío”, pp.58, 71, 94, 97, 102). Layla está sometida a una fuerte presión, porque tiene que tomar una decisión acerca de dos aspectos: el matrimonio y

---

<sup>10</sup> A través de los diálogos con diferentes personajes (pp. 33-41, 44-48) o reflexiones de la protagonista (pp. 27-28, 43, 71), entendemos el desasosiego y la tristeza que ha provocado en ella la derrota de 1967. Se refiere a ello con términos como *yarima* (“crimen”, p.34), *hazima* (“derrota”, pp.35, 37, 86, 117) o *masa’a* (“tragedia”, pp. 37, 46, 101). Sabemos que se trata de este acontecimiento porque aparece mencionado como *ma’raka yunio* (“la batalla de junio”, p.39) o *raya yunio* (“la convulsión de junio”, pp.60, 70), en relación a la fecha en que ocurrió.

<sup>11</sup> En adelante, las citas de la novela se mencionarán directamente con p. o pp., para evitar una repetición excesiva, ya que todo hace referencia a la misma fuente, recogida en la bibliografía como Bennuna (2015).

el trabajo; pero se ve incapaz de avanzar en ninguna de las dos direcciones. No entiende que la gente siga adelante con sus vidas como si nada hubiera pasado, preocupándose solo por su bienestar material, cuando ella incluso ha dejado de encontrar sentido en el trabajo que realiza en una oficina del Ministerio. Reprocha esta actitud, en especial en lo que concierne a los gobernantes, a los que acusa de haber abandonado a su pueblo. Incluso se culpa a sí misma por lo ocurrido: “Acuso a todos y a todo. Y ojalá ahorcaran a los criminales, empezando por mí” (p.45).

Según Benmasud, los temas principales que aparecen en la literatura marroquí de mujeres son: el dolor, la emancipación, el nacionalismo y la realidad adversa (Benmasud, 2002: 135-49). Todos ellos están presentes en la novela de Bennuna. A través de los diálogos que Layla mantiene con otros personajes, reflexiona sobre la situación de la sociedad árabe (pp. 42, 59-64, 105). Resalta la necesidad de educar de manera adecuada a las nuevas generaciones para que puedan cambiar las circunstancias nefastas que asolan a los árabes, porque, afirma Layla: “Los que vienen (...) ellos son los que crearán la palabra que dará forma a la época, enmarcándola y sobrepasándola” (p.63). También reflexiona sobre el papel que debe desempeñar ella en ese contexto, llegando a preguntarse: “¿Y quién soy yo entre todo esto?” (p.102). Se debate entre sus deseos individuales de encontrar el amor y aceptar el matrimonio y el impulso interno que la anima a emprender una acción que favorezca a la colectividad para contrarrestar el efecto de la derrota de 1967 (pp.102-103). Piensa para sus adentros: “Hay fuego en las entrañas, pero a pesar de ello, es necesario elegir” (p.85). Pero Layla está paralizada ante el dolor y el shock, hasta tal punto que llega a caer enferma (pp. 48-49).

Este es el primer elemento que comparten escritora y protagonista. Ya hemos mencionado la fuerte conciencia política y nacionalista que Bennuna desarrolló desde joven y su implicación con la causa palestina. Para ella, “la derrota de 1967 lo sacudió todo: la palabra, las relaciones, y nuestras anteriores uniones con todo lo que estaba establecido” (Saiz Muñoz, 1991a: 161). Este acontecimiento tuvo una importante influencia en su estado de ánimo y fue lo que la empujó a escribir sus primeras obras.

## 2.2. LOS PERSONAJES

A lo largo de la novela aparecen diferentes personajes y elementos que, o bien ayudan a la protagonista o bien le ponen trabas en el camino hacia su objetivo, que no es otro que conocer su identidad y tomar la decisión correcta. Podemos considerar oponentes a la madre, la hermana, el vendedor de hierbabuena y la oficina. Y entre los elementos/personajes ayudantes se encuentran el nivel cultural, el padre, Idris (el amigo de su cuñado) y un lisiado con el que se encuentra Layla en sus paseos por la ciudad. Este “programa narrativo” basado en un personaje principal que persigue un objetivo, rodeado de personajes ayudantes/opponentes está inspirado en el análisis de Benmasud para explicar la estructura de la narrativa femenina marroquí (Benmasud, 2002: 119-124). En nuestro estudio de los personajes aplicamos esta idea, entendiendo en qué medida estos simbolizan un obstáculo o un aliciente para la protagonista, lo que resulta útil para entender su evolución.

La madre representa la tradición y presiona a Layla para aceptar un matrimonio que considera ventajoso porque le garantizaría su bienestar material y le permitiría realizarse como mujer, porque es alguien “distinguido, tiene una buena posición, y la pondrá donde ella merece” (p.51)<sup>12</sup>. En cuanto a la hermana, aunque defiende a Layla, opina igual que su madre sobre el matrimonio<sup>13</sup> y representa el conformismo, ya que acepta el rol femenino tradicional, llegando a ser “feliz con sus días completos entre utensilios de cocina y muros, llenos de calma” (p.86). El vendedor de hierbabuena encarna a la sociedad marroquí popular, que sigue adelante con sus acciones cotidianas y sus preocupaciones menores, sin haber cambiado su modo de vida después de la derrota. Él “vende su hierbabuena, ese mismo al que vi una vez llorar en nuestra calle y ahora vende (...). ¿Y quién se esfuerza para acabar contigo, oh, derrota? (...) La derrota está en la hierbabuena, en las ruedas de los coches, en los escaparates y en el tráfico, ¿y dónde está el ser humano?” (p.86). Layla no entiende ni comparte esta actitud.

---

<sup>12</sup> Sobre la actitud de la madre, son especialmente representativos los diálogos que mantiene con la hermana (pp. 18-21) y con el padre (pp.50-54).

<sup>13</sup> “Su hermana, como su madre, ve la solución en el sí” (p.70).

Por otro lado, la oficina simboliza el trabajo y el sistema. El trabajo ha dejado de tener un sentido y un objetivo claros y en lugar de ayudarla a ocupar su mente con algo productivo, la asfixia. Se siente encerrada en una sala en la que “no estaban abiertas todas las ventanas ¡y esas letras por qué no dicen nada! (...). Y esa oscuridad, ¿dónde la había visto?” (p.56).

Por último, cabe mencionar a otro personaje que Benmasud no cita pero que, siguiendo su definición, nos parece que desempeña un papel importante como oponente. Se trata del señor Lutfi<sup>14</sup>, uno de los pretendientes de Layla, que ocupa un importante cargo en el ministerio. Cuando este le confiesa sus sentimientos (pp.66-69), la protagonista se siente atraída por él, pero desde el principio desconfía en cierta manera porque “los grandes siempre saben cómo burlarse” (p.67). A lo largo de la novela, mantienen conversaciones telefónicas en las que Lutfi le insta a darle una respuesta, lo que aumenta el desasosiego de Layla (pp.75-78 y 91-93). Finalmente, termina aceptando que, si quiere llevar a cabo una acción que contribuya a mejorar la situación de su pueblo, no puede unirse a él, porque representa el sistema al que ella culpa por la derrota de 1967 y por la situación en la que se encuentra la sociedad marroquí. En la carta final (pp.112-119), le explica su decisión y por qué le rechaza: “A tu lado no puedo desempeñar el papel que tengo que llevar a cabo. Y eso se debe a que tú eres uno de los pilares del sistema al que yo declaro culpable” (p.115).

Pero no todo es negativo. Layla también tiene elementos a su favor. Su nivel cultural le permite una mayor libertad de acción. Cuenta además con el apoyo de su padre, que la anima en sus decisiones y no la obliga a casarse. Incluso se enfrenta a su mujer por este motivo, diciéndole: “Son sus asuntos. ¿Acaso me he entrometido alguna vez en los asuntos de mis hijos? Yo creo en ellos” (p.51). Aquí apreciamos otro paralelismo entre la protagonista y la autora. Además de compartir el nivel sociocultural, encontramos una coincidencia en la situación familiar: el padre de Bennuna, al igual que el de Layla, siempre

---

<sup>14</sup> Solo conocemos el nombre de este personaje al final. A lo largo de la novela, aparece mencionado como *al-ra'is al-kabir* (“el gran jefe”, p.32).

la apoyó en sus proyectos y decisiones<sup>15</sup>. En cambio, la madre de la escritora nunca terminó de comprender que su hija se alejara del rol femenino tradicional “para seguir su vocación intelectual” (Saiz Muñoz, 1991a: 143) y lo mismo le ocurre a la madre en la novela.

Siguiendo con los personajes “ayudantes”, son en concreto dos las figuras que suponen el incentivo que Layla necesita para encauzar su sentimiento de dolor y decepción hacia una acción efectiva. El primero, Idris, tiene un carácter idealista, y defiende precisamente la necesidad de terminar con las acciones vacías y pasar a una acción verdadera, que favorezca un cambio social, en la que la gente se comprometa “con [su] tiempo, con [su] participación y con [su] esfuerzo” (p.83). La protagonista escucha estas reflexiones en una conversación entre Idris y su cuñado, y se identifica con ellas (pp.80-84).

Pero creemos que el personaje que realmente supone un punto de inflexión para Layla es el lisiado, ya que este encuentro (p.96) supone el desencadenante final de su rebelión. Ella ve cómo este personaje, a pesar de la dificultad que podría implicar su discapacidad, ha conseguido dar la vuelta a su situación y convertir su desventaja en ventaja, encontrando un trabajo que le llena y que él considera importante: transcribir cartas para gente analfabeta (pp.106-107). Layla siente vergüenza al compararse con él, porque ella, en principio, tiene todo de su parte para emprender la acción que quiera, pero sigue paralizada. Ese encuentro le hace plantearse: “Entonces... ¿Cómo debo liberarme de mi parálisis para participar en el levantamiento de los lisiados?” (p.105). Por fin, toma una decisión: su objetivo en la vida a partir de entonces será la formación de las nuevas generaciones, para poder colaborar en el cambio que estas deben emprender, porque, escribe en la carta final: “la enseñanza concede a mis sentimientos de responsabilidad una especie de tranquilidad” (p.116).

---

<sup>15</sup> Entre estos proyectos, cabe mencionar la fundación en 1965 de la revista *Shuruq*, la primera revista cultural marroquí concebida por y para mujeres, que el padre de Bennuna ayudó a financiar. Véase Saiz Muñoz (1991b) y González Navarro (2017).

De nuevo, encontramos otra clara coincidencia con la vida de la autora. Desde joven, Bennuna tuvo una fuerte vocación pedagógica y trabajó muchos años como profesora, llegando a dirigir un instituto para chicas. Consideraba que los jóvenes constituían la esperanza para el futuro del mundo árabe y ella quería “participar en la construcción de la base cultural sobre la que las generaciones venideras funden el marco cultural actual, en tanto que uno de los instrumentos de la lucha por el cambio de las estructuras y los marcos sociales” (Bennuna, 1984: 102).

### 2.3. EL ESTILO

Podemos apreciar la evolución de la protagonista a través de sus largos monólogos interiores mientras pasea por la ciudad, en un intento de huir de su realidad (pp.29, 42-44, 79, 86, 94-97, 105-109). Observamos constantemente una alternancia entre la tercera y la primera persona, lo que favorece la confusión entre la autora y la protagonista. El estilo de Bennuna, que, como se ha mencionado antes, puede resultar complejo, es también innovador. Repite, por ejemplo, frases cortas pronunciadas con anterioridad por algún personaje, que resuenan en la mente de la protagonista (p.78), emulando la manera en la que en ocasiones resuenan en nuestra cabeza determinadas frases que nos impactan.

Consigue también reflejar el curso del pensamiento humano, mezclando los diálogos con la reflexión de Layla:

Pero aquel lisiado, por qué no huye del mundo, como yo, sino que abraza todos los edificios, personas, coches y trabajo que le rodean.

— ¿Dónde estabas?

En cuanto al lisiado, él sabe dónde está y dónde va, cuándo aparecer y cuándo desaparecer, y yo sigo buscando el lugar en el que debo estar

— Habla.

— Eh... sí (p.98)

En este pasaje su hermana Sukaina intenta hablar con ella, pero la protagonista está ensimismada en sus pensamientos. Situaciones como esta ocurren a veces en la realidad en la interacción humana. Por último, destaca también la estrategia

utilizada en la carta final que Layla dirige a Lutfi explicándole los motivos del rechazo de su proposición y de su decisión profesional. Los fragmentos de la carta se van intercalando con las acciones que ella realiza (pp. 113-119), de tal manera que el lector visualiza a la protagonista en ese proceso de escritura.

### 3. CONCLUSIÓN

Tras la presentación de los elementos principales de esta novela, se hace evidente la presencia de rasgos autobiográficos. Son numerosos los paralelismos entre las vidas de Layla y Janata: la situación familiar, el nivel social, la parálisis ante la crisis y la vocación pedagógica. A través de esta obra, Bennuna revisa cuál debe ser el papel del intelectual en un contexto crucial como es el mundo árabe tras la crisis de 1967. Pone en cuestión su papel como intelectual, pero también como mujer, rechazando el rol pasivo al que la sociedad la ha querido relegar y mostrando lo que tiene que ofrecer. La política y la situación de las mujeres no solo son los temas principales de esta novela, sino que son una constante en toda la obra de Bennuna. Se trata de una autora con una sensibilidad exquisita, comprometida con los problemas de su época. Además de presentar la primera novela de esta reputada autora marroquí, el utilizar las herramientas teóricas que propone Rachida Benmasud nos permite profundizar en el análisis y, al mismo tiempo, esbozar un ejemplo de ginocrítica<sup>16</sup> en el contexto marroquí.

Es una lástima que la lengua de escritura pueda suponer, en cierto modo, un impedimento a la hora de dar a conocer la obra de Janata Bennuna. De hecho, este es uno de los problemas a los que debe hacer frente la literatura árabe contemporánea. Confiamos en que seminarios como “Las Inéditas”, y otras iniciativas, ayuden a incrementar el interés por esta literatura y el apoyo a la traducción, una de las herramientas con que contamos para conseguir que la literatura traspase fronteras.

---

<sup>16</sup> Con este término hago referencia al tipo de crítica feminista propuesto por Elaine Showalter, entendida como “el estudio de la literatura de la mujer” (Moi, 1995: 86).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benmasud, R. (2002). *Al-mar'a wa-l-kitaba: su'al al-jususiyya/balagat al-ijtilaf* (La mujer y la escritura: la cuestión de la especificidad/la retórica de la diferencia). Casablanca: Ifriqiya Sharq.
- Bennuna, J. (2015). *Al-Nar wa-l-Ijtiyar* (El fuego y la elección). Rabat: Publicaciones del Ministerio de Cultura.
- Bennuna, J. (1981). "Mujer sin orgullo". Trad. María Clara Thomas, en F. De Agreda Burillo y A. Cherif-Chergui (pp.286-289). *Literatura y Pensamiento Marroquíes Contemporáneos*. Madrid: IHAC.
- Bennuna, J. (1984). "Min talafif al-waqi' hatta tadaris al-hulm" (De las circunvoluciones de la realidad a los accidentes del sueño). *Afaq*, 3/4, pp. 99-103.
- Bennuna, J. (2013). *Al-dakira al-mustarya'a* (La memoria restituida). Casablanca: Dar taqafa.
- Bennuna, J. (1991). *El espejo acusador: retrato de una mujer marroquí*. Granada: Universidad de Granada.
- Bennuna, J., y Al-Tabia, R. (1991). *Escenas marroquíes: visión social de los sesenta a través de dos narradoras*. Granada: Impedisur.
- De Ágreda Burillo, F. (1972). "Encuesta sobre literatura marroquí". *Almenara*, 2, pp. 157-161.
- Fernández Parrilla, G. (2009). "La formación del canon literario. Literatura e Historia de la Literatura en Marruecos". *Anaquel de Estudios Árabes*, 20, pp. 83-96.
- García Ponzoda, S. (2005). *Palabra de mujer* [Documental]. España: Taller de la Imagen de la Universidad de Alicante.
- González Navarro, A. (2017). "Šurūq: la primera revista marroquí de mujeres medio siglo después". *La Reina de los Mares*. Recuperado de <http://reinamares.hypotheses.org/14477> [Fecha de consulta: 19/05/2017].
- Moi, T. (1995). *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra
- Saiz Muñoz, G. (1991a). *La obra narrativa de Janata Bennuna* (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Saiz Muñoz, G. (1991b). "Šurūq, primera revista femenina en Marruecos", en *Homenaje al Profesor Jacinto Bosch Vilá*, 2/1, pp. 811-822.



LITERATURA FEMENINA AFRICANA. *ÉJO*,  
DE BEATA UMUBYEYI MAIRESSE  
AFRICAN FEMALE LITERATURE. *ÉJO*,  
BY BEATA UMUBYEYI MAIRESSE

Ángela FLORES

*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* A pesar de las dificultades en el mundo de la edición y aunque tradicionalmente ausente de los programas de enseñanza, la literatura del África Subsahariana de expresión francesa vive desde hace unos años un mayor reconocimiento en Francia; investigadores y crítica destacan ante todo la escritura de ciertas autoras.

Beata Umubyeyi Mairesse, nacida en Ruanda en 1979, que vive en Francia desde el año del genocidio (1984), viene a sumarse a esta nueva generación de escritoras africanas que producen una literatura rica en experiencias humanas, sociales y estéticas. La voz íntima de las doce mujeres protagonistas de *Ejo* (2015), la distancia y la libertad que le permite la ficción y la flexibilidad que le presta la *nouvelle*, son elementos que le permiten ir más allá del testimonio en la evocación y la comprensión del dolor.

*Palabras clave:* memoria, mujeres, escritura ficcional, *nouvelle*.

*Abstract:* Despite difficulties in the publishing world, and although traditionally absent from education programmes, Francophone Sub-Saharan African literature has been more widely recognized in the last years in France. Researchers and critics especially highlight the work of certain women writers.

Beata Umubyeyi Mairesse, who was born in Rwanda (1979) and has lived in France since the year of the genocide (1984), belongs to this new generation of African women writers who produce pieces of literatures that are rich in human, social and aesthetic experiences. The intimate voice of the twelve women, protagonists of *Ejo* (2015), the distance and the freedom that fiction permits and the flexibility offered by the *nouvelle* are

elements that allow Beata Umubyeyi to transcend testimony in the evocation and understanding of pain.

*Key words:* memory, women, fiction, *nouvelle*.

Cuando la visibilidad histórica se ha desvanecido, cuando el tiempo presente del testimonio pierde su poder de conmover, entonces los desplazamientos de la memoria y las direcciones desviadas del arte nos ofrecen la imagen de nuestra supervivencia psíquica. Vivir en (...) la casa de la ficción (...) es también un profundo deseo de solidaridad social. (Bhabha, 2002:35-36)

## 1. LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESIÓN FRANCESA

Beata Umubyeyi Mairesse nació en Rwanda en 1979. En 1994 es rescatada del genocidio de su país y llega a Francia como refugiada, con 15 años, donde reside desde entonces. *Éjo*, su única obra hasta este mismo año<sup>1</sup> se publica en 2015.

Quizás en los contextos académicos y editoriales esta obra y su autora aparecieran dentro de la categoría “literatura francófona”, concepto que establece una diferencia (una separación) entre literatura escrita en Francia y literatura escrita en francés, tal y como lo expresaba Tahar Ben Jelloun (1995), nacido en Marruecos: “J’ai l’impression que, quand on parle de francophonie, il s’agit toujours des autres: les Noirs, les Arabes, un peu les Belges, les Suisses, les Canadiens, mais jamais les Français”. Quedan así integrados (asimilados) escritores de las Antillas, de Bélgica, de Suiza, de Quebec, de África, etc.

La literatura escrita en francés por africanos es un fenómeno del siglo XX (Moudelino, 2003), se inicia en los años 20 y alcanza su consagración en los años 60-70 con algunas obras y autores clave como Amadou Kouruma (*Les Soleils des indépendances* (1968), Sony Labou Tansi, Henri Lopes, etc. Es la época de la literatura poscolonial. En ese mismo período se sitúa la llegada de la literatura femenina; sin voz hasta ahora, la mujer

---

<sup>1</sup> Acaba de publicar su segunda obra: *Lezardes* (2017). La Cheminante: Ciboure.

pasa “des maux aux mots” (Awa Thiam, 1978, en Herzberger-Forfana (2001:11) para construir su propia realidad.

La crítica dedica una especial atención a una generación de escritores nómadas que aparece posteriormente en la escena francesa en los años 90 y que tienen en común ser africanos y residir en Europa o en Estados Unidos. Autores como Calixte Beyala, Alain Mabanckou, Gaston Paul Effa, Abdourahman Waberi, Fatou Diome, Leronora Miano, etc. dan una nueva visibilidad a los africanos que viven fuera de África y renuevan también la novela africana.

Esta nueva generación de escritores transnacionales rompe las barreras y defienden una identidad fronteriza, híbrida “d’ici et de là bas”: africana y francesa (europea). Rechazan la compartimentación del imaginario y proclaman la riqueza de decir el mundo con una lengua “d’ici et d’ailleurs, dans la langue de Molière et de Kouruma” en palabras de Alain Mabanckou (2016: 71), camerunés que vive entre Estados Unidos y París.

Asimismo, critican la idea de abordar la literatura africana como un bloque monolítico, como si fuera un único país, lejano, y por supuesto... exótico. África es un gran continente que conforman una geografía y países diferentes entre sí, con multitud de lenguas y de culturas, y por lo tanto con voces singulares. Todo ello está obligando a una revisión de la terminología crítica sobre la literatura africana y la literatura francesa.

Los autores africanos que escriben en francés son a veces más conocidos en el otro lado del Atlántico que en Francia<sup>2</sup>. Esto se debe por una parte a que en las universidades estadounidenses sí tiene cabida la literatura africana en los programas de literatura y fomentan su conocimiento a través de los propios escritores africanos, que son invitados a dar conferencias o cursos; pero esto parece ser también fruto de ese “regard un peu condescendant” con que los franceses han considerado al escritor africano, según declaraba Ben Jelloun (1995).

Actualmente las letras africanas muestran una extraordinaria vitalidad y diversidad muy bien recibida por el público francés,

---

<sup>2</sup> Hablar del conocimiento y de la recepción de la literatura africana en España nos llevaría a hablar de la cuestión de la traducción, y eso supone otro debate.

un hecho que se acompaña por el número creciente de premios literarios que recaen en escritores africanos. La literatura escrita por mujeres, que hasta hace poco no había recibido de la crítica mucha atención, suscita un gran interés. Las dos últimas décadas marcan el triunfo de obras femeninas del África subsahariana (Herzberger-Forfana 2001).

## 2. ÉJO

### 2.1 MEMORIA Y FICCIÓN

En *Ejo*, Beata Umubyeyi Mairesse presenta once nombres de mujer que nos proponen la lectura de once “nouvelles” de ficción. En esta primera obra la escritora se asienta en una parte de la historia de su país, el genocidio de 1994, quizás porque toda escritura traduce inevitablemente en primer lugar la aventura personal o intelectual de su creador: “Aurais-je pu écrire un premier livre sur tout autre chose? Peut-être pas”, declaraba la propia autora en una entrevista a *Jeune Afrique*.

Beata Umubyeyi parte en efecto de cosas vividas, pero insiste en que no quería un testimonio directo de su historia. Ella es una víctima del genocidio, pero no quiere hablar tampoco como víctima. Para hacer frente a los discursos parciales que intentan reducir el genocidio humanitario de Ruanda a un enfrentamiento interno entre etnias, para luchar contra el silencio y el olvido, Beata elige la ficción. “Somos porque tenemos historia” (Maldonado 2010:174). Diversos investigadores de la memoria establecen que la narración es un fundamento necesario en la memoria cultural, en el análisis y estabilización de la memoria e identidad colectivas; la literatura explica la vida que había detrás de la historia, lo que conforma el grupo no son los hechos, no es la objetivación, sino el acto de narrar (Buschmann 2016).

Leonora Miano, camerunesa y francesa, expresaba con total claridad esa relación entre historia -dolorosa, silenciada, como en el caso del genocidio ruandés- y ficción. Tras la publicación de *La saison de l'ombre* (2013), novela que recrea la vida de una población en el período de la trata de negros, en el África subsahariana, la escritora declaraba: “Je crois que la fiction, quand le silence est si intense, est peut-être le seul moyen d’arriver à faire émerger une parole et amener à une réflexion douloureuse”.

Beata U. M. anuncia por su parte que presentar la historia de una forma más “détournée”, menos directa, la hace menos dolorosa: “entrer par la petite lucarne de l’intimité de la vie d’une personne” (2016a) y también la hace más próxima, más accesible a todos, algo fundamental en su proyecto literario: “... la rendre plus proche, plus humaine et que ce ne soit pas des histoires africaines de très loin, le continent noir dont on ne comprend pas grand chose” (2016a).

Tampoco elige como marco temporal el momento del genocidio. *Ejo*, tres letras, una palabra, en kinyaruanda, lengua materna de la autora, significa según nos dice ella misma en el Prefacio de su obra, *hier et demain*, ayer y mañana. Las “nouvelles” de *Ejo* se desarrollan antes o después del genocidio, nunca durante. La autora declara que abordar ese período en concreto habría sido además demasiado doloroso para ella y para su entorno.

Esta mirada personal de la historia compensa el enfoque que adoptan los discursos institucionales, o la prensa, que nos tiene acostumbrados a hablarnos de los hechos: para las tragedias, el impacto son los números. No hay alusión ninguna a los sentimientos de temor, a la inquietud, a los presagios anteriores, que sí ocupan los tres primeros relatos de *Ejo*; tampoco se habla de las cicatrices físicas o psíquicas de los supervivientes. Es ahí justamente donde, de forma original, se asienta Beata Umubyeyi.

*Ejo* se sitúa en los días de antes del genocidio, “l’éjo-hier”, pero trata sobre todo de los días de después: “l’éjo-demain de la survivance”. Esto queda evidenciado por el espacio textual consagrado cada uno de los dos tiempos.

Solamente las tres primeras *nouvelles* nos remiten al tiempo anterior al comienzo de los ataques del ejército y las milicias hutu a la población tutsi, de los vecinos hutu a los vecinos tutsi...; la cuarta (“Soeur Anne – Ne vois-tu rien venir”) adopta la estructura de cartas y abarca un período de tiempo amplio (1983-2013), del que se nos da cuenta a través de las fechas de las cartas. El resto de *nouvelles*, siete, nos relatan momentos de vida de las diferentes mujeres ya en Europa, en Francia o en Bélgica (Canadá para el marido de Speziyoza), después del genocidio. Marcadas en su pasado por el genocidio, pero buscando encontrar –encontrarse en- una nueva vida; tanta muerte ha generado un

inevitable sentimiento de culpabilidad por estar vivo: Agrippine habla de la “honte d’une survivante” (88-89).

Como toda literatura de memoria, *Ejo* tiende un puente entre el presente y el pasado, pero quiere ser ante todo una obra de futuro, de reconciliación con la vida, como ella misma explica en el prólogo: “dire notre origine et notre avenir, reconquérir la vie, retrouver les mots d’avant et inventer ceux d’après le génocide”.

Integra igualmente cultura africana y cultura francesa. Los africanismos en la lengua nacional de Ruanda tienen una presencia constante. Cada *nouvelle* viene precedida de un proverbio o sentencia en kinyaruanda, y traducida entre paréntesis al francés. Con la coexistencia de estas dos lenguas en la obra, la autora muestra evidentemente esa doble identidad. Comunica con más precisión realidades africanas y nos acerca a ellas de manera más sensible, pero es a la vez y sobre todo una forma de fraternización con los suyos, de los que de alguna manera tuvo que renegar para salvar su vida: “Pour sauver cette peau, pendant le génocide, j’ai prétendu que je ne parlais pas du tout le kinyaruanda. Renier ma langue maternelle. Être blanche pour leur faire oublier que j’étais aussi noire. Tutsie» (*Ejo*. Préface). Porque como declaraba Carlos Fuentes (1987), hablar es convivir:

Decir lengua es decir civilización: comunidad de valores, símbolos, usos (...) preguntas sobre el pasado, el presente, el porvenir. Al hablar no hablamos solamente con los que tenemos cerca: hablamos también con los muertos y con los que aún no nacen (...) con lo visible y lo invisible.

## 2.2 NOUVELLE

La *nouvelle* o relato corto, forma narrativa breve, flexible, ofrece a Beata una mayor libertad para una estética personal. Aun tratándose de una forma no fijada, los diversos estudiosos y los practicantes del género reconocen ciertos rasgos dominantes. Abordamos a continuación algunos de ellos que, a nuestro modo de ver, conducen a nuestra autora a la elección de esta forma.

Para Christiane Lahaie (1998), la *nouvelle* es casi siempre fruto de una narración “subjetiva” y los temas privilegiados suelen estar marcados por la urgencia, la necesidad de decir, por



el dolor o por la carencia. Con frecuencia es una forma que acoge a personajes frágiles, solitarios o marginados (Godenne 1983:92).

El carácter fragmentario propio de la *nouvelle* permite a Beata Umubyeyi evadir la linealidad y la unicidad y presentar por el contrario momentos de vida de los personajes: “des tranches de vie” (2015a), dirá la autora. Esta sería una manera de representar la vida desintegrada, interrumpida de los personajes en escena. El relato breve prefiere el microcosmos al macrocosmos de la novela. No hay intriga, no hay sucesión de episodios que establezcan una historia de vida, lo que contribuye a crear una impresión de desconexión, de soledad en el dolor.

Pierre Tibi (1995: 42) señala que la multiplicación de relatos breves pone en cuestión el confort, el monolitismo de la lectura, lo cual va bien para implicar más al lector. Por otra parte, la polifonía de voces permite una observación desde distintos puntos de vista, más apta para acercarse a lo complejo (Umubyeyi 2016a), lo que sería una reacción contra la imagen reductora del conflicto que aparecen en la voz algunos personajes del espacio francés en su obra. Es muy elocuente que Beata recoja en exergo una cita de una obra de Annie Ernaux que resume justamente ese desinterés y ese desconocimiento de la sociedad francesa en los años posteriores al genocidio: “On avait moins envie encore de s’intéresser à ce qui se passait au Rwanda, faute de distinguer qui, des Hutu et des Tutsi, étaient les bons et les méchants”.

Brevidad: concentración e intensidad. Para la mayoría de los críticos (Godenne 1996; Grojnowski 2005), la narrativa breve trabaja en profundidad, como la poesía. No hay contexto amplio. El autor de formas breves no explica, va a lo esencial: un episodio, un punto de vista, una voz. Los datos circunstanciales apenas construyen un episodio significativo o consistente, más bien recrean una atmósfera, una emoción.

Elipsis. Para algunos autores, la *nouvelle* es el arte de sugerir. “Euphrasie – Opéraion biscuit” es un claro ejemplo. Cuando después de más de un año separados a causa del genocidio, Euphrasie y su hermano se reencuentran, había tanto que contar: “Il nous a fallu plusieurs après-midi pour que je vienne à bout de mon histoire”. Durante tres tardes hablan “au milieu des fleurs mauves”, (122), pero toda la intensidad del encuentro llega al

lector mediante las alusiones y los silencios elocuentes: tres días en tres párrafos. Así, leemos para el último día:

Le troisième jour, il pleuvait et je ne sais si c'est le bruit de l'eau sur le tôles ou ma voix qui refusait de sortir de mes lèvres gercées, mais j'ai eu beaucoup de misère à raconter les tueries qui les ont tous emportés. «On courait, on a beaucoup couru ces jours-là. Ça a duré longtemps, parce qu'on a résisté. Voilà.» (123)

La supresión de motivaciones, de explicaciones corresponde a la intención de trasladar sólo lo sensible y por ello contiene una fuerza dramática particular. Una única palabra de su hermano, en kiniaruanda (*humura*) actúa como un bálsamo (*ce mot de réconfort*) y la hace sentirse al abrigo, la traslada a casa.

El resultado de todos estos aspectos propios de la *nouvelle* es una escritura emocionalmente fuerte. Prima el sentir: “Si no emociona, no cuenta”, decía el primer punto del *Nuevo decálogo de un cuentista*, de Andrés Neuman (2002). Sin embargo, nada mejor que las declaraciones de la propia autora para comprender la relación entre su intención literaria y la *nouvelle*: “Sur les collines les souffrances sont souvent tues. La langue poétique qu'on y parle, riche en métaphores et en proverbes, en est peut être le reflet. Elle évoque et fait comprendre plus qu'elle ne désigne” (2016b).

### 2.3 MUJERES

Las *nouvelles* de *Éjo* se construyen en torno a una mujer. Navanethen Pillay, jurista sudafricana que formó parte del tribunal de Naciones Unidas para juzgar los crímenes contra la humanidad y el genocidio de Ruanda manifiesta que era demasiado doloroso ver (en vídeos) cadáveres de adultos o niños arrojados al río, pero lo más importante, declara, “eran los seres humanos que se presentaron con valentía a contar lo que les había pasado, especialmente las mujeres”<sup>3</sup>. En efecto, hay muchos testimonios que nos hablan de cómo la mujer africana, tras crisis y conflictos, son capaces de transformar el dolor en poder, cómo son capaces de actuar como artífices de supervivencia, de reconstrucción. La vida es siempre más fuerte.

---

<sup>3</sup> *Mundo Negro*, N° 621. Noviembre 2016, p. 30.

Cada *nouvelle* se teje mediante la voz interior de una mujer, a la que Beata ha querido dar entidad e individualidad ya en los títulos; todos aparecen bajo la misma forma: nombre de pila, guión largo y detrás una o pocas palabras más con alguna pista sobre el contenido del relato: Febronie – Maternités; Pélagie – Détroussages; Kansilda – Te Deum; Soeur Anne – Ne vois-tu rien venir?; France – Kazungu; Spesiyoza – Missing person; Agripine – Menstruel; Bazilisa – Jambières; Béatrice – Coup d’État classique; Euphrasie – Opération biscuit; Blandine – Nations (Nocturnes). Son las mujeres las que, desde su interior, cuentan. La elección del nombre, nunca banal en la obra de ningún escritor, es también un acercamiento a su cultura de origen, donde el valor del nombre reviste una importancia particular (Herzberger- Forfana 2001: 114).

Una voz singularizada, una mujer encarnada y no tipificada; elevada a sujeto por sí misma, lo que viene a estar en el lado opuesto a la tradicional figura de la mujer en África, como nos transmite Febronie, viuda y abandonada por su hijo: “Une femme n’est pas grand chose sans un homme qui puisse dire à tous: «elle est mon épouse, elle est ma mère, ou c’est ma fille». Je ne suis plus grand chose” (18).

A lo largo de la obra, la autora deja sentir el aislamiento y el silencio que acompañan a las mujeres en su país: “J’ai toujours pensé que rien de bon ne pouvait sortir de nos vies de femmes: Nous sommes trop pleines d’amertume et de souffrances tues, passées de génération en génération” (15), advertía Fébronie en la primera *nouvelle*. Ya en Europa, las mujeres de *Ejo* muestran un pudor constante en hablar de su historia, porque tampoco encuentran una escucha acogedora. Cuenta Agripina:

Au début, quand je suis arrivée ici, lorsque je disais d’où je venais, les vieilles dames m’interrogeaient d’un air horrifié. Mais dès que je commençais à raconter elles me coupaient la parole pour me raconter leurs propres histoires (...) quand elles me reparlaient du Rwanda c’était pour me servir une belle brochette de clichés racistes «chez toi ma pauvre petite il y a des sauvages qui s’entreteuent depuis si longtemps qu’on ne sait plus qui est le bon et qui est le méchant» (90)

Quizás por eso, la voz acallada de cada una de las protagonistas se apoya casi únicamente en la figura solidaria de otra mujer como interlocutora física o mental, sea una hija, una amiga, una hermana o la abuela del marido. Así aparece Lea para Agripina:

En me racontant son histoire de Blanche cassée par la vie, sans la mesurer avec la mienne, (...) Léa m'a finalement beaucoup aidée. J'ai pu quitter mon masque de résiliente exemplaire. Parfois. J'ai réussi à assumer mon sentiment d'être de trop, de ne me sentir à ma place nulle part au milieu des vivants (91).

Para Fébronie (tutsi), víctima del odio de su hijo que se ha unido a la milicia hutu, el apoyo es su hija Felicita, otro nombre significativo: "Elle est mon ombre timide, toujours dans le sillage de mes pages, silencieuse et obéissante (...) Si nous survivons à cette vie, c'est elle qui sera mon bâton de vieillesse (13-15). Como dato revelador, Odile Cazenave observa en su obra *Femmes rebelles: naissance d'un nouveau roman africain* (1996) que el examen de la literatura africana de los años 60-80 revela que la madre es siempre presentada como la madre del hijo, nunca de la hija.

La voz, así individualizada, actúa asimismo como contrapunto a los discursos oficiales o mediáticos sobre el pasado de Ruanda. Para estos, el recurso privilegiado para describir la tragedia, lo innombrable, es descrito casi únicamente desde el resultado final: los cientos de miles de muertos.

La voz interiorizada de las mujeres ocupa el espacio textual que se les negaba antes como signo de la exclusión en la sociedad. Cazenave (1996: 15) puntualiza que la voz femenina directa estaba prácticamente ausente en la literatura africana anterior a los años 70. La interiorización puesta en escena en *Éjo* facilita la disposición de "escucha" y, por lo tanto, de compartir con el lector la memoria personal, fruto de una intención así explicada por la escritora: "Je ne voulais pas laisser le lecteur indemne, mais pour y arriver, je voulais le prendre par la main, en lui racontant des histoires intimes, qui pourraient être les siennes" (2016 b). Quiere así establecer una relación tan íntima que el lector pueda llegar a considerarlas suyas, borrando así diferencias geográficas, culturales, lingüísticas o ideológicas.

