



ESCRITORAS
silencios y contracanon

Benilde



Edición:
María Burquillos Capel

Escritoras, silencios y contracanon
© Edición de María Burguillos Capel

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva Moreno Lago

ISBN 978-84-16390-58-8

IMAGEN DE PORTADA: Adriana Assini

www.adrianaassini.it

Volumen 6. Colección Benilde traducciones e Interculturalidad. Directora Mercedes González de Sande

Comité Científico Internacional: Elena Jaime de Pablos, Universidad de Almería; Nikica Mihaljevic, (Universidad de Spalato, Croatia); Dolores Ramírez Almazán, (Universidad de Sevilla, España); Alejandra Moreno Álvarez, (Universidad de Oviedo, España); María Michaela Coppola, (Universidad de Trento, Italia); Rocío González Naranjo, (Universidad de Limoges, Francia); Margherita Orsino, (Universidad de Toulouse, Francia); Claudia Pazos Alonso, (Universidad de Oxford, Reino Unido); Michèle Ramond, (Universidad Paris VIII, Francia); Yolanda Morató Agrafojo, (Universidad de León, España); Milagros Ezquerro San José, (Universidad de París-Sorbonne, Francia); Roberto Trovato, (Universidad de Génova, Italia); Rocío Cobo Piñero, Universidad de Cádiz; Katja Torres Calzada, (Universidad Pablo Olavide de Sevilla); Víctor Silva Echeto, (Universidad de Zaragoza); Maria Boujaddaine, (Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Marruecos); María Jesús Lorenzo Modia, (Universidad de A Coruña, España).



"Una manera de hacer Europa"

PROYECTO COFINANCIADO POR LOS FONDOS FEDER

Referencia del Proy: I+D FEM2015-70182-P

ÍNDICE

Sigilos y silencios. La obra de Josefa Pardo de Figueroa	
<i>María Teresa Arias Bautista</i>	6
La literatura de viajes producida por mujeres inglesas y su relación con el canon literario: Ann Lady Fanshawe, Mrs. Jemima Kindersley, Lady Chatterton y Sophia Barnard	
<i>Lorena Barco Cebrián</i>	35
Escritoras en la prensa sevillana del XIX: Carmen de Berróstegui en <i>La Aurora</i> y otros nombres en el olvido	
<i>Elena María Benítez Alonso</i>	67
Revisando las revisiones: la importancia de las autoras en la democratización del canon de la Transición española	
<i>Leticia Blanco Muñoz</i>	95
Madres ausentes: recuperando las voces femeninas en <i>The Female Quixote</i> (1752) de Charlotte Lennox	
<i>Miriam Borham-Puyal</i>	116
Desmitificación en <i>Penélope</i> y <i>las doce criadas</i> de Margaret Atwood	
<i>Héctor Leví Caballero Artigas</i>	140
Una lectura feminista de la obra poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán	
<i>Diana Cabello Muro</i>	172
Il sistema degli oggetti in <i>Nada</i>, di Carmen Laforet	
<i>Luca Cerullo</i>	194
Las autoras en “El Cultural”. Análisis comparativo 2000-2007-2017	
<i>Lola Fernández</i>	221
Mujeres víctimas de trata: ausencias y acogidas textuales en lengua inglesa en el siglo XXI	
<i>Carmen García Navarro</i>	262
Relación de las transgresiones femeninas y el espacio en <i>Hija mía</i> de Lola Larrosa	
<i>Nancy Granados Reyes</i>	289
La Gran Guerra con rostro de mujer: testimonios de autoras /escritoras en lengua inglesa	
<i>Jaime Francisco Jiménez Fernández</i>	320
Sopraffazione e femminismo nella poetica contestataria di Ángela Figuera Aymerich	
<i>Trinis A. Messina Fajardo</i>	354

**Construcción del canon literario británico sufragista desde los Estados Unidos:
Elizabeth Robins**

Verónica Pacheco Costa373

Visiones desde la otra ladera: El hombre en el teatro de mujeres del barroco

Amalia Padrón.....391

La estructuración del discurso femenino en el teatro de los Siglos de Oro

M^a José Rodríguez Campillo y Antoni Brosa Rodríguez 420 **Desvelando silencios:
¿Una generación literaria femenina en los Siglos de Oro?**