Acaso por este sello, Felipe R. Navarro diga del relato breve que es “el que más intimidad requiere, el que más fraternidad provoque” (*Pequeñas resistencias*, 2002).

Sin duda, Beata Umubyeyi Mairesse contribuye con *Ejo*, como otros autores africanos<sup>4</sup> a dar luz a unos sucesos desgraciados que acabaron con la vida de miles de ruandeses, sobre todo tutsis, una de las etnias que componen el país. Como los escritos de Scholastique Mukasonga o de Yolande Mukagasana la obra de Beata Umubyeyi nos ofrece una visión personal, implicada, de una parte de su propia historia, de su identidad. Pero el enfoque de Beata no tiene como objetivo ni los hechos ni el testimonio. Con una voz singular, Beata se reencuentra en *Ejo* con los sentimientos de seres abandonados a su suerte por poderes políticos y religiosos. En ese desamparo vivieron perdiendo irremediabilmente parte de sus vidas “en ese antes”: el amor de un hijo, la esperanza de un matrimonio..., temiendo lo que ellos “sí veían venir” contrariamente a la hermana Anne (*Soeur Anne – Ne vois-tu rien venir?*), francesa, que llega a Ruanda en 1983 y permanece allí años, sin ver ni sentir realmente a lo que sucede en ese pequeño país (el país de la mil colinas), que ella describe como un edén. Y lo siguen sufriendo “en el después”, porque el pasado vuelve y vuelve a los supervivientes: en la forma de una fotografía (Agridina) pegada a un calendario de 1994, “le seul calendrier auquel je sois attachée” (87) o en el sonido de la música clásica que sale de la radio una mañana cualquiera (Béatrice).

Sobre este contexto, la escritura de Beata se construye con términos, metáforas y ecos de la lengua poética y refinada de Ruanda. Como el jardín memoria de Felicitée “planté de pervenches de Madagascar, de roses de l’Inde, et de bougainvillées blanches” (67), -donde ha previsto los espacios para enterrar los restos de los suyos, cuando los vecinos se

---

<sup>4</sup> En 1998 y bajo el impulso de Nocky Djedanoum, organizador del festival de literatura negro-africana *Fest’Africa* (Lille), diez autores africanos, la mayoría no ruandeses, se trasladan a Ruanda para encontrarse con los lugares del genocidio, con los supervivientes, con los acusados en prisión y se comprometen a escribir cada uno una obra en una lucha común de la literatura africana contra el olvido. Sus obras son presentadas en el *Fest Africa* de 2010: *Écrire par devoir de mémoire*.

decidan a decir dónde los tiraron-, la obra de Beata Umubyeyi quiere ser un tributo sensible para los muchos que no tuvieron “un proche pour s’en souvenir” (77) porque como declaraba Leonora Miano en la presentación de su obra *La saison de l’ombre*: “siempre que quede alguien que sobreviva y recuerde, quedará algo de ese mundo”.

En una adherencia solidaria con la postura resuelta de Felicitée, que resistió en Ruanda (“Même si je ne suis qu’une femme pauvre et infirme, je reste là pour rappeler au ciel et à la terre que ma famille vivait ici autrefois”), o con la de Agnès (Blandine – Nations (Nocturnes), que en su locura resiste significativamente con la lengua, volviendo al kinyaruanda -nuevamente el poder de las lenguas-, *Éjo* es una afirmación de la humanidad escondida, olvidada o negada de las víctimas, muertos y vivos.

Beata Umubyeyi Mairesse se suma a una corriente nueva de escritores africanos de doble identidad que ante la actual obsesión en la sociedad por la diferencia, por el resentimiento, proponen una manera nueva de estar en el mundo, basada en el recuerdo de la similitud; no lo que separa sino lo que une, tal y como afirma Alain Mabanckou (2012:50): “Le défi consiste à rapporter de nos différents “appartenances” ce qui pourrait édifier positivement un destin commun et assumé”. Esta generación de escritores ofrece una estética plural, rica del imaginario de sus culturas, necesaria para esta nueva era de tránsitos, múltiple y cambiante.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amela, D. (2014). *La nouvelle en Afrique noire francophone*. Paris: L’Harmattan.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de César Aira. Routledge. Título original: *The location of culture* (1994).
- Buschmann, A. (noviembre de 2016) “La literatura de la memoria y la construcción del pasado”, conferencia pronunciada en la Facultad de Traducción y Documentación. Universidad de Salamanca.
- Ben Jelloun, T. (1995). «Deux cultures, une littérature», *Magazine Littéraire*, N° 329, 107-111.
- Ben Jelloun, T. (2015). «La peur». *Chroniques*. 02.10.2015. Recuperado de <http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=5> [Fecha de consulta: 03/05/2017]

- Cazenave, O. (1996). *Femmes rebelles: naissance d'un nouveau roman africain*. Paris: L'Harmattan.
- Fuentes, C. (1987). Discurso Premio Cervantes. Recuperado de: <http://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-carlos-fuentes-premio-cervantes-1987/1034427.shtml> [Fecha de consulta: 3/03/2017]
- Godenne, R. (1983). *Nouvellistes contemporains de langue française*. Tome 1. Paris: Gallimard.
- Godenne, R. (1996). «Fortune/infortunes, permanence/avatars d'un genre : la nouvelle française du XVème siècle aux années 1990 ». En *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Dirigido por Vincent Engel y Muchel Guisard, Volume premier, actes du colloque de Metz.
- Grojnowski, D. (2005). *Lire la nouvelle*, 4ª edic. Paris: Armand Colin.
- Herzberger-Forfana, P. (2001). *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan.
- Lahaie, Ch. (1998). «La nouvelle. Théories et pratiques de l'écriture». *Québec français*, nº 108, 62-64.
- Mabanckou, A (2016). *Lettres noires: des ténèbres à la lumière*. Collège de France: Fayard.
- Mabanckou, A. (2016). «La littérature française n'est plus que française». Por Tirthancar Chanda, 25-03-2016. Recuperado de: <http://www.rfi.fr/hebdo/20160325-alain-mabanckou-litterature-africaine-congo-brazzaville-college-france-americains> [Fecha de consulta: 15/05/2017]
- Maldonado, M. (2010). Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica, *Cuadernos de Filología Alemana*, Anejo III, 171-179.
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière*. Paris: L'Arche.
- Miano, L. (2013). Presentación de *La saison de l'ombre*. Publicado el 9 de agosto de 2013. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MwJyfr8Mym8> [Fecha de consulta: 02/05/2017]
- Moudelelino, L. (2003). *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Document de travail N° 2. CODESRIA. Dakar.
- Neuman, A. (2002) *Pequeñas resistencias*. Antología del cuento nuevo español. Edición y selección de Andrés Neuman. Editorial Páginas de Espuma: Madrid.
- Neuman, A. “Nuevo Dodecálogo de un cuentista”. Recuperado de: [http://www.andresneuman.com/contenido\\_libros.php?id=60](http://www.andresneuman.com/contenido_libros.php?id=60). [Fecha de consulta: 14/05/2017]
- Tibi, P. (1995). “La nouvelle: essai de compréhension d'un genre». *Cahiers de l'Université de Perpignan*. Aspects de la nouvelle. N° 18. Premier semestre 1995, pp. 9-76.

- Umubyeyi Mairesse, B. (2016). *Ejo*. Ciboure: La Cheminante.
- a. (2016). Publicado el 26 de febrero. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_pbqDwzHBI](https://www.youtube.com/watch?v=K_pbqDwzHBI) [Fecha de consulta: 10/01/2017]
  - b. (2016). «Littérature: à maux couverts» Publié le 26 mai 2016. Recuperado de: <http://www.jeuneafrique.com/mag/327266/culture/litterature-a-maux-couverts/> [Fecha de consulta: 12/09/2017]



EL DESAFÍO DE LAS ESCRITORAS ÁRABES  
THE CHALLENGE OF ARAB WOMEN WRITERS

Doaa SERAG MOHAMED MORSY

*Universidad de Helwan*

*Resumen:* Las escritoras árabes, en general, son eludidas por parte de las editoriales. Aunque existen numerosas y muy talentosas, no son conocidas en otras culturas y literaturas.

Existen muy pocas excepciones, como el caso de las dos escritoras egipcias Radwa Ashour y Nawal Saadawi. Sus obras se tradujeron a varias lenguas y disfrutaron de extensa fama en el mundo occidental. En este artículo se pretende dar a conocer a algunas escritoras árabes que no han tenido la fama que merecen en el mundo occidental, centrándonos en dos literatas egipcias en concreto: Fathya Al-Assal y Latifa Zayyat. Expondremos sus experiencias en el mundo de la literatura, contaremos si han sido encarceladas alguna vez por tratar temas tabúes en sus escritos, y explicaremos cuánto han padecido para probar su talento en la escritura. También presentaremos la traducción al español de un cuento de la talentosa escritora egipcia Ghada Fayek y dos fragmentos de *La puerta abierta*, una novela escrita por Latifa Al-Zayyat.

*Palabras clave:* literatura árabe, feminismo, machismo, represión

*Abstract:* Arab writers, in general, are eluded by publishers. Although there are a lot of talented Arab writers, they are not known in other cultures and literatures. There are few exceptions such as the two Egyptian writers, Radwa Ashour and Nawal Al saadawi, whose works were translated into several languages, and enjoyed extensive fame. This article aims to present some Arab writers who have not had the fame they deserve in the Western world, focusing on two Egyptian writers, in particular, Fathiya Al-Assal and Latifa Zayyat. We will expose their experiences in the world of literature, if they have

ever been imprisoned for taboo subjects in their writings, and explain how much they suffered to prove their talent in writing. We will also present the Spanish translation of a story written by the writer Ghada Fayek, and two fragments of *the open door*, a novel written by Latifa Zayyat.

*Key words:* Arabic Literature, feminism, maleness, repression

## 1. ESCRITORAS ÁRABES POCO CONOCIDAS EN EL MUNDO OCCIDENTAL.

Las escritoras árabes, en general, son eludidas por parte de las casas editoriales. Aunque existen numerosas y muy prestigiosas, no son conocidas en otras culturas y literaturas, ya que las investigaciones que se realizan en el campo de la literatura comparada se relacionan en primer lugar con escritores masculinos y no femeninos.

Ocurre de forma parecida en el campo de la traducción, donde se obvia, en la mayoría de los casos, a las escritoras árabes. Existen muy pocas excepciones, como el caso de las dos escritoras egipcias Radwa Ashour<sup>1</sup> y Nawal Saadawi<sup>2</sup>. Sus obras se tradujeron a varias lenguas y disfrutaron de extensa fama en el mundo occidental. Pero el hecho de que sean solo dos autoras árabes las conocidas no es suficiente si tenemos en cuenta el extenso número de literatas existentes.

Cabe mencionar otras, como la egipcia Latifa Zayyat<sup>3</sup>, quien escribió una de las novelas más importantes de la literatura egipcia, titulada *Al-bab Al-maftouh (La puerta abierta)*. Gracias a esta novela se abrió un nuevo camino a las escritoras egipcias para cultivar la novela realista, que transmite el sufrimiento de la mujer árabe en una comunidad machista, sujeta a un sistema patriarcal.

Continuando esta maravillosa lista encontramos a la iraquí Aliaa Mamdouh<sup>4</sup>; a la siria Ghada Al Siman, que escribió su gran obra

---

<sup>1</sup> رضوى عاشور

<sup>2</sup> لطيفة الزيات

<sup>3</sup> لطيفة الزيات ... الباب المفتوح.

<sup>4</sup> علياء ممدوح.

*Kawabis Bairut*<sup>5</sup> (*Pesadillas de Beirut*); a la kuwaití Laila Osman, de fuerte rebeldía y audacia claramente manifiestas en sus obras, entre las que se encuentran *El silencio de las mariposas*, *la mujer y el gato* y *El sueño de la primera noche*.

Entre las autoras egipcias que escribían bajo un seudónimo, podríamos mencionar a Aisha Mohamed Abd- Elrahman, quien solía firmar sus obras bajo el seudónimo de “La hija de la playa” y que nos dejó obras imprescindibles sobre estudios de jurisprudencia musulmana, literatura e históricas.

Para el Seminario internacional e interdisciplinar “Las inéditas” se pretende presentar la traducción al español de un cuento de la talentosa escritora egipcia Ghada Fayek.

Esta autora es creadora de dos colecciones de cuentos de las que solo una de ellas ha sido editada y a las que no se les ha prestado la importancia que merecen. Por muchas razones; entre las más importantes destaca el hecho de que actualmente la mayoría de las casas editoriales en el mundo árabe, desgraciadamente, tienden a publicar obras de escasa calidad, pero con gran éxito de ventas.

Las dos colecciones de cuentos de Ghada Fayek son *Robabekya*, publicada en 2013, y *La protagonista del cine*. Esta segunda colección versa sobre temas de suma importancia en la vida de la mujer árabe, como el amor, causa de sufrimiento para muchas de ellas, y plantea una serie de cuestiones sobre el verdadero significado del amor, como si las mujeres debieran reflexionar profundamente antes de entregarse en nombre del amor, si el amado debe recibir sin dar, y si el amor se convierte en una obligación en lugar de en una elección personal.

También plantea una de las cuestiones que más preocupa a la mujer egipcia, en particular, y la árabe, en general: el matrimonio. Y expone las dos opiniones contradictorias que existen entre las mujeres árabes: la primera cree en el amor por el amor, sin dar nada a cambio; en cuanto a la segunda, piensa que el amor es solo una herramienta para casarse, porque el concepto de amar sin dar nada a cambio no existe en el diccionario del amor.

La edad de la mujer árabe soltera siempre ha sido una de sus preocupaciones – y así lo refleja la autora –, pues la visión de la

---

<sup>5</sup> غادة الزمان... كوابيس بيروت

sociedad hacia ella cambia y hay que aprovechar cualquier oportunidad para casarse.

Pero Ghada Fayek no solo abordó el sufrimiento de la muchacha soltera, sino también el de la mujer casada que no está satisfecha con su vida sexual, pero que no puede expresarlo.

Esta colección de cuentos está escrita en árabe clásico. Utiliza técnicas narrativas diferentes para visitar diferentes espacios del mundo interno de la mujer árabe.

#### 1.1. LA ESCRITORA EGIPCIA QUE VENCÍÓ LO IMPOSIBLE (FATHIYA AL-ASAL)

No se puede escribir sobre las escritoras árabes sin mencionar a la gran autora egipcia Fathiya Al-Assal. Nació el 20 de febrero de 1933 y murió a los 81 años el 15 de junio de 2014. Era miembro del Consejo de la Unión de Escritores, miembro del Sindicato de Cinematográficos, miembro del Sindicato de Actores y miembro del Comité Central del Partido de Altajammue en Egipto. El Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO la seleccionó en 2004 para escribir el discurso del Día Internacional del Teatro que se pronuncia el día 27 de marzo de cada año. Cabe señalar que esta escritora egipcia fue la primera mujer árabe elegida por el Instituto Internacional del Teatro para esta tarea, y la segunda persona árabe, porque el primero había sido el dramaturgo sirio Saad Allah Wanoos en 1996.

Es digno de recordar que esta escritora no recibió ninguna enseñanza en su niñez. Por lo tanto, no obtuvo ningún certificado académico, ni siquiera el certificado de educación primaria. A pesar de este detalle importantísimo, que marcó un desafío notable en su vida, nos legó una producción literaria muy valiosa. Empezó a escribir en 1957, cuando tenía 24 años. Su escritura evidencia claramente la preocupación por los temas sociales, su implicación con la comunidad que la rodea, en general, y con los asuntos de la mujer egipcia, en particular. Precisamente por enfrentarse a lo establecido, plantar cara y tratar preocupaciones, sufrimientos y padecimientos de la mujer de su sociedad fue encarcelada en Egipto hasta en tres ocasiones.

Aprendió a leer y escribir de manera autodidacta. Y después de sufrir en sus propias carnes todo cuanto una mujer analfabeta puede padecer, trabajó como maestra en una escuela de alfabetización

para adultos, para enseñar a las mujeres a leer y escribir y vencer así ese gran obstáculo que enfrentan las mujeres árabes, en general, y las egipcias, en particular: sociedades machistas que piensan que el lugar adecuado para las mujeres es la cocina y no les permiten ir a la escuela, como ocurrió con nuestra escritora, víctima de un padre autoritario.

Es lógico que nos preguntemos cómo y cuándo descubrió su afán, talento y pasión por la escritura literaria, mientras lidiaba con el gran desafío de vivir con un padre arbitrario dominado por un pensamiento arcaico. Cuando se casó con Abdullah Al-Tujy, le escribió una carta de amor. Su esposo percibió en ella el talento que tenía para la escritura creativa y cómo expresaba sus emociones, así que la animó a empezar a escribir. Pero ella no hizo tanto caso a su observación e ignoró la petición. Más adelante, durante su trabajo en la escuela de adultos, una mujer analfabeta se dirigió a ella llorando porque no era capaz de leer una carta de su esposo y no podía, por tanto, mantener un contacto directo, sin intermediarios, con él, que estaba de viaje, y le pidió leer la carta. Nuestra escritora le contó después la historia de esta mujer a su propio marido, quien volvió a repetir su observación sobre el talento de su esposa y le pidió que escribiera esta historia tal y como se la había contado y la enviara a la Radio Egipcia. Y esa fue su primera experiencia con la escritura, su primera serie para la radio con el título *El inicio del final*.

El gran literato egipcio Abdullah Altoujy, en su libro autobiográfico *El drama del amor y la revolución*, publicado en 1997, hizo referencia a esta escritora: “Lo que le pasó a Fathiya Al-Asal es como la explosión de agua manantial en una tierra sedienta durante mucho tiempo, como si dijera: ‘Me prohibisteis la enseñanza cuando era niña, ahora os voy a enseñar lo que aprendí de la escuela de la vida’”.

Algunos de los acontecimientos más importantes que ocurrieron en su niñez, como la traición de su padre a su madre, el haber sido una chica circuncidada o el tener prohibido ir a la escuela formaron su personalidad como escritora.

Fathiya Al-Asal no solo padeció durante su niñez, sino también en su juventud. Vivió la experiencia de la cárcel nueve veces, la primera de ellas por protestar para que liberasen a su esposo, que también había sido preso por pertenecer al Partido Comunista.

Su trabajo se recoge en una gran producción literaria caracterizada por la diversidad de los temas tratados. Tiene diez obras teatrales, entre las que destacan *Almurgiha*, publicada en 1985; *Sign Al-Nisa* (1993), que fue escrita durante una de sus estancias en la cárcel; y *Albin Albin* (2002), que nunca ha sido estrenada en el teatro porque trataba los acuerdos de Camp David<sup>6</sup>, firmados por el presidente egipcio Anwar el-Sadat y el primer ministro israelí Menachem Begin el 17 de septiembre de 1978.

## 1.2. TRADUCCIÓN DEL ÁRABE AL ESPAÑOL DEL CUENTO *MARIPOSAS* DE LA ESCRITORA EGIPCIA GHADA FAYEK

Ghada Fayek es una escritora egipcia que nació el 3 de octubre de 1976. Tiene dos colecciones de cuentos que han sido editadas una sola vez y a las que no se les ha prestado la importancia que merecen.

Las dos colecciones de cuentos de Ghada Fayek son *Robabekya*, publicada en 2013, y *La protagonista del cine*, en 2016. Esta segunda colección versa sobre temas de suma importancia en la vida de la mujer árabe. Algunos de sus cuentos fueron publicados en periódicos egipcios.

“Mariposas”<sup>7</sup>

“Si tengo muchos sueños, ¿por qué no abro otra ventana al sol?”

Franz Kafka.

<sup>6</sup> Acuerdos firmados tras doce días de negociaciones secretas mediante los cuales Egipto e Israel sellaron la paz en los conflictos territoriales entre ambos países.

<sup>7</sup> "فراشات"

ما دامت لي أحلام كثيرة لماذا لا أفتح نافذة جديدة للشمس؟ فرانز كافكا  
في كل جلساتها معاً يحدثها عن سنوات العمر التي هربت وأنه لا ينتظره سوى الموت. ذهب الكثير ولم يبق إلا القير فسكونه المطبق. تنتظر إليه ولا تأسى إلا لحالها، فمألت أربعينية فرض عليها الموت بالحياة. هي ليست مثله لم يصيبها منتصف العمر بانسحاب واكتئاب مثلما أصابه. مألت تحب الحياة وترغب في الكثير، وتحلم بشريك يتنفس حيوية ويزرع حياة. في سكون الليل يعلو شخيرته نشازاً مستفزاً. تشعر بأنه يبتلع وحده هواء الغرفة بأكمله. وبأن سريرها يضيق ويبدأ رويداً حتى تجده يصصير نعشاً. تختنق حتى تصرخ رنتها، فتدخل في نوبة سعال. سعالها لا يؤثر مطلقاً في مقطوعة شخيرته. تنهض لتشرب. في عودتها تقف أمام مرآتها. تلمح طيفاً حياً يتحرك في المرآة. تمد سبابتها لترسم شيئاً في الهواء أشبه بفراشة. تطير الفراشة البيضاء وتلتحم بسطح المرآة. تبتسم لنفسها سعيدة بفراشتها. وتخلف فراشتها وهي مطمئنة. وتنام لا كوابيس. واضطت يوماً على رسم الفراشات. حتى أمثالاً جسم المرآة. ولم يعد هناك مكان شاعر لفراشة جديدة. وعندما تشرب بعد نوبة من نوبات سعالها الليلي المتكررة. تدخل حجرتها لتفاجأ بفراشتها وقد خرجت من مكانهن في المرآة. مرفرفات بأجنحتهن. مصطفات حولها على شكل طائرة بيضاء. تغمض عينيها غير مصدقة. وحين تفتحها تجد نفسها في أرض الفراشات. وسط بشر يسمون أنفسهم <<صانعو السعادة>> تمكث هناك سعيدة وأكثر ما كان يسعدها أنها لم تعد تسمع شخيرته."

En todos sus encuentros, él le habla sobre los años que se le escaparon de su vida, y que no le espera nada sino la muerte. Ha pasado mucho y ya no le queda sino la tumba y su silencio absoluto. Ella mira hacia él y solo siente tristeza por sí misma. Porque aún está en los cuarenta. Está obligada a vivir la muerte en vida. Ella no es como él, aún no ha alcanzado la mediana edad con retirada y depresión. Ella aún ama vivir y desea más, sueña con una pareja que respire vitalidad y cultive vida.

En el silencio de la noche, el volumen de su molesto ronquido sube. Se siente como si él solo estuviese respirando todo el aire de la habitación. Su cama se estrecha poco a poco, hasta convertirse en un ataúd. Ella se asfixia hasta que sus pulmones gritan. El tono de su tos no afecta para nada a su cadena de ronquidos. Se levanta para beber.

A su vuelta, se para ante el espejo. Nota un espectro vivo que se mueve en él. Extiende el dedo índice para dibujar en el aire algo parecido a una mariposa. Vuela la mariposa blanca y se une con la superficie del espejo. Se sonríe a sí misma, muy contenta por su mariposa. Entra en su cama muy tranquila y duerme sin pesadillas. Diariamente, ella dibuja mariposas, hasta llenar el espejo sin dejar espacio para ninguna más. Luego bebe después de su frecuente tos nocturna. Entra de nuevo en su cuarto y se sorprende al ver que las mariposas salen de sus espacios en el espejo, agitando sus alas, alineadas alrededor de ella en forma de un avión blanco.

Cierra sus ojos sin creer y, cuando los abre, se encuentra en la tierra de las mariposas, entre gente que se llama a sí misma “Los creadores de la felicidad”. Se queda allí, contenta, y lo que más feliz le hace es no volver a escuchar los ronquidos de su marido.<sup>8</sup>

El cuento versa sobre la vida amargada de una mujer casada con un hombre que espera la muerte y siempre habla del pasado. Más de una vez se menciona que la protagonista se levanta para beber, pero la escritora no se atreve a decir qué bebe exactamente. Nos hace suponer que tomó alguna bebida alcohólica porque, después de beberla, ella escapa mentalmente de su mundo hacia otro lleno de felicidad, con sus mariposas y la gente con quien desearía vivir. Es como si la autora nos

---

<sup>8</sup> Traducción de la investigadora.

quisiera decir que la mujer de su cuento, como representación de muchas mujeres árabes de la vida real, necesitara evadirse para sobrellevar una vida mohína sometida a su esposo.

## 2. LATIFA ZAYYAT Y SU NOVELA *LA PUERTA ABIERTA*

Es una novelista, crítica y profesora universitaria egipcia que nació el 8 de agosto de 1923 y murió a los 73 años el 11 de septiembre de 1996. La niñez de Latifa Zayyat es todo lo contrario a la de Fathiya Al-Assal, ya que fue más afortunada en el ámbito de la enseñanza: entró de niña a la escuela y siguió sus estudios hasta conseguir la licenciatura en Lengua Inglesa de la Facultad de Letras de la Universidad de El Cairo en 1946. Trabajó como profesora en la Facultad de chicas y consiguió los grados académicos más altos en la crítica inglesa en esta Facultad.

Presentamos a continuación la traducción al español un párrafo de su novela maestra:

<sup>9</sup> Ella está de pie en el centro de la habitación y la señora Dawlat está frente a ella, examinándola de lejos muy a fondo. La señora Dawlat tira de ella agarrándola de la mano para acercarla hacia sí. Pasa su maño derecha sobre el cuerpo de la

---

<sup>9</sup> "هي واقفة وسط الحجره ودولت هانم امامها، تفحصها من بعيد بعين نفاذة. دولت هانم تسحبها حتي تصبح قريبة منها، وتمر علي جسمها بيدها اليمني في بطء من اعلي الي اسفل ومن اسفل الي اعلي، وتتوقف يدها وهي صاعده عند خصرها ثم عند صدرها. وغطت ليلي عينها وهي ما زالت جالسة علي السرير و همست "يارب.. يارب" ولكن صوت دولت هانم تردد في أذنيها: البنت لازمها فستان كويس يكسما، ولازمها كورسيه يرفع صدرها ويشد صدرها.. البنت مبهدة قوي، ثم قالت لامها: حرام عليك.. البنت انهارة مالهاش قالت بالكلمة: حرام عليك البنت النهارده علي وش جواز، والبنت ان ماكنتش تلبس مايبقهاش سعر في السوق، ووقفت ليلي من السرير واقفه.. جارية! جارية في سوق الرقيق.. تلبس وتنزين ليرتفع سعرها.. ولكن لماذا تغضب؟ لماذا تنور؟ أليست هذه هي الحقيقة؟ لا يمكن.. نعم هي الحقيقة، هذه هي الحياة، هذا هو وضع البنت في المجتمع الذي تعيش فيه ويجب ان تتقبل هي هذا الوضع او تموت.. تموت؟! وتربعت ليلي علي الكرسي الاسيوطي... عندما تولد البنت بيتسمون ابتساماة تسليم، وعندما تكبر يسحبونها ويدربونها علي فن.. فن الحياة! تبتسم وتتحنى وتتعطر وتترقق.. وتكذب كورسيه يشد خصرها ويرفع صدرها لكي يرتفع سعرها في السوق وتزوج.. تزوج من؟ اي انسان "والراجل مايعبوش الا جيبه" وتلبس الطرحة البيضاء، وتنتقل الي منزل الزوج "والدنيا عابزه كده" وكل شيء سهل وبسيط ومفهوم ولكن.. ولكن يجب ان تكون حريصة حريصة جدا، يجب الا تحس والا تشعر ولا تفكر والاتحب والا.. والاقتلوا كما قتلوا صفاء. وانكمشت ليلي في جلستها.. عند قالت ذلك في هذه الغرفة نظرت اليها امها نظرة غريبة وكأنها تراها لأول مرة وفتحت فمها في دهشة وخرجت تهرول من الحجره ولكنها مسرورة مما حدث بعد خروج دولت هانم، من كل كلمة قالتها، ومن كل حركة."



chica poco a poco, de arriba abajo y viceversa. Al pasar su mano hacia arriba, para en la cintura y el pecho de la chica. Laila cubre sus ojos mientras aún está sentada sobre la cama y susurra: “Dios... Dios”, pero el sonido de la voz de la señora Dawlat se repite en sus oídos: “La chica necesita un buen vestido para que se ciña sobre ella, y un corsé para subir y realzar el pecho. La chica no está nada arreglada” y continúa diciéndole a su madre: “¡Qué haces! Hoy en día, si la chica no se viste bien, no vale en el mercado”.

Laila se levanta de la cama. “¡Una esclava! Una criada en el mercado de esclavos. Se viste y se arregla para que suba su precio. ¿Pero por qué se enfada? ¿Por qué se revoluciona? ¿No es la verdad? No puede ser... Sí, es la verdad. Esta es la situación de la chica en la sociedad de Asuit.<sup>10</sup> Cuando nace la chica, se sonríen con rendición, y cuando crece la retiran y la entrenan para el arte, el arte de la vida: sonreír, arrodillarse, perfumarse y llevar un corsé que apriete la cintura y eleve el pecho para subir su precio en el mercado y casarse. ¿Casarse con quién? Con cualquier persona, lo más importante es que tenga dinero. Y que ella lleve su velo blanco y se mude a la casa del esposo. ‘Así es la vida’, todo es fácil, sencillo y entendible, pero tiene que tener cuidado, mucho cuidado, no debe sentir, ni pensar, ni amar, porque si lo hace, la matarían, igual que acabaron con la vida de Safaa”. Laila se sienta encogida.

Cuando su madre la escuchó hablando así en la habitación, la miró de una manera muy rara, como si fuera la primera vez que la veía. Abrió su boca muy sorprendida y salió del cuarto corriendo, pero contenta de lo que había pasado, de cada palabra que dijo y cada movimiento que hizo tras la salida de la señora Dawlat<sup>11</sup>.

También presento una traducción de otra parte de la novela, una confrontación entre dos mentalidades diferentes, totalmente contradictorias, plasmadas en la conversación entre la directora de una escuela y una brillante y rebelde chica egipcia de ese mismo colegio:

---

<sup>10</sup> Asuit: Es una ciudad egipcia del Alto Egipto ubicada en la ribera del río Nilo.

<sup>11</sup> Traducción de la investigadora.

<sup>12</sup>La directora se acercó al micrófono y dijo que la función principal de la mujer es ser madre, el lugar de la mujer es la casa, y las armas y la lucha son para el hombre. Hubo un pesado momento de silencio, luego rompió filas una chica morena, de pelo corto y hombros anchos. Se adelantó y subió las cuatro escaleras que separan a las alumnas de la directora de la escuela, se paró delante de ella y dijo en voz temblorosa al micrófono:

La señora directora dice que la mujer es para la casa y el hombre para luchar. Yo quiero decir que los ingleses, cuando mataron a los egipcios en el año 1919, no diferenciaron entre el hombre y la mujer. Los ingleses, cuando robaron la libertad de los egipcios, no diferenciaron entre el hombre y la mujer. Los ingleses, cuando saquearon los recursos de los egipcios, no diferenciaron entre el hombre y la mujer.<sup>13</sup>

En ambos fragmentos tenemos a la señora Dawlat y a la directora de la escuela como representantes del pensamiento retrógrado acerca de la función de la mujer en la sociedad.

Al otro lado, en la primera traducción la autora presenta a Laila, en cuyo monólogo se percibe su rechazo a toda la conversación entre su madre y la señora Dawlat, que no tiene que ver sino con su cuerpo y cómo arreglarla mejor para que luzca más bonita y suba su precio. En el periodo en que se desarrolla la novela no había en Egipto mercado de esclavos ni compraventa de mujeres, pero la utilización de la palabra *mercado* más de una vez sirve para reflejar la visión de las mujeres en la sociedad egipcia en aquel tiempo. No importaba qué enseñanza había recibido ni su mentalidad, todo lo que importaba era su cuerpo y casarse lo más joven posible. Y, desde mi punto de vista, desde el año 1960 en que fue escrita la novela hasta ahora no se ha cambiado demasiado esta

---

<sup>12</sup> "تقدمت الناظرة إلى الميكروفون وقالت أن وظيفة المرأة هي الأمومة ومكان المرأة هو البيت .. وأن السلاح والكفاح للرجال. وساد الصمت برهة، خانقاً ثقيلاً ثم اخترقت الصفوف فتاة سمراء قصيرة الشعر عويضة المنكبينسوداء العينين لامعتهما وتقدمت وصعدت السلالم الأربعة التي تفصل الطالبات عن الناظرة ووقفت أمامها وقالت وصوتها يرتجف في الميكروفون: إن حضرة الناظرة تقول أن المرأة للبيت والرجل للكفاح وأنا أريد أن أقول أن الإنجليز حين قتلوا المصريين سنة 1919 لم يفرقوا بين الرجل والمرأة وحين سلبوا حرية المصريين لم يفرقوا بين الرجل والمرأة وأنا للإنجليز حين نهبوا أرزاق المصريين لم يفرقوا بين الرجل والمرأة"

<sup>13</sup> Traducción de la investigadora.

consideración hacia las mujeres árabes. Así que la novela refleja un tema aún de actualidad: el sufrimiento que padece una chica en una sociedad machista a la que solo le preocupa su aspecto físico.

La joven estudiante es, como Laila, una puerta abierta hacia el futuro: ella cree en una versión más igualitaria de la sociedad, sin distinguir entre hombres y mujeres, y representa, igual que aquella, el rechazo al patriarcado opresor.

### 3. LOS DESAFÍOS DE LAS ESCRITORAS ÁRABES

Para presentar este trabajo nos encontramos con la dificultad de que no hay muchos estudios de investigación sobre las literatas árabes ni tampoco sobre la figura de la mujer árabe en obras literarias árabes.

Las escritoras árabes llevan intentando desde hace muchos años difundir en sus obras literarias un giro ideológico con el que alterar de raíz la visión degradante de las sociedades hacia la mujer, y necesitan que los trabajos de investigación les presten a atención tanto a sus propios nombres como a los temas tratados en sus obras literarias. Sin embargo, aún hay mucho camino por andar.

También cabe preguntarse por qué no hay investigaciones que analicen la figura del hombre en las escrituras de las literatas árabes, ya que los pocos trabajos de investigación que encontramos sobre la figura de la mujer en la literatura árabe dependen, en primer lugar, de la producción literaria escrita por hombres. ¿Por qué se prefiere prestar atención a criticar la figura de la mujer a los ojos de un escritor y no de una escritora?

Las escritoras árabes, en general, juegan un papel importantísimo en la literatura, tratan temas que afectan a la mujer árabe con ojos diferentes. ¿Quién va a exponer los problemas de la mujer mejor que la mujer misma? Así que me encantaría que en un futuro próximo empiecen a aflorar estudios comparativos que analicen cómo tratan los literatos y las literatas las figuras del hombre y la mujer misma en la literatura. Comparar nos permite disfrutar de grandes aportaciones y conocer las diferencias y similitudes entre cómo ambos géneros tratan al otro en sus obras literarias.

Sin ninguna duda, las escritoras árabes, cuando tratan los problemas de la niña, esposa, hija, hermana o madre árabe, están reflejando de una forma directa o indirecta los desafíos que ellas mismas han padecido en sus vidas.

Es indudable, no obstante, que los trabajos de investigación que se lleven a cabo sobre el desafío de las escritoras árabes en las sociedades árabes no necesariamente garantizarán la igualdad entre los escritores y escritoras en el mundo árabe en el futuro, pero al menos arrojarán luz sobre grandes escritoras árabes merecedoras de reconocimiento, para que no sea el de Naguib Mahfouz el único o primer nombre que acuda a la mente de los interlocutores al hablar de literatura árabe.

Como mujer árabe comprendo que a menudo nos encontramos con dos opiniones totalmente contradictorias y muy extremistas. Igual que muchas personas no creen en la libertad para las mujeres, también hay otras que malinterpretan el concepto de libertad. La primera opinión, poniendo un ejemplo muy representativo, tiende a obligar a las mujeres a quitarse el pañuelo y establece unas condiciones muy estrictas para darles un empleo o tratarlas bien, ya que quienes la defienden piensan que el pañuelo cubre no solo su velo, sino también su mente, por mucho que objetivamente no sea cierto, pues tiene las mismas capacidades una mujer con o sin pañuelo. Pero esta tendencia opina que una mujer con pañuelo es inferior, deprimida y atrasada.

Al otro lado, la segunda opinión, también extremista, tiende a pensar que una chica sin pañuelo es inferior, desobediente, pecadora y que no debe salir de su casa salvo dos veces: la primera a la casa de su esposo y la segunda a su tumba cuando muere. Pero, ¿dónde se encuentra el punto intermedio entre ambas posturas?

La mujer no es un objeto que se vende en el mercado de esclavos, como piensa la representante de la mentalidad arbitraria en la novela de Latifa Al-Zayyat, *La puerta abierta*, y no goza de todos sus derechos, como piensa Salwa en la obra teatral *La cárcel de las mujeres*.

El gran reto de las escritoras árabes, en particular, y de la mujer árabe, en general, es transformar una sociedad que cree que piensa mejor que ellas y que tiene el derecho a orientarle

sobre lo que deben y no deben hacer. Es significativo recordar que cuando las escritoras se atreven a tratar temas concretos en sus obras, pueden acabar en la cárcel, como cuando Fathiya Al-Assal se aventuró a criticar los acuerdos de Camp David.

A modo de conclusión, resumimos en tres los desafíos que afrontan las escritoras árabes en la actualidad: que sus nombres y sus obras sean conocidas y publicadas; que se lleven a cabo estudios analíticos y comparativos de su producción; y que la revolución ideológica que, en mayor o menor medida, pretenden sus obras, sea efectiva en la sociedad y se superen el machismo y la represión a la que son sometidas, aún hoy, muchas mujeres en nuestro mundo. No son pocos ni pequeños.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

De Sande Gonzalez, M. (2010). *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la literatura*. Sevilla: ArCiBel.

Janés, C. (2015). *Guardar la casa y cerrar la boca*. Madrid: Siruela.

Subh, M. (2002). *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: cátedra.

الزيات, لطيفة, الباب المفتوح, مكتبة الأسرة, مهرجان القراءة للجميع, 2003م.  
فايق, غادة, بيت الياسمين للنشر والتوزيع, 2016.



MALIKA AL-'ASIMI: EL FEMINISMO  
COMO COMPROMISO POLÍTICO Y LITERARIO  
EN EL MARRUECOS CONTEMPORÁNEO<sup>1</sup>  
MALIKA AL-'ASIMI: FEMINISM AS A POLITICAL  
AND LITERARY COMPROMISE IN  
CONTEMPORARY MOROCCO

Rocío VELASCO DE CASTRO  
*Universidad de Extremadura*

*Resumen:* La escritora marroquí Malika al-'Asimi (Marrakech, 1946) continúa siendo prácticamente desconocida para el lector occidental. Aunque algunos de sus poemas han sido traducidos al castellano, su contribución a la narrativa feminista y a la crítica literaria no ha revestido interés hasta el momento, y permanece inédita en árabe. Este artículo subraya la relevancia de su trayectoria en clave política y literaria y su contribución al feminismo árabe en ambas esferas.

*Palabras clave:* Feminismo árabe, Marruecos, Nacionalismo, Literatura contemporánea, Malika al-'Asimi

*Abstract:* The Moroccan writer Malika al-'Asimi (Marrakech, 1946) is virtually unknown to the Western reader. Although some of her poems have been translated into Spanish, her contribution to feminist narrative and literary criticism has not aroused the interest until now, and still remains only in Arabic language. This paper underlines the relevance of her vital

---

<sup>1</sup>Este artículo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación IDENAF, FFI2016-76307-R, dirigido por el Investigador Principal Juan Antonio Macías Amoretti, cuyo título es "Ideología, Texto y Discurso: las narrativas del cambio social en el Norte de África", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad en la Convocatoria 2016 de Proyectos de I+D+I del Programa estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los Retos de la Sociedad, dentro del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica de Innovación.

trajectory in political and literary terms and her contribution in both spheres to the Arab feminism.

*Key words:* Arab Feminism, Morocco, Nationalism, Contemporary Literature, Malika al-‘Asimi

## 1. UN COMPROMISO VITAL CON EL FEMINISMO

Nacida en Marrakech en 1946, Malika al-‘Asimi<sup>2</sup> es sobrina del poeta Abdelkader Hassan al-‘Asimi (Marrakech, 1915 - Rabat, 1996), quien también está considerado como una destacada figura política. Contrario a la colonización franco-española del país, militó en el movimiento nacionalista marroquí, fue cofundador de la principal agrupación política nacionalista del protectorado francés, el Partido del Istiqlal (1943), y signatario del Manifiesto por la Independencia (1944). Por su parte, el padre de Malika, Ahmed Belhassan al-‘Asimi, fue director de la primera escuela para chicas que abrió en Marrakech el movimiento nacionalista poco antes de la independencia de Marruecos (1956).

La ascendencia familiar en los tres ámbitos descritos: política, educación y creación literaria, resultarán decisivos en la formación de Malika y en su posterior actividad profesional, ya que ha sabido combinar las tres facetas y mostrar en todas ellas una más que notoria militancia feminista, si bien es cierto que con resultados desiguales.

Malika al-‘Asimi inició sus estudios superiores en la Universidad de Marrakech y los prosiguió en el Instituto Universitario para la Investigación Científica de Rabat. Posteriormente se dedicó a la enseñanza e inició una prometedora carrera literaria como poeta. Esta formación se compaginó con una activa participación en la vida política y sus primeros trabajos en revistas literarias.

En 1987 culmina su voluminosa tesis doctoral enfocada, como no podía ser de otra forma, a la literatura y al papel de la

---

<sup>2</sup> Para facilitar la lectura se ha prescindido de la transcripción para los nombres y términos árabes, empleándose únicamente en la bibliografía citada en el texto y al final del trabajo.



mujer en este ámbito. Titulada “al-Ḥikâya al-ša‘abîya fî Marrâkuš” (Cuentos populares de Marrakech), la autora realiza a lo largo de sus novecientas cuarenta y tres páginas una valiosa labor de recopilación, edición y análisis literario y sociológico de las historias contadas en la famosa plaza Yamaa el-Fná de su ciudad natal. Publicada posteriormente como monografía, supone una importante contribución a la conservación y revalorización de la literatura popular, tanto la oral como la escrita.

Pero es sobre todo en el plano sociológico donde Malika profundiza en su exposición con un objetivo fundamental: reivindicar el papel de la mujer marroquí como sujeto activo de esta producción literaria. Mas allá de actuar como depositaria y transmisora de la tradición, es también y sobre todo, una hacedora de la misma. Esta última consideración nos lleva a plantear la contribución de la mujer al establecimiento y consolidación de unos valores culturales y religiosos y a la preservación de una memoria nacional compartida a través del cuento popular.

Malika parte de dos premisas tan controvertidas como coherentes con su testimonio vital y su militancia feminista. La primera, que los valores transmitidos en estas historias pertenecen a una sociedad medieval y no deben extrapolarse de manera anacrónica para justificar el mantenimiento de una sociedad patriarcal. Y la segunda, que la creatividad que ha hecho posible el cuento popular es debido a la activa participación de las mujeres en el proceso de creación y transmisión oral de estas historias.

Para ello establece una división entre tradición popular escrita, mayoritariamente a cargo de los hombres, y la oral, exclusiva prácticamente de las mujeres. En este sentido, vincula lo que ella denomina “cultura de las mujeres” (al-‘Asimi, 1987: 106) con las historias narradas en la Jamaa el-Fná y su transformación en un patrimonio cultural común a toda la sociedad.

En un segundo plano, aborda estos componentes identitarios de la cultura tradicional marroquí y sus efectos en el proceso histórico de formación de la personalidad intelectual y cultural de la sociedad marroquí. Es en este punto donde introduce la

amazighidad o la especificidad de los beréberes como elemento consustancial a la riqueza de una comunidad heterogénea que hasta la constitución de 2011 no ha visto reconocido oficialmente su carácter plural.

Esta última consideración, que volverá a mencionarse en el recorrido por su producción poética, es sin duda una de las características más remarcables desde nuestro punto de vista a pesar de que apenas ha sido objeto de consideración hasta el momento, ya que la familia ‘Asimi es de origen bereber. Dicha procedencia añade aún más interés a la labor desarrollada por Malika en tanto que representante de dos colectivos discriminados durante más de medio siglo de historia del Marruecos independiente: las mujeres y los *imazighen*.

Acorde con las reivindicaciones expuestas en su tesis, Malika ha tratado de inculcar a sus estudiantes esta visión y la autocrítica en torno al legado literario durante las décadas que ha ejercido como profesora de literatura árabe en las universidades Mohamed V de Rabat y Qadi Ayyad de Marrakech.

## 2. MILITANCIA POLÍTICA

Consciente de la necesidad de combinar la teoría con la praxis para lograr el cambio, el segundo eje de Malika al-‘Asimi para concienciar y luchar por una sociedad más igualitaria se desarrolla en la arena política. Un terreno sumamente viciado por rivalidades internas a las que se añaden idearios políticos y sociales conservadores que han lastrado considerablemente la participación femenina tanto en el funcionamiento interno de partidos y agrupaciones como en la vida política e institucional del país.

La vinculación familiar con el Istiqlal le hizo militar desde joven en la sección femenina del partido, pero una vez obtenida la independencia, las antiguas compañeras de lucha se convirtieron en rivales a la hora de ocupar puestos de responsabilidad, y es entonces cuando lidera una dura batalla por la igualdad compartida por otras tantas compañeras dentro y fuera de la agrupación.

Tras conseguir que su candidatura fuera aceptada por el comité ejecutivo del partido en 1976, se convirtió en una de las primeras mujeres que representó un distrito local en el Parlamento y en la única en estar dieciséis años como teniente de alcalde de Marrakech (Boum, 2016: 68). Años más tarde logró también formar parte del comité ejecutivo, cargo que actualmente mantiene y desde el que ha tomado partido en los temas abordados, algunos de ellos bastante espinosos, frente a al inmovilismo mostrado por algunos de sus coetáneos masculinos.

En esta línea, se ha mostrado públicamente partidaria de la línea aperturista y modernizadora impulsada por el nuevo secretario general del partido, Abdelhamid Shabbat, además de abogar por un mejor entendimiento entre Marruecos y Argelia utilizando para ello los vínculos históricos y literarios existentes entre ambos países. En una entrevista realizada para la Unión de Escritores Marroquíes (Belqasem, 2012), se mostraba tajante al respecto:

Cualquier iniciativa que afecte a las relaciones de sangre, hermandad, vecindad y solidaridad entre Marruecos y Argelia, es una iniciativa contra la historia, el futuro, la patria y el ciudadano, además de ir en contra el desarrollo y el progreso de nuestra región y del pueblo árabe. (...) los Estados deben ir más allá de las crisis que artificialmente sacuden a pueblos hermanos y promover una cultura que no discrimine y que trascienda a los intereses particulares.<sup>3</sup>

Pese a haber revalidado su escaño, incidía en que, junto a los cambios a nivel socioeconómico y político, su ambición era “cambiar la mentalidad de la ciudadanía y que dicho cambio se refleje automáticamente en la conducta diaria”. Con este objetivo se proponía “trabajar dentro de los valores democráticos con todas las partes para construir la justicia social” (Belqasem, 2012).

Asimismo, los últimos acontecimientos en el Rif han suscitado una respuesta firme y crítica con las autoridades y responsables políticos de la región y del país. En su artículo del

---

<sup>3</sup> Traducción propia del original árabe.

pasado 12 de junio definía la situación de “injusta, humillante e inhumana” ante el “cáncer de la corrupción y los abusos de poder cometidos contra una población cansada, indefensa y sin nada que perder” (al-‘Âsimi, 2017). Al tiempo que recordaba especialmente la brutalidad ejercida contra las mujeres en tanto que víctimas de la pobreza y de la violencia familiar y policial. Sin duda, se trata de una de las mejores radiografías que se han hecho hasta el momento de los motivos que han llevado a los rifeños a levantarse y a defender sus derechos en la que, de nuevo, la mujer ocupa un lugar preponderante.

### 3. PRODUCCIÓN LITERARIA: POESÍA Y ENSAYO

Su primera incursión en el mundo literario se remonta a la década de los setenta. Fundadora en 1973 del semanario *al-Ijtîyâr* (*La Opción*), supuso una frustrada tentativa de desligarse ideológicamente del periódico *al-Alam*, portavoz del Istiqlal, y por ello, como señala Benjelloun (1976: 11), constituye un primer y meritorio intento de independencia y libertad creativas. Como señala al-Wazzânî (1993: 277), sentó un precedente al convertirse en la primera mujer editora del país.

También colaboró con la conocida publicación *al-Taqâfa al-Magribîya* (*La Cultura Árabe*), pero no comenzó a publicar sus poemas hasta finales de los años ochenta. Una circunstancia sin duda explicable por la reiterada vulneración de los derechos y libertades más fundamentales practicada durante los “años de plomo”.

Otra característica interesante en su producción es que no se expresa en la lengua del colonizador. De hecho, han tenido que ser escritores francófonos como Abdelmajid Benjelloun (1976: 15) o Abdelatif Laâbi (2005: 48) quienes hayan traducido un par de poemas al francés. Malika al-‘Asimi se expresa en árabe y en menor medida en *amazigh*, reconocida como lengua co-oficial en 2011. Respecto a traducciones al castellano, contamos con unos pocos poemas traducidos por compañeros escritores como Lamiae el-Amrani (2007: 266-267), Abdelatif Zennan (Reyes y Zennan, 2007: 46-49) y Larbi el-Harti (2008: 43).

No solo es conocida en Marruecos, sus trabajos poéticos han tenido una buena aceptación en el Magreb y en los círculos literarios del mundo árabe. Suele ser asidua a los numerosos festivales literarios locales como el Festival Anual de Asila y el Festival Cultural que se celebra cada verano en Rabat. Reconocida por los compañeros de profesión, el último homenaje a nivel nacional tuvo lugar el 9 de mayo de 2015 en el Teatro Real de Marrakesh por su trayectoria.

Asidua en las redes sociales, cuenta con página en Facebook (<https://www.facebook.com/malika.lassimi>) que mantiene bastante activa compartiendo efemérides y eventos culturales junto a acontecimientos relativos a la vida política y a la militancia feminista en todo el mundo, además de algunos de sus trabajos y reflexiones.

Hasta el momento, cuenta en su haber con los siguientes poemarios: *Escrituras más allá de los muros del mundo (Kitâbât jâriy aswâr al-'âlam*. Bagdad, 1987, reeditado al año siguiente en Casablanca), *Las voces de una garganta muerta (Aşwât ḥandjara mayyita*, 1988), *Algo que tiene nombres (Diwân šay'... la-hu asmâ'*, 1997), *La sangre del Sol (Dimâ' al-šams* 1997), *El libro de la tempestad (Kitâb al-'aşf*, 2008) y *Cosas que atormentan (Aşyâ' rarâwada-hâ*, 2015).

Malika al-'Asimi reconoce la influencia de la literatura árabe clásica en su escritura, y cómo Abass Ibn al-Ahnaf (750-809) o Abu-l-Tayyib Ahmad ibn Husayn, más conocido como al-Mutanabbi (915-965) han inspirado alguna de sus composiciones (Belqasem, 2012). Pero también se percibe, como expone Berrada (2008: 2379), una ruptura con los modelos e imágenes clásicas como parte de su lucha personal por hacerse con una voz propia no solo en el panorama literario, también en escenarios y realidades consideradas tradicionalmente masculinas.

La autora parte de su experiencia individual, del uso del detalle, de un lenguaje desvestido de tópicos clásicos y de imágenes impactantes. Y para ello se sirve de los elementos de la naturaleza, a los que dota de un nuevo significado dentro de un universo propio, pero al mismo tiempo representativo de otras mujeres.

En *La sangre del Sol*, su obra más divulgada y comprometida, escrita en verso libre, intenta reflejar sus sentimientos más íntimos y sus preocupaciones, pero también aborda el tema social, en el que reivindica y expresa la necesidad de una libertad que lleve a la mujer marroquí a desvincularse de la represión que padece, tanto dentro de su núcleo familiar como en la sociedad. Así se desprende de los dos poemas siguientes (El-Amrani, 2007: 266-267).

EL HUMO

Las tardes me ahogan  
Y por mí se iluminan.  
Yo enciendo mi sol  
Y su claridad me abruma.  
Persigo los vientos  
Para que extingan mi fuego  
Y me reduzcan  
A un cuerpo  
De humo.

ACORAZADO

Sello  
Mis barcos  
Mis acorazados  
En la nariz de las olas  
Y entro  
En la batalla del diluvio.  
Lucho tras las montañas de la muerte  
Hasta que se aplacan  
Y me aplaco  
O me desintegro,  
Cuerpo  
Abrasado  
Por el látigo  
Del viento.

En esta misma línea, el Harti nos ofrece una magnífica traducción de uno de los poemas más representativos del estilo y la temática abordada por la autora (El-Harti, 2008: 43):

CREACIÓN

Por la noche  
abandono todo mi pudor  
abro de par en par  
mi sol  
pierdo la cabeza  
soy presa  
de un ardor loco  
me lleno de olas  
como un mar  
en su flujo más viril  
Mis tempestades se desencadenan  
y crecen  
Mi luz hiere  
Soy un fulgor  
un rayo que corre  
detrás de las nubes  
Brillo  
Como la luz divina  
insisto en el error  
Dueña de la creación  
me siento en el trono  
y sobre el pecho de una estrella  
consumo mi locura y mis artes  
por sobre todas mis extensiones  
y hasta en mis espacios más ocultos  
el rey de la selva ruge  
Mi león ruge de amor  
por la estrella roja  
que traspasa los horizontes.

Este proceso creador, de claras reminiscencias religiosas, vuelve a aparecer en el poema “Mariam”, traducido al francés por Laâbi (2005: 48) y cuya versión castellana ofrecemos a continuación. Se trata de una re-creación de la sura 19 del Corán en la que se narra el nacimiento de Jesús y en el que la protagonista es la Virgen María, Mariam en la tradición islámica:

MARIAM

Oh tú que me recoges  
en esta noche lluviosa  
como si fuera una cereza agrietada  
pendida de una rama húmeda  
Tú que caminas entre mis ramas  
y me acaricias  
me hundo entre tus manos  
y tú descubres el éxtasis  
la ley justa de este universo  
Ellos dijeron:  
Agita, Marian, la palmera  
y haz que caigan dátiles para los niños  
Y Marian sacudió la palma datilera de su padre  
Adán  
Oh tú que te estremeces  
cuando el viento te sopla en las pestañas  
y hace caer los astros  
si supieras  
lo que encierra el corazón.

No obstante, en otros poemas la autora se muestra mucho más directa en su estilo. Con una claridad que contrasta con los tabúes aún existentes en la sociedad marroquí para abordar determinados temas, Malika arroja luz sobre los muchos problemas sociales pendientes de resolución en su país sin el menor esfuerzo para embellecer la realidad o proporcionar excusas. Véase como ejemplo nuestra traducción de “*Ta’asa*” (miseria), poema incluido en *Escrituras más allá de los muros del mundo* (Al-‘Âşimi, 1988: 50).

MISERIA

Amigos, si sólo supieras mi país,  
Las excentricidades y el comportamiento desviado anidan en él,  
Las personas fuman hachís y  
En mi país la gente se embriaga con bebidas alcohólicas,  
Roban y agreden.  
Los niños de todos los barrios han formado bandas,  
Llevan una vida de crimen y descrédito,  
Huyen de sus sucias y oscuras cuevas,  
Y los maestros son tan estúpidos  
Que no saben lo que les gusta a los niños.



Por lo que respecta a su obra en prosa, ha escrito numerosos artículos, casi siempre relacionados con la condición femenina, así como estudios sobre la mujer y algunos trabajos sobre crítica literaria y literatura marroquí contemporánea. Véanse como ejemplos su panorámica sobre la literatura marroquí (Asimi, 1981: 405-408) y su ensayo *Nosotros y las cuestiones de futuro* (*Nahnu wa as'ila al-mustaqbal*, 2001), en el que realiza un pormenorizado estudio acerca del mundo intelectual en Marruecos.

Además de su tesis doctoral centrada en los cuentos populares, desde 2005 está inmersa en la elaboración de una enciclopedia de la cultura popular (Jay, 2005: 54), que en 2012 todavía se encontraba en proceso de realización (Belqasem, 2012).

Su reflexión sobre la posición de la mujer en las instituciones políticas tras la implantación de estructuras democráticas en Marruecos una de sus obras más interesantes. En *La mujer y la problemática de la democracia* (*al-Mar'a wa iškâliya al-dîmuqrâtiyya*, 1991).

Como señala Berrada en su análisis de la producción literaria femenina en el norte de África, desde las independencias de sus respectivos países, las mujeres han visto cómo la implantación de unos regímenes políticos no democráticos ha perpetuado la concepción patriarcal de la sociedad y su articulación en todos los órdenes de la vida pública. Esta situación ha desembocado en una clara discriminación y ha concienciado a las mujeres a luchar por sus derechos desde una perspectiva multi-dimensional (Berrada 2008: 236), como se observa en la obra.

Publicada en 1991, en un momento clave para la evolución política del país cuando Hassan II comienza a implementar medidas aperturistas presionado por la comunidad internacional y la creciente movilización de la sociedad civil, sus casi ciento diez páginas plantean un escenario complejo, pero sumamente ilustrativo de estas carencias y del carácter cosmético de algunas instituciones y medidas adoptadas.

Se trata de uno de los primeros textos en los que reflexiona sobre los derechos de la mujer en el marco de los valores democráticos. De carácter sociológico, aborda los factores

endógenos y exógenos que según la autora han creado la coyuntura en la que se ha desarrollado el proyecto democrático en Marruecos, sus luces y sus sombras y el alcance de todas ellas en la situación de la mujer.

Entre las conclusiones planteadas por la autora destaca el hecho de que la escasa participación femenina en las instituciones sobre las que reposa el modelo democrático revela la limitación que tienen estas últimas para cumplir con su cometido, ya que una democracia real implica la igualdad entre todos los ciudadanos. Y, en segundo lugar, se denuncian las consecuencias que suponen para la mujer marroquí la aplicación de un sistema no democrático.

En consonancia con lo que avanzaba en su tesis sobre los fundamentos culturales e identitarios del Marruecos contemporáneo, Malika al-'Asimi vuelve a poner de manifiesto la doble discriminación que sufren las mujeres en tanto que sujetos ausentes del poder y la toma de decisiones, y pacientes que sufren las consecuencias de unas medidas contrarias no solo a sus necesidades, sino a sus derechos más elementales.

#### 4. CONCLUSIONES

Malika al-'Asimi es una de las escritoras marroquíes contemporáneas que goza de mayor acogida entre el público y la crítica literaria. Su calidad como poeta ha sido reconocida por intelectuales de la talla de Tahar Benjelloun o Abdellatif Laâbi, y es habitual encontrarla en antologías literarias. Sin embargo, su prosa no ha sido objeto de un estudio pormenorizado, como tampoco sus trabajos sobre crítica literaria o la contribución de su revista al panorama literario marroquí de los años ochenta.

Como militante feminista, conviene destacar su coherencia vital. Esta última se ha podido mostrar a través de su labor como docente e investigadora universitaria, parlamentaria y escritora. Malika fue una de las primeras mujeres que hicieron oír su voz en un país anclado durante años en una mentalidad conservadora de tradición patriarcal que aún perdura, y como tal, merece el reconocimiento de las nuevas generaciones que se han unido a la lucha.

El tercer elemento que la distingue es su dedicación a promover la visibilización de la mujer marroquí en el terreno artístico y literario y a incentivar dicha presencia dentro de un proceso de normalización conducente a la igualdad entre creadores, entre ciudadanos.

Y, por último, pero no por ello menos importante, ha de resaltarse su aportación a la integración de otras mujeres en la vida política del país y a la adopción de pequeños pero significativos pasos hacia un mayor empoderamiento femenino en Marruecos.

La confluencia de estos tres ejes de actuación refuerza, una vez más, la vinculación entre igualdad de género y valores democráticos, especialmente presentes en Malika a través de su identidad *amazigh*. También ejemplifica la transversalidad e interseccionalidad del feminismo marroquí. Y contribuye a derribar algunos de los tópicos en torno al inmovilismo de las sociedades árabes contemporáneas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- El-Amrani, L. (2007). Literatura escrita por mujeres en el Marruecos actual. En M. Arriaga et al. (Eds.), *Escritoras y pensadoras europeas* (pp. 263-274). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Asimi, M. (1981). Documento sin firma. En M. Abumalham y N. Abumalham (Trads.), *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos* (pp. 405-408). Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- Al-'Âşimi, M. (1987). *al-Hikâya al-ša'abîya fî Marrâkuş* (Tesis Doctoral). Université Mohamed V, Rabat.
- Al-'Âşimi, M. (1988). *Kitâbât jâriyâ aswâr al-'âlam*. Casablanca: 'Uyûn al-Maqâlât.
- Al-'Âşimi, M. (1988a). *Aşwât handjara mayyita*. Rabat: Manşûrât al-Risâla.
- Al-'Âşimi, M. (1991). *Al-Mar'a wa iškâlîya al-dîmuqrâţîyya*. Casablanca: Ifriqîya al-Şarq.
- Al-'Âşimi, M. (1997). *Diwân šay'... la-hu asmâ'*. Casablanca: Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Naşr wa-l-Ibdâ'.
- Al-'Âşimi, M. (2001). *Dimâ' al-šams*. Casablanca: Dâr al-Taqâfa.
- Reyes, A. y A. Zennan (2007) (Trads.). Antología de la poesía femenina marroquí (pp. 46-49). Sevilla: Alfar-Ixbilia.

- Al-‘Âṣimi, M. (2001). *Naḥnu wa as'ila al-mustaqbal*. Rabat: Manšûrât al-Zaman.
- Al-‘Âṣimi, M. (2008). *Kitâb al-‘asf*. Rabat: Manšûrât al-Wizâra al-Taqâfa.
- Al-‘Âṣimi, M. (2015). *Ašyâ’ rarâwada-hâ*. Rabat: Manšûrât Bayt al-Ši‘r fî-l-Magrib.
- Al-‘Âṣimi, M. (2017). *Ḥarrâk al-Rîf. Aktafî bi-hadâ*. Recuperado de: <http://www.marrakech7.com/index/details/15479/AK> [Fecha de consulta: 20/06/2017].
- Belqassem, ‘A. (2012). *Ḥiwâr ma’a awwal muntajiba magribîyya al-barlamâniyya Malîka al-‘Âsimî*. Recuperado de: [http://rabitato.blogspot.com.es/2012/11/blog-post\\_1318.html](http://rabitato.blogspot.com.es/2012/11/blog-post_1318.html) [Fecha de consulta: 14/06/2017].
- Benjelloun, A. (1976). *La mémoire future: Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc* (p. 15). París: Maspero.
- Berrada, M. (2008). “Arab North Arica”. En R. ‘Âshûr, J. Ghazoul, y H. Reda-Mekdashî (Eds.). *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873-1999* (pp. 235-253). El Cairo: American University in Cairo Press.
- Boum, A. y Park, T. K. (2016). “Al-Assimi, Malika”. En *Historical Dictionary of Morocco* (p. 68). Maryland: Rowman & Littlefield.
- El-Harti, L. (2008). Siete poetas marroquíes contemporáneos: Abdellatif Laabi, Malika Assimi, Idriss Issa, Hassan Najmi, Ahmed Assid, Aisha Basry, Yassi Annane. *Caravansari. Revista de poesía contemporánea en lenguas peninsulares y árabe*, 2, pp. 42-48.
- Jay, S. (2005). “Assimi, Malika”. En *Dictionnaire des écrivains marocains* (p. 54). Casablanca: Eddif.
- Laâbi, A. (2005). *La Poésie marocaine de l’Indépendance à nos jours* (p. 48). París: Éditions de La Différence.
- Al-Wazzânî, Ḥ. (1993) (Ed.). *Dalîl al-kuttâb al-magârîba a’ḏâ’ Ittihâd Kuttâb al-Magrib* (p. 277). Rabat: Manšûrât Ittihâd Kuttâb al-Magrib.

## IV. LAS INÉDITAS EN ASIA Y OCEANÍA



UN INEDITO CLASSICO AUSTRALIANO:  
*WE ARE GOING* DI OODGEROO NOONUCCAL  
INTRODUCING AN AUSTRALIAN CLASSIC:  
*WE ARE GOING BY* OODGEROO NOONUCCAL

Francesca DI BLASIO  
*Università degli Studi di Trento*

*Riassunto:* Nel 1964 viene pubblicata la prima raccolta di poesie di autorialità indigena, *We Are Going* di Oodgeroo Noonuccal. L'autrice si chiamava allora Kath Walker e la sua opera prima da un lato interseca in modo significativo la storia dell'Australia contemporanea, dall'altro contribuisce a riscrivere il passato lacerato dell'epoca precoloniale. Il saggio che segue presenta la raccolta di Oodgeroo Noonuccal, inedita in Spagna, sulla scorta delle sue caratteristiche culturali, letterarie e poetiche. Si menziona la prima traduzione italiana di *We Are Going* (F. Di Blasio, M. Zanoletti *Oodgeroo Noonuccal, con We Are Going/E noi andiamo*, Labirinti, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013), a opera di chi scrive.  
*Parole chiave:* Scrittura delle donne, Autorialità indigena, Poesia, Australia, Memoria

*Abstract:* In 1964, the first collection of poetry by an Aboriginal author, Oodgeroo Noonuccal's *We Are Going*, is published. Oodgeroo's name at that time was still Kath Walker, and her collection is a form of memory that often intertwines with hegemonic and official Australian history. On the other hand, Oodgeroo's poems also preserve and reconstruct the memory of an older past, the one of pre-invasion Indigenous culture. This pre-colonial, epical memory has been severely compromised by the colonial policies, and yet it still survives, giving shape in many ways to the Indigenous *Weltanschauung*. My paper aims at introducing Oodgeroo's poems to the Spanish audience, having in mind their specificity as cultural, literary, and poetic writings. The experience of translating *We Are Going* for its first Italian edition (F. Di Blasio, M. Zanoletti *Oodgeroo Noonuccal, con We Are*

*Going/E noi andiamo*, Labirinti, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013) will be also taken into consideration.

*Keywords:* Women writing, Indigenous writing, Poetry, Australia, Memory

La raccolta poetica *We Are Going* (Oodgeroo/Walker, 1964), inedita in Spagna come tutta la produzione di Oodgeroo Noonuccal nel momento in cui questo contributo viene redatto, esiste in traduzione integrale italiana dal 2013 (Di Blasio, Zanoletti, 2013) ed era stata pubblicata circa 50 anni prima in una Australia ‘postcoloniale’ ancora immersa nel “Grande Silenzio” che per decenni ha inghiottito la questione indigena.

La storia dell’Australia contemporanea, che le poesie di Oodgeroo ricostruiscono e ripensano nella prospettiva ben più antica del millenario passato precoloniale, era iniziata con l’invasione inglese della fine del Settecento. In quegli anni l’Australia, pretestuosamente considerata “terra di nessuno”, diviene colonia inglese. La presenza aborigena viene negata e il diritto degli abitanti originari sul territorio medesimo verrà riconosciuto ufficialmente solo alla fine del Ventesimo secolo, a partire dalla storica *Mabo Decision* della Corte Suprema australiana, che nel 1992 per la prima volta attribuisce il diritto di proprietà del territorio australiano agli aborigeni, nella persona di Eddie Mabo (Di Blasio, 2013a: 5).

L’arrivo degli invasori inglesi apre una pagina tragica della storia del popolo aborigeno: il millenario sistema di vita degli indigeni viene scardinato, la cultura originaria forzosamente rimossa, la stessa esistenza fisica messa a repentaglio. Dopo lo sterminio del diciannovesimo secolo, le epidemie, la rimozione forzata dalle sedi originarie, soprattutto quelle più ospitali a sud del grande e aspro continente australiano, dalla fine dell’Ottocento i coloni creano un aberrante sistema legislativo di ‘protezione’, in base al quale i diversi stati australiani si danno leggi ad hoc<sup>1</sup> mirate a ‘risolvere il problema’ della presenza dei nativi:

---

<sup>1</sup> Si ricordano l’*Aboriginal Protection Act*, promulgato dallo stato del Victoria nel 1869, l’*Aboriginal Protection and Restrictions of the Sale of Opium Act*, promulgato dallo stato del Queensland nel 1897, e così via.



Con il ‘conforto’ della legge abbiamo [...] la creazione di riserve entro cui gli indigeni sono costretti a spostarsi. L’istituzionalizzazione forzata diviene la regola, e una fonte di manodopera a basso (o nullo) costo da sfruttare per i lavori più umili nei campi e nelle case dei bianchi. Nell’alveo di questa situazione si crea l’ulteriore aberrazione che condurrà al triste fenomeno delle “Stolen Generations”. I bambini meticci, – ‘scientificamente’ definiti dal lessico burocratico del tempo “half-caste”, “quadroon”, “octoroon”, e così via, sulla base della percentuale di sangue indigeno –, vengono allontanati dai nuclei familiari aborigeni per essere tenuti in apposite strutture. Qui vengono educati alla maniera dei bianchi, sono forzati a dimenticare lingua e cultura d’origine e viene loro impedito di unirsi ai “full-blood”, con il fine di ‘lavare via’, progressivamente, il sangue aborigeno dalle generazioni future (Di Blasio, 2013a: 5).

Le leggi ‘protezioniste’ australiane, razziste e prevaricatrici, costituiscono di fatto anche una forma di sterminio culturale, e l’altrettanto frequente rimozione dei bambini meticci, ricollocati in apposite istituzioni ed educati all’occidentale, è di fatto una pratica assimilabile al genocidio secondo la Convenzione per la prevenzione e la repressione del delitto di genocidio ratificata dalle Nazioni Unite nel 1948. Tali politiche si protraggono per lunga parte del Novecento, e verso la metà del secolo, con lo smantellamento graduale delle riserve, si incanalano in un percorso assimilazionista che completa il quadro dell’eccidio culturale (e fisico) indigeno.

In questa situazione, che il Paese stesso fa fatica a riconoscere e meno che mai a elaborare, restando imprigionato a lungo nel già menzionato “Great Australian Silence” sugli aborigeni, il rinascimento culturale che inizia alla fine del secolo scorso ha il sapore della ricostruzione di una *lebensform* distrutta: è infatti proprio attraverso la creatività artistica che il ritorno alla vita diviene possibile. Tale creatività si esprime in tutti i linguaggi, da quello figurativo a quello letterario, e in questo modo le comunità indigene divengono il luogo vivo in cui la cultura aborigena si ricostruisce. Oodgeroo è una delle grandi interpreti di questo movimento di rigenerazione culturale

che ha inizio negli anni Sessanta. La sua poesia, insieme a molta della letteratura prodotta a partire da questo periodo,

ha la forma ibridata delle letterature cosiddette post-coloniali: è scritta, di contro alla lunga tradizione di oralità dell'epica tradizionale<sup>2</sup>, è una forma di *counter-discourse* politico-culturale ed è in lingua inglese, la lingua degli invasori<sup>3</sup>. [...] Si tratta spesso di una letteratura indecidibile, che si regge su un potenziale argomentativo anche oppositivo ma che non è semplicisticamente contraddittorio, bensì complesso, predicabile in modalità capaci di includere istanze che sembrano inconciliabili e invece sono sfaccettate, stratificate, come le realtà in cui sono inserite e che sono in grado di rappresentare così bene. È una letteratura di morte e di vita, di rassegnazione e speranza, di rabbia ed empatia (Di Blasio, 2013a: 6).

*We Are Going*, pubblicato nel 1964, è testimone fulgido della particolare temperie culturale e delle peculiarità della fioritura letteraria indigena del periodo in cui la raccolta stessa vede la luce (Di Blasio, 2009; 2013b). All'epoca la sua autrice è dedita alla causa dei diritti degli indigeni, svolge la funzione di segretaria del Council for the Advancement of Aboriginal and Torres Strait Islanders per lo stato del Queensland (QCAATSI), ed è impegnata a livello nazionale e internazionale nella divulgazione della questione aborigena in Australia. Questo impegno politico ha attraversato costantemente il resto della sua vita, insieme al rapporto con il Partito Comunista Australiano e con il Partito Democratico, e la creazione, nei primi anni Settanta, di Moongalba, un centro culturale ed educativo che sarà un punto di riferimento fondamentale per la cultura indigena è l'espressione tangibile di questa perseveranza:

[Moongalba] viene fondata a Stradbroke Island, nota anche con il nome indigeno Minjerribah, isola della Moreton Bay, presso Brisbane, che è il luogo d'origine di

<sup>2</sup> Si veda in proposito Carlson, Fagan, Khanenko, 2011.

<sup>3</sup> Sulle implicazioni politiche di tale scelta linguistica si vedano Brathwaite, 1995; Di Blasio, 2005.

Oodgeroo. Minjerribah è un luogo simbolicamente indomito, dove fu impossibile per i coloni inglesi, data la resistenza degli indigeni locali, stabilire riserve sul modello di quelle che furono fondate, numerose, nel resto del territorio del Queensland e dello Stato federale in generale (Di Blasio, 2013a: 7).

La creazione di Moongalba, che vuol dire “luogo in cui stare, restare”, proprio a Stradbroke Island è significativa anche per questo, oltre che, naturalmente, per questioni biografiche relative alla nostra autrice. In proposito, Oodgeroo dirà in un’intervista dei tardi anni Ottanta:

Negli ultimi diciassette anni ho ospitato 26.500 ragazzi sull’isola. Ragazzi bianchi come ragazzi neri. E se ce ne fossero di verdi, avrei accolto anche loro. Sono cieca di fronte al colore della pelle, capisce. Insegno loro la cultura aborigena. Insegno loro l’equilibrio della natura (Mitchell, 1987: 206)<sup>4</sup>.

A metà degli anni Sessanta, dunque, nella vita di Oodgeroo all’impegno politico si affianca quello nella scrittura<sup>5</sup>. La pubblicazione di *We Are Going* è caldeggiata e favorita dalla poetessa Judith Wright, che seleziona i manoscritti presso la Jacaranda Press. Wright è considerata con buona ragione e in molti modi il controcanto bianco della voce poetica di Oodgeroo; la sua produzione, infatti, mostra come la letteratura bianca non possa sfuggire, in quella particolare temperie culturale, “al confronto con lo stesso passato complesso e duale e lo stesso presente con cui si confronta la produzione indigena, esperiti dalla posizione ‘opposta’” (Di Blasio, 2013a: 7). La poesia di Oodgeroo e Wright dimostra anzi che proprio a partire dalla letteratura si articola

---

<sup>4</sup> “The last seventeen years I’ve had 26,500 children on the island. White kids as well as black. And if there were green ones, I’d like them too... I’m colour blind, you see. I teach them about Aboriginal culture. I teach them about the balance of nature”. Cit. in Mitchell, 1987: 206. Traduzione italiana di chi scrive.