M^a José Rodríguez Campillo y M^a Dolores Jiménez López454

El soneto en las poetisas contemporáneas

María Rosal Nardes487

**Gioconda Woolf o Virginia Belli? Canoni woolfiani ne “La mujer habitada” di
Gioconda Belli.**

Anna Grazia Russu509

Una gran científica y escritora escocesa: Mary Somerville

Antonia Sagredo Santos536

ÍNDICE

Sigilos y silencios. La obra de Josefa Pardo de Figueroa <i>María Teresa Arias Bautista</i>	5
La literatura de viajes producida por mujeres inglesas y su relación con el canon literario: Ann Lady Fanshawe, Mrs. Jemima Kindersley, Lady Chatterton y Sophia Barnard <i>Lorena Barco Cebrián</i>	34
Escritoras en la prensa sevillana del XIX: Carmen de Berróstegui en <i>La Aurora</i> y otros nombres en el olvido <i>Elena María Benítez Alonso</i>	66
Revisando las revisiones: la importancia de las autoras en la democratización del canon de la Transición española <i>Leticia Blanco Muñoz</i>	94
Madres ausentes: recuperando las voces femeninas en <i>The Female Quixote</i> (1752) de Charlotte Lennox <i>Miriam Borham-Puyal</i>	115
Desmitificación en <i>Penélope y las doce criadas</i> de Margaret Atwood <i>Héctor Leví Caballero Artigas</i>	139
Una lectura feminista de la obra poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán <i>Diana Cabello Muro</i>	171
Il sistema degli oggetti in <i>Nada</i>, di Carmen Laforet <i>Luca Cerullo</i>	193

Las autoras en “El Cultural”. Análisis comparativo 2000-2007-2017

Lola Fernández 220

Mujeres víctimas de trata: ausencias y acogidas textuales en lengua inglesa en el siglo XXI

Carmen García Navarro 261

Relación de las transgresiones femeninas y el espacio en *Hija mía* de Lola Larrosa

Nancy Granados Reyes 288

La Gran Guerra con rostro de mujer: testimonios de autoras /escritoras en lengua inglesa

Jaime Francisco Jiménez Fernández 319

Sopraffazione e femminismo nella poetica contestataria di Ángela Figuera Aymerich

Trinis A. Messina Fajardo 353

Construcción del canon literario británico sufragista desde los Estados Unidos: Elizabeth Robins

Verónica Pacheco Costa 372

Visiones desde la otra ladera: El hombre en el teatro de mujeres del barroco

Amalia Padrón 390

La estructuración del discurso femenino en el teatro de los Siglos de Oro

Mª José Rodríguez Campillo y Antoni Brosa Rodríguez 419

Desvelando silencios: ¿Una generación literaria femenina en los Siglos de Oro?

Mª José Rodríguez Campillo y Mª Dolores Jiménez López ... 453

El soneto en las poetas contemporáneas

María Rosal Nadas 486

Gioconda Woolf o Virginia Belli? Canoni woolfiani ne “La mujer habitada” di Gioconda Belli.

Anna Grazia Russu..... 508

Una gran científica y escritora escocesa: Mary Somerville

Antonia Sagredo Santos 535

Sigilos y silencios. La obra de Josefa Pardo de Figueroa

María Teresa Arias Bautista

Agrupación Ateneísta de estudios sobre las mujeres "Clara Campoamor"

Resumen

Nacida en 1833, Josefa Pardo de Figueroa, I Marquesa de Pardo de Figueroa, se educó entre varones de grandes capacidades intelectuales. Desarrolló múltiples actividades, especialmente piadosas y caritativas, propias de las mujeres de su categoría y momento histórico. Realizó incursiones en el terreno literario que ocultó sigilosamente, fruto inexplorado de sus circunstancias familiares y sociales, su excesivo pundonor o su real o imaginado convencimiento de no hallarse a la altura de los varones del entorno. A pesar de tratarse de una obra reducida, merece ser rescatada del olvido como tantas otras que permanecen en el más absoluto silencio.

Palabras clave: Poesía femenina XIX, Fábulas, Josefa Pardo de Figueroa.

Abstract

Born in 1833, Josefa Pardo de Figueroa, 1st Marquise of Pardo de Figueroa, was educated among men of great intellectual capacities. She developed many activities, especially related to charity, as usual in a woman from her position and historical moment. She secretly hid her approaches to literature, probably due to her familiar and social circumstances, her excessive inhibition or her imagined conviction that she was not at the same level than the men of her environment. Although the reduced extent of her works, she deserves to be rescued from oblivion, like so many others that remain in the most absolute silence.