<sup>5</sup> A *We Are Going* seguiranno, tra altri scritti, le raccolte *The Dawn is at Hand: Poems*, 1966, *Kath Walker in China*, 1988; l’antologia *My People*, 1990.

il lento e doloroso, ma costruttivo, percorso di confronto con la Storia australiana che porterà negli anni successivi al processo ancora in fieri della riconciliazione. Sorprende come, leggendo la poesia di Wright e Walker, tutto appaia come già scritto. Sorprende, o forse non fa che provare l'alto statuto sia ontologico che epistemologico della letteratura, che, in quanto forma di conoscenza della 'vita', della soggettività e del momento storico, attinge, in casi particolarmente felici, "all'anticipazione profetica di eventi e punti di vista ancora in divenire (Di Blasio, 2013a: 7).

Il potere proiettivo e insieme empatico della rappresentazione letteraria, infatti, costituisce una via d'accesso privilegiata, unica, alla conoscenza della realtà. Seguendo un *fil rouge* che si dipana dai poeti romantici alla critica contemporanea, la letteratura, lungi dall'aver un ruolo meramente esornativo, adempie a una precisa funzione gnoseologica (Locatelli, 2002; 2003-2011) e a una funzione (meta)etica che si esprimono chiaramente anche nei testi oggetto di questa trattazione.

Tornando alla nostra "inedita", è significativo ricordare più nel dettaglio la sua vicenda biografica, una microstoria che si sovrappone alla macrostoria australiana del Novecento. Oodgeroo nasce con un nome che porta il segno della presenza, sul suolo australiano, sia della matrice anglosassone che di quella migratoria dai quadranti europei, Katherine Ruska. Nei primi decenni della sua vita il nome Oodgeroo Noonuccal, con cui diverrà universalmente nota, non esiste ancora. Siamo nel 1920 e Minjerribah, come già ricordato, è il luogo che ospita questa nascita e insieme un luogo 'resistente' alla prevaricazione coloniale, pur nella inevitabile ibridazione culturale che è impressa nel nome di nascita di Oodgeroo stessa. Minjerribah, o Stradbroke Island nella versione inglese che è anche, ovviamente, la più accreditata, è un'isola della Moreton Bay, chiamata a sua volta Quandamooka dagli Indigeni del posto, situata a circa trenta chilometri da Brisbane. L'isola è luogo originario della tribù dei Noonuccal, e a questa tribù appartiene la famiglia della scrittrice. Oodgeroo non subisce l'esperienza traumatica della deportazione o della separazione dalla famiglia di origine ma sperimenta su di

sé le difficoltà di essere nera nell’Australia della prima metà del Novecento. La prima fra queste difficoltà è l’accesso impervio, se non impossibile, all’educazione scolastica e meno che mai universitaria, cui si unisce lo sfruttamento nel lavoro, quando viene impiegata come domestica già dall’età di tredici anni. Il nome Kathleen Ruska viene portato fino al 1942, anno in cui la futura poetessa sposa Bruce Walker. È proprio con il nome di Kath Walker che diviene via via nota nel costante processo di crescita culturale e sociale che la porta all’impegno politico e letterario degli anni Sessanta. Membro del Partito Comunista australiano, Walker, come anticipato sopra, collabora attivamente con il Queensland Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders (QCAATSI) e con il Federal Council for the Advancement of Aborigines and Torres Strait Islanders (FCAATSI), e, a partire dalla metà degli anni Sessanta, pubblica le sue prime raccolte poetiche. Tale impegno le vale, tra gli altri riconoscimenti, la nomina a MBE (Member of the Order of the British Empire) assegnatole nel 1970 dalla Corona. La rinuncia ufficiale all’onorificenza avrà luogo nel 1988, l’anno del bicentenario dalla fondazione dell’Australia moderna, o dell’invasione anglosassone in terra aborigena, a seconda dei punti di vista. In questo stesso anno Kath Walker diviene Oodgeroo Noonuccal, il nome che celebra e sostanzia le sue origini indigene: Noonuccal, come la tribù di appartenenza, Oodgeroo come l’albero di melaleuca, pianta autoctona di Minjerribah. “Paperbark”, traducibile come “corteccia di carta”, è la parola inglese che definisce questo arbusto, una parola che descrive felicemente l’aspetto del tronco della pianta stessa, composto di tanti strati ‘sfogliati’ di corteccia, che rievocano da un lato l’antica arte aborigena di dipingere su questo materiale e dall’altro i fogli su cui scrivere, e in-scrivere, una rinnovata identità (Di Blasio, 2016).

E in effetti, le poesie di Oodgeroo sono riscritture esistenziali, echi delle antiche storie identitarie della sua gente e allo stesso tempo forme ibride che ripensano il passato recente, lo elaborano e lo proiettano nel futuro, garantendo una possibilità di continuità culturale che due secoli di colonizzazione avevano rischiato di cancellare.

Il corpus poetico di Kath Walker dà conto sia dell'espropriazione fisica, culturale, identitaria, che della lenta opera di rigenerazione. A tal fine, si serve delle forme tipiche dell'*establishment* bianco in maniera dialogica e provocatoria insieme, diventando l'occasione per interrogarsi su questioni centrali, quali la condizione di essere straniera nella propria terra, l'articolazione identitaria in una situazione di ibridazione culturale estrema posta in bilico tra passato, presente e futuro, il contributo che l'arte, la letteratura, la poesia possono dare a questo difficile compito.

Le poesie contenute in *We Are Going* sono testi di esproprio culturale e ricostruzione identitaria, interpellano lo stile dei dominatori per porre domande che contrastano, ripensano, e neutralizzano il dominio stesso, riarticolarlo la soggettività individuale e collettiva attraverso la creatività artistica, capace di dar voce a tale soggettività e di proiettarla nel futuro. Esse portano a riflettere su temi di centrale importanza, quali la necessità di preservare le culture delle minoranze che rischiano di scomparire sotto la minaccia dell'omologazione prevaricatrice, il significato delle cosiddette "letterature minori"<sup>6</sup>, il confronto con forme di alterità, la conservazione e trasformazione delle culture individuali nelle società multiculturali, l'ibridazione socioculturale.

La raccolta di Oodgeroo interseca la storia ufficiale ed egemonica dell'Australia contemporanea con le microstorie individuali degli abitanti originari, che rischierebbero altrimenti di essere inghiottite nell'oblio, e mostra dalla prospettiva di chi le ha subite le conseguenze delle politiche bianche sulle vite degli australiani neri.

Accanto alla memoria recente, poi, questi testi ricostruiscono anche la memoria del passato ancestrale, quello precedente l'invasione coloniale, una memoria che potremmo definire "epica" nel suo essere costitutiva di una ricostruzione identitaria collettiva e atavica, capace di ridare forma a una *Weltanschauung* profondamente compromessa dalla violenza dell'attacco esterno ma che tuttavia ancora sopravvive, lacerata dal trauma e bisognosa di essere ritessuta in ogni possibile trama leggibile.

---

<sup>6</sup> Nell'accezione deleziana del termine (Deleuze, Guattari, 1996).

L'analisi di una selezione di poesie che si articolano proprio intorno a questo nucleo semantico concorrerà ora a rendere il senso di quanto ricostruito finora sulla figura e l'opera dell'"inedita" Oodgeroo.

L'esperienza traduttiva di *We Are Going* per la sua prima versione italiana (Di Blasio, Zanoletti, 2013) ha molto contribuito alla comprensione profonda del testo. L'accesso intimo e minuziosamente dettagliato, si direbbe 'calligrafico', proprio della pratica della traduzione da una lingua all'altra, che rende fruibili mondi da una cultura all'altra, si rivela sempre preziosa per la disamina del testo letterario. Così è stato anche per la raccolta di Oodgeroo, ed è sulla scorta di questa presa sul testo che proseguiamo ora nella presentazione di una breve selezione di testi articolati intorno alla rifunzionalizzazione del passato ancestrale, testi che rigenerano, reinventano, restituiscono la memoria culturale dilaniata e la rendono fruibile, non più *inedita*, anche per altri.

Il passato ancestrale rievocato nella selezione che segue torna in vita proprio grazie all'azione della poesia, della creazione letteraria. I testi si organizzano prevalentemente intorno a stilemi più lirici e meno apertamente politici, pur essendo il *côté* politico molto caratterizzante della produzione di Oodgeroo.

*Allora e ora, Then and Now* nella versione originale, è costruita sul movimento dialettico tra passato ancestrale e presente coloniale:

- 1 Nei miei sogni sento la mia tribù
- 2 Ridere mentre caccia e nuota,
- 3 Ma i sogni sono distrutti da auto in corsa,
- 4 Tram sferraglianti e treni fischianti,
- 5 E non vedo più la mia vecchia tribù
- 6 Mentre cammino sola nel tumulto della città.
- 7 Ho visto corroboree
- 8 Dove quella fabbrica erutta fumo;
- 9 Dove hanno eretto un parco alla memoria
- 10 Un tempo lubra scavavano in cerca di igrane;
- 11 Un tempo i nostri bambini scuri giocavano
- 12 Là dove ora ci sono i binari,
- 13 E dove io ricordo il didgeridoo
- 14 Chiamarci a danzare e giocare,

15 Uffici ora, luci al neon ora,  
 16 Ora banca e negozio e cartellone,  
 17 Traffici e commerci della frenetica città.  
 18 Non più woomera, non più boomerang,  
 19 Non più celebrazioni, non più la vita di un tempo,  
 20 Eravamo figli della natura allora,  
 21 Niente sveglie per gente che corre al lavoro.  
 22 Ora sono civilizzata e lavoro come i bianchi,  
 23 Ora ho il vestito, ora ho le scarpe:  
 24 “Com’è fortunata ad avere un buon posto!”  
 25 Meglio quando avevo solo una dillybag.  
 26 Meglio quando non avevo altro che la felicità (Di  
 Blasio, Zanoletti, 2013: 22-23)<sup>7</sup>

Il tema della perdita sembra il paradigma di questo componimento, dal momento che i ricordi felici di un passato edenico sembrano inghiottiti dal deprimente presente industrializzato ed espropriante. Eppure, le immagini di quel passato sono rese presenti proprio nella e dalla forma poetica, che le nomina, le descrive, le ricostruisce attraverso una serie di simboli atti a ricrearlo e a renderlo esperibile. Il nominare equivale al far rivivere, e le parole indigene o in Aboriginal English<sup>8</sup> lavorano in sinergia con il dettato poetico a tal fine.

La ricreazione in assenza è ciò che questa poesia riesce a comunicare, proiettando così nel presente, e quindi nel futuro delle sue (ri)letture, il passato messo a repentaglio dall’azione devastatrice del regime coloniale. Il “dreams” della prima strofa contribuisce a dare il senso di tale proiezione, dal momento che nel contesto indigeno il termine “sogno” è riconducibile al concetto di *Dreamtime*. Benchè controverso in quanto considerato come un’“invenzione” dei bianchi che semplifica e in definitiva misconosce la complessità e la diversità dei miti cosmogonici aborigeni, il termine viene spesso riappropriato e rifunzionalizzato nella letteratura indigena come marca identitaria. E nei complessi miti dell’origine che il concetto di *Dreamtime*

---

<sup>7</sup> La traduzione italiana è di Margherita Zanoletti. In Di Blasio, Zanoletti, 2013: 22-23 la versione originale.

<sup>8</sup> “Corroborree” (v. 7), “lubras” (v. 10), “didgeridoo” (v. 13), “woomera”, “boomerang” (v. 18), “playabout” (v. 19), “dillybag” (v. 26).



mira a raccogliere, seppur non in modo esaustivo in senso sia estensivo che diacronico, il passato ancestrale è continuamente rievocato per essere rilanciato nel futuro. I “canti” celebrano l’origine, ma tale origine è, nella cosmogonia aborigena, ancorata all’identità attraverso il sistema totemico: cantare il passato e rievocare la figura totemica che ha generato una certa tribù nell’interazione con una certa porzione del territorio significa celebrare la specifica identità emersa da quell’atto generativo, e garantire il suo permanere nel tempo mediante la rievocazione collettiva e rituale.

Nei *corroboree*, vale a dire nelle cerimonie sacre nelle quali i miti ancestrali vengono cantati e danzati, le storie del *Dreamtime* rivivono, rigenerando l’identità del popolo che le possiede e le custodisce gelosamente. Condividere tali storie è un atto di inclusione identitaria, e pertanto non è scontato, né consueto. Il senso di esclusione dello sguardo esterno è precisamente quel che anima il prossimo componimento, che si intitola proprio *Corroboree*:

- 1 Il giorno infuocato muore, è tempo di cucinare.
- 2 Adesso tra il tramonto e l’ora del sonno
- 3 È tempo di celebrare.
- 4 I cacciatori dipingono sui corpi neri vicino al fuoco  
motivi di storie
- 5 Per danzare il corroboree.
- 6 Adesso il didgeridoo induce con ipnotico mormorio  
piedi entusiasti a battere il suolo,
- 7 E il ticchettio delle bacchette rituali ritma l’ondeggiare  
dei corpi
- 8 Che danzano il corroboree.
- 9 Come spiriti tangibili emersi dalla grande oscurità  
circostante
- 10 Gli eucalipti, quasi fantasmi nel buio profondo che li  
avvolge, stanno sul ciglio del chiarore
- 11 E osservano il corroboree.
- 12 Colma di mistero la scena rischiarata da lingue di fuoco,
- 13 Colmi di mistero i suoni della scena selvaggia,
- 14 Mentre i danzatori nudi intrecciano storie tribali
- 15 Nel corroboree (Di Blasio, Zanoletti, 2013: 26-27)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> La traduzione italiana è di chi scrive. In Di Blasio, Zanoletti, 2013: 26-27 la versione originale.

Mentre le figure protagoniste sono progressivamente sempre più coinvolte nel rituale che inizia e si consuma nel farsi della poesia, la scena notturna contribuisce ad aumentare l'aura di mistero che le circonda, escludendo chi legge dalla effettiva comprensione del rituale che si sta celebrando: non è dato conoscere le storie "intrecciate", "tessute" ("weaved" (v. 14) nella versione originale) dai danzatori, è solo rivelato che si tratta di storie "tribali", vale a dire di una specifica tribù (v. 14). L'epistrafe (la parola "corroboree" è ripetuta al termine di ogni strofa) contribuisce a creare il climax nella sequenza cronologica, che inizia con la pianificazione della cerimonia e prosegue con la sua performance, nell'immagine materica della narrazione orale che si consolida nei disegni di senso tessuti dai corpi dei danzatori ma che non si rivela nei contenuti allo sguardo esterno. In questo modo, mille ipotesi interpretative si articolano di fronte a un tale spettacolo, e il gioco dell'interpretazione diviene un altro strumento di proiezione nel futuro.

*Lamento funebre all'alba (Dawn Wail for the Dead)* è animata da una fine dinamica tra memoria culturale e aspirazione al futuro:

- 1 La fioca luce dell'alba
- 2 Debole sul campo addormentato.
- 3 La vecchia lubra, la prima a svegliarsi, ricorda:
- 4 La prima cosa a ogni alba,
- 5 Ricordare i morti, piangere per loro.
- 6 Il suo lamento comincia, dolce dapprima
- 7 Uno a uno si svegliano e ascoltano
- 8 Si uniscono al pianto, e l'intero campo
- 9 Risuona del lamento per i morti, i poveri morti
- 10 Andati da qui verso il Luogo Buio:
- 11 Essi sono nel ricordo.
- 12 Poi finisce, ora la vita,
- 13 I fuochi accesi, le risate ora,
- 14 E un nuovo giorno che chiama (Di Blasio, Zanoletti, 2013: 44-45)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> La traduzione italiana è di chi scrive. In Di Blasio, Zanoletti, 2013: 44-45 la versione originale.

La memoria culturale si articola dapprima intorno al tema del lutto, già il titolo anticipa infatti che siamo di fronte a un lamento, e a un lamento funebre, dedicato ai morti. L'alba è il momento del ricordo e del *compianto* – nel senso etimologico del “dolersi insieme”, come comunità –, perchè alla singola voce che si leva in esordio si uniscono via via tutte le altre, quasi a mimare la presa di coscienza collettiva dell'eccidio fisico e culturale, e il ritrovarsi comunità in questo. L'importanza del ricordo si staglia chiara al verso 11, e nuovamente il passato diviene catalizzatore del futuro, perché, a partire dalla consapevolezza comunitaria della memoria culturale, origina la disposizione a continuare verso il “nuovo giorno” che “chiama”, in una avvincente linea di continuità resa nel tessuto poetico dal riferimento rigenerante alla vita, al fuoco, al riso, che non cancellano il trauma ma consentono il suo superamento.

La voce di Oodgeroo si esprime chiara nei testi analizzati: memoria e visione del futuro si rincorrono di continuo in un dettato poetico che ricostruisce quel che è stato distrutto e lo proietta in un futuro possibile, mentre convoca a una visione condivisa. Il passato che il corpus di Oodgeroo costruisce ha la peculiarità di continuare a vivere nel presente, aprendo la strada al futuro. È un passato progressivo (Di Blasio, 2013a), e lo è nell'accezione positiva secondo la quale in esso si trovano le marche identitarie che permettono la ricostruzione del sé dopo l'espropriazione fisica e culturale subita a causa della colonizzazione inglese dell'Australia. Il passato della poesia di Oodgeroo non è il luogo del sentimentalismo nostalgico ma la fonte viva e pulsante di una soggettività impegnata in un processo (ri)formativo, è un passato che abita nel presente e nel futuro.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brathwaite, E. K. (1995). Nation Language. In B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (Eds.), *The Postcolonial Studies Reader* (pp. 309-313). London: Routledge.
- Carlson, K. T. & Fagan K., Khanenko N. (Eds.) (2011). *Orality and Literature: Reflections Across Disciplines*. Toronto: University of Toronto Press.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Kafka. Per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet.
- Di Blasio, F. & Zanoletti M. (2013). *Oodgeroo Noonuccal, con We Are Going/E noi andiamo*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti.
- Di Blasio, F. (2016). "I am born of the conquerors, you of the persecuted": la Storia svelata nella poesia di Judith Wright e Oodgeroo Noonuccal. In Cerrato, D. (Ed.), *Desde los margenes: narraciones y representaciones femininas* (pp. 43-54). Sevilla: Benilde Ediciones.
- Di Blasio, F. (2013a). Passato progressivo: "Written On Paperbark". In F. Di Blasio, M. Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal, con We Are Going/E noi andiamo* (pp. 1-39). Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti.
- Di Blasio, F. (2013b). La disseminazione del margine: leggere la letteratura australiana delle donne. In M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta, M. Martín Clavijo (Eds.), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, (pp. 348-365). Sevilla: Arcibel.
- Di Blasio, F. (2009). Memory is Desire: Epistemological Premises and Desiring Textualities in Indigenous Australian Literature. *Textus*, 23 (1), pp. 270-298.
- Di Blasio, F. (2005). *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti.
- Locatelli, A. (2002-2011). *La conoscenza della letteratura/The Knowledge of Literature*, Voll. 2-10. Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni Sestante.
- Mitchell, S. (1987). *The Matriarchs: Twelve Australian Women Talk About Their Lives to Susan Mitchell*, Ringwood Vic.: Penguin Australia.
- Oodgeroo Noonuccal. (1988). *Kath Walker in China*. Milton Qld.: The Jacaranda Press.
- Oodgeroo Noonuccal. (1990). *My People* (3<sup>a</sup> edizione). Milton Qld.: The Jacaranda Press.
- Oodgeroo Noonuccal/Walker, K. (1964). *We Are Going: Poems*. Brisbane: The Jacaranda Press.
- Oodgeroo Noonuccal/Walker, K. (1966). *The Dawn is at Hand: Poems*. Brisbane: The Jacaranda Press.

*EL SUEÑO DE SULTANA DE ROKEYA S. HOSSAIN:  
UN EMPODERAMIENTO PIONERO A TRAVÉS  
DE LA LITERATURA*  
*ROKEYA S. HOSSAIN'S SULTANA'S DREAM:  
A PIONEERING EMPOWERMENT THROUGH  
LITERATURE*

Jorge DIEGO SÁNCHEZ  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* El presente artículo examina cómo Rokeya S. Hossain utiliza la igualdad de género en la historia “Sultana’s Dream” (“El sueño de Sultana”) (1905) como herramienta para desafiar la dominación machista impuesta sobre la mujer musulmana del Subcontinente Surasiático a principios del siglo XX. El ensayo analiza cómo Hossain propone un nuevo modelo de sociedad para la mujer que desmonta los sistemas limitadores que eran impuestos sobre la mujer a través de la exclusión social, política, educativa y económica. El estudio muestra cómo Hossain también promovió la educación en su vida real para promover la igualdad social y de género en su época. Además, se destaca la limitada presencia de las obras de Hossain en los programas de asignaturas universitarios y en el círculo literario como ejemplo de todas esas mujeres que todavía permanecen *inéditas* para el público general.

*Palabras clave:* Literatura postcolonial, género Sub-Continente Surasiático.

*Abstract:* This paper studies how Rokeya S. Hossain’s “Sultana’s Dream” proposes gender equality as main instrument to challenge the chauvinist domination imposed on the Muslim women of the beginning of the twentieth century in the South Asian Subcontinent. The article firstly studies how Hossain presents a new model of woman to dismantle the derogatory systems that were imposed on women based on social, political, educative and economic exclusion. Furthermore, the essay highlights how Hossain empowered education in real life to

promote social and gender equality. To sum up, the limited presence of Hossain's writing in academic syllabus as well as for general readers will be highlighted as an example of all those female writers who are still unknown and unreferenced.

*Key words:* Postcolonial Literature, Gender, South Asian Subcontinent.

La educación y la igualdad de género podrían ser propuestos como índices para mostrar la evolución de las sociedades y los seres humanos. La difusión e interés académico por estos temas quizás también podría indicar el grado de vinculación (y contacto) social e individual entre instituciones y programas curriculares académicos. Este ensayo busca presentar a Rokeya K. Hossain (1882-1932) y su obra "El sueño de Sultana" (1905) como escritora silenciada y olvidada dentro de este volumen dedicado a *Las Inéditas*. El objetivo es mostrar a Hossain como ejemplo de compromiso anticolonial e igualitario y al relato como una narración pionera que, escrita en inglés, ofrece una subversión de los sistemas de dominación basados en la diferencia género.

El acercamiento propuesto parte de los Estudios Postcoloniales y Feministas porque sus propuestas teóricas son variadas y permiten identificar y evaluar patrones de desigualdad de género y discriminación colonial (también imperialista, postcolonial y neoimperialista). Estos modelos todavía están presentes tanto en el mundo de a pie como en el académico y, por lo tanto, se necesitan alternativas que *subviertan* estos viejos patrones de dominación basados en género, raza o clase para fomentar nuevas plataformas a través de las cuales autoras y autores silenciados puedan comunicarse más allá de narrativas y anécdotas solo narradas desde la óptica del poder colonizador (Boyce, 1994: 74; Loomba 1996: 183).

La óptica de los Estudios Postcoloniales propone un compromiso subversivo para modificar estos patrones y proponer nuevas visiones del pasado, presente y futuro desde diversos medios. La directora de cine vietnamita Trinh T. Minha-ha y su película *Reassemblage* (1982) o la escritora caribeña Jean Rhys y su novela *Wide Sargasso Sea (El Ancho mar de los Sargazos)* (1966) son ejemplos que muestran esa otra manera de contar

historias sobre otras personas que ocupaban (y ocupan) posiciones de inferioridad en los entresijos del sistema político y socioeconómico.

La teoría feminista permite encontrar y *subvertir* todos estos modelos que incrementan la desigualdad sistemática de las mujeres por una serie de reglas patriarcales que posibilitan la discriminación y la subordinación (Butler, 1999: 9; Alibhai-Brown, 2001: 21-35; Ahmed, 2004: 7-11). Ilustran esta afirmación oras feministas con contexto postcolonial como, *The Woman Warrior* (1976) de la escritora chino-americana Maxine Hong Kingston o la película *El Piano* (1992) de la directora australiana Jane Campion.

Estudiar la obra de Hossain desde esta doble perspectiva sirve para señalar el empoderamiento pionero que logra desde los presupuestos *subversivos* de la obra "El Sueño de Sultana" en un determinado momento histórico de dominación masculina (ocupación imperialista y colonial del Sub-continente Surasiático). Así, el artículo comenzará explicando por qué Rokeya S. Hossain juega un papel clave en su época para, en segundo lugar, contextualizar qué tipo de empoderamiento propone en la obra a estudio y por qué es pionero. En último lugar, se explicará por qué es importante que este relato inédito en el mundo hispánico (y bastante desconocido también en el anglófono) sea incluido en los programas de Estudios Postcoloniales. Por lo tanto, las siguientes páginas enaltecen el papel de la cultura y el análisis académico como puntales a través de los cuales promover el estudio de textos inéditos que, siguiendo el compromiso de Hossain, tienen mucho que decir en este camino hacia sistemas políticos, sociales y económicos más justos y tolerantes con la diversidad cultural y la variable de género.

## 1. ¿POR QUÉ ROKEYA S. HOSSAIN?

Rokeya S. Hossain nació en 1880 en el seno de una familia musulmana y bengalí parlante que vivía en un pueblo de Pariaband (Jahan & Papanek, 1988: xi), una región que hoy pertenece a Bangladesh (desde la Partición de Bangladesh en 1971) y que, en su época, pertenecía al estado de Bengal. A los 16 años contrajo matrimonio con Khan Bahadur Syed Sakhawat

Hossain, magistrado del gobierno civil de Bengal que pronto es destinado a Bhagalpur, en el estado de Bihar donde Rokeya S. Hossain no podía ni hablar bengalí, ni urdu ni inglés (Jahan, 1988: 1). La seclusión de Hossain en este destino era total pues su marido viajaba alrededor de todo el estado y ella permanecía recluida en casa sin poder comunicarse con nadie debido a que existía una barrera lingüística y tenía que respetar el *purdah* (aislamiento/restricción de las mujeres marcado por la religión musulmana pero existente en otras muchas) que se esperaba de ella como mujer.

La activista y escritora Roushan Jahan (cofundadora de la asociación bangladeshí feminista Women for Women) documenta cómo en estos momentos Hossain comienza a pedir a su marido viajar con él en sus viajes algo que su marido rechazaba porque él sostenía ella no entendería ni podría comunicarse en inglés (Jahan, 1988: 2-3). Es en este momento en el que Hossain comienza a escribir en inglés artículos y columnas para distintos periódicos y semanarios de Calcutta (hoy en día Kolkata, Calcuta) para hablar de las limitaciones que sufría como mujer bengalí y musulmana (Jahan, 1988: xi). Hossain decide hablar en nombre de todas aquellas mujeres que no pueden expresarse y se erige en estandarte de una contra-voz que denuncia la discriminación que sufrían las mujeres por parte de sus maridos y su comunidad.

Sus escritos son, como la escritora Ann J. Lane proclama, actos de plena “conciencia feminista” (xix, mi traducción) a través de los cuales Hossain pretende alertar sobre la desigualdad y discriminación sufrida por las mujeres. Estas publicaciones de 1903 al 1904 serían aglutinadas en *Motichur, Part 1*<sup>1</sup> y publicadas en 1908 después del gran éxito que Hossain alcanza en 1905 con la que es su obra más importante, “El Sueño de Sultana”, reconocida como pionera de las utopías feministas (Jahan, 1988: 1).

Hossain decide escribir esta historia, en sus propias palabras, “para pasar el tiempo” y demostrar a su marido que ella podía

---

<sup>1</sup> Algunos de estos artículos son: “Strinjatir Abanati” (“Degradación de la Mujer”), “Ardhangi” (“La Mitad femenina”), “Sugrinhi” (“La buena ama de casa”), “ Borka” (“El armario”) o “Griha” (“Casa”).



comunicarse “perfectamente” (1930: 311, mi traducción<sup>2</sup>). La historia cuenta cómo una mujer, que recibe el nombre de Sultana, recibe la visita de la Hermana Sara mientras duerme. La Hermana Sara la lleva a un lugar llamado Ladyland (“La tierra de las mujeres”) (Hossain, 1905: 8) donde las mujeres estudian, ordenan el tráfico, toman decisiones políticas, defienden la ciudad, utilizan energía solar u organizan la producción agrícola de manera respetuosa con el medio ambiente logrando grandes resultados de recolección y ahorro energético. Los hombres se encuentran recluidos en la zenana, las dependencias de una casa donde las mujeres se encuentran recluidas según algunos preceptos religiosos. Lo pionero no sólo es el cambio de roles sino la conciencia sobre asuntos como el uso de energías renovables (Hossain, 1905: 11,15) o reducir gastos militares por estrategias no violentas y más rentables (14-15).

La escritora cuenta las palabras que su marido sostuvo al leer “El Sueño de Sultana”: “Esto es una venganza total” (cit. en Jahan, 1988: 1). Hossain pronto vio publicado el relato en *The Indian Ladies’ Magazine* de Calcutta en 1905 alentada por su marido a que lo hiciera (Jahan, 1988: 2). Más tarde, en 1908, el relato se publicaría de manera independiente por S. K. Lahiri and Company en Madras. La motivación de Rokeya Hossain era “dotar a las mujeres de una conciencia propia en la que se incluyera a las mujeres más vulnerables y que los hombres se diesen cuenta de los beneficios que tendría incorporar a la mujer a la vida pública, política y social” (Hossain cit. en Jahan, 1988: 4, mi traducción). Existe, por tanto, un doble afán de igualdad (feminista y en contra de la división fomentada por el poder colonial) que lleva a Hossain a, en 1909 después de la muerte de su marido, fundar la escuela para mujeres musulmanas y bengalíes (Sakhawat Memorial Girls’ School, Bhagalpur) en el pueblo de Bihar en el que vivía (Jahan, 1988, 37) y más tarde en Calcutta y su región natal (Pairaband, actual Bangladesh). Además, presidiría el colectivo Mujeres Musulmanas de Bengal (Anjuman-e-Khawatin-e-Islam Bengal). y la Conferencia de Mujeres de India en 1933 (Jahan y Papanek,

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones en español de las citas de la obra de Hossain están hechas por el autor de este artículo al no existir ninguna traducción disponible en español.

1988: xii). La búsqueda de desarrollo personal y social de las mujeres se convirtió para Hossain, como dicen Roushan Jahan (1988: 21), Mahua Sarkar (2001: 227) o Mahmudul Hasan (2012: 180) en el principal objetivo para Rokeya Hossain con el fin de subvertir la desigualdad de género, religiosa y racial que ella veía en su época.

## 2. “EL SUEÑO DE SULTANA”: ¿QUÉ EMPODERAMIENTO Y POR QUÉ PIONERO?

“El Sueño de Sultana” propone un empoderamiento para la sociedad en general y las mujeres en particular pionero a través de la literatura una década antes que la escritora Charlotte Perkins Gillman publicara *Herland* (1915), una obra de temática similar. La antropóloga Hanna Papanek considera la obra de Hossain como una fábula muy recurrente para nuestro tiempo (1988: 58) y Mahua Sarkar coloca a Hossain como una de las escritoras musulmanes más pioneras en su lucha hacia la igualdad desde la literatura (2001: 240). Esta sección estudia qué empoderamiento alienta Hossain y cómo y por qué es pionero.

Hossain crea en esta historia una utopía donde se visita Ladyland (la tierra de las mujeres) dirigida por mujeres y donde los hombres se encuentran reclusos bajo el *purdah* que regía la vida de las mujeres en la época. Utilizando un tono mordaz e irónico, se dan ejemplos que buscan ilustrar que la organización y el bienestar social de una ciudad como Calcutta mejorarían si las mujeres y los hombres tuvieran iguales derechos y presencia en la vida pública y la toma de decisiones importantes.

El texto comienza con la siguiente cita “estaba una noche tranquilamente sentada en una silla dentro de mi habitación meditando perezosamente en el estado de la mujer en India. Quizás eché una cabezada. Quizás no. Yo me recuerdo totalmente despierta, o eso creo” (1905: 7). De repente, Sultana (la voz que describe en primera persona el encuentro) recibe la visita de la Hermana Sara quien invita a Sultana a visitar un jardín cercano. La Hermana Sara y Sultana pasean recibiendo “la mirada extrañada” (8) de las que se cruzan con ellas. Sultana pregunta a la Hermana Sara la razón de esos gestos que reciben a lo que la Hermana Sara responde “las mujeres que nos vamos

cruzando dicen que pareces muy masculina [...] porque caminas de manera tímida y retraída como hacen los hombres” (8).

Sultana se muestra perpleja cuando se da cuenta de que camina como si no fuese a encontrarse con ningún hombre, algo que ella misma define como extraño al no estar acostumbrada a caminar sin “miedo a encontrarme a algún hombre” (8). La respuesta de la Hermana Sara informa a Sultana que se encuentran en “La tierra de las Mujeres” un lugar donde solo reina “la virtud ya que no existen ni pecado ni dolor” (9). Sultana se asombra también ante la limpieza y belleza de las calles “repletas de zonas jardines y un hermoso césped que parece un cojín de terciopelo” (8). La Hermana Sara le dice que Calcutta podría tener la misma apariencia si solo los hombres decidieran que así fuera. Sultana le pregunta a La Hermana Sara “dónde están los hombres” a lo que la Hermana Sara “Están donde tienen que estar [...] Nuestros hombres están encerrados dentro de las casas” (8-9). Sultana rápidamente interpela, “entonces, los hombres aquí están como nosotras en las zenanas”. La hermana Sara responde diciendo que el hecho de que las mujeres estén recluidas “es totalmente injusto” (9) a lo que Sultana replica:

Es normal. Es una forma de salvaguardar a las mujeres porque nosotras somos débiles [...] por eso en India el hombre es el Dueño y Señor y nosotras no tenemos ningún papel a la hora de administrar los asuntos sociales. El hombre tiene todos los privilegios y por eso es mejor que nos quedemos en casa (9).

Este es el punto de partida para que la Hermana Sara haga entender a Sultana que el hecho de que las mujeres estén recluidas es algo innatural que va no solo en contra de los derechos e intereses de las mujeres sino también del bienestar de los hombres y de toda la comunidad.

La respuesta de la Hermana Sara resume el compromiso inherente al relato que nos ocupa y a la obra literaria y activista de Hossain: “El león es más fuerte que el ser humano y, sin embargo, esto no le permite gobernar toda la raza humana. Os habéis negado el deber que os debéis a vosotras mismas y, al mismo tiempo, habéis perdido vuestros derechos naturales

cerrando los ojos a vuestros propios intereses” (9). De esta manera, Hossain lanza un grito alentador en la voz de la Hermana Sara para que las mujeres despierten a conocer lo intrincado de los sistemas de sumisión en los que viven y descubran sus derechos y deberes en esa nueva posible sociedad.

Este es el germen empoderador del texto, el acceso a la esfera ocupada por los hombres concebido como como recuperación de derechos de las mujeres hacia la igualdad y como deber para que la tierra funcione. La Hermana Sara impulsa a Sultana a que ella misma se dé cuenta de la posición de subalterna que ocupa y de las paradojas que el propio sistema de reclusión tiene. En la misma línea, Hanna Papanek lee estas consideraciones de la Hermana Sara como un rechazo “directo al purdah y todas sus paradojas” (1988: 59) porque hay algo en el “mundo de Sultana que no funciona y la manera de solucionarlo es dando presencia a las mujeres” (58). La Hermana Sara está lanzando un grito feminista pionero en esa época, recogido una década después por Charlotte Perkins Gillman (1915) y que denuncia la posición de la mujer sólo como *alter-ego* que tan bien define Simone de Beauvoir (1949: 52).

A partir de aquí, la Hermana Sara muestra a Sultana en “La Tierra de las Mujeres” la eficiencia del funcionamiento del lugar realizado solo por mujeres. Existe eficiencia en la burocracia y las funcionarias solo necesitan “dos horas” para realizar el trabajo diario en contraposición a las “siete” (10) que los hombres requieren puesto que se permiten vagar y distraerse. Se utiliza “energía solar” (11) para mantener el riego de los jardines diseñados por las mujeres quienes tienen acceso a la educación superior (11) y son capaces de controlar tormentas y recogida de agua para la sostenibilidad de toda “La Tierra de las Mujeres” porque realizan estudios científicos (12) que son utilizados para evitar sequías (15). El sistema de defensa por parte de las mujeres ha reducido las guerras porque, según la Hermana Sara, “las mujeres son más rápidas intelectualmente que los hombres a la hora de evitar un enfrentamiento armado” (12). Esta afirmación deja a Sultana perpleja y la Hermana Sara le cuenta cómo la Reina de esa Tierra una vez venció a un ejército de hombres mediante a todo el sistema de almacenamiento de energía solar que habían creado desde una de las universidades a las que

acudían las mujeres (14-15). Asimismo, el hecho de que las mujeres tuvieran acceso a la educación permitía “que el matrimonio a edades tempranas se redujera” (11).

Sultana va entendiendo cómo esta sociedad controlada por mujeres activas resuelve los problemas de la época a los que se enfrentaba Calcutta: hambrunas, sequías y dominación económica, lingüística y cultural colonial. Sultana le pregunta a la Hermana Sara cómo se gestionan los enfrentamientos religiosos que tanto asolaban Bengal en ese tiempo. La respuesta de la Hermana Sara es clara: “nuestra religión se basa en el Amor y la Verdad [...] si alguien no lo respeta tiene que abandonar esta Tierra, sin violencia, pero de manera pronta” (16). Sultana tiene el privilegio de conocer y conversar con la Reina sobre las relaciones comerciales del lugar, donde no se realizan interacciones con ningún país que recluya a sus mujeres y no hay ningún interés en comenzar una rivalidad con otra nación, aunque el Koh-i-Noor<sup>3</sup> estuviera en juego (18-19).

Por lo tanto, Hossain propone en el relato una subversión de género para que el sistema político, social, económico y de producción agrícola mejore. Esta revolución de roles se basa en modificar todas las prácticas que por sistema imponen y aceptan la reclusión de las mujeres al ámbito privado para promover una participación de las mujeres en la organización política, social, económica y de producción agrícola. El acercamiento pionero de la obra radica en esta necesidad de cambio inclusivo que la Hermana Sara tan bien formula a Sultana al inicio de la historia, “¿por qué os permitís las mujeres estar recluidas?” (9). Hossain responde a esta pregunta a través de su propia escritura contestando a su marido (quien, como se expuso anteriormente, no creía que ella fuese capaz de comunicarse en inglés de manera suficiente en un ambiente formal) y desafiando el sistema socio religioso (que la recluía en el purdah más absoluto), la organización económica (que no le permitía desempeñar un trabajo), el control colonial británico (que en 1905 realizaría la

---

<sup>3</sup> Desde tiempos Mogoles, el Koh-i-Noor (literalmente “montaña de luz”) fue el símbolo de poder de los monarcas o líderes del Subcontinente. Actualmente es el diamante máspreciado de la colección de Joyas Reales de Reino Unido a pesar de los intentos de India de reclamar su vuelta.

Partición de Bengal promoviendo el odio entre religiones y el control sobre el uso del bengalí) y la falta de acceso a la universidad (al no haber entidades de educación superior que la aceptaran como lo que era, una mujer bengalí y musulmana).

3. ¿CUÁL ES EL PAPEL DE LA LITERATURA Y POR QUÉ ESTUDIAR  
A ROKEYA S. HOSSAIN?

Rokeya S. Hossain escribió sobre los efectos que la vida en reclusión de las mujeres tiene no solo para ellas sino para todo el sistema. Hannah Papanek relaciona el relato de Hossain con las necesidades de igualdad de género que acuciaban en la década de los 1980 y que, lamentablemente, siguen presentes hoy en día. Papanek lo resume perfectamente cuando dice que “hay algo muy equivocado en este mundo y la manera de solucionarlo es que las mujeres vuelvan al lugar que les corresponde” (1988: 58). Con esta afirmación explica la recurrencia del lugar que la Hermana Sara enseña a Sultana y, sobre todo, el impulso por escribir esta historia.

Estudiar, por tanto, a Rokeya Hossain y a “El Sueño de Sultana” dentro de los programas universitarios de Estudios Ingleses y de Género es importantísimo para entender la raíz de los problemas sociales, religiosos, políticos y económicos del siglo XX y su triste radicalización en el siglo XXI. Sin embargo, la realidad es bien distinta pues las lecturas de escritoras como Hossain son muy complicadas de encontrar por la falta de ediciones actuales (la edición en inglés más contemporánea del relato data del 1988, a cargo de The Feminist Press) y la inexistencia de traducciones al español.

La propia Gayatri Spivak ya hablaba de la falta de lecturas sobre Bangladesh en 1992 cuando escribía:

Es muy difícil que encuentres una lectura sobre Bangladesh en un curso sobre postcolonialismo o literatura del Tercer Mundo [*sic*]. No interesa estilísticamente al Mercado internacional. La ONU sí ha escrito sobre países en vías de desarrollo y la pésima situación que ocupan las mujeres en ellas. Nuestros y nuestras estudiantes no conocerán, como consecuencia de la descolonización británica en el 1947 y la liberación otorgada por Pakistán Occidental, que Bangladesh tuvo que enfrentarse a un proceso de descolonización doble. (1992: 16, mi traducción)

La situación no ha mejorado pues, como ratificaba Susan Friedmann, “Bangladesh podría ser un enclave de oportunidad y libertad dentro del contexto del Sur de Asia [...] [aunque] todavía lucha para representar con el trauma conjunto de la Partición [1947, 1971]” (2009: 5)<sup>4</sup>. Ante esta ausencia de estudio y representación, desde estas páginas se quiere reconocer el papel subversivo y divulgativo que la traducción, edición y circulación de un texto como “El Sueño de Sultana” podría tener. Aquí, el papel de la literatura y el de nosotros como escritores, docentes y lectores es el de crear, fomentar y difundir las redes que, a través de textos como el de “El sueño de Sultana,” capitalizan estos esfuerzos en verdaderas redes concebidas como R.E.D.E.S. que Reconocen ausencias, Explican silencios, Denuncian la existencia de sujetos subalternos, Empoderan y Subvierten y deshacen errores. Es ahora nuestro papel el de promover y militar en estas R.E.D.E.S.

Sin lugar a duda, leer estas páginas, recomendar estas lecturas y elegir una pequeña subversión hacia la verdadera igualdad son los primeros e importantísimos respaldos para tejer esas R.E.D.E.S. a través del hilo proporcionado por visiones como las de Sultana y la Hermana Sara y acciones pioneras como las de Rokeya Hossain. Tejamos, contemos y reconozcamos estas redes/R.E.D.E.S. para dar visibilidad a todas aquellas escritoras y narrativas inéditas que tanto pueden aportar para explicar y solucionar el funcionamiento monolítico y patriarcal de un sistema que nos limita y restringe a todas y a todos por igual.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2004). *The Politics of Emotion*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Alibhai-Brown, Y. (2000). *Imagining the New Britain*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Boyce Davies, C. (1994). *Black Women, Identity and Writing: Migrations of the Subject*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Thinking Gender*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Campion, J. (Dir.) (1992). *The Piano*.

---

<sup>4</sup> Traducción propia

- Hong Kingston, M. (1976) (1989). *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. Nueva York: Estados Unidos: Random House.
- Jahan, R. “‘Sultana’s Dream’: Purdah Reversed.” “Sultana’s Dream”. En R. Jahan (Ed.), *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia* (pp. 1-6). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- Jahan, R. & H. Papanek. “Preface”. “Sultana’s Dream”. En R. Jahan (Ed.), *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia* (pp. vi-xiii). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- De Beauvoir, S. (1949) (2003). *El Segundo Sexo*. Madrid, España: Cátedra.
- Friedman, S. S. (2009). “The New Migration”: Clashes, Connections and Diasporic Women’s Writing”. *Contemporary Women’s Writing* 3 1, 6-27.
- Hasan, M. (2012). “Marginalisation of Muslim Writers in South Asian Literature: Rokeya Sakhawat Hossain’s English Works”. *South Asia Research* 32(3), 179-197.
- Hossain, R. S. (1905) (1988). “Sultana’s Dream”. En R. Jahan (Ed.), *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia* (pp. 7-18). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- Hossain, R. S. (1905) (1988). *Motichur Part 1*. Calcuta, India: Gurudas Chattopadhyaya & Sons, 201 Cornwallis Street.
- Lane, A. J. (1979). “Introduction to Charlotte Perkins Gilman”. En Ch. Perkins Gilman. *Herland* (pp. i-xix). Nueva York, Estados Unidos: Pantheon Books.
- Lomba, A. (1996). *Colonialism/Postcolonialism*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Mahua, S. (2001). “Muslim Women and the Politics of (In)visibility in Late Colonial Bengal”. *Journal of Historical Sociology* Vol. 14 No. 2 June 2001, 217-250.
- Minha-ha, Trinh T. (Dir.) (1982). *Reassemblage*.
- Papanek, H. (1988). “Caging the Lion: A Fable of Our Time” En R. Jahan (Ed.) *Sultana’s Dream. A Feminist Utopia*. (pp. 58-86). Nueva York, Estados Unidos: The Feminist Press.
- Perkins Gilman, Ch. (2004, 1915). *Herland*. Londres, Reino Unido: Dover Publishers.
- Rhys, J. (1966) (2008). *Wide Sargasso Sea*. Londres, Reino Unido: Penguin.
- Spivak, G. Ch. (1992). “Teaching for the Times.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association. Oppositional Discourse* 25 1, 3-22.



A CONTRACORRIENTE:  
GHADA SAMMAN BAILA CON BÚHOS  
AGAINST THE TIDE:  
GHADA SAMMAN DANCE WITH OWLS  
Victoria KHRAICHE RUIZ-ZORRILLA  
*Universidad de Valladolid*

*Resumen:* La producción poética de Ghāda al-Sammān<sup>1</sup>, escritora, periodista y poeta siria, es prácticamente desconocida en occidente. *Bailar con búhos* es una de sus últimas obras, publicada en el año 2003. A lo largo de la misma, la autora explora de manera intimista dos ejes temáticos principales: amor-desamor y libertad-dominio. Los ciento sesenta y dos textos autónomos que alberga no han sido clasificados de manera categórica bajo ningún género literario árabe y se encuentran a caballo entre el poema en prosa y el microrrelato. A pesar de su frescura y actitud transgresora, sorprende la ausencia de traducciones a otras lenguas de esta obra y de la mayor parte de la producción poética de la autora. Este breve artículo pretende llamar la atención sobre el trabajo literario de la autora en general, y en concreto sobre la mencionada *Bailar con búhos*, revelando su originalidad y examinando algunas de las principales dificultades que entraña su traducción al español. *Palabras clave:* Literatura árabe contemporánea, literatura feminista, mujer árabe

*Abstract:* The poetic production of Ghada Samman, writer, journalist and Syrian poet, is practically unknown in the West. *Dancing with Owls* is one of her last works, published in 2003. Throughout the same, the author explores in an intimate way two main thematic axes: love-lovelessness and

---

<sup>1</sup> Encontramos su nombre generalmente transcrito como Ghada Samman, y así aparecerá en este artículo a partir de ahora salvo en la transcripción de las referencias bibliográficas en árabe.

freedom-dominance. The one hundred and sixty-two autonomous texts that it houses have not been classified categorically under any Arab literary genre and are found between the prose poem and the micro-narrative. In spite of its freshness and transgressive attitude, it surprises the absence of translations to other languages of this work and of the greater part of the poetic production of the author. This brief article aims to draw attention to the author's literary production, and specifically to the aforementioned *Dancing with Owls*, revealing its originality and examining some of the main difficulties involved in its translation into Spanish.

*Keywords:* Contemporary Arabic literature, feminist literature, Arab woman

Ghada Samman no es una autora anónima ni mucho menos. No lo es en el mundo árabe, donde es ampliamente reconocida y admirada, ni lo es tampoco internacionalmente. Sus novelas han sido traducidas a más de diez idiomas, pero sin embargo, su poesía se mantiene hasta hoy en un segundo plano a pesar de su frescura formal y de su valentía ideológica. Es en ella donde aborda de manera más intimista tabúes patrimoniales como la liberación sexual de la mujer, cuestión recurrente en su obra.

### 1. DESARRAIGO, COMPROMISO Y LIBERACIÓN

Ghada Samman nació en Damasco en 1942, en el seno de una familia de intelectuales. Su padre ocupó el cargo de ministro de educación en los duros años posteriores a la independencia del país. Su madre, escritora también, murió cuando ella apenas era una niña. Como es de esperar, recibió una educación esmerada. Estudió Literatura inglesa en la Universidad de Damasco. Tras licenciarse, viajó a Beirut en 1964 para realizar estudios de postgrado en la Universidad Americana e investigar sobre el teatro del absurdo, que tanto influiría en su obra literaria más tarde.

Durante los años sesenta y setenta todo el mundo árabe estaba inmerso en un periodo de cambios revolucionarios sociales y políticos. Beirut era por entonces, como lo sigue

siendo hasta hoy, una ciudad que atraía intelectuales y artistas de todo el mundo árabe en búsqueda de libertad de expresión. Las corrientes progresistas con tintes marxistas sacudían a la intelectualidad árabe y la empujaban a adoptar un posicionamiento político, y sobre todo un compromiso social.

Ferviente nacionalista árabe, Ghada Samman no se quedó atrás. Durante estos años, comenzó a trabajar como periodista en las revistas libanesas y mantuvo una relación con el importantísimo periodista y escritor palestino Gassān Kanafānī, asesinado por el Mosad, en 1972. Veinte años después de su muerte, Samman publicó las cartas que este le escribiera durante aquellos años de romance (al-Sammān: 1992). Era la primera vez que en el mundo árabe una escritora, además casada, hacía algo así. Esta obra, además de reflejar su valentía, inauguraba el género epistolar moderno en la literatura árabe. Sin embargo, la hazaña le valió numerosas críticas por parte sobre todo de las facciones políticas palestinas, que consideraron que los textos románticos traicionaban la imagen de héroe nacional de Kanafani, a pesar de que la relación era conocida por todos.

Ghada Samman fue desde su juventud rebelde. Estudió lo que deseaba, en contra de los deseos de su padre, que habría preferido que estudiase medicina; viajó libremente, sin doblegarse ante la tradición musulmana, que cree inadecuado que una mujer viaje sola; ni ante las del Estado sirio, que llegó a condenarla en 1966 a tres meses de prisión, después de viajar a Londres sin permiso de las autoridades. Ese mismo año su padre murió. La suma de acontecimientos la llevó a instalarse definitivamente en Beirut en 1969. Al año siguiente, contrajo matrimonio con Bashir al-Dauq, un reconocido editor progresista. Con ayuda de este, y para evitar censura alguna, fundó su propia casa editorial Manshurat Ghada Samman, cuyo logo es precisamente un búho, el protagonista de la obra que nos ocupa.

Actualmente, Ghada Samman vive en París. La guerra civil libanesa (1975-1990) llevó a la pareja a instalarse definitivamente en la capital francesa en 1984. No ha publicado nada desde la muerte de su esposo en 2007. Sus obras tardías siguen reflejando esa relación ambivalente con la capital libanesa, con la cual termina siempre reconciliándose:

Búho cuyo corazón está en Beirut  
Todavía te amo,  
a pesar de todo,  
porque en tus playas aprendí a beberme,  
con una libertad casual,  
la luz de la luna.

(al-Sammān, 2003:18)

Y en torno a esa libertad sensual gira precisamente la obra entera de Ghada Samman, acentuándose en su producción poética; a veces mostrando su lado oscuro, de agente que convierte a los protagonistas de sus obras en hedonistas víctimas y verdugos, sin distinción de género, a pesar del rotundo feminismo de la autora, que entiende que la liberación de la mujer árabe debe pasar también por una liberación del hombre árabe, a quien dibuja asimismo en su obra como una víctima de la sociedad patriarcal tradicional. Así, Ghada Samman se ha atrevido a abordar diversos tabúes sin complejos de ningún tipo, como la liberación sexual de la mujer o su represión; pero también otras prácticas tribales que afectan a ambos géneros, como son los crímenes de honor, practicados todavía por algunas comunidades.

## 2. NARRADORA INNOVADORA, POETA ATREVIDA

Como ya se ha dicho, Ghada Samman es ampliamente reconocida por sus novelas y relatos. La crítica coincide en el valor indudable de su producción narrativa, destacando obras como las colecciones de relatos cortos *La baħr fī Bayrūt* (En Beirut no hay mar, 1963), *Layl al-guraba* (La noche de los extraños, 1966), *Rahīl al-marafī al-qadīma* (Partida de los antiguos puertos, 1973), o la más reciente *al-Qamr al-muraba'a* (La luna cuadrada, 1994), traducida al español por José Miguel Puerta (Samman: 2007).

*La luna cuadrada*, impregnada de un tenebroso realismo mágico, sin embargo provisto siempre de humor, nos presenta una galería de emigrantes y exiliados libaneses y sirios, residentes en París, Londres o Nueva York, para realizar, como siempre en los relatos de Samman, una crítica mordaz de los

valores reaccionarios de las sociedades árabes y un canto al feminismo y a la libertad del ser humano.

Las novelas de Ghada Samman también han recibido un gran reconocimiento. *Beirut 75*, publicada en 1974, supuso una grata sorpresa para la crítica debido a la sofisticación de las técnicas narrativas. La encontramos traducida al español también por José Miguel Puerta Vílchez. En ella, una galería de personajes, cuyas vidas se encuentran de alguna manera entrelazadas, se encarga de construir la caleidoscópica imagen de una Beirut en pleno apogeo cultural y en la cúspide de un hedonismo autodestructor, dueña de una violencia latente que terminará por estallar precisamente en 1975, año en el que se inicia la guerra civil libanesa.

*Beirut 75* aborda importantes y polémicos temas como la corrupción política, el tribalismo y la libertad sexual de la mujer, cuyo precio pagará su principal protagonista, Yasmina. Tanto ella como otro de los personajes principales, Farah, viajan a Beirut desde Damasco en busca de libertad y prosperidad, y terminan siendo engullidos por esta ciudad. En esta magistral novela, la autora pone de relieve la ambigüedad y esquizofrenia de la ciudad, en la que la modernidad no parece ser sinónimo de progreso; y en la que todos los habitantes parecen estar siendo explotados de una manera u otra. A *Beirut 75*, le siguieron *Kawābīs Bayrūt* (Pesadillas de Beirut, 1977), *Laylat al-miliār* (La noche de los mil millones, 1986), y la más reciente *Sahra tanakkuriyya li-l-mawtā* (Baile de disfraces para muertos) (2003). Todas ellas ambientadas en la terrible o las terribles guerras civiles libanesas.

Siendo la novela y el relato los géneros donde mejor se desenvuelve, Ghada Samman ha cultivado también el teatro, la poesía, el ensayo y un sinnúmero de subgéneros periodísticos. La libertad, y en concreto la de la mujer, ha sido el tema central de su obra, en la que la política y temas más marginales como los acontecimientos paranormales o la locura han encontrado asimismo un espacio.

Toda su producción es muy personal. En ella se advierte siempre una actitud rebelde y crítica inteligentemente fundamentada y un anhelo de libertades, que se vuelve especialmente íntimo en su obra poética, como es el caso de la

desconocida obra que queremos presentar aquí, *Bailar con búhos*. Su obra poética, por otro lado, destaca por el uso de un lenguaje accesible para el gran público y sobre todo un atrevimiento y un afán de normalización de la expresión de la sensualidad y de la sexualidad de la mujer a través de un yo poético femenino, algo poco común en las literaturas árabes contemporáneas. Aunque uno de sus libros de poemas, *‘Alantu ‘alayk al-ḥubb* (Te declaro mi amor, 1963), alcanzó especial popularidad en el mundo árabe, en español carecemos de traducciones de su poesía y apenas existen algunas antologías en otras lenguas europeas (Samman: 2009).

### 3. BAILAR CON BÚHOS

Menos conocida aún es la obra que nos ocupa, *al-Raqs ma‘ al-būm* (Bailar con búhos), enmarcada primordialmente en el género poético. *Bailar con búhos* es uno de los últimos trabajos de Ghada Samman, publicado por su propia editorial en el año 2003. A lo largo de esta obra, Ghada Samman explora de manera intimista dos ejes temáticos: amor-desamor y libertad-dominio. El búho, símbolo de género ambiguo en árabe, encarna para la autora la libertad, la inteligencia, la belleza y también la melancolía; en contraposición a lo que tradicionalmente representa en la cultura árabe: malaventura, desgracia y muerte. Cabe mencionar, que el uso del animal como símbolo está muy presente en toda la obra de la autora, narrativa y poética (Homsí Vison, P: 2002)

Esta obra no ha sido clasificada de manera categórica bajo ningún género literario árabe concreto. Algunos autores la etiquetan en sus reseñas como *poesía en prosa* (šī‘r naṭarī), modalidad que puede estar más o menos alejada de la *poesía libre* (šī‘r al-hurr), que aún guarda normas de composición; otros se refieren a los textos que la componen como híbridos entre poema y microrrelato (Mahmūd: 7-9).

*Bailar con búhos* aún no ha sido traducida a ninguna lengua, a pesar de su originalidad temática y formal, y de ser una obra introspectiva que desvela anhelos y preocupaciones importantes de la autora. Tan sólo nos consta la traducción al inglés de apenas cuatro poemas incluidos en él y publicados en la revista

electrónica *al-Jadid*, lo cual contrasta con la atención prestada a la obra narrativa de Ghada Samman, especialmente sus novelas dedicadas a la sociedad libanesa en guerra, traducidas a numerosas lenguas: inglés, francés, italiano, español, ruso, polaco, alemán, japonés y persa (Abdulahad: 2005; Boullata. 2001)

Algunos de los textos que componen la obra, a los que desde ahora nos referiremos como poemas, se acercan realmente a la poesía en prosa en su sentido árabe; y la mayoría de ellos puede equipararse a un poema en prosa tal y como se entiende en la literatura española o francesa, por ejemplo.

*Bailar con búhos* se compone de ciento sesenta y dos textos autónomos, aunque muchos interconectados, a los que debe sumarse una dedicatoria, que hace las funciones de prólogo y que con una llamada nos invita a admirar las reproducciones de diferentes artistas pictóricos, incluidas en las últimas páginas del libro y dedicadas a la figura del búho. La dedicatoria es toda una declaración de intenciones:

A quienes decidieron no arrancarse los ojos para plantar en su  
lugar el ojo bendito de la tribu,

A quienes retan con una mirada fresca las máximas heredadas  
sobre la ventura y la desventura, el bien y el mal, el amor y la  
libertad.

A quienes no confunden momias con patrimonio, ni leyenda  
con santidad.

A los que se niegan a ser esclavos de la idea imperante y  
revisan cada certeza como si la realidad se renovase a cada  
instante. ¡Y es que así en verdad sucede!

A los escasos creadores árabes que ven en el búho una de  
tantas criaturas de Dios y no aceptan la superstición por  
consejera.

Y a los muchos creadores occidentales que se han inspirado en  
sus bondades.

A todos ellos y a los enormes y bellos ojos de esa criatura  
inocente, incomprensible, gran víctima de la intolerancia.

A mi búho amado.

(al-Sammān, 2003:5)

Tras este texto introductorio, podemos encontrar asimismo varias citas de autores referidas al animal protagonista, a la superstición como fenómeno y a la naturaleza del pensamiento nuevo y libertador. El búho se encuentra, además, presente en todos los poemas de la obra desde el título de cada uno de ellos. Por otro lado, el uso recurrente del mencionado animal como símbolo obedece a una evolución de la revelación de la intimidad del yo poético, puesto que la autora encuentra en el búho un admirado alter ego animal.

El poema que abre la colección presenta al protagonista de la obra: el *búho* o *la mujer diferente* en general. Describe las bondades de la mujer libre y liberada, “de esa criatura que no se deja domesticar; que rechaza la agresión emocional y el exhibicionismo”. Mediante el propio título plantea una necesaria reflexión a quien se dice progresista: ¿realmente te gustan las criaturas de este talante?; y quien, por el contrario, se piensa más partidario de la tradición: ¿de veras no te gustan?

Como ya se ha dicho, para Ghada Samman la liberación de la mujer árabe pasa por una liberación sexual, un verdadero tabú, que está presente en toda su obra y cuyo análisis profundo ha sido esquivado por la crítica hasta la llegada del estudio *La sexualité et la société árabe à travers l'oeuvre de Ghada Samman* de Wafiq Gharizi en el año 2009. Tanto en *Bailar con búhos* como en toda su obra poética esta rebeldía sexual se declara mediante la normalización de las relaciones sexuales extramatrimoniales con poemas como el siguiente, en el que el referente religioso, también presente en la tradición islámica, es especialmente significativo:

Búho del amor contemporáneo  
 Lo difícil fue engullir la primera manzana.  
 Tras ésta, devoramos manzanas hasta aburrirnos;  
 y acabamos con el manzano entero,  
 con el vicio de quien no conoce el porqué.  
 Después corrimos al supermercado  
 y compramos latas y latas de manzanas en almíbar  
 ¡Con la fecha de caducidad bien clara!  
 (al-Sammān, 2003:13)



El amor, y especialmente el juego de dominación de la relación amorosa, está asimismo presente en gran parte de los poemas:

Búho que de ti escribe con sombras  
En mi corazón hay un museo de armas letales  
con las que he deseado ardientemente,  
una y otra vez,  
matarte.

Camino hacia tu encuentro con ellas ocultas en el cementerio  
secreto que es mi pecho,  
en el mismo que no hay lugar sino para tus sucesivas tumbas.  
(al- Sammān, 2003:9)

Y la guerra, especialmente el absurdo y la ignorancia que se desprenden de ella, es un tema recurrente también:

Panoramas de un búho en Beirut  
Cuando se posó la mosca sobre la foto del 'Número 1',  
magna y feroz, de la plaza pública, tembló de cólera el guardia  
y abrió fuego sobre ella.

Lo ahorcaron antes de poder explicar la verdad sobre lo  
sucedido.  
(al-Sammān, 2003:13)

Por otro lado, puede decirse que la traducción de la mayoría de los textos poéticos que componen esta peculiar obra de Ghada Samman no supone grandes dificultades en el plano semántico debido a la deliberada accesibilidad de la lengua, la imagen y el símbolo en *Bailar con búhos*. Sí requiere, no obstante, una detenida reflexión sobre la manera de trasladar su estilo al español, en definitiva, sobre cómo lograr asimismo una equivalencia formal entre los textos origen y los textos meta, debiendo, como es lógico, cometer concesiones en ocasiones poco satisfactorias; pero logrando, al menos en la mayoría de los casos, disfrutar del componente lúdico del propio proceso traductológico, que en la traducción literaria se encuentra especialmente presente.

Tal vez uno de los mayores retos de su traducción se encuentre en resolver el título de la obra y de cada uno de los

textos que la componen, en los que suele aparecer la palabra *būma* (búho), la mayor parte de las veces, singular e indeterminada (*Búho supersticioso con la gente, Búho que de ti escribe con luz, Delirios de búho, etc.*) Mientras que la forma plural del término que designa esta especie animal no plantea en principio ninguna ambigüedad de género al oído nativo, su singular puede hacerlo. Si se le pregunta a nativos sirios y libaneses sobre el género del animal, por ejemplo, se advierte que la mayoría de ellos no tiene claro si *būma* (un búho), es un ser masculino o femenino. Puede pensarse que la marca de número, la *tā' marbūta*, que coincide con la marca de género femenino, es la causa, pero esta ambigüedad no es tan acusada cuando se pregunta al hablante nativo por otras especies animales. Así pues, debemos asumir que *el búho* en árabe, como muchos temores y supersticiones ancestrales del ser humano, tal vez tiene algo de femenino.

Trasladar esta femineidad del búho árabe al español es complicado, puesto que en español no existe ningún equivalente exacto de género femenino y la única especie similar sería la lechuza, cuya característica principal es su torpeza ante la luz y se contrapone a la imagen misteriosa de inteligencia oscura que proyecta el búho en la cultura árabe. El traductor no se puede permitir este tipo de sacrificios semánticos, no sólo por la carga simbólica del término, sino también por su presencia gráfica en el anexo de obras pictóricas dedicadas a tal bestia, que se incluye al final del libro, así como también la identificación de la autora con dicho animal, que incluso constituye el logo de su editorial. La solución parecer implicar una rendición ante la nota que explique que en árabe el búho es un animal de género ambiguo, misterioso, relacionado muchas veces con lo maldito y lo femenino.

En definitiva, Ghada Samman observa en esta obra con sus grandes ojos de búho, y de manera especialmente aguda, el funcionamiento del ser humano, su inteligencia emocional, sus pasiones físicas y políticas, y su vulnerabilidad mental; y lo hace siempre desde una perspectiva personal, hasta autobiográfica, impregnada por la nostalgia del desarraigo del emigrante, de ahí la importancia de “la ciudad” como referente espacial y vital.

*Bailar con búhos* es una obra considerablemente importante por la propia relación de la autora con la misma. En ella, se desvelan preocupaciones y reflexiones íntimas de Ghada Samman, que sintetizan el pensamiento de toda su obra literaria sin olvidarse de sus cualidades específicas más importantes: el humor, bien sea absurdo, y el afán transgresor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdulahad, N. (2005) «Three poems by Ghada Samman (A rebellious Owl, The Owl Whose Heart is in Beirut, A Revived Owl)». *al-Jadid*, 11(52) Recuperado de <http://www.aljadid.com/content/three-poems>, [Fecha de consulta 1/6/2017]
- Boullata, Issa J. (2001) «The Owl's Songs as Testimony Against Murderers. Selections from Ghada Samman's forthcoming book, "Al-Raqs ma'a l-Boom" (Dancing With the Owl)». *al-Jadid*, 7 (35). Recuperado de <http://www.aljadid.com/content/owl%E2%80%99s-songs-testimony-against-murderers> [Fecha de consulta 1/6/2017]
- Gharizi, W (2009) *La sexualite et la société arabe à travers l'œuvre de Ghada Samman*. Trad, Kenza Barbot-Bourja. Paris: L' Harmattan
- Homsí Vison, P. (2002) Ghada Samman: a Writer of Many Layers, *al-Jadid*, 8(39) Recuperado de <http://www.aljadid.com/content/ghada-samman-writer-many-layers> [Fecha de consulta: 1/6/2017].
- Maḥmūd, I. (2009) *Ḥadaṭatnī al-būma, qālat. Muqāriba yamāliyya naṣṣiyya likitāb Gāda al-Sammān "al-Raqs ma' al-būm"*, Bayrūt: Dār al-Ṭali'a.
- al-Samman, G. (2003) *al-Raqs ma' al-būm*. Bayrūt: Manšurāt Gāda al-Sammān.
- al-Samman, G. (1992) *Rasā'il Gassān Kanafānī ilā Gāda al-Sammān*. Bayrūt: Manšurāt Gāda al-Sammān.
- Samman, G. (2009) *Arab Women in Love and War. Fleeting Eternities*. Trad. Rim Zahra. S.l.: BookSurge Publishing
- Samman, G. (2007) *La luna cuadrada*. trad. José Miguel Puerta Vílchez. Granada: Editorial Comares.
- Samman, G. (1999) *Beirut 75*. trad. José Miguel Puerta Vílchez. Madrid: AECI



# XIAO HONG, LA LEYENDA RESUCITADA<sup>1</sup> XIAO HONG, THE LEGEND RESURRECTED

Shan LU

*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* Xiao Hong fue una de “Las Cuatro Talentosas” en la época revolucionaria de China (años treinta del siglo XX), sus novelas volvieron a la vista del público a finales del siglo tras su muerte en los años cuarenta siendo una de las escritoras más estudiadas por el movimiento feminista del país. En este texto, se van a revisar las críticas sobre ella y sus obras con un hilo diacrónico partiendo del contexto social de China.

*Palabras clave:* Xiao Hong, novela, China, críticas, feminismo.

*Abstract:* Xiao Hong was one of "The Four Talented" in China's revolutionary era (1930s), her novels returned to the public in the late twentieth century after her death in the 40's as one of the most studied female writers by the feminist movement of the country. In this text, the criticisms about her and her works will be reviewed with a diachronic thread starting from the social context of China.

*Key words:* Xiao Hong, novel, China, criticism, feminism.

## 1. INTRODUCCIÓN

Xiao Hong (en chino tradicional: 蕭紅, en chino simplificado: 萧红)<sup>2</sup> aparte de ser una de “Las Cuatro Talentosas” en la época revolucionaria de China, recibió el apoyo significativo del fundador de la literatura contemporánea

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación “Las inéditas” financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

<sup>2</sup> A partir de ahora, chino simplificado se abrevia con c.s., y chino tradicional se abrevia con c.t. Si coinciden las dos se señala sin especificaciones.

china, Lu Xun (c.t.: 鲁迅, c.s.: 鲁迅), el cual la consideró “la escritora más prometedora” (Qiu, 2011:4).

Su creación literaria incluye poemas, novelas, teatros y prosas, entre ellas, las novelas representan el nivel más alto de sus obras. La novela *Cuentos del Río Hulan* (c.t.: 呼蘭河傳, c.s.: 呼兰河传), es considerada su obra maestra, por sus memorias de la infancia.

Después de cuarenta años de silencio, Xiao Hong volvió a la vista del público con fuerza plena a partir de los años 80 del siglo XX, generándose el fenómeno que lleva su nombre: *La Locura por Xiao Hong*.

A continuación, se introduce brevemente su vida para dar contexto a sus obras ya que es un periodo desconocido por muchos investigadores europeos, dando paso posteriormente a la revisión de las críticas desde sus inicios hasta la actualidad.

## 2. BIOGRAFÍA BREVE

Según Zhou (2013: 3), las obras biográficas de Xiao Hong antes de los años noventa son ocho. A partir de los años noventa hasta el año 2013, se publica una nueva biografía sobre ella cada dos o tres años.

Por tanto, es inevitable que existan desacuerdos sobre algunos detalles de su vida, como por ejemplo sus relaciones románticas. Sin embargo, estas discusiones no afectan la introducción de la escritora que se expone en este texto, porque se han escogido los contenidos justificados por las cinco biografías más reconocidas, cuyos escritores son: Xiao (1980), Ding (1993), Tie (1993), Ji (2000), y Ge (2011).

### 2.1. LA NIÑEZ Y LA INFANCIA

Xiao Hong nació en el año 1911 con el nombre Zhang Naiying, en un pueblo rural que se llama Hulan, lugar que dará nombre a una de sus obras más simbólicas *Cuentos del Río Hulan*.

Justo en el mismo año de su nacimiento, la última dinastía feudal china fue derrocada por la revolución democrática a nivel nacional, el proceso de reforma acababa de empezar.

Siendo la hija mayor, Xiao no recibió el amor de su padre sino que le tenía miedo:

Cuando tenía nueve años, se murió mi madre y el carácter de mi padre cambió. Una vez se rompió un vaso por casualidad y él me maldijo hasta que templé. Después de que mi padre me pegara, me quedaba en la habitación del abuelo, con la cara frente a la ventana, desde el atardecer hasta la madrugada (Xiao, 1958: 3).

Su madre también le pegaba, incluso le tiraba piedras (Xiao, 1937: 41). Era “una mujer con lenguaje malo y cara malvada” (Xiao, 1941: 79). Su abuela, le clavaba agujas en los dedos (Xiao, 1941: 69).

Mencionó a su abuelo en *Cuentos del Río Hulan* y en otras prosas y diarios, con un tono amoroso. Ella jugaba mucho con él en el jardín de casa hasta que a veces los dos estaban allí todo el día. Con la compañía del abuelo, Xiao Hong llegó a conocer la belleza que reside en la naturaleza y recibió amor del anciano gracias a este paraíso aislado,

La vida rural se ha reflejado en la mayoría de sus obras por estar durante su infancia en el pueblo, así como la soledad, ya que fue la sensación que acompañó su niñez y que llegó a torturarla toda la vida.

## 2.2. ESCOLARIZACIÓN

Desde el 1920 hasta el 1926, China seguía andando en la reforma democrática y tuvo un estado inestable de guerras civiles<sup>3</sup> y conflictos bajo el Gobierno *Beiyang*<sup>4</sup>, mientras, Xiao cursaba la Primaria.

Al contrario de la tensión política, las corrientes de pensamiento revolucionario crecían con libertad, hasta que el día 4 de mayo del 1919, tuvo lugar el famoso *Movimiento del 4 de mayo*, cuyos objetivos tienen varios aspectos: animar la participación de los intelectuales progresistas en el proceso democrático; iniciar la lucha por la igualdad de género: liberar a las mujeres encadenadas

---

<sup>3</sup> Guerras entre diferentes fuerzas militares del Partido Nacional.

<sup>4</sup> Gobierno provisional para seguir desarrollando el proceso democrático antes del Gobierno Nacional.

por la ideología feudal, etc. En este contexto, ella absorbió los nuevos pensamientos con sus propios ojos.

En el año 1927, esta estudiante joven entró en un instituto de la capital de la provincia para cursar la Secundaria. Después, empezó a regir el Gobierno Nacional durante los siguientes “Diez años de oro” por la estabilidad social y las reformas exitosas de la política, la economía y la cultura. Al principio, Xiao observaba y luego participó en numerosos movimientos juveniles y democráticos. Luego se interesó por la *Nueva Literatura*<sup>5</sup>. Conoció a Lu Xun, uno de los líderes de esta corriente, así como su futuro tutor.

En 1930, se escapó de casa para no aceptar el matrimonio concertado.

### 2.3. DIEZ AÑOS DE CREACIÓN LITERARIA

1931, las tropas japonesas ocuparon Harbin, capital de provincia y formaron un gobierno títere. Xiao Hong embarazada, vivía en un hostel, amenazaba por el impago, fue salvada por dos escritores progresistas y empezó a convivir con uno de ellos, Xiao Jun (c.t.: 蕭軍, c.s.: 萧军) como pareja.

En 1933, los dos Xiao publicaron la colección de cuentos *Caminata*, pronto las autoridades la prohibieron por haber incitado el sentimiento anti-japonés. Luego por el ánimo de Xiao Jun y los amigos, Xiao Hong publicó más cuentos cortos.

1934 fue el año histórico para ella. Lu Xun, el fundador de la literatura contemporánea, les invitó a ir a Shanghái, el centro cultural de China, para seguir su creación literaria.

En 1935, por la ayuda de Lu Xun, la novela *Campo de vida y muerte* pudo publicarse. Xiao Hong se hizo conocida por el público. Como la novela trata de la rebelión de los campesinos contra los invasores japoneses, que anima al pueblo chino contra la invasión japonesa, se convirtió en una obra popular.