Key words: Female poetry XIX, Fables, Josefa Pardo de Figueroa

1. INTRODUCCIÓN: TOMA DE CONCIENCIA FRENTE A LA DIFERENCIA

Resumir una vida en apenas cuatro trazos es misión delicada y un tanto atrevida. Apenas nos es dado prestar nuestra tinta al tiempo y esbozar un perfil para rendir un reconocimiento. Una vida es tan compleja, tan llena de recodos, que debería temblarnos el pulso al intentar imprimir su recuerdo. No obstante, y aun a riesgo de equivocarme o quedarme extremadamente corta, voy a intentar ofrecer mis apreciaciones, delimitadas por las distancias impuestas y el espacio de que dispongo.

Josefa Pardo, en realidad y según consta en su partida de bautismo Josefa, Vicenta, María de la Paz y de la Santísima Trinidad Pardo de Figueroa y Serna nació el 19 de enero de 1833 en Medina Sidonia (Cádiz), arrullada por el cariño y el bienestar que le auguraban, ya desde la cuna, las infinitas posibilidades del privilegio. Su padre, José María Pardo de Figueroa y Manso de Andrade y su madre, María Luisa de la Serna y Pareja, pertenecían a un grupo minoritario de personas que en la España del siglo XIX vivían por encima de las penurias por las que transitaba una inmensa mayoría de población, depauperada por las calamidades naturales y las guerras encadenadas desde los inicios de aquel siglo.

En efecto, atrapados en una sociedad de Antiguo Régimen, los españoles y las españolas sufrían infinitas carencias alimenticias, higiénico-sanitarias, educativas... La esperanza de vida en la Andalucía decimonónica se hallaba en torno a los 24/26 años y la mortalidad infantil era dramática, pues afectaba a trescientos de cada mil nacidos, según los datos obtenidos a partir de las primeras estadísticas del movimiento natural de la población, publicadas en torno a 1860 (Muñoz, 2005: 272).

El analfabetismo señoreaba tanto en las ciudades como en el campo, pero especialmente en este: "El medio rural, en España, ha sido un endémico generador de analfabetismo. El campesino español era necesariamente analfabeto debido a la generalizada pobreza de la tierra y a las particulares condiciones de acceso a su propiedad" (Vilanova y Moreno, 1992: 72).

Para la provincia de Cádiz, ya en 1900, la cifra total de personas analfabetas era de 300.546, de los que 141.807 eran varones y 158.739 mujeres (Parejo et alii, 2002: 107), datos que no se alejan demasiado de los recogidos para la Córdoba de 1860:

Saben leer y no escribir (semianalfabetos, en el caso de la provincia de Córdoba ascendieron a un total de 14.971 habitantes, 7.328 hombres y 7.643 mujeres), Saben leer y escribir (alfabetizados, 51.958 cordobeses, 36.040 hombres y 15.918 mujeres). No saben leer (analfabetos, 291.728 habitantes, 135.638 hombres y 156.090 mujeres) (Espino, 2009:180).

Las cifras, aunque no fuesen excesivamente diferentes con respecto al resto peninsular, sí eran más elevadas por ser el sur atávicamente más atrasado, envuelto en un sistema económico donde las explotaciones eran mayoritariamente latifundistas, y donde las familias precisaban poner a trabajar a sus vástagos a edades muy tempranas, como reza el texto del Marqués de Benamejía:

Desde la edad de siete u ocho años principia su carrera el bracero agricultor. Se coloca para pавero, zagal de cerdos u otra cosa, que el aperador le mande; y en este ejercicio gana la comida y sobre unos quince reales mensuales. A los diez años, cuando ya tiene más robustez, pasa a la clase de zagal del casero, pensador, yegüero, pastor, etc. y gana ya en ello veinte reales mensuales. A los diez y seis asciende ya a la clase de temporero nuevo, y gana sobre treinta reales. Ya robustecido, y a la edad de veinte años, poco más o menos, se coloca de gañan o jornalero, y gana su soldada como tal. El que más ha aprovechado en las clases anteriores, y ha observado buen comportamiento, tiene colocación de manigero de carretas, pensador, capataz de cerdos, yegüero, pastor, etc., en cuyos encargos tiene mejor salario. Si sobresale en inteligencia y hombría de bien, tiene acomodo de sota-aperador, y por último en la de aperador, que es el término de esta carrera, y le supone maestro para mandar y ejecutar por sí todas las labores y faenas del campo (Espino, 2009: 182).

A la escasez de recursos se unía la falta de capacitación y, en consecuencia, las pocas o nulas posibilidades de promoción social. Una realidad a la que era difícilísimo sustraerse.

No era el caso de las familias del padre y la madre de Josefa, ni de la que posteriormente formaría ella junto a su marido,

propietarias adineradas que forjaron su patrimonio en la provincia gaditana, merced a numerosas circunstancias: herencias, adquisiciones ventajosas, inteligente aprovechamiento de los recursos, etc.