En 1936 la publicación de la novela autobiográfica *Calle de Tiendas y Mercados* recibió otra vez la bienvenida de los

---

<sup>5</sup> Movimiento que inició la época de la literatura china contemporánea, cuyos eslóganes son: anti - tradición feudal; anti - confucionismo; anti - chino escrito clásico. El último se aplicó desde el siglo III antes de Cristo, se quedaba anticuado de la época y era muy distinto a la lengua hablada actual.



lectores. Luego escribió *Puente*, una colección de trece cuentos y prosas que fue exitosa también.

En el mismo año, Xiao Hong publicó la colección de cuentos *En el carro de buey*.

De 1937 a 1940, Xiao Hong tuvo que refugiarse por el arresto de los japoneses, durante los traslados, terminó la novela autobiográfica *Cuentos del Río Hulan* que llegó a ser el “pináculo de sus obras” (Ge, 2011: 106).

En el 1942, con un cuerpo débil y sufrido acompañado de una vida de soledad, infortunio y abandono, la joven escritora murió en Hong Kong con 31 años dejando un millón de caracteres<sup>6</sup> escritos.

### 3. CRÍTICAS LITERARIAS DE XIAO HONG

#### 3.1. PRIMERAS CRÍTICAS DE LOS PRESTIGIOSOS

Recibió las primeras críticas de su obra cuando dio a luz la novela *Campo de vida y muerte* (Xiao, 1935), la misma que le dio a conocer el público. Lu Xun, uno de los prestigios de la *Nueva Literatura*, escribió el prefacio y otro líder, Hu Feng, el epílogo.

En el prefacio de menos de mil caracteres, Lu Xun (1935: 3) elogió la obra e insinuó el defecto: “La narración y la descripción de los paisajes es mejor que la creación de los personajes...Tiene una observación femenina minuciosa y estilo excéntrico, añaden una belleza radiante y fresca a la obra” el resto del prefacio trata de sus propias críticas sobre la situación real de China.

Hu Feng (c.t.: 胡風, c.s.: 胡风), siendo un escritor de izquierda, destacó el valor social en las escenas que describen la lucha de los pueblos contra las invasiones, representa el tono de las críticas de la corriente dominante sobre Xiao Hong. En cuanto al estilo de ella, dice: “(He visto) el sentimiento fino y femenino, también he notado un corazón grandioso que no es femenino” (Hu, 2009: 98), en cuanto a las desventajas, comenta que: “El carácter no tan claro de los personajes, la organización

---

<sup>6</sup> Escritura china, una palabra china puede estar formada por uno, dos o más caracteres.

textual no suficiente estricta y la retórica sin mucha refinación” (Hu, 2009: 99). Estos puntos negativos dominaron la orientación de las críticas durante mucho tiempo hasta el siglo XXI, estos mismos “defectos” indicados por él, se convirtieron en características peculiares de ella.

Cabe mencionar que, Mao Dun (c.t.: 茅盾, c.s.: 茅盾), otro de los líderes de la *Nueva Literatura*, escribió el prefacio de la novela *Cuentos del Río Hulan* tras la muerte de Xiao. Aparte de confirmar que la obra ha reflejado la “ignorancia” y el “conservadurismo” de los pueblos, afirma que “...no veo la explotación y opresión feudal, tampoco la invasión sangrienta del imperialismo japonés...” (Mao, 2009: 109). Otro punto de vista inspirativo de este escritor es que descubrió el tono de la soledad que está escondido detrás del texto y por primera vez expuso la causa: lo que ha sufrido ella durante la vida. “Está condenada por el círculo estrecho de su vida privada, aislada del contexto amplio que es la lucha de vida y muerte” (Mao, 2009: 110).

Se puede observar que los tres prestigiosos de aquella época comparten la misma ideología dominante: la literatura tiene que funcionar como un arma para despertar a la gente y que se levante a luchar contra la invasión. Por tanto, confirman que Xiao Hong es una del grupo de los escritores de literatura anti-invasión japonesa e indicaron que su estilo literario necesita más refinación.

Estas críticas han puesto el fundamento de las críticas de ella hasta los años 80.

### 3.2. CRÍTICAS POSTERIORES HASTA LOS AÑOS 80

En 1945, se publicó *Sobre Xiao Hong* (Shi, 1945), el primer artículo con argumentos completos sobre la escritora. Lamentablemente, es más una crítica política que literaria. Shi resumió que la vida de creación literaria de ella fue en “cuesta abajo” (Shi, 1945: 92), por su bajo grado de integración con el pueblo, quedándose estancada en el atolladero de relaciones románticas. Luego salieron críticas parecidas de los antiguos amigos de Xiao: Es “una persona débil” porque vive fuera de la lucha y del pueblo (Luo, 1947: 2). Otra voz importante de la literatura contemporánea, Ding Ling en apoyo a Xiao, escribió

*Memoria de Xiao Hong en viento y lluvia*, dónde comentaba que, “hay tantas formas de hacer la ejecución póstuma, que a partir de ahora tus palabras y obras van a ser más distorsionadas y humilladas” (citado en Wang, 2012:13).

En resumen, las críticas literarias de los años cuarenta sirven para la política, las medidas de valoración provienen del realismo (Wang, 2016: 10). Las obras de Xiao Hong como no exponen claramente y radicalmente la actitud contra la invasión y la revolución, aunque ella declara “escribir contra la ignorancia de todo el humano” (Zhou, 2013:10), no salvó estas críticas ya formadas.

Como consecuencia, algunos investigadores llaman estos diecisiete años (1949-1965) “El periodo silenciado de Xiao Hong” (Guo y Peng, 2011; Wang, 2012; Wang, 2016). Aparte de algunos artículos conmemorativos, Xiao solo fue mencionada en algunos capítulos de la historia de la literatura china como una de las personas pertenecientes al grupo de los “escritores anti-invasión japonesa” o del “círculo de escritores del noreste” (Li, 1951; Wang, 1951; Liu, 1956). Cabe destacar que, Sima (1978) dedicó un capítulo para Xiao Hong y lo puso junto con los de principales escritores de su libro, esta voz prospectiva nos abrió la vista para la era importante: los años ochenta.

### 3.3. CRÍTICAS AL PRINCIPIO DE LOS AÑOS OCHENTA

Al principio de los años ochenta, China<sup>7</sup> empezó a recuperarse de la ruina de la *Revolución Cultural*<sup>8</sup>. La gente empezó a reflexionar sobre la historia, así como sobre la literatura. Por este contexto, empezó el fenómeno llamado *Locura por Xiao Hong*, hay investigaciones posteriores donde lo valoran como “una locura superficial” (Wang, 2012: 13), dado que solo se centran en la vida privada de ella en lugar de sus obras, también hay investigadores que valoran positivamente este fenómeno porque aporta nuevos puntos de vista a partir de cuatro

---

<sup>7</sup> Con el fin de evitar involucrar temas no resueltos de la situación política entre China Continente y Taiwán, en este artículo el término “China” que aparece después del año 1949 es un concepto geográfico que se refiere a China Continente; igualmente después del año 1949, “Taiwán” se refiere a la Isla de Taiwán, tanto en el corpus como en la bibliografía.

<sup>8</sup> Del 1966-1976, un movimiento de plena izquierda promovido por la “Banda de los cuatro” que causó el retroceso del desarrollo de China.

dimensiones: revaloración de *Campo de vida y muerte* y *Cuentos de Río Hulan*, discusión sobre la “cuesta abajo” de Xiao Hong según Shi (1945), las peculiares características literarias y la relación padre / heredera entre Lu Xun y ella (Wang, 2016: 16-18).

Qian (1982: 5) en su famoso artículo *La literatura que transforma el alma chino* confirmó que Lu Xun como líder y fundador, “despierta el alma chino adormecido”. Lo cual recibió una gran repercusión y una influencia duradera del público. También mencionó a Xiao Hong como heredera de Lu Xun del estilo crítico sobre la reflexión del pueblo chino.

#### 3.4. CRÍTICAS DESDE FINALES DE LOS AÑOS OCHENTA HASTA FINALES DEL SIGLO XX

Llegando a finales de los años ochenta y de los noventa, con base de las investigaciones de la última década, empezaron a aparecer críticas liberadas de los eslóganes políticos antiguos debido al cambio social de China, siendo estas desde puntos variados: el feminismo, la crítica cultural, la literatura comparada y las revisiones de los estudios de Xiao.

Por la influencia del feminismo, a partir de la *Literatura del feminismo* (Sun, 1987) surgieron puntos de vista como “la observación y la sensación femenina dio la estructura artística especial a *Campo de vida y muerte*” (Meng y Dai, 2011: 16), “la experiencia corporal de las mujeres” (Meng y Dai, 2011: 16; Liu, 2011:89).

Los artículos como el de Huangfu, empezaron a leer las obras de Xiao Hong eliminando los eslóganes añadidos antes de los años 80, iniciando las críticas culturales de la literatura de ella: *Campo de vida y muerte* refleja la estructura multidimensional de la cultura y filosofía chinas; es la integración entre el realismo y el modernismo, el naturalismo y el simbolismo (Huangfu, 1991: 32).

La literatura comparada también ha tomado importancia sobre Xiao Hong, aparecieron investigaciones entre ella y otras escritoras de la misma época, entre ella y las posteriores, entre ella y otros escritores rurales o con escritoras occidentales como las hermanas *Brontë*, Marguerite Duras, así como las comparaciones de los personajes de sus obras con los de otras.

Wang (2016: 26) mencionó cinco artículos y resumió que las características artísticas de Xiao Hong reflejan en el estado primitivo de sus personajes y en el “estilo atípico”. En 1987, *Las novelas de Xiao Hong y los rasgos de prosa en las novelas contemporáneas chinas* (Zhao, 1987) abrió un nuevo camino de críticas que se centra en el rasgo artístico e ideológico, confirmó las características peculiares de Xiao desde los tres aspectos: organización textual, rasgos de prosa en las novelas y el tono trágico. Los defectos indicados por los prestigios de los años cuarenta se han convertido en las ventajas destacadas de Xiao. Luego, Ai (2002) indicó otra característica: la ironía dramática.

En los años 90, aparecieron numerosas revisiones de los estudios de Xiao Hong, incluso publicaciones de biografías de ella. Se cuentan veintitres biografías entre el 1980 y el 1999 (Zhou, 2013: 4). Entre ellas, cabe destacar que la *Crítica y Biografía de Xiao Hong* (Ge, 1985), gracias a contar con documentos justificados de la vida de la escritora y argumentos sobre la riqueza de sus obras revalorizados con un ojo occidental y otro ojo oriental de la crítica literaria, el sinólogo americano Ge ayudó a que Xiao Hong subiera a una figura internacional.

El último, en cuanto a la edición de la historia de la literatura china, Qian, Wu y Wen (1987: 344) aparte de confirmar el valor literario de Xiao, definió que sus novelas son “obras maestras de las novelas poéticas chinas”. Yang (1988: 546) en su obra importante también confirmó “el estilo poético de sus novelas” y resumió el estilo de Xiao con tres aspectos: novela prosada, lenguaje poético y lírico, descripción visualizada.

En resumen, los estudios de Xiao en este periodo subieron de nivel, primero al nivel teórico de la literatura con diferentes puntos de vista; segundo su posición en la historia de la literatura. Este periodo decoloró la influencia de la política, reescribiendo la historia de la literatura china con un contexto político despolitizado (Wang, 2016: 30). Con este gran paso, las investigaciones caminan hacia un nuevo periodo: el *Nuevo Siglo*<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Nombre del periodo actual de la historia de la literatura china

### 3.5. INVESTIGACIONES SOBRE XIAO HONG EN EL SIGLO XXI

Después de abrir su mercado al mundo globalizado, la sociedad china empezó a tener nuevas oportunidades y también nuevos problemas, por ejemplo: la transformación de la ideología; el aumento de la brecha entre las clases sociales, etc. Por tanto, la creación de la literatura vuelve a centrarse en las realidades de la sociedad.

En esta ocasión, numerosas obras de críticas sociales de los años treinta y cuarenta del siglo XX volvieron a la vista del público y empujaron a Xiao Hong hasta la cresta de la ola.

Las críticas de Xiao Hong del siglo XXI en cantidad son insuperables (Wang, 2011: 28) al comparar con otros periodos. Además, no solo incluyen los aspectos del apartado 3.4. de este artículo, sino también aparecen críticas de sus prosas y poemas.

Aparte de los cambios mencionados arriba, con la base de inmensas publicaciones, empezaron a surgir voces que se oponen contra *La Locura por Xiao Hong*.

Wang (2011: 2-10) no está de acuerdo con atribuir “la escritora grandiosa” a Xiao Hong, es una exageración sobre los valores literarios de sus obras y la causa fue por el aprovechamiento de los investigadores feministas. También, reconoce el estilo peculiar del talento de la escritora, aunque piensa que su muerte temprana le paró la maduración en el área literaria.

Hasta ahora, este fenómeno todavía sigue en auge tanto en el área académica como en la pública, la mayoría de las críticas por un lado confirman la posición imprescindible de Xiao en la literatura china; por otro lado, buscan justificaciones teóricas para apoyar dicha posición.

### 3.6. INVESTIGACIONES DE ULTRAMAR

Los estudios de ultramar de Xiao principalmente proceden de Japón, Corea del Sur y los Estados Unidos.

Japón fue el primer país que introdujo a Xiao (Wang, 2016: 45) debido al viaje que hizo al país, por ejemplo: Nakagawa (citado en Xiao, 1982: 251), Hiraishi (2010 y 2011).

Ge es el primer investigador extranjero de Xiao, la *Crítica y Biografía de Xiao Hong* (1985) recibió fama hasta que tuvo diferentes versiones en los Estados Unidos, Hong Kong, Taiwán

y China Continente. Con una observación objetiva, Ge cosió los trozos de la vida de Xiao Hong, mostró a los lectores una leyenda de una escritora talentosa. Sus críticas sobre el estilo de Xiao todavía son citadas por numerosos artículos.

En Corea del Sur, los investigadores también han iniciado los estudios sobre Xiao. Kim (2003) introdujo siete publicaciones sobre ella desde varios aspectos: análisis de la novela *Campo de vida y muerte* y de *Cuentos del Río Hulan*, las novelas de Xiao, las descripciones de escenas de Xiao Hong, el tono trágico de sus obras y comparación entre ella y otras escritoras coreanas

Sin embargo, fuera del contexto político local, estos estudios se centran principalmente en el punto de vista artístico y estético, que también aportan una parte importante junto con los estudios de China.

#### 4. RESUMEN

En los ochenta años totales de los estudios de Xiao Hong, hemos visto su comienzo potente, el silencio de cuarenta años y la vuelta tormentosa.

Las críticas han tenido un desarrollo sorprendente: de poca cantidad a inmensos artículos, de haber sido realizadas por personas del entorno de Xiao a haber sido realizadas por otros investigadores nacionales e internacionales, de analizar algunas obras seleccionadas hasta críticas de todas sus obras y del punto de vista político hasta aspectos multidimensionales y despolitizados. Se puede ver que los estudios sobre Xiao Hong y sus obras no solo se han incrementado en cantidad sino también se han mejorado en calidad.

Cabe mencionar que, aparte de las numerosas investigaciones que existen de ella, los historiadores y los críticos de la literatura china todavía no la pueden ubicar adecuadamente en el sistema teórico ni en el contexto histórico de la propia literatura china, lo que implica que no disponga de una valoración integral y uniforme. No como su tutor Lu Xun, quién siempre ha tenido su “capítulo individual” en todas las versiones de la historia siendo el fundador de la literatura contemporánea china.

Por otro lado, pasado el tiempo sus obras demuestran una larga atracción y su interés todavía persiste. El contexto social

de China ha tenido varios cambios drásticos, pero sus obras han sobrevivido, además se descubre cada día algún aspecto nuevo de las mismas. Aunque ella todavía no ha conseguido una posición “oficial”, solo existe como una página fresca y extraordinaria de la literatura china, nadie se atreve a ocultar su existencia. Para Xiao Hong, es cuestión de tiempo tener un lugar determinado y preparado en la literatura china.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ai, X. M. (2002). 戏剧性讽刺：论萧红小说的独特素质 [Ironía dramática: la característica peculiar de las novelas de Xiao Hong]. *Modern Chinese Literature Studies*, 3, 53-72.
- Ding, Y. Z. (1993). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Nanjing, China: The North Literature and Art Publishing House.
- Ge, H. W. (1985). 萧红评传 [Crítica y biografía de Xiao Hong]. Shanghai, China: The North Literature and Art Publishing House.
- Ge, H. W. (2011). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Shanghai, China: Fudan University Press.
- Guo, Y. B. y Peng, X. C. (2011). 萧红研究七十年摭论 [Discusión de setenta años de estudios de Xiao Hong]. *Study & Exploration*, 3, 220-223.
- Hiraishi, Y. (2010). 萧红的意义 [El valor de Xiao Hong]. *Literature and Art Criticism*, 1, 64-65.
- Hiraishi, Y. (2011). 一个外国读者看萧红 [Xiao Hong en el punto de visto de una lectora extranjera]. *Study & Exploration*, 3, 209-213.
- Huangfu, X. T. (1991). 萧红现象 - 兼谈中国现代文化思想的几个困惑点 [El fenómeno Xiao Hong - puntos confusos de los pensamientos de la cultura contemporánea de China]. Tianjin, China: Tianjin People Publishing House.
- Ji, H. Z. (2000). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Beijing, China: Beijing October literature and Art Publishing House.
- Kim, C.H. (2003). 萧红研究在韩国 [Los estudios de Xiao Hong en Corea del Sur]. *Journal of Hulan Teachers College*, 4 (19), 6-9.
- Li, H. L. (1951). 中国新文学史研究 [Estudios de la historia de la Nueva Literatura de China]. Beijing, China: New Construction Press.



- Liu, H. (2011). 重返《生死场》[Vuelta a *Campo de vida y muerte*]. En H.N. Zhang (Ed.), *Estudios sobre las impresiones de Xiao Hong*. Heilongjiang, China: Heilongjiang University Press.
- Liu, S. S. (1956). 中国新文学史稿 [Historia de la Nueva Literatura de China]. Beijing, China: The Writers Publishing House.
- Lu, X. (2009). 序 [Prefacio]. En H. Xiao, *Campo de vida y muerte*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Luo, B. J. (1981). 萧红小传 [Breve biografía de Xiao Hong]. Heilongjiang, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Mao, D. (2009). 序 [Prefacio]. En H. Xiao, *Cuentos del Río Hulan*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Meng, Y. y Dai, J. H. (2011). 萧红, 大智勇者的探寻 [Xiao Hong: exploración de una individuo inteligente y valiente]. En H.N. Zhang (Ed.), *Estudios sobre las impresiones de Xiao Hong*. Heilongjiang, China: Heilongjiang University Press.
- Qian, L.Q. (1982). 改造民族灵魂的文学—纪念鲁迅诞辰一百周年与肖红诞辰七十周年 [La literatura que transforma el alma chino – en centenario de Lu Xun y setenta años de nacimiento de Xiao Hong]. *October*, 1, 5.
- Qian, L. Q., Wu, F. H. y Wen, R. M. (1987). 中国现代文学三十年 [Treinta años de la literatura contemporánea china]. Shanghai, China: Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Qiu, S. (2011). 呼兰河的女儿 [Hija del Río Hulan]. Nanjing, China: Baihuazhou Literature and Art Press.
- Shi, H. C. (1945). 文学论文集 [Ensayos literarios]. Shanghai, China: Gengyun Publishing House.
- Sima, C. F. (1978). 中国文学史 [Historia de la literatura china]. Taiwán: Knowledge House Press.
- Sun, S. X. (1987). 女性主义文学 [Literatura del feminismo]. Liaoning, China: Liaoning University Publishing House.
- Tie, F. (1993). 萧红传 [Biografía de Xiao Hong]. Heilongjiang, China: The North Literature and Art Publishing House.
- Wang, B. B. (2011). 关于萧红的评价问题 [Sobre los problemas de las críticas de Xiao Hong]. *Modern Chinese Literature Studies*, 8, 7-17.
- Wang, C. R. (2011). 新世纪十年萧红研究状况分析 [Análisis de los estudios de Xiao Hong en los primeros diez años del siglo nuevo]. *Journal of Liaoning University*, 9(39), 27 -34.

- Wang, J. (2016). *萧红评价史研究 [Estudios de la historia de las críticas de Xiao Hong]* (tesis de posgrado). Universidad de Hainan, Hainan, China.
- Wang, Y. (1951). *中国新文学史稿 [Historia de la Nueva Literatura de China]*. Shanghai, China: Shanghai New Literature and Art Publishing House.
- Wang, Y. (2012). *萧红研究综论 [Investigación imparcial sobre los estudios de Xiao Hong]* (tesis de posgrado). Universidad de Lanzhou, Lanzhou, China.
- Xiao, F. (1982). 萧红研究在台湾及国外 [Estudios de Xiao Hong en Taiwán y en el extranjero]. *Research on Historical Materials of New Literature*, 3, 250-252.
- Xiao, H. (1958). *萧红全集 [Colección completa de Xiao Hong]*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Xiao, H. (1937). *牛车 [En el Carro de buey]*. Shanghai, China: Editorial de vida cultural.
- Xiao, H. (1941). *呼兰河传 [Cuentos del Río Hulan]*. Guilin, China: Guilin Heshan Publishing House.
- Xiao, H. (2009). *呼兰河传 [Cuentos del Río Hulan]*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Xiao, H. (1935). *生死场 [Campo de vida y muerte]*. Shanghai, China: Slave Publishing House.
- Xiao, H. (2009). *生死场 [Campo de vida y muerte]*. Beijing, China: Peoples's Literature Publishing House.
- Xiao, F. (1980). *萧红传 [Biografía de Xiao Hong]*. Tianjin, China: Biahua Literature and Art Publishing House.
- Yang, Y. (1988). *中国现代小说史 [Historia de las novelas contemporáneas de China]*. Beijing, China: People's Literature Publishing House.
- Zhao, Y. (1987). *论小说十家 [Sobre diez escritores y escritoras de novela]*. Zhejiang, China: Zhejiang Literature & Art Publishing House.

UNA VOZ DEL ESTE: MARÍA THERESA ASMAR,  
*MEMOIRS OF A BABYLONIAN PRINCESS*  
A VOICE OF THE EAST: MARÍA THERESA ASMAR,  
*MEMOIRS OF A BABYLONIAN PRINCESS*  
María Isabel PÉREZ ALONSO  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* La escritora asirio-caldea María Theresa Asmar (1804-1870) publicó en 1844 *Memoirs of a Babilonian princess*. A medio camino entre la literatura de viajes, la narración autobiográfica y las *memoirs*, permanece en el olvido fuera del ámbito académico. La autora nos ofrece una visión desde dentro del Imperio Otomano en el complejo fin de siglo XIX. Nacida en una familia cristiana, Theresa nos abre las puertas de un mundo que conoce desde dentro. Centra su mirada en la situación de las mujeres y de su pueblo. En Europa emprende una labor de lucha por lograr mejorar la educación de la mujer en la región, enfrentándose a los dirigentes de su comunidad y a la visión eurocéntrica del Próximo Oriente.

*Palabras clave:* Asmar, Literatura de viajes femenina, *Memoirs*, Aramaic.

*Abstract:* The Assyrian-Chaldean writer Maria Theresa Asmar (1804-1870) wrote in 1844 *Memoirs of a Babilonian princess*. Halfway between travel literature, autobiographical narration and memoirs, remains in oblivion outside the Aramaic academic. Theresa offers us a view from within the Ottoman Empire in the complex end of the nineteenth century. Born in a Christian family, Theresa opens the doors to a world she knows from within. She focuses on the situation of her people and women. In Europe, she began a struggle to improve the education of women in the region, facing the leaders of her community and the Eurocentric vision of the Middle East.

*Key words:* Asmar, Women's travel writing, Memoirs, Aramaic.

En los últimos años ha saltado al primer plano de actualidad la existencia de ancestrales comunidades cristianas en los países árabes del Próximo Oriente. Estas comunidades han sido y siguen siendo las primeras víctimas de una vorágine de fanatismo que aún no ha tocado fondo. Es sabido que Jesús, sus apóstoles y sus primeros discípulos en la Palestina bajo romana utilizaban como lengua vehicular el arameo. El hecho de que esta lengua fuera, desde el s. VII a.C. y hasta la expansión musulmana la *lingua franca* del Próximo Oriente y la lengua más extendida entre las poblaciones locales, fue un factor clave en la rápida difusión del cristianismo hacia el Extremo Oriente y la India. Estas primeras comunidades cristianas arameo-parlantes han sobrevivido hasta la actualidad, en medio de persecuciones constantes, manteniendo su identidad cultural, religiosa y lingüística tanto en el Próximo Oriente como en la diáspora. María Theresa Asmar, heredera de esa tradición, sufrió la persecución a la que se vio sometido su pueblo, y como mujer, sufrió una doble discriminación: dentro de su propia comunidad y en la sociedad otomana. Al llegar a Europa, tuvo que enfrentarse también a los prejuicios occidentales sobre el Próximo Oriente. Maria Theresa Asmar escribió a principios del s. XIX una obra titulada, *Memoirs of a Babylonian princess*, un relato a medio camino entre la narración autobiográfica, la literatura de viajes, y las *memoirs* en la que narra una parte de su intensa y ajetreada vida y de sus viajes. Maria Theresa nos ofrece su experiencia y su visión del Imperio Otomano, ya en su época de declive, de Persia, y de varios países europeos.

Este libro, originalmente escrito en arameo, fue publicado por primera vez en Inglaterra, y en inglés, en 1844. Dividida en dos volúmenes, con un total de setecientos veinte páginas, la obra está dedicada a la reina Victoria de Inglaterra, mecenas y benefactora de Maria Theresa Asmar. La importancia de esta obra trasciende el valor que pueda tener como obra literaria para constituir un hito en la literatura escrita por mujeres en el mundo árabe. Es la primera obra en la que una mujer proveniente de este mundo nos cuenta su propia historia y nos relata los recuerdos de su vida y los de su comunidad. Lo hace además en primera persona. Por primera vez una mujer del Próximo Oriente toma la voz y la palabra para hablar de sí

misma y de las mujeres, las de su comunidad y las musulmanas, las del harén y las de los campamentos beduinos, las de Oriente y las de Occidente. Y alza su voz para reivindicar orgullosa la herencia ancestral de su pueblo y vindicar su lugar en el mundo. Finalmente, se trata de la primera obra escrita por una mujer asirio-caldea de la que tenemos noticias ciertas, una mujer singular, que rompe esquemas, luchadora, adelantada a su época, pero también contradictoria, que luchó por la igualdad de derechos y por la educación de la mujer en una sociedad muy cerrada sufriendo el menosprecio y el olvido por parte de sus compatriotas. Inexplicablemente, fuera de los ámbitos anglosajón y de la Academia, pocos se acuerdan de esta huérfana que, buscando su destino, consiguió sobrevivir, conseguir cierta notoriedad como fenómeno literario, y de paso hacerse portavoz de una minoría de la minoría: las mujeres cristianas del Oriente Próximo.

María Theresa Asmar nació en una tienda de campaña, como sus lejanos antepasados los pastores semitas seminómadas que adoraban a la diosa solar *Šemeš*, y al dios lunar *Šaḥar*. Vio la luz en la llanura que rodea a la bíblica ciudad de Nínive, en 1804 o quizá, a tenor de la información que utilizó para conseguir su título de “princesa”, en 1806 (Fey, 1965: 370-371). Este territorio pertenecía en esa época al Imperio Otomano. Se crió en el seno de una familia cristiana rica venida a menos. Su abuelo, el emir Abdallah, habría amasado una considerable fortuna para los estándares de la época, el lugar y la comunidad donde había nacido. Poco antes de su nacimiento, la familia, residente en Bagdad, se había visto obligada a trasladarse a la pequeña localidad de Tell Kaiff, en el valle que rodea la ciudad de Nínive, huyendo de una de las plagas que asolaban periódicamente Bagdad. En ese remoto lugar nació Maria Theresa, hija de un sacerdote asirio-caldeo, Potros (Pedro) Asmar. De su padre habla bastante al comienzo de su obra, pero soslaya su existencia cuando buscaba su reconocimiento como *amirah*, como princesa, en Inglaterra. Este es uno de los ejemplos que ilustran su compleja y contradictoria personalidad de superviviente: respetaba y quería a su padre, pero en Occidente le convenía más llamarse “hija” de un emir que hija de un sacerdote. Tuvo nueve hermanos, cinco hombres y cuatro

mujeres, si bien su madre sufrió otros nueve embarazos más que, o no llegaron a término, o los hijos murieron a los pocos meses. El hecho de que las mujeres de su comunidad (como sucedía, por otro lado, con las musulmanas o judías) fueran prometidas en matrimonio por sus padres al poco tiempo de nacer y se casaran con doce o trece años, teniendo, de media, siete u ocho hijos vivos, marcó el destino de María Theresa, como había sucedido también siglos atrás, curiosamente, con su tocaya, la también escritora y doctora de la Iglesia, Teresa de Ávila: con quien tantos paralelos tiene. Como nos narra en su obra, a edad muy temprana decidió no casarse y tomó decisión de dedicar su vida a defender la fe cristiana, signo de identidad de su pueblo perseguido, como lo habían hecho sus antepasados y lo hacían valientemente sus parientes masculinos.

Su padre aplaudía sus deseos de conocimiento y de emulación de sus antepasados pero no el propósito de romper su compromiso e ingresar en un convento. El destino la ayudó en este propósito pues su prometido decidió tomar los votos e ingresar en una ermita trapense en el Líbano. Las persecuciones y la desaparición o dispersión de su familia fueron aplazando la inevitable boda. Desde temprana edad Theresa mostró su determinación, un carácter aventurero y un tanto fantasioso, y un gran afán por escapar de los estrechos muros del hogar, bien a través de las excursiones o viajes bien a través de la lectura. Así nos lo revela en los deliciosos dos primeros capítulos de su relato. Sus ancestros provenían, según nos cuenta, de Travancore, de una familia de la casta de los *brahmanes*, en el suroeste de la India, en el actual estado de Kerala, y habían llegado a Bagdad a través de Persia varios siglos atrás. Formaban parte de los denominados “cristianos de Santo Tomás”. Según la tradición, el apóstol Tomás llegó a esas lejanas tierras y las evangelizó, creando una floreciente comunidad cristiana, documentada al menos desde el s. IV de nuestra era, que utilizó el arameo tardío o siriaco como lengua litúrgica durante muchos siglos y que aún conserva en la actualidad en su música sacra parte de la tradición musical asirio-caldea.

En una época en la que más del 95% de las mujeres de Mesopotamia era analfabeta, María Theresa Asmar llegó a

dominar o conocer nueve idiomas: arameo, árabe, inglés, francés, turco, italiano, principalmente, y también algo de hebreo, persa y kurdo. Sus viajes comenzaron por el Líbano, en Bet-ad-din, donde se convierte en primera dama de honor de la mujer del emir Béchir, que le trató como a una hija. Este hecho le permitiría alegar más tarde que fue hija adoptiva de esa “gran princesa del Líbano” (Fiey, 1965: 372). En 1834 salió de un convento en el que estuvo albergada durante un tiempo, después de la muerte o dispersión de toda su familia. Con buenas recomendaciones de la abadesa, que alaba su “sabiduría” y su “virtud”, partió hacia Roma con la intención de entrar como religiosa en el monasterio de San Lorenzo de Roma, recibiendo para este fin una dote o ayuda del Papa Gregorio XVI.

Comienza a forjarse en este momento lo que sus detractores denominan su “falsa personalidad”, describiéndose, para obtener la dote, como una “noble de Nínive, caldea, de una familia católica de las más antiguas del país...que se había quedado sin pares por la desolación de la peste y privada de medios de subsistencia según la legislación turca” (Fey, 1965: 372). En la descripción de su situación omite el hecho de su padre era simplemente un sacerdote llamado Potros Asmar: ¿manipulación de los datos o simple estratagema para salvarse y huir de los peligros que la acechaban? Al llegar a tierras italianas la auténtica transformación de esta huérfana cristiana en una *aventurière*, como la llama el erudito dominico J.M. Fey. Lo que para algunos es poco menos que una traición a sus orígenes para otros, como la investigadora feminista iraquí, Emily Porter, es una decisión personal arriesgada para cambiar su vida y sobrevivir a sus adversas circunstancias. En ese momento, creía que en tierras europeas se encontraría con una Cristiandad moderna, tolerante y acogedora. Sin embargo, después de viajar a Italia y encontrarse con el Papa, sus esperanzas se vieron frustradas. Se dio cuenta en seguida de que esa Iglesia europea minusvaloraba, desconocía o simplemente se aprovechaba de las tradiciones, las riquezas y de la fe de otros pueblos. Orgullosa de sus orígenes y de su herencia asirio-caldea, vestía allá donde iba con los vestidos tradicionales de su tierra. En este punto también se enfrentó con su iglesia natal, que la creía ya viviendo como monja en algún convento.

Tras una breve estancia en París en el año 1838, llegó a Inglaterra donde tiene lugar su transformación en una mujer libre e independiente. De inteligencia viva y desenvuelta, en su viaje por Europa adoptó, como tarjeta de presentación, como una forma de llamar la atención del público intelectual de la época, atraído por el exotismo de Oriente, el título de “princesa de Babilonia”. Tomó este título del conocido cuento filosófico homónimo de Voltaire, *La princesse de Babylone*, publicado en 1760, y luchó porque se le reconociera, con documentos un tanto dudosos, su rango de “princesa”.

En su admirada Inglaterra, gracias a su talento, constancia y a buenas dosis de osadía, entró en contacto con muchos aristócratas, seducidos por el orientalismo tan en boga en el s. XIX, y finalmente, consiguió que la reina Victoria de Inglaterra la ayudara y patrocinara económicamente. A ella le dedica precisamente una agradecida María Theresa Asmar su libro: “To Her Most Gracious Majesty, the Queen Dowager, whose noble and virtuous heart is ever open to the afflicted, this work is most humbly and most respectfully inscribed, by Her Majesty’s ever grateful and obliged servant, the author”. ¿Cómo llegó María Theresa a obtener el mecenazgo y el favor de la Reina Victoria que le concedió una generosa pensión anual de cincuenta libras? Desconocemos las circunstancias exactas. Su carácter determinado, sus habilidades sociales o el instinto de supervivencia sin duda la ayudaron. Fue en Inglaterra donde su libro *Memoirs of a Babylonian princess* fue publicado por primera vez en 1844, con un notable éxito, como lo demuestra el hecho de que se reeditara varias veces. Al año siguiente se publicó también en Filadelfia, Estados Unidos. La publicación de esta obra estuvo envuelta en ciertas polémicas por el dinero que sus editores ingleses le reclamaban a cuenta de la traducción y edición de la misma. Es llevada a juicio y pierde los pleitos con sus editores, decepcionados con su actitud elusiva a la hora de hacer frente a sus deudas. La acusan de “basse ingratitude et son manque de bonne foi” (Fey, 1965: 373). Pierde los pleitos. Ni siquiera su cercanía a la Reina la salvó de una sentencia condenatoria. Fue declarada insolvente, y logró continuar su vida con cierto decoro gracias a la ayuda que le prestaron sus amigos ingleses y al hecho de haber puesto sus escasos bienes a



nombre del embajador francés. Como prueba de la importancia que alcanzó en América esta obra, sirva el dato de que el nombre de Maria Theresa Asmar y un extracto de su libro, aparecen en la serie *University Library of Biography* (1918), que recoge, entre otras, las autobiografías de distintas personalidades del s. XIX de la talla del cardenal John Newman, de los escritores Víctor Hugo y Hans Christian Andersen o el filósofo, economista y político John Stuart Mill (Namoü, 2012).

Tras diez años de estancia en Inglaterra, el 17 de octubre de 1850, la “princesa María Theresa de Asiria” consiguió la ansiada nacionalidad británica. A pesar de la tranquilidad que le produjo su nuevo estatus, siguió viéndose envuelta en litigios para que le reconocieran efectivamente su título de “princesa de Asiria”, hija del emir Abdallah Asmar e hija adoptiva del emir Béchir. Aportaba una escasa documentación pero, eso sí, un notable desparpajo, y muchas declaraciones a su favor de sus amistades y contactos ingleses y franceses.

María Theresa no se olvidó en Europa de una de sus principales preocupaciones: la promoción social de la mujer, su educación y el respeto de sus derechos. Un año después de la publicación de *Memoirs of a Babylonian princess*, vio la luz en Inglaterra su segunda obra: *Prophecy and Lamentation, or A voice from the East*, también dedicada a su mecenas la reina Victoria. Escribió este alegato público con la finalidad de conseguir la ayuda y solidaridad de las mujeres inglesas para mejorar las condiciones de vida de las mujeres del Oriente Medio. Así lo indica el subtítulo: “un llamamiento a las mujeres de Inglaterra por la regeneración del Este y la elevación de su sexo a los derechos y dignidades de los que han sido privadas durante tanto tiempo por los maestros mahometanos”. Esta obrita no ha de entenderse como dirigida contra los musulmanes en general sino contra la mayoría de sus dirigentes, que mantenía a sus súbditos y especialmente a sus súbditas, en la ignorancia y la miseria, y que no dudaba en azuzar los prejuicios religiosos de la plebe contra los cristianos en épocas de crisis económicas o políticas. Por lo demás, María Theresa, se crió con vecinos musulmanes, con los que tanto ella como su padre mantenían una buena relación de amistad. Admiraba profundamente a las mujeres beduinas, a las que consideraba las

mujeres más fuertes y bellas del mundo. Sentía también un gran aprecio por el emir Béchir, un dirigente ilustrado y de espíritu tolerante, cuya defenestración política ella lamenta profundamente.

Su vocación vindicativa de los derechos de las mujeres había empezado ya en su propia tierra. Superando todo tipo de obstáculos e incompreensiones, había conseguido, antes de su viaje a Europa, con más ilusión y esfuerzo que recursos, fundar una pequeña escuela femenina en Bagdad, con la ayuda de otras dos amigas. Esta institución prestaba sus servicios no sólo a jóvenes de familias adineradas, sino también a mujeres de clase humilde, a las que se daba clase al aire libre, es decir, no en el mismo lugar que a las ricas. En su escuela se enseñaban nociones de lengua “caldea” (aramea), turca y persa, además de cálculo elemental y, por supuesto, religión cristiana. En su ingenuidad, creyó que la llegada de los misioneros católicos occidentales le ayudaría a apuntalar y desarrollar este proyecto de progreso social al que se había entregado con todas sus fuerzas. Sin embargo, los misioneros habían sobornado a los corruptos gobernantes turcos para que les permitieran a ellos establecer sus propios colegios masculinos. La escuela de María Theresa era apenas una gota de agua en el mar del analfabetismo de la población femenina cristiana, pero molestaba a los misioneros europeos que deseaban fomentar su imagen de pioneros en llevar la luz de la educación a esos hermanos cristianos atrasados. El cierre de su colegio produjo un profundo desengaño y decepción en María Theresa Asmar, que nunca pudo imaginar que recibiría tal trato por parte de sus correligionarios occidentales. Buscando la calma, encontró refugio entre los árabes beduinos de la zona, con los que vivió durante seis meses. Allí comenzó a investigar y recoger con gran minuciosidad datos sobre su vida diaria, sus celebraciones y ritos, sus luchas con otras tribus rivales, prestando especial atención al trabajo de las mujeres.

Esta experiencia recogida, en varios de los mejores capítulos de su libro, ilustra muy bien la visión que nos ofrece Theresa Asmar del Oriente Medio. La suya no es una mirada eurocéntrica, desde de la concepción europea de sentirse superiores, atraídos y repelidos a partes iguales por un mundo

desconocido, primitivo, pintoresco, bello y brutal a la vez. Asmar contempla desde dentro, se siente orgullosa de su tradición y su herencia cultural, de los valores que encarna sin dejar de ser consciente de su situación de atraso cultural y económico, sobre todo la de la mujer. Para muchos viajeros/viajeras occidentales, la población local forma parte del paisaje, del decorado. Les interesan sus costumbres bizarras, sus pintorescos ritos y ceremonias, mas poco o nada se cuenta en sus obras de las circunstancias de atraso y pobreza en las que viven, de sus valores y de su lucha por la vida. Y de las mujeres, salvo de las odaliscas o de las que forman parte del harén, que despiertan la imaginación sensual del varón, poco o nada se nos relata.

A medida que iba adquiriendo cierto renombre en Inglaterra, su propia comunidad la iba apartando, ridiculizando o tildando de fantasiosa. Se dudaba de la veracidad de sus viajes y de sus encuentros con personalidades y se la acusaba de buscar títulos y fama, de ser una “aventurera” y de haber creado un montaje en torno a su persona con obra. Para Emily Porter, sin embargo, Asmar “sustained her existence and individuality without compromising her tradition” (Porter, 2009: 10). Poco se sabe de su vida íntima. Nunca se casó ni ella menciona en sus obras haber tenido ninguna relación sentimental, coqueteo o noviazgo ni en su preadolescencia en Mesopotamia ni en Europa, una vez abandonado su proyecto de ingresar en un convento.

María Theresa murió en 1870, en una fecha no conocida, en Francia. Había pedido que sus restos fueran trasladados a Tell Kaiff, donde nació. A su aldea natal legó una parte de su fortuna, quizá en un intento de compensar la dote que no se destinó a su profesión en un convento Este dinero sirvió para restaurar la iglesia de San Pedro y San Pablo. Su cuerpo embalsamado fue transportado y enterrado en ese lugar, que terminaría de reconstruirse en 1876 con el pago de los gastos por parte de las autoridades locales. Con este último gesto, María Theresa buscaba quizá devolver a su comunidad parte del dinero que le había servido para su nueva vida en Europa y reivindicar así su buen nombre y sus esfuerzos por dar a conocer su cultura.

Después de su muerte, la figura y la obra de María Theresa Asmar, fue cayendo en un olvido casi general. Gracias a la labor

de Emily Porter (2009), la figura de esta escritora está siendo (re)considerada. Fuera del ámbito anglosajón, la obra y la figura de Asmar es prácticamente desconocida para el gran público. Apenas los especialistas en literatura aramea moderna conocen su nombre y su obra, pero no se le ha prestado la atención que merece. Varios son los factores que han contribuido a que su figura haya caído en el olvido o la desatención: su carácter singular y contradictorio, los claroscuros de su vida, la ignorancia occidental sobre los cristianos asirio-caldeos, el ser poco (re)conocida en su comunidad o el hecho de desconocerse la lengua original en la que escribió su obra. Son conocidas las intrépidas viajeras inglesas del s. XIX en Oriente: Gertrude Bell, Freya Stark o la misma Agatha Christie. Pero casi nadie conoce a esta talentosa, sofisticada, fantasiosa e intrépida viajera llamada Theresa Asmar. Las viajeras occidentales viajaban movidas por una personalidad excéntrica o por acompañar a su marido, que solía ocupar un cargo oficial en la zona (Porter, 2009: 10). María Theresa, sin embargo, viajaba adonde las circunstancias de su vida la iban llevando.

Mi trabajo sobre la obra de Maria Theresa Asmar tiene como objetivo acercarla al público hispano traduciendo y comentando sus dos obras para situarla en su contexto sociocultural e histórico, el de una escritora asirio-caldea que vivió entre el Imperio Otomano y la Europa del s.XIX. Sería crucial encontrar la versión original de su primera obra, cuya fecha exacta de redacción desconocemos. La mayoría de especialistas en lengua y literatura aramea modernas considera que Asmar escribió sus *Memoirs* en árabe. Su lengua materna era el arameo moderno, en una forma dialectal oriental, el Suret (Yildiz, 2017: 7-8), pero la zona de Mesopotamia en la que nació y vivió una parte de su vida había sufrido un largo y profundo proceso de arabización, que había ido arrinconando al arameo en la vida social y cultural de la población asirio-caldea. Los misioneros católicos llegados a esta zona del norte de Iraq en la segunda mitad del siglo XIX pretendían hacer del árabe la lengua común de los cristianos del Próximo Oriente. El árabe era una lengua conocida y dominada por ellos, no así el arameo. Recelaban de una tradición y unas costumbres religiosas milenarias, muy arraigadas, de las que sus habitantes se sentían orgullosos, pero que eran desconocidas

para ellos. Contaron con la complicidad o el apoyo tácito de las autoridades turcas y de algunos dirigentes locales (Mengozi, 2017). A pesar de las adversas circunstancias, el arameo continuó utilizándose tanto como lengua vehicular, lengua litúrgica y también como lengua literaria. La arabización, unida al alto grado de analfabetismo y a la presión ejercida por los misioneros occidentales que llegaban a esta parte del mundo y que trataban de imponer el árabe como lengua común de las comunidades cristianas orientales, hacen muy verosímil pensar que escribiera su obra en árabe. En esta lengua y en inglés firma, precisamente, Theresa algunos documentos en Inglaterra.

No obstante, hay varios datos que me llevan a pensar que tal vez pudiera haber escrito toda o una parte de su libro en *suret*. Es notorio el orgullo que exhibe Maria Theresa por sus orígenes y por su tradición cultural a lo largo de la obra. Ella misma manifiesta que en Inglaterra tenía esperanzas de conseguir recursos económicos enseñando su lengua materna y “traduciendo las obras orientales y sus manuscritos” (Asmar, 1844: 308). Estos deseos no pudieron llevarse a cabo pero su afirmación nos hace entrever que el conocimiento que tenía de su propia lengua no era ni tan superficial como subrayan sus críticos ni seguramente tan profundo como ella pregona, pero en cualquier caso sí lo suficientemente amplio como para haberle permitido escribir sus memorias en arameo moderno. El hecho de ser una mujer culta que hablaba tantas lenguas me hace pensar en que tal vez no sea absurdo conjeturar que escribiera su primera obra total o parcialmente en arameo, y que ella misma la tradujera después al árabe. Para lograr una mayor difusión habría procurado que se la tradujesen al inglés, a un inglés literario que ella seguramente no dominaba en 1840. En la Inglaterra de la época era más fácil encontrar traductores del árabe al inglés que de cualquiera de los dialectos arameos modernos a esta lengua. De ser cierta mi teoría, sería ella la primera escritora asirio-caldea que habría escrito en arameo moderno. Y no la poeta Anne de Tell-Keppe, a la que sus contemporáneos tachaban de analfabeta y de la que se afirma que tuvo que recurrir a otras personas para que le transcriberan sus poemas (Mengozi, 2012).

El mérito de las *Memoirs of a Babylonian princess* no reside ni única ni primordialmente en la calidad literaria de la lengua en la que fue escrita sino en su valor testimonial. Su obra es un testimonio valioso de una mujer que vivió las circunstancias que precedieron al *seifo* asirio. Entre 1890 y 1915, la población asiria que vivía bajo el imperio otomano sufrió varias oleadas de asesinatos masivos (Yildiz, 2009: 20-30). Es un genocidio que empieza a ser conocido a raíz del reconocimiento del genocidio armenio por parte del Consejo de Europa y de la ONU. A lo largo de las páginas de esta obra asistimos a la génesis de la tragedia. Asmar relata cómo vivió la crisis del Imperio Otomano y cómo sus corruptos dirigentes manipulaban a la población empobrecida y analfabeta musulmana contra los cristianos, que eran considerados cabezas de turco, cuando no traidores vendidos a las potencias occidentales. Resultan conmovedores los pasajes en los que Theresa describe las torturas y asesinatos a los que eran sometidos su familia, su pueblo, por no querer abjurar de su fe.

Falta una investigación más profunda sobre su vida, tanto la que se desarrolla en Oriente como en Europa. Es necesario ponderar los datos que aporta la propia María Theresa en su obra con la documentación recogida por Fey, proveniente de los archivos de la misión dominicana en Mosul y con los descubrimientos y reflexiones de investigadoras como Porter para trazar un retrato más apurado de Theresa, sin caer en una visión idealizada de mujer feminista y de vanguardia ni en presentarla como una mujer ambiciosa, con delirios de grandeza, una aventurera que se fabricó un personaje atrayente que vender a los occidentales. Fue simplemente una mujer que tuvo la oportunidad de tomar las riendas de su destino, no como sus hermanas. No dudó en arriesgarse y luchar para conseguir salvarse. Tuvo que ganarse la vida y mantenerse con sus propios recursos, sin familia, sin patria, a miles de kilómetros de la tierra que la vio nacer. No se olvidó de sus orígenes ni de sus hermanas asirio-caldeas y los reivindicó en la medida de sus posibilidades y teniendo en cuenta las circunstancias en las que vivía, una extranjera soltera, sin patria a la que poder regresar.

La historia de la literatura aramea moderna y contemporánea está aún por escribir. En las últimas décadas se han ido

publicando y digitalizando (afortunadamente, dadas las circunstancias terribles que han sufrido y sufren las comunidades cristianas de Oriente) bibliotecas, públicas y privadas. Este hecho ha permitido ir conociendo géneros, autores y tendencias que nos permitirán completar el marco histórico, literario y cultural de esta etapa de la literatura aramea y conocer mejor a esta *outcast of the world* como ella se define. (Asmar, 1844: 14)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fiey, J.M. (1965). *Assyrie Chrétienne. Contribution a l'étude de l'histoire et la géographie ecclésiastiques et monastiques du Nord de l'Iraq*. Volume II/1. Beyrouth: Imprimerie Catholique.
- Mengozi, A. (editor) (2011). *Religious poetry in vernacular Syriac from Northern Iraq (17<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> centuries. An anthology*. Louven: CSCO, 628.
- Mengozi, A. (2017). *Nuevos materiales para el estudio de la lengua y literatura sureth*. En Efrem Yildiz Sadak y María Fuencisla García Casar (Presidencia). II Jornadas del Área de Estudios Hebreos y Arameos. Jornadas dirigidas por el Área de Estudios Hebreos y Arameos de la Facultad de Filología. Salamanca, 15-16 de marzo de 2017.
- Namoi, W. (01/08/2012). Ahead of her time. *Chaldean News*, en línea. [Fecha de consulta: 20/03/2017]
- Porter, E. (2009). *Memoirs of Maria Theresa Asmar. An Iraqi Woman's Journey into Victorian England*. Ammán: Fadaat House for Publishing.
- Yildiz, E. (2009). El genocidio asirio del s.XIX. *Diálogo ecuménico*, t. 44, n° 238, pp. 7-33.
- Yildiz, E. (2017). *Gramática del arameo modern: Suret*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- Wikipedia Contributors. *Maria\_Theresa\_Asmar*. Recuperado de las versiones inglesa, árabe y persa [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Maria\\_Theresa\\_Asmar](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Maria_Theresa_Asmar), [Fecha de consulta 25/05/2017]





RECONQUISTANDO LA LITERATURA: UENO  
CHIZUKO Y LA RENOVACIÓN DE LA CRÍTICA  
LITERARIA JAPONESA

RECONQUERING LITERATURE: UENO CHIZUKO  
AND THE RENEWAL OF JAPANESE LITERATURE'S  
CRITICISM

Raúl PÉREZ HERNÁNDEZ  
*Universidad de Salamanca*

*Resumen:* No puede entenderse la militancia feminista japonesa sin la aportación de la intelectual y socióloga Ueno Chizuko. Desde este punto de vista, el análisis de sus trabajos como crítica literaria y del mensaje en las décadas de los 80 y 90 del pasado siglo resulta clave a la hora de definir (y redefinir) el concepto de literatura nacional a través de la lucha contra la literatura patriarcal de la establecida *danryū bungaku* (男流文学). Bajo esta premisa, Ueno busca reposicionar la figura femenina, tanto de las autoras como de los personajes y temáticas femeninos en un espacio alejado del distanciamiento como un “Otro” o como una sección paralela de la creación, poniendo de manifiesto la verdadera naturaleza tanto del proceso de conquista de la literatura masculina como del mismo uso del lenguaje. Este artículo analizará las claves de su pensamiento crítico en referencia a la literatura canónica japonesa y la necesidad de replantear una postura que desafíe a la situación de esta “corriente de literatura de varones”.

*Palabras clave:* Ueno Chizuko, Feminismo, Crítica Literaria, Alteridad, Japón.

*Abstract:* Japanese militant feminism cannot be understood without sociologist and thinker Ueno Chizuko's work. From this point of view, an analysis of her thinking and criticism on Japanese literature and rhetoric during the period between the 80's and 90's of the past century becomes a key to define, and redefine, the concept of National Literature through her fight

against the *danryū bungaku* (男流文学), the male's literature, as an expression of society and literature, life and its representation. Under this premise, Ueno searches to put in a new place the feminine figure, both of female authors and characters or as a topic, regaining their space non-correspondent to The Other, where this literature, based on an inherent patriarchy, has confined them, even in her use of the language.

*Key words:* Ueno Chizuko, Feminism, Literary Criticism, Alterity, Japan.

## 1. CONSIDERACIONES PREVIAS

El presente artículo es resultado de un proceso de investigación actualmente en marcha, en el marco del desarrollo de mi Tesis Doctoral, por lo que no se plantearán conclusiones definitivas ni se mantendrá un final cerrado.

Comenzando por una breve contextualización del artículo, y como se acaba de mencionar, es un trabajo en progreso que deriva de una línea de investigación que aúna estudios sobre arquetipos, en concreto al respecto de la alteridad, y de género, en el análisis teórico de la literatura japonesa.

En este marco teórico en el que me baso, el de alteridad y género, los arquetipos del Yo y el Otro llevados a este discurso plantean la figura femenina como una faceta más del Otro, la mujer como alteridad, tal como Judith Butler, en 2007 o Nash y Torres, en 2009 exponen, por plantear algunos ejemplos recientes, que ya en 1949 lanzará Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*.

Paralelamente, el segundo de los elementos que sustentan teóricamente el presente artículo se basa en los estudios arquetípicos desarrollados por el psicólogo japonés Kawai Hayao, en los que enlaza estas figuras universales con todos los aspectos creativos y de desarrollo intelectual de los grupos sociales, con especial relevancia según mi opinión en los aspectos literarios, por su valor como generadores y modificadores de los esquemas mentales de las diferentes sociedades y culturas.

El tercero de estos aspectos será, y enlazado con el anterior, la concepción japonesa de alteridad, indivisible de la figura que el etnólogo Orikuchi Shinobu identifica con el *marebito*, una representación semideificada de la realidad del no perteneciente al grupo.

En ese proceso, se plantea aquí a Ueno como referencia de pensamiento en cuestión de la reivindicación y el activismo de género desde el marco intelectual.

Pero, ante todo, ¿de quién estamos hablando cuando nos referimos a Ueno Chizuko?

Punta de lanza de la intelectualidad de género en la historia reciente de Japón, su línea de investigación ha tomado diversas rutas durante los más de 40 años de carrera profesional, pero siempre de la mano de la conciencia de género y de clase.

#### 1.1. UENO CHIZUKO, PERFIL

Muy elogiada y criticada tanto en su propio país como a nivel internacional, en España se adolece de su representación, y se hace extensivo al mundo hispanohablante, salvo contadísimas excepciones.

Sus posturas de izquierdas le han valido en numerosas ocasiones el apelativo de radical en cuanto a sus planteamientos teóricos y no pocos debates de relevancia en el discurso intelectual, generalmente con aquellas tendencias más cercanas a sus planteamientos. Y es que para Ueno Chizuko no se entiende el avance de las ideas sin el debate y la polémica, en especial frente a otros actores de los fundamentos feministas, como el caso del conflicto intelectual con Yayoi Aoki, intelectual del llamado ecofeminismo japonés. Estos dos elementos, debate intelectual y polémica, serán dos de sus puntos más fuertes en cuanto a la dialéctica del pensamiento contemporáneo.

Según sus planteamientos intelectuales, se la engloba en un pensamiento post estructuralista que ha adoptado el discurso norteamericano y en unas posturas afines a las teorías de la historia reflexiva, al proponer un doble papel para la mujer durante la Segunda Guerra Mundial, no solamente como víctima, sino como actor, elemento que va a ser analizado con posterioridad en sucesivos párrafos.

Dentro de los autores españoles, apenas el profesor Alfonso Falero, de la Universidad de Salamanca, hará un análisis de su obra, y señalará las escasísimas referencias de otros investigadores en lengua española. Él expondrá la obra de referencia traducida al español de Pierre Lavelle *El pensamiento japonés*, de 1998, en la que se menciona a Ueno en un par de líneas, o la meticolosísima tesis doctoral y posterior monográfico de 2006 *Mujeres japonesas: Entre el liberalismo y el totalitarismo 1868-1945*, de la historiadora Akemi Saito, que lanzará la figura de Ueno solamente como mención en el proceso histórico del feminismo japonés.

Fuera de estas dos referencias, la traducción al español de *Cultura, etnicidad y globalización: la experiencia japonesa*, de Tessa Morris-Suzuki (1998), menciona a Ueno en una breve cita de unas escuetas 5 líneas y nota bibliográfica. Existe, además, una traducción de un artículo escrito originalmente en inglés “Orientalismo y Género”, por Germán Franco, en la revista mexicana *Debate Feminista*, en 1996.

El problema de estas menciones es que, salvo en el caso de Falero, nunca se ha dado la suficiente importancia al pensamiento y a la propia figura de esta intelectual, dentro del marco hispano, y mucho menos a sus posturas en cuanto al desarrollo de la investigación en literatura japonesa contemporánea.

## 2. EL PROCESO DE LA CRÍTICA DE UENO

Dentro de las tres líneas que, según los planteamientos de Falero, Ueno desarrolla, como son la herencia del estructuralismo, un pensamiento feminista creativo y no imitativo, y una deuda con las posiciones de pensamiento marxista (Falero, 2008) y en relación con el pensamiento socialista de Yamakawa Kikue, me centraré en su línea más pragmática, por la relación que plantea con su visión de la literatura japonesa. En este proceso crítico he podido distinguir una serie de pilares fundamentales que presiden su pensamiento en todos los niveles, y que se entremezclan entre ellos, que se manifiestan de manera más clara en su trabajo de la década de los 80 y primeros 90, su etapa más cercana al desarrollo del análisis del mensaje, al análisis de la lengua y a la crítica literaria.

### 2.1. VISIBILIZACIÓN Y DEFENSA DE LAS MINORÍAS

El primero de estos pilares resulta de la lectura directa de su ideario como intelectual. La defensa hacia las minorías en general, las víctimas, y su ferviente feminismo al plantear a la mujer como ambas, debido al desarrollo de la sociedad patriarcal, desvela la necesidad, en cuanto a la práctica literaria de la visibilización como un primer paso para la protección de las mismas. La mujer, como tema y autora, debe ser reconocida en su justa apreciación.

Es destacable su activismo al respecto de la causa de la visibilización, llegando a mencionar a menudo a las familias de los protagonistas de las obras que comenta. Claro ejemplo de esto será el comentario a la obra de Yoshiyuki Junnosuke 砂の上の植物群 (*Suna no ue no shokubutsugun*), en 男流文学論 (*Danryū Bungakuron*) (Tomioka T., Ueno Ch., Ogura Ch., 1997:14-24)<sup>1</sup>, pues, aun teniendo un papel de escaso peso narrativo en la obra, serán fundamentales para expresar su tesis de literatura opresora, lo que dirige su mirada al respecto del segundo de los pilares.

### 2.2. DANRYŪ BUNGAKURON Y LA NECESIDAD DE RECONSTRUCCIÓN DEL CANON

Esta “literatura masculina”, la también llamada “literatura de varones” (*danryū bungakuron*), no es más que la puesta en práctica de la normalización de una escritura que deja en su mínima expresión las realidades femeninas, dando preponderancia absoluta a las creaciones de varones. Salvo las creaciones de las grandes autoras clásicas (entre las que estarían Murasaki Shikibu, Sarashina u Ono no Komachi, por mencionar algunas de las quizá más relevantes según el actual canon<sup>2</sup>) que principalmente se

<sup>1</sup> Traducción personal desde el original por el autor. Los títulos de ambas obras se traducen como *La vegetación sobre la arena* y *Teoría de la literatura de varones*, respectivamente, inéditas en español.

<sup>2</sup> Resulta destacable en este punto que, casi paradójicamente en una sociedad que valoraba, al menos en cierto modo, los ideales “femeninos”, la gran mayoría, por no decir todas, de las autoras de su tiempo, no podían emplear su nombre real, sino que los apelativos por los que han pasado a la historia de la literatura son títulos, referencias a la posición de sus maridos u orígenes paternos o meros seudónimos, en algunos casos impuestos por los editores, puesto que se desconoce toda referencia sobre ellas salvo sus matrimonios o descendencias. Sirva como el ejemplo el caso de la autora del *Diario de una Efímera* (*Kagerō Nikki*), conocida como *Michitsuna no Haha*, Madre de

enlazan con la época Heian, la mujer pasa a un plano oculto, como no podía ser de otra manera, en una sociedad jerarquizada de tal modo, que envía a la alteridad a todo aquello que puede dismantelar o, cuanto menos, poner en evidencia, un aparato ideológico construido por medio de artificios mediante la manipulación del lenguaje y la sociedad.

Situadas ya en esta alteridad, que demoniza lo que antes se priorizaba, los valores estéticos y sociales que el nuevo orden consideraba femeninos, se plantea un mensaje y una serie de políticas en las que la mujer desaparece de la vida pública. Ante esto, Ueno se manifiesta ofreciendo un planteamiento de la relación hombre-mujer muy alejada de la visión estatal oficial, y da a la literatura canónica el ya planteado estatus de literatura de agresión frente a la mujer y el niño (Komori Y. 2011:104-105), los dos elementos más débiles de la jerarquía socio política de la nación entendida ya no solamente como una extensión del entramado familiar, sino como una familia propiamente dicha, bajo el patriarcado del Emperador.

En este sentido, a la hora de analizar el mensaje femenino de las obras generadoras de la tradición, tanto literaria como cultural, ya plasmadas por escrito, hay que tener especial cuidado en lo referente al estudio de las voces “femeninas” de los mitos. Esta es, en mi opinión, una “trampa del género” en la que es frecuente caer, puesto que los compiladores, si bien afirman basarse en relatos establecidos y mantenidos de forma oral por las garantes de la memoria, usualmente mujeres (herencia de las *kataribe*), son varones y ejercen una función legitimadora para el poder imperial, establecido ya bajo una clara estamentación patriarcal.

Esta va a ser una cuestión que guarda una íntima relación con otra de las bases ideológicas del discurso de Ueno: el concepto de tradición, del que hablaré más adelante.

### 2.3. ANTI REVISIONISMO HISTÓRICO Y ANTIBELICISMO ABSOLUTO

La cuestión del revisionismo histórico es una constante en el desarrollo de la intelectualidad y la historiografía japonesas desde el final de la Segunda Guerra Mundial y, por tanto,

---

Michitsuna (Fujiwara). Para una descripción más detallada de estos aspectos, ver McCullough, W. H. (1967) y Watanabe M. y Bowring, R. (1984).

permanece íntimamente ligada a la realidad literaria, su expresividad y su crítica.

Estas corrientes de pensamiento consisten, de manera muy esquemática, en replantearse la realidad de Japón en cuanto a desarrollo histórico y cultural, basándose en la idea de necesidad de sus actos en la Historia, llegando en ocasiones a las concepciones de racismo y supremacismo, y considerando la batalla del género como un intento “masoquista” de feminizar la nación en contra de los principios éticos que el Estado debe mantener respecto a su “varonía”. Y es que es esta una lucha que la sociedad japonesa está viviendo con intensidad desde la década de los años 80 y que no ha dejado de tomar fuerza, con especial importancia en los 90 y en la década actual, debido al auge de tendencias políticas orientadas a la derecha y las subsiguientes corrientes neoimperialistas y ultranacionalistas de la extrema derecha. La lucha por las reediciones y revisiones de los libros de texto sigue siendo hoy en día un frente abierto en la política nacional japonesa.

La propia Ueno va a posicionarse en contra de una de estas asociaciones revisionistas de manera muy explícita en *Narratives of the Past*<sup>3</sup> (Ueno Ch. 2001). En ese texto, menciona algunos de los puntos que la Asociación para la Creación de Nuevos Libros de Texto de Historia lanzó en 1998 y 1999, para reflejar la peligrosidad de sus posturas y la manipulación en sus mensajes. En este conflicto social, la postura de Ueno siempre ha sido muy clara: el revisionismo es una herida en la misma alma del país y ningún conflicto armado es justificable.

No se puede dejar que se ensombrezcan los logros intelectuales y sociales, pero tampoco pueden dejarse de asumir responsabilidades ni plantear como un ataque directo un pensamiento que implique el reconocimiento femenino o la realidad de la opresión y la agresión. Para ello, la educación es clave, y el análisis de la literatura debe enfrentarse mediante esta

---

<sup>3</sup> Artículo que destaca, en el plano lingüístico, por su ferviente lucha contra la creación y modificación de retóricas que lleven a engaño o a confusiones que planteen como fin último la defensa de unos ideales anti humanistas y que degraden a la víctima, escondiéndola y favoreciendo la elisión de responsabilidades del agresor.

premisa ante las manifestaciones creativas, en especial, las de la época expansionista o en las que ésta se apoya ideológicamente, sobre todo, teniendo en cuenta el éxito que comienza a plantearse de esta visión de la historia entre las generaciones más jóvenes.

#### 2.4. ACEPTACIÓN DE LA PROPIA HISTORIA COMO ELEMENTOS ACTIVOS Y RESPONSABLES DE LA MISMA

En el cuarto de estos puntos, que deriva directamente del anterior, afirma que no puede establecerse una postura equívoca a nivel del conjunto de la sociedad al respecto de las acciones de la nación en cuanto a su proceso histórico. Japón como sociedad debe reconocerse como colaboradores necesarios en la Guerra Mundial y no solo víctimas del bombardeo nuclear. El Estado es, al fin y al cabo, responsable absoluto del drama de las *comfort women* y del esclavismo sexual durante la Segunda Guerra Mundial como elementos de estrategias de guerra y de directrices en cuanto a una estrategia estatal de posicionamiento en el marco internacional y, por tanto, los ciudadanos tienen gran parte de la responsabilidad de las acciones de los gobernantes, aún en situaciones de autoritarismo político.

Su repulsa hacia posturas acomodaticias, que buscan enterrar este pasado, la sitúan en el marco internacional según mi criterio como una de las abanderadas de la aún necesaria lucha por la defensa de la integridad física femenina frente a la agresión, ya no solamente física, sino ante la agresión moral que es la evasión de responsabilidades sociales amparándose en la sola responsabilidad personal del dirigente.

Esta aproximación a la historia reflexiva que se mencionó en el comienzo del texto, esta no negación de la agencia será la temática en la que centrará su trabajo en los más recientes artículos, junto con la cuestión del envejecimiento y el cuidado de ancianos y otras personas dependientes, siempre de la mano de la concepción de género.

Es este un tema que ha generado una inmensa cantidad de literatura y que destaca por la vigencia de la polémica y la crudeza de los posicionamientos institucionales y personales, y que, a pesar de la relevancia en la creación de dialécticas, ya no solamente de Ueno, sino de una gran cantidad de intelectuales



del ámbito geográfico y de los Derechos Humanos, no intentaré entrar en más detalles que la mención en su proceso de crítica.

No puede olvidarse tampoco que la respuesta gubernamental de todas las partes implicadas se debe a una serie de estrategias geopolíticas y macroeconómicas y que muchas veces este interés político chocará contra las expectativas y las esperadas retribuciones morales de las víctimas, pero da pie a una nueva defensa de la mujer como víctima, de un esclavismo directo contra su propia corporalidad, su integridad mental y su integridad como seres humanos y como individuos en una sociedad que durante décadas se dedicó a negar su existencia.

Los acercamientos a las posturas de la historia reflexiva o a la “historia popular” a la que me referiré más adelante, al relato oral y directo del vencido en la estructura jerárquica, del oprimido, frente a la dialéctica del opresor, son planteados como empoderamiento social y como informante de primer nivel en el ámbito del estudio científico de vanguardia, y se ampara, en este caso particular, en las declaraciones de víctimas de los (pocos) procesos judiciales que se han abierto al respecto del sistema de las *Comfort Stations*.

#### 2.5. IDENTIDAD GÉNERO = CLASE

El quinto de los pilares de su discurso es la absoluta relación del feminismo con una conciencia de clase. Este es, en mi opinión, su planteamiento clave, a parte de la defensa y visibilización de la víctima, junto con el siguiente que se expondrá. En esta línea entroncada con el marxismo (discurso que en cuanto a marco teórico se aproxima a gran parte de sus posturas), los textos oficiales no recogen la realidad del pueblo ni la definen. Su impacto es mínimo en algunas etapas. Las elites y sus registros ni muestran ni definen un marco para la realidad de la mayoría de la población, sino que se retroalimentan de sus propias características.

Ejemplo de ese impacto mínimo será la realidad en torno a *Onna Daigaku*, “manual” de comportamiento femenino en todos los ámbitos de la vida y sus relaciones en sociedad, compuesto en el Siglo XVII. Recientes autoras, como la antes mencionada Akemi Saito, si bien su trabajo de historiografía del feminismo japonés es de una profundidad y una metodología minuciosas, lo

definen como una realidad establecida para todos los niveles y como enseñanzas universales.

Frente a ello, (o estas tendencias frente a ella, si nos ceñimos al desarrollo temporal), Ueno plantea una postura basada en la metodología de la investigación conocida como *People's History*, la “historia popular” que comienza a tomar fuerza en la década de los años sesenta del siglo pasado, mencionada en el punto anterior, en la que la realidad es bien distinta: el ínfimo porcentaje de población campesina que podría tener acceso físico a la obra, y de ellos, el ínfimo porcentaje que podría leerla, hace que solamente sea una difusión del mensaje menos que tangencial.

Además, las supuestas enseñanzas confucianas que desarrolla y que una importante parte de los especialistas da como difundida extensivamente, no eran seguidas por la población campesina, más arraigadas en las tradiciones locales y de comunidades autónomas o semiautónomas <sup>4</sup>, dejando las prácticas e ideas de esa visión del mundo a la burguesía y las elites.

La validez de los informantes orales en los que se basan los planteamientos de esta historia popular será clave para el discurso de Ueno y su valoración de la víctima, puesto que los elementos desfavorecidos, no hegemónicos u oprimidos en cualquier sentido, no dejarán registros escritos y, por tanto, no existe otro medio para conocer su verdad. La lucha a favor de la víctima vuelve a hacer acto de presencia, de manera radicalmente directa, y se emparenta con la lucha de clases.

#### 2.6. RECONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN.

La cuestión de la reconstrucción (mediante todos los medios posibles) de esta entidad ficticia, del constructo que Meiji heredó de las elites Tokugawa, va a mantenerse como uno de sus puntos de atención máximos en todo su discurso. Tanto es

---

<sup>4</sup> Tal como Ueno señala en *The Position of Japanese Women Reconsidered* (1987), las pequeñas comunidades se aferrarán en cuestiones como la crianza o la educación de las nuevas generaciones a sus propias formas de regulación social institucionalizada hasta el avance de la escolarización centralizada por el Estado ya a finales del S. XIX.

así que será la base de su obra más reconocida a nivel internacional<sup>5</sup>.

Y es que el proceso de reconstrucción del Estado en una Nación-Estado moderna supuso uno de los grandes cambios en todos los aspectos de la vida japonesa y es, con toda probabilidad, la etapa más estudiada desde todos los ángulos y planteamientos. En este punto, las élites gobernantes tomaron la decisión de crear una completa reestructuración ya no solo del Estado, sino de su completa ideología e idiosincrasia.

Resultarán clave en este momento las políticas que derivarán en la renovación de la visión del género, tal como Ueno expresa en *Nationalism and Gender*. Esta etapa forjadora de tradición se basará en gran medida en una concepción del mundo que busca tomar lo mejor de occidente junto con su propio planteamiento nacional, pero dista mucho de ser un ideal romántico, y, desde luego, el término “mejor” es, cuanto menos, discutible. La reformulación “desde el interior” de la realidad nacional se apoyará en las elites Tokugawa que dominaron el país durante casi tres siglos completos, sentando unas bases ideológicas “tradicionales” (y el entrecomillado es más que acertado en este punto). Con todo ello, se presenta esta tradición moderna recién inventada e impuesta como un modelo de conducta heredado, de manera análoga a las acciones de la creación de pensamiento de los regímenes totalitarios para legitimar su gobierno y las posturas oficiales enraizándolas mediante la idea de la autoctonía más “pura” y la antigüedad.

## 2.7. LENGUA E IDENTIDAD

Tanta es la relación que establece entre ellas, que llega a plantear sus tesis en artículos meticulosamente construidos para dar la idea, ya no solo por el término empleado, sino mediante juegos lingüísticos y semánticos, de esta opresión. Komori Yoichi

---

<sup>5</sup> Será esta *Nationalism and Gender* (publicado originalmente en japonés en 1998) y en ella explicitará las tensiones entre elementos no hegemónicos de la sociedad con el Estado, las concepciones de Nación, género, tradición y sus relaciones en el establecimiento del Japón moderno, así como la crítica al sistema de jerarquización patriarcal imperial, aunque anteriormente ya habrá planteado la problemática de la creación de la tradición en 1987 con el artículo *The Position of Japanese Women Reconsidered*.

(2011) llegará a afirmar que estas prácticas, casi de obra de prestidigitador, solamente son accesibles a verdaderos intelectuales y que, mediante esta “manipulación” del lenguaje, y sin faltar al rigor investigador, pueda presentarse una idea desde ciertos puntos de vista resulta muy interesante metodológicamente. No es de extrañar, por tanto, que, como se ha mencionado en el inicio, Ueno desarrolle una muy exitosa carrera de polemista gracias a su habilidad en el uso de todos sus recursos retóricos y narrativos, pero que nunca van a plantearse como una cortina de humo frente a posibles fallas en su teoría intelectual, sino que servirán para ilustrarla. Como ejemplo, el uso por escrito de términos asociados a actividades que la “tradición” y el desarrollo jerárquico, han adoptado como masculinas y que estarían expresados mediante el uso del *kanji*, Ueno los presenta mediante su lectura silábica, para elidir la carga semántica del ideograma.

Sin embargo, no plantea que se abandone el uso de estructuras “femeninas” o “masculinas” en el uso de la lengua, pudiendo encontrar ejemplos gramaticales asociados a expresiones reservadas a mujeres junto a lengua estándar alejándose de otras que suelen estar planteadas para ser pronunciadas por hombres, dando relevancia a un constructo social que puede parecer, desde un punto de vista de los estudios de género occidentales, cuanto menos, digno de mención.

La lengua, la exquisita elección de términos y retóricas, serán su campo de batalla más que las armas para expresar ideas. De nuevo, aparece la cuestión de la valoración de la víctima, en este caso, ligada a la neutralización de las retóricas de la hoy famosa *posverdad*.

### 3. CONSIDERACIONES FINALES

Con todo lo anterior, no hay ninguna duda en considerar a Ueno Chizuko como muestra de la vanguardia feminista de su época que, si bien ha ido derivando en temáticas y discursos durante su extensa carrera, nunca se ha desligado de una militancia intelectual de primera línea.

En cuanto a sus posicionamientos al respecto del desarrollo literario, sus posturas de crítica ante la narrativa, aunque tempranas y de relativa brevedad en sus planteamientos teóricos, no pueden

dejarse de lado si se busca comprender la situación actual de las corrientes de género en Japón, sus reivindicaciones en sus resultados creativos, y la realidad social a la que referencian. Es un pilar fundamental en el desarrollo histórico de la intelectualidad lingüística, sociocultural y contextual de la literatura japonesa contemporánea que, sin embargo, adolece de repercusión en el mundo hispánico, al contrario del “frente” anglosajón.

Sirva de última cuestión la necesidad de sus planteamientos ante el desajuste editorial y de canon, sobre todo a nivel internacional y de espectro dirigido a un público no especializado, aunque en mi opinión, se hace de igual manera necesaria una revisión de estos principios dentro del mundo académico e investigador, en especial en el ámbito de las obras y autores que conforman el sistema canónico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. París: Gallimard.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Falero, A. (2008). Una lectura de *Nationalism and Gender*: Ueno Chizuko en la historia intelectual contemporánea. En E. Barlés Bágüena & V. D. Almazán Tomás (Eds.), *La mujer japonesa, realidad y mito* (pp. 507-523). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Falero, A. (2010). Etnografía del agua en perspectiva simbólica. Introducción al pensamiento de Orikuchi Shinobu. En M<sup>a</sup>. A. Montaner & M<sup>a</sup>. Querol (Eds.) *Lenguas de Asia Oriental: Estudios lingüísticos y discursivos* (pp. 161-172). Valencia: Universitat de València.
- Franco Toriz, G. (trad.). Ueno Ch. (1996). Orientalismo y género. *Debate feminista*, 14(octubre), 165-186. Recuperado de [http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/014\\_14.pdf](http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/014_14.pdf) [Fecha de consulta: 03/10/2016]
- Ishii, S. (2001). The Japanese Welcome-Nonwelcome Ambivalence Syndrome toward *Marebito/Ijin/Gaijin* Strangers: Its Implications for Intercultural Communication Research. *Japan Review*, 13. 145-170.
- Kawai, H. (1997). A Perspective on Archetypes and the Japanese Consciousness. The Elder, Youth, Male and Female Archetypes. *Japan Review*, 9, 3-27.

- Komori, Y. (2011). 総特集上野千鶴子。分籍化する知の操作。日本近代文学研究と上野千鶴子。(Sōtokushū Ueno Chizuko. Bunsekikasuru chi no sōsa. Nihon kindai bungaku kenkyū to Ueno Chizuko). *Gendai Shisō*, 39 (17), 102-105.
- McCullough, W. H. (1967). Japanese Marriage Institutions in the Heian Period. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 27, 103-167.
- Morris-Suzuki, T. (1998). *Cultura, etnicidad y globalización. La experiencia japonesa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Nash, M. & Torres, G. (Eds.). (2009). *Los límites de la diferencia. Alteridad cultural, género y prácticas sociales*. Barcelona: Icaria.
- Ogawa, N. (2005) A Reexamination of the Marebito Thesis. *Acta Asiatica*, 89. 19-40.
- Saito, A. (2006) *Mujeres japonesas: Entre el liberalismo y el totalitarismo 1868-1945*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Tomioaka T., Ueno Ch., Ogura Ch. (1997). 男流文学論 (Danryū Bungakuron). Tokio: Chikuma Shobō.
- Ueno, Ch. (1987). The Position of Japanese Women Reconsidered. *Current Anthropology*, 28(4), 75-84.
- Ueno, Ch. (1996). Modern Patriarchy and the Formation of the Japanese Nation State. En D. Denoon, M. Hudson, G. McCormack & T. Morris-Suzuki (Eds.), *Multicultural Japan. Palaeolithic to Postmodern*. (pp. 213-223). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ueno, Ch. (2000). 上野千鶴子が文学を社会学する (Ueno Chizuko ga Bungaku wo Shakaigakusuru). Tokio: Asahi Bunko.
- Ueno, Ch. (2001). Hiroshima from the Feminist Perspective: between War Crime and the Crime of War. *Asian Women*, 12. 53-79.
- Ueno, Ch. (2001). Narratives of the Past. Against Historical Revisionism on “Comfort Women”. En L. Monnet (Ed.), *Approches Critiques de la Pensée Japonaise du XXème Siècle*. (pp. 303-325). Montreal: Les Presses de l’Université de Montréal.
- Ueno, Ch. (2004). *Nationalism and Gender*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Ueno, Ch. (2006). The place of “comfort women” in the Japanese historical revisionism. *Sens Public. Revue électronique internationale*. Recuperado de <http://www.sens-public.org/article196.html?lang=fr> [Fecha de consulta: 05/02/2016]
- Ueno, Ch. (2011). 不惑のフェミニズム (Fuwaku no feminizumu). Tokio: Iwanami Shoten.
- Watanabe, M. & Bowring, R. (1984). Style and Point of View in the Kagerō Nikki. *The Journal of Japanese Studies*, 10(2), 365-384.

FINCHÉ MORTE NON MI SEPARI.  
IL FENOMENO DELLE SPOSE DELL'OPPIO  
IN AFGHANISTAN  
TILL DEATH DO ME PART.  
THE OPIUM BRIDE PHENOMENON  
IN AFGHANISTAN

Anna Grazia RUSSU

*Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED*

*Riassunto:* Nata in Afghanistan, ma trasferitasi da bambina in America, dopo anni, la giornalista Fariba Nawa è tornata nel suo paese d'origine. Sullo sfondo di una terra dilaniata da lotte interne ed interessi di potenze straniere, ha incontrato suo nonno, che era stato imprigionato per le idee troppo progressiste, trafficanti di droga, donne disposte al sacrificio per far valere i propri diritti. Il viaggio è raccontato nel libro *La moglie afghana*, in cui, con particolare riguardo, riporta la storia di una bambina, costretta dal padre a sposare un uomo molto più vecchio di lei, che non parla la sua lingua, che è già sposato, che ha già dei figli. L'Afghanistan è, oggi, il posto peggiore al mondo dove una donna possa nascere: per lei non è prevista istruzione, ma un matrimonio in giovane età ed un parto precoce, che può cagionarne la morte.

*Parole chiave:* Afghanistan, Donne, Matrimoni precoci, Oppio

*Abstract:* Fariba Nawa is a journalist who was born in Afghanistan and who moved to the USA, when she was a child. After many years, she came back to her motherland, wracked by internal struggles and foreign interests: it was there that she met her grandfather, who had been imprisoned because of his far too progressive ideas, drug dealers and women ready to sacrifice themselves to enforce their rights. She tells her journey in the book *La sposa afghana* (The Afghan bride - the original title is *Opium Nation*, t/n), where she reports with particular regard the story of a young girl, forced by her father to get married to a man much older

than her, who does not speak her language, is already married and already has two sons. Today, Afghanistan is the worst place in the world for a girl to be born: no education is foreseen for her, rather a child marriage and a premature birth, which could kill her.

*Keywords:* Afghanistan, Child marriage, Opium, Women

## 1. INTRODUZIONE

Il suggerimento per questa riflessione è arrivato dal libro della giornalista Fariba Nawa, *La moglie afghana*, del 2011, ristampato nel 2016. Il titolo in italiano, frutto di un'abile operazione di *marketing*, lo colloca, apparentemente, nella frondosa letteratura al femminile, che racconta forti esperienze vissute da donne, nei diversi angoli del pianeta: in realtà, la pubblicazione, sulla cui copertina originale si legge *Opium Nation*, è un *reportage*, molto ben documentato, sul commercio di oppio in Afghanistan, contesto in cui tutti gli esseri umani nati lì devono necessariamente inserirsi e sopravvivere. Nel viaggiare attraverso le lande della sua terra d'origine, la Nawa viene a conoscenza del caso di una ragazzina di 12 anni, Darya, promessa sposa dal padre ad un uomo molto più grande di lei.

## 2. L'AFGHANISTAN OGGI

L'Afghanistan è una repubblica Islamica<sup>1</sup>, il cui presidente è Mohammad Ashraf Ghani Ahmadzai, eletto nel settembre del 2014 (Amnesty, 2017b). La situazione interna non è di pace (Furlan, 2016): il conflitto armato causato dai Talebani colpisce indiscriminatamente obiettivi militari e civili, generando un numero così alto di sfollati da fare del paese il secondo per la quantità di rifugiati (Amnesty, 2017a). Al momento, si registra il rientro di centinaia di migliaia di richiedenti asilo, proprio mentre si raggiungono nuovi picchi di vittime fra la popolazione inerme (Amnesty, 2017c). Su tutto il territorio nazionale, consistenti sono le violazioni dei diritti umani, nelle varie sfumature (Amnesty, 2017b; Hrw, 2017: 68, 69). Degno di nota

---

<sup>1</sup> Per la storia dell'Afghanistan, si veda Zanichelli, n.d. e Youreporter, n.d.



è, a questo proposito, anche il contributo di agenti esogeni: il 3 ottobre del 2015, un'incursione aerea degli USA ha colpito un ospedale di Medici senza Frontiere a Kunduz, causando almeno 30 morti, 13 dei quali membri del personale medico, 10 pazienti e 7 corpi irriconoscibili (Msf, 2015).

### 3. IL CONTESTO ATTUALE E LE DONNE

Nel 2016, lo scontro fra Talebani ed esercito governativo e l'intervento di attori esterni, quali lo Stato Islamico (IS), hanno causato migliaia di morti. Il perdurare di circostanze di guerra dà luogo a effetti collaterali sconvenienti: le Forze di Sicurezza Nazionale Afgane (ANSF) hanno, spesso, utilizzato le scuole per scopi militari, privando, così, molti studenti, soprattutto bambine e ragazze, del diritto all'istruzione (Unicef Sowc, 2016: 53).

La voce "donne", presente nell'agenda politica, risente di modalità di oculata trattazione: il governo, senza dubbio, ha fatto passi avanti per quanto riguarda il rilascio di giovani imprigionate per crimini morali<sup>2</sup>, ma ha continuato a perseguire la fuga di adolescenti da matrimoni forzati o da violenza domestica (Hrw, 2017: 65); a proposito di quest'ultimo crimine, membri del parlamento si sono opposti alla modifica della legge che lo puniva ed offriva protezione alle vittime, oltre che regolare l'età da matrimonio per le ragazze (Hrw, 2017: 67-68). Il rapporto della Commissione Afgana Indipendente per i Diritti Umani registra, per i primi otto mesi del 2016, 2.621 segnalazioni di abusi familiari (Unodc, 2016: 67), mantenendo quasi invariate le cifre dell'anno precedente: la stima è da intendersi, certo, per difetto, in assenza di regolare denuncia e documentazione.

Il dossier del 2015 rende noto un largo impiego del test della verginità su detenute per crimini morali (Fraddosio, 2016): il Presidente Ashraf Ghani avrebbe chiesto una revisione della pratica, di cui, però, ancora nel Novembre del 2016, non si è avuta notizia.

Strettamente misurate sono le quote rosa in politica, spesso bersaglio di minacce di morte (Hrw, 2017: 68).

---

<sup>2</sup> Per crimine morale si intende, in questo contesto, fuga da matrimoni forzati o da violenza domestica, si veda Hrw, 2012.

#### 4. L'ECONOMIA DELL'AFGHANISTAN

Base dell'economia afghana è la produzione di oppio. Il rapporto 2016 dell'Ufficio delle Nazioni Unite per il Controllo della Droga e la Prevenzione del Crimine (Unodc) incorona il paese principale produttore planetario: due anni prima, il totale degli introiti di questa attività è stato di 2,8 miliardi di dollari, equivalente al 13% dell'economia interna (Unodc, 2016: xx), per cui si può parlare di un vero e proprio narco-stato (Aduc, 2014), che rifornisce differenti mercati, a qualunque latitudine (Unodc, 2016: 26).

Nel 2015, c'è stata una riduzione mondiale nella coltivazione dei papaveri, dovuta, soprattutto, al crollo in Afghanistan (-19%), sebbene i terreni di questo (183.000 ha) abbiano prodotto i 2/3 dell'oppio illecito a livello globale (Unodc, 2016: 26): la *débâcle* temporanea, però, non ne intacca in alcun modo il primato, che garantisce il 70% (3.300 t) della produzione universale (Unodc, 2016: 27).

La letteratura insegna che le sostanze illecite si declinano con la malavita, ma l'assioma non si riscontra in Afghanistan, dove, invece, la coltivazione dei papaveri da oppio è, per i contadini, una buona opportunità di guadagno, per cui, dal 2009 ad oggi, c'è stato un incremento nella loro piantagione<sup>3</sup> (Unodc, 2016: xxiv, 21; Nawa, 2016: 105). Nello spettro, si collocano anche le possibilità di lavoro per i giovani, che, pur cercando attività legali, trovano sbocco solo nello spaccio, mettendo a rischio la loro stessa vita (Nawa, 2016: 32). Il narcotraffico “non è un disonore né un crimine. La gente lo fa perché ha fame” (Nawa, 2016: 146); “il traffico di droga è il lavoro più accessibile e meglio pagato in Afghanistan” (Nawa, 2016: 149, 158, 161). Questo significa che il mercato illecito fornisce impiego ad una quantità crescente di persone, e, pertanto, viene, paradossalmente, annoverato fra gli aspetti leciti dell'economia (Unodc, 2016: 91).

Condizioni climatiche avverse, come, ad esempio, la siccità, hanno ridotto la popolazione alla fame, per sfuggire alla quale, in

---

<sup>3</sup> Di fatto, gli stessi contadini affermano che non c'è alternativa all'oppio <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/opium-brides/transcript/> [Data di consultazione: 21/4/2017]

molte parti del paese, i contadini si sono convertiti in coltivatori di papaveri da oppio, con un guadagno dieci volte superiore a quello del grano, in quanto il fiore cresce in ogni contesto meteorologico e non ha bisogno di molta acqua (Nawa, 2016: 115, 124), ma i metodi di coltivazione contribuiscono alla salinizzazione del terreno (Unodc, 2016: 84).

Oggi, in Afghanistan, i villaggi che si dedicano a questa coltura sono cospicui ed il loro numero è direttamente proporzionale all'assenza di facilitazioni e controlli: diversi territori, infatti, sono privi di corrente elettrica e dimenticati dal governo centrale (Unodc, 2016: 82, 83). Neanche la sacralità delle sure<sup>4</sup> aiuta: che sia haram, proibita dalla religione, o haram, ammessa dalla legge coranica, la coltivazione di papavero da oppio permette ai capofamiglia di nutrire i propri figli (Nawa, 2016: 28, 83) e, in certi casi, ad alcuni trafficanti benefattori di fornire servizi fondamentali, come la tutela della salute (Nawa, 2016: 193, 194, 197). La sua eliminazione, quindi, può rivelarsi disastrosa per i guadagni e per l'occupazione, soprattutto in determinate zone (Unodc, 2016: 83).

Con una simile premessa di carattere umanitario, la soluzione al problema narco-traffico non può essere l'eradicazione della pianta, che, in passato, ha dato luogo a fenomeni di protesta degenerati in tragedie, ma la sostituzione con colture alternative, come quella dello zafferano, benché meno redditizia, o l'investimento in altre forme economiche, come nei trasporti o nella produzione dei tappeti (Nawa, 2016: 175, 177, 178). Una svolta significativa si è avuta con la politica di Obama, nel 2009, che ha ridotto lo sradicamento coatto ed offerto agli agricoltori fertilizzanti e sementi alternativi, affinché lo facessero volontariamente (Nawa, 2016: 336).

## 5. OPPIO E DONNE

Nel 2015, un'indagine condotta con le donne di quattro province afgane ha permesso di capire il ruolo di queste nel ciclo produttivo dei papaveri da oppio. Escluse dal traffico, sono, invece, protagoniste assolute nella coltivazione intensiva: si

---

<sup>4</sup> Le sure sono i capitoli, 114 per la precisione, in cui è diviso il Corano, n.d.r.

occupano di curare i campi, incidere le capsule del fiore, raccogliere i semi, preparare le gomme di oppio per la vendita, produrre olio e sapone. Il loro coinvolgimento si è dimostrato rilevante: spesso, dal momento che i loro mariti erano disoccupati (Unodc, 2016: 68, 72) o morti in guerra, il peso della famiglia gravava sulle loro spalle, perciò destinavano a questa i guadagni, migliorando condizione personale e prestigio all'interno dei villaggi di residenza (Nawa, 2016: 111, 166, 167).

Fino a qualche tempo fa, soprattutto nelle aree rurali, il loro onere decisionale era alquanto esiguo: studi recenti, però, ne rivelano l' incisiva influenza nella scelta di convertire le colture agricole in quelle del papavero da oppio (Unodc, 2016: 24).

In quanto figure di primo aiuto nella cura dei figli ed in assenza delle più elementari strutture sanitarie, le madri dei distretti settentrionali hanno fatto ricorso all'oppio per curare le più comuni malattie pediatriche, come la tosse, le coliche, l'insonnia e la diarrea. L'uso a scopo terapeutico è attestato anche fra gli adulti, con l'importante novità che le donne più giovani hanno la consapevolezza che un accesso regolare alla sostanza stupefacente genera dipendenza, vietata dalla religione, per cui optano per medicine moderne, quando disponibili, nel trattamento delle comuni indisposizioni. Tale soggezione rischia di affliggere le generazioni future, dal momento che, in alternativa ad altri mezzi di guadagno, i proventi derivanti dalle attività connesse all'oppio permetterebbero loro un tenore di vita dignitoso, intendendo come tale ciò che in Occidente è ordinario, ossia pasti regolari, abitazioni e studi per i propri figli. Dal momento che i riscontri economici sono immediati, quindi, la produzione di oppio è diventata, addirittura, il perno dell'economia rurale (Unodc, 2016: 24).

Oltre alle lavoratrici nei campi, relegate in angoli remoti, però, c'è anche la componente femminile della NIU (Unità di Interdizione Nazionale) che combatte il narcotraffico (Nawa, 2016: 219-235).

## 6. SPOSE DELL'OPPIO

Collegato all'oppio, è il fenomeno dei matrimoni precoci (Hrw, 2013), in cui una bambina viene utilizzata come merce di

scambio o per saldare un debito insoluto (60, 111)<sup>5</sup>. La vicenda raccontata nel libro di Fariba Nawa è quella di Darya. Nata nel 1990 (114), quando la scrittrice la incontra, ha 12 anni, “è una ragazza brillante, un po’ ribelle” (113); è alta un metro e sessantacinque, ha un’andatura gioiosa, i capelli ricci castani (112) e gli occhi verdi (141). Frequenta ancora le elementari, perché i Talebani avevano proibito alle bambine di andare a scuola per 6 anni (113). Proprio da questi, suo padre ha avuto del denaro, senza riuscire, poi, a restituirlo, per cui ha offerto “il suo bene più prezioso: le due figlie maggiori” (118). Sua sorella è stata fortunata, perché nessuno si è mai fatto vivo per reclamarla, ma lei no. Il suo promesso sposo, Haji Sufi (135), “è più vecchio di lei di 34 anni, non parla farsi<sup>6</sup> e ha già una moglie e otto figli. Quando arriva, Darya lo maledice e scappa via” (120).

Anche il film *Opium brides*, del 2012, testimonia storie di agricoltori afgani, che avevano ottenuto prestiti da gruppi legati alla droga, per investirli nella coltivazione del papavero da oppio. Il programma governativo di eradicazione, però, ha distrutto il raccolto, impedendo loro la resa dei contanti. I trafficanti, quindi, li hanno imprigionati, imponendo, per la liberazione, il saldo del debito o la cessione delle loro figlie<sup>7</sup>. Spesso, le adolescenti sono la seconda o la terza moglie di questi ricchi mercanti senza scrupoli (120) e non è necessario il consenso delle interessate, se minorenni.

In una società patriarcale, le donne sono colpevoli di essere nate donne ed un futuro da spose dell’oppio è, per loro, un disonore, ma una fuga o il divorzio sarebbe un’onta addirittura maggiore per le famiglie (136, 137). Le fanciulle che si

---

<sup>5</sup> In questo paragrafo, ove non specificato, i soli numeri indicati fra parentesi fanno riferimento a Nawa, 2016.

<sup>6</sup> Il farsi, con il suo dialetto dari, è la lingua ufficiale dell’Afghanistan <http://interlanguage.it/risorse/le-lingue-nel-mondo/farsi-fa.html> [Data di consultazione: 23/4/2017]

<sup>7</sup> Il film è, teoricamente, visibile al link <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/opium-brides/> [Data di consultazione: 21/4/2017], ma, in realtà, quando si attiva play, viene fuori la scritta “We’re sorry, but this video is not available in your region due to right restrictions.”. In ogni caso, del sonoro esiste la trascrizione, che si può leggere al sito <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/opium-brides/transcript/> [Data di consultazione: 21/4/2017]

oppongono al proprio destino di schiava, commettono un reato e finiscono in prigione (141, 142), perciò la quasi totalità si rassegna, in silenzio (132).

## 7. CONCLUSIONI

La Nawa non è riuscita ad impedire il compimento del destino di Darya; ne ha seguito la vicenda, per quanto possibile, e l'ha raccontata. Alla fine, nel 2010, ha saputo dalla madre che la ragazza, che ha 18 o 19 anni, è viva e sta bene; ha un figlio<sup>8</sup> e, in conseguenza di questo, pare abbia sviluppato un po' d'affetto nei confronti di suo marito, si è calmata e non si ribella più; va a trovare la sua famiglia d'origine ogni sei o sette mesi (Nawa, 2016: 346, 347).

Oggi, in Afghanistan, il 33% delle giovani si sposa prima dei 18 anni<sup>9</sup> (Gnb, 2017), nella piena legalità (Nawa, 2016: 167), e l'ingresso nel mondo degli adulti costituisce un enorme ostacolo alla loro scolarizzazione<sup>10</sup> (Hrw, 2017: 56, 57; Nawa, 2016: 32, 110).

Le cause dei matrimoni precoci sono la povertà materiale ed il contesto socioculturale (Koski, 2015). Per la madre e per il bambino, numerose sono le conseguenze negative<sup>11</sup>, psichiche (Ahmed, Khan, Alia e Noushad, 2013), fisiche e sociali (Parsons, Edmeades, Kes, Petroni, Sexton e Wodon, 2015: 17; Koski, 2015: 11; Timmerman, n.d.: 2). La presenza anche dei

---

<sup>8</sup> Le giovani spose rimangono subito incinte: spesso, il matrimonio è consumato in età prepubescente (Nawa, 2016: 346).

<sup>9</sup> C'è chi, però, pur non potendo sfuggire alla propria sorte, ha accettato a condizione di continuare a studiare: è la testimonianza di Yalda, che, andata in sposa a 16 anni, è riuscita nel suo intento, coniugando educazione e doveri matrimoniali (Gnb, 2016).

<sup>10</sup> La condizione di analfabetismo è tale per cui manca l'orientamento anche nella vita quotidiana. La Nawa racconta di una donna e sua figlia [...] sono analfabete [...]. In casa non tengono né orologi né calendari e quindi non hanno la cognizione del tempo; sono i vicini ad informarle quando è venerdì, il giorno sacro per l'Islam (Nawa, 2016: 130).

In Afghanistan, meno del 50% della popolazione è alfabetizzata e c'è una forte disparità di genere nell'alfabetizzazione giovanile (Unesco, 2016).

<sup>11</sup> Sull'argomento si veda anche [http://research.omicsgroup.org/index.php/Child\\_marriage](http://research.omicsgroup.org/index.php/Child_marriage) [Data di consultazione: 20/4/2017]

rari centri di maternità qualificati non può ovviare all'immaturità del corpo delle puerpere (Emergency, 2016). La contraccezione è un tabù, ma, per combattere i pregiudizi, l'ong Marie Stopes International ha deciso di collaborare con le autorità religiose per trovare nel Corano dei passaggi che consentano il controllo delle nascite (Msi, 2016).

L'11 aprile scorso, nell'ambito dell'Afghanistan Human Rights Action and Mobilisation (Ahram), l'UE ha lanciato una campagna focalizzata sulle donne, coinvolgendo anche altre associazioni, Cospe (Cooperazione per lo Sviluppo dei Paesi Emergenti), Hawca (Humanitarian Assistance for the Women and Children of Afghanistan) and Cshrn (Civil Society and Human Rights Network): scopo dell'iniziativa è quello di promuovere l'emancipazione femminile, partendo dalla frequenza scolastica, che ne permetterebbe il coinvolgimento in ogni aspetto della società, in futuro. Al momento, i difensori dei diritti delle donne sono vittime di minacce ed intimidazioni da parte di frange ultraconservatrici. Nella remota mentalità locale, una svolta può arrivare da una maggiore legittimazione rosa sulla scena pubblica, partendo dalla promozione degli studi (Icrw, 2016: 4-5).

La campagna Women for Change chiede al governo afghano di:

- 1) applicare le leggi sulla partecipazione politica femminile e quella sull'Eliminazione della Violenza sulle Donne<sup>12</sup> (Evaw Law, 2009; Timmerman, n.d.: 2);
- 2) ristabilire il 25% delle quote rosa per i seggi nei Consigli Provinciali ed applicare il medesimo meccanismo nelle elezioni di Distretto e di Villaggio;
- 3) implementare la risoluzione 1325 del Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite su Donne, Pace e Sicurezza (Osagi, 2000);
- 4) indagare sulla corruzione che investe l'istruzione pubblica e la società civile e collaborare con il giornalismo di inchiesta;
- 5) favorire programmi per valorizzare le capacità intellettuali e culturali delle adolescenti e sfidare i costumi conservatori nella

---

<sup>12</sup> La cronaca rende noti episodi di violenza fisica di rara efferatezza (Hrw, 2016).

società e a scuola (Gnb, 2013), che minano il diritto ad accedere alla vita politica e civile<sup>13</sup>;

6) promuovere opportunità per facilitare iniziative economiche femminili, dal momento che la disponibilità di denaro personale è un prerequisito fondamentale per la partecipazione attiva della donna alla vita pubblica (Ahram, 2017).

Qualunque proposta o progetto, però, non può prescindere dalla creazione, in ogni strato della società interna, della consapevolezza dei danni materiali e morali dei matrimoni precoci (Timmerman, n.d.: 8) e dal coinvolgimento della popolazione locale nella formazione per l'uguaglianza di genere nelle comunità di operatori per la salute (Stc, 2016: 13).

L'Afghanistan è fra i posti peggiori in cui nascere per una ragazza: nel rapporto 2016 di Save the children, si colloca al 121° posto, su 144 paesi<sup>14</sup> (Stc, 2016: 25) e nello Stato delle Madri, su 179, è 152° (Stc, 2015: 61).

Puntare sulle bambine significa gettare le fondamenta per una società forte, proiettata verso l'uguaglianza e la promozione dei diritti umani (Unfpa, 2016)<sup>15</sup>.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aduc (2014). Afghanistan - Ormai è un narco-Stato. Allarme della Russia. Recuperato da [http://droghe.aduc.it/notizia/ormai+narco+stato+allarme+della+russia\\_130298.php](http://droghe.aduc.it/notizia/ormai+narco+stato+allarme+della+russia_130298.php) [Data di consultazione: 22/4/2017]

Ahmed, S., Khan, S., Alia, M. & Noushad, S. (2013). *Psychological impact evaluation of early marriages*. Recuperato da [https://www.researchgate.net/publication/280567361\\_PSYCHOLOGICAL\\_IMPACT\\_EVALUATION\\_OF\\_EARLY\\_MARRIAGES](https://www.researchgate.net/publication/280567361_PSYCHOLOGICAL_IMPACT_EVALUATION_OF_EARLY_MARRIAGES) [Data di consultazione: 20/4/2017]

---

<sup>13</sup> L'educazione rimane, al momento, l'arma più efficace per contrastare la piaga dei matrimoni precoci (Timmerman, n.d.: 7).

<sup>14</sup> Gli indicatori sono Matrimoni precoci, Fertilità adolescenziale, Mortalità materna, Partecipazione alla vita politica, Conclusione studi primari e secondari. Si veda anche Tdh, 2016: 17.

<sup>15</sup> Ringrazio, in conclusione, gli amici Yerina Ruiu e Riccardo Noury di Amnesty International, per la revisione ed i consigli, ed Emma Blake per le sfumature linguistiche.



- Ahram (2017). EU launches human rights drive focusing on women in Afghanistan. Afghanistan human rights Action and Mobilitation. Recuperato da <http://www.afghanistanhumanrights.org/eu-launches-human-rights-drive-focusing-on-women-in-afghanistan/> e [http://www.afghanistanhumanrights.org/wp-content/uploads/2017/04/Demands-8-afghanistan\\_AHRAM.pdf](http://www.afghanistanhumanrights.org/wp-content/uploads/2017/04/Demands-8-afghanistan_AHRAM.pdf) [Data di consultazione: 18/4/2017]
- Amnesty (2017a). Asia e Pacifico. Recuperato da <https://www.Amnesty.it/rapporti-annuali/rapporto-annuale-2016-2017/asia-e-pacifico/> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Amnesty (2017b). Repubblica Islamica dell'Afghanistan. Recuperato da <https://www.Amnesty.it/rapporti-annuali/rapporto-annuale-2016-2017/medio-oriente-africa-del-nord/afghanistan-repubblica-islamica-dellafghanistan/> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Amnesty (2017c). Afghanistan, un paese tutt'altro che sicuro. Recuperato da <https://www.amnesty.it/afghanistan-un-paese-tuttaltro-sicuro/> [Data di consultazione: 8/5/2017]
- Emergency (2016). Cosa facciamo /Afghanistan /Centro di maternità. Recuperato da <http://www.emergency.it/afghanistan/anabah-centro-di-maternita.html> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Evaw Law (2009). Islamic Republic of Afghanistan. Ministry of Justice. Official Gazette. Extraordinary Issue. Law on Elimination of Violence against Women (EVAW). Recuperato da <http://www.refworld.org/pdfid/5486d1a34.pdf> [Data di consultazione: 24/4/2017]
- Fraddosio, M. C. (16 Marzo 2016). Afghanistan, "test di verginità" nel nome della scienza. *Repubblica.it*. Recuperato da [http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2016/03/17/news/afghanistan\\_test\\_di\\_verginita\\_nel\\_nome\\_della\\_scienza-135714960/](http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2016/03/17/news/afghanistan_test_di_verginita_nel_nome_della_scienza-135714960/) [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Furlan, M. (2016). *L'Afghanistan oggi: tra insorgenza talebana e debolezza dell'esercito*. Recuperato da <https://www.ilcaffegeopolitico.org/43573/lafghanistan-oggi-insorgenza-talebana-debolezza-dellesercito> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Gbn (2013). What's like to try to end child marriage in Afghanistan? Recuperato da <http://www.girlsnotbrides.org/end-child-marriage-afghanistan-ask-mohammad/> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Gbn (2016). Afghanistan launches national action plan to end child marriage. Recuperato da <http://www.girlsnotbrides.org/girls-voices/education-afghanistan-breaking-traditional-barriers/> [Data di consultazione: 20/4/2017]

- Gbn (2017). Education in Afghanistan: breaking traditional barriers. Recuperato da <http://www.girlsnotbrides.org/afghanistan-launches-national-action-plan-end-child-marriage/> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Hrw (2012). "I had to run away". The Imprisonment of Women and Girls for "Moral Crimes" in Afghanistan. Recuperato da [https://www.HRW.org/sites/default/files/reports/afghanistan0312webwcover\\_0.pdf](https://www.HRW.org/sites/default/files/reports/afghanistan0312webwcover_0.pdf) [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Hrw (2013). Afghanistan: ending child marriage and domestic violence. Recuperato da [https://www.HRW.org/sites/default/files/related\\_material/Afghanistan\\_brochure\\_0913\\_09032013.pdf](https://www.HRW.org/sites/default/files/related_material/Afghanistan_brochure_0913_09032013.pdf) [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Hrw (2016). Dispatches: A Law Ignored and Another Horror in Afghanistan. Recuperato da <https://www.hrw.org/news/2016/01/20/dispatches-law-ignored-and-another-horror-afghanistan> [Data di consultazione: 22/5/2017]
- Hrw (2017). World Report 2017. Events 2016. Recuperato da [https://www.HRW.org/sites/default/files/world\\_report\\_download/wr2017-web.pdf](https://www.HRW.org/sites/default/files/world_report_download/wr2017-web.pdf) [Data di consultazione: 19/4/2017]
- Icrw (2016). Child marriage in Southern Asia. Recuperato da <https://www.icrw.org/wp-content/uploads/2016/10/CHILDMARRIAGE-F-13.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Koski, A. (2015). *Child marriage: causes and consequences*. Recuperato da <https://muchsp.files.wordpress.com/2015/09/child-marriage-by-koski.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Msf (5 Novembre 2015). Il rapporto interno MSF sull'attacco all'ospedale di Kunduz. Recuperato da <http://www.medicisenzafrontiere.it/notizie/news/il-rapporto-interno-msf-sull%E2%80%99attacco-all%E2%80%99ospedale-di-kunduz> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Msi (2016). The challenge. Recuperato da <https://mariestopes.org/the-challenge/> [Data di consultazione: 23/4/2017]
- Nawa, F. (2016). *La moglie afghana*. Roma: Newton Compton
- Osagi (2000). Office on the Special Adviser on Gender Issues and Advancement of Women. Recuperato da <http://www.un.org/womenwatch/osagi/wps/> [Data di consultazione: 19/4/2017]
- Parsons, J., Edmeades, J., Kes, A., Petroni, S., Sexton, M. & Wodon, Q. (2015). *Economic Impacts of Child Marriage: A Review of the Literature*. Recuperato da <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15570274.2015.1075757> [Data di consultazione: 23/4/2017]

- Stc (2015). The urban disadvantage. State of the world's mother 2015. Recuperato da [https://resourcecentre.savethechildren.net/sites/default/files/documents/sowm\\_2015.pdf](https://resourcecentre.savethechildren.net/sites/default/files/documents/sowm_2015.pdf) [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Stc (2016). EVERY LAST GIRL. Free to live, free to learn, free from harm. Save the children. Recuperato da <https://www.savethechildren.it/sites/default/files/files/uploads/publicazioni/every-last-girl.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Tdh (2016). La condizione delle bambine e delle ragazze nel mondo. Recuperato da [https://terredeshommes.it/indifesa/dossier/InDifesaDossier\\_2016.pdf](https://terredeshommes.it/indifesa/dossier/InDifesaDossier_2016.pdf) [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Timmerman, R. (n.d.). Responses to Early or Forced Marriages. Recuperato da <http://icclr.law.ubc.ca/sites/icclr.law.ubc.ca/files/publications/pdfs/Child%20%20Forced%20Marriage%20-%20Final%20Revised%20%282%29.pdf> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Unesco (2016). Celebration of the 50th anniversary of the International Literacy Day. Recuperato da [http://www.opam.it/1/upload/rapporto\\_uis\\_unesco\\_n.\\_38\\_2016.pdf](http://www.opam.it/1/upload/rapporto_uis_unesco_n._38_2016.pdf) [Data di consultazione: 22/4/2017]
- Unfpa (2016). State of World Population 2016. 10: How our future depends on a girl at this decisive age. Recuperato da <http://www.unfpa.org/swop> [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Unicef Sowc (2016). The State of the World's Children 2016. A fair chance for every child. Recuperato da [https://www.Unicef.org/publications/files/UNICEF\\_SOWC\\_2016.pdf](https://www.Unicef.org/publications/files/UNICEF_SOWC_2016.pdf) [Data di consultazione: 20/4/2017]
- Unodc (2016). Rapporto Ufficio delle Nazioni Unite per il controllo della droga e la prevenzione del crimine. Recuperato da [http://www.Unodc.org/doc/wdr2016/WORLD\\_DRUG\\_REPORT\\_2016\\_web.pdf](http://www.Unodc.org/doc/wdr2016/WORLD_DRUG_REPORT_2016_web.pdf) [Data di consultazione: 18/4/2017]
- Youreporter (n.d.). Storia Dell'Afghanistan. Recuperato da [http://www.youreporter.it/video\\_STORIA\\_DELL\\_AFGHANISTAN](http://www.youreporter.it/video_STORIA_DELL_AFGHANISTAN) [Data di consultazione: 22/4/2017]
- Zanichelli (n.d.). Afghanistan. Recuperato da <http://dizionari piu.zanichelli.it/storiadigitale/p/percorso/187/storia-dellafghanistan> [Data di consultazione: 22/4/2017]

*Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* es una recopilación de artículos desarrollados por especialistas procedentes de diferentes áreas de conocimiento, implicados en la misión de reconstruir el canon literario.

Nuestra motivación principal es colmar el vacío existente en los estudios literarios recuperando escritoras olvidadas o silenciadas a lo largo de la historia, a pesar de la apreciable calidad artística y la incuestionable importancia sociocultural de sus obras. Cabe destacar también la existencia de autoras emergentes que aún no han conseguido hacerse un hueco en el panorama editorial en lengua española.

Confiamos en que la presente obra pueda constituir un paso importante para dar visibilidad a las biografías y a los textos de estas mujeres desmontando tópicos y superando prejuicios.



UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA

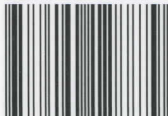
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

1218 ~ 2018

ISBN: 978-84-9012-887-9



9 788490 128879