Además, la situación de vulnerabilidad extrema en la que vivía la población no era tema que preocupara especialmente al grupo privilegiado. La propia Josefa lo reconoce en la moraleja de una de sus fábulas: "...lo de socorrer al indigente, / que debe ser asunto preferente, / lo solemos poner, ¡quién lo creyera!, / entre nuestras acciones la postrera" (Pardo de Figueroa, 1929: 116).

La justicia social, concepto complejo y debatido, elaborado a lo largo del XIX, propugnaba la necesaria intervención del Estado para resolver los gravísimos desequilibrios existentes. Pero, durante ese período, en España no parece que el cuerpo dominante estuviese dispuesto a cambiar un statu quo que le otorgaba bienestar y las garantías de permanecer en él para ellos y sus sucesores. No se recordaba a personalidades como Vives, quien mucho tiempo atrás, pusieron el dedo en la llaga llamando la atención sobre el tema. Vives supo sortear las barreras impuestas al pensamiento por el conformismo tradicional e indicó que "la pobreza, la incultura, la enfermedad, etc., no eran retos irremisiblemente atados a la naturaleza humana, sino superables merced a las justas obras de los gobernantes" (Carasa, 1992: 34).

Con todo, dentro del grupo de personas adscritas al beneficio de la abundancia y el poder hubo hombres y mujeres que, sobre la base de la piedad y la caridad cristiana, intentaron aliviar a los desvalidos: "La mirada compasiva sobre los sufrientes será una recomendación a los creyentes en el entendimiento de que en el proceso de santificación de quien sufría, estaría igualmente bendecido quien se compadeciese del sufrimiento e intentase aliviarlo, de quien derrochase misericordia" (Arias, 2011:19). Especialmente las mujeres¹, tal vez empujadas por su educación diferencial:

A la llamada de la caridad, entendida como el amor desinteresado hacia los demás, fueron esencialmente sensibles las mujeres en las que el *habitus*, o lo que es lo mismo, aquellos procesos de socialización que comienzan a percibir y asimilar inconscientemente durante la infancia, les impulsa a obrar, pensar y sentir de forma diferente a los varones; les hace partícipes de valores diferenciales del mundo" (Arias, 2011:147).

Unas veces lo hicieron en solitario y otras se organizaron para atender un campo más amplio, ya que las personas agraviadas por el infortunio eran muchas y se proyectaban en demasiados

¹Algunas de estas mujeres han pervivido en la memoria colectiva y otras han quedado encerradas tras las cortinas del tiempo. Dentro del primer grupo podemos citar a Concepción Arenal o Juana de la Vega, condesa de Espoz y Mina... Faltan estudios que pongan de relieve su actividad y den visibilidad a muchas otras aparcadas o desconocidas por numerosos prejuicios.

frentes: huérfanas, enfermas, discapacitadas, víctimas del abandono y la guerra, ancianas, presas...

Josefa perteneció a este grupo, y ejerció su labor piadosa y caritativa tanto en solitario como formando parte de asociaciones:

Perteneció desde los veinte años a una congregación de caridad, de la que fue presidenta, una "Congregación de Señoritas, escogidas y piadosas de la población, que se ocupaban de la formación de niñas pobres, enseñando el catecismo y la lectura a las pequeñitas de los extramuros; hacían visitas domiciliarias a los enfermos pobres, y su acción se extendía a toda clase de obras benéficas corporales y espirituales" (Pardo de Figueroa, 1929:15).

Exigente consigo misma y con su conciencia², supo de su realidad y de la de los otros y trabajó arduamente para allegar recursos a las personas hambrientas, ancianas y enfermas y educación a los niños y niñas destinadas a moverse en la ignorancia. Procuró seguridad y salarios dignos a los trabajadores de sus fincas³, considerando que escatimar lo que les correspondía por su faena era pecado: "Y si escatimas al sirviente honrado, es no solo indiscreto, es ya pecado" (Pardo de Figueroa, 1929: 102).

² "Si no son nobles, / puros y rectos, / de nuestra alma / los sentimientos, / de nada valen los rostros bellos. (Pardo de Figueroa, 1929:111).

³ Ello le valió su lealtad en los momentos más difíciles del conflicto anarquista que fustigó Andalucía y tocó especialmente a los trabajadores del campo en Medina Sidonia, como he señalado con anterioridad (Arias, 2017).

Intentó la prosperidad y la paz social, siempre, claro está, dentro del marco de su concepción cristiana con la que había establecido un firme compromiso⁴ y de sus valores tradicionales y de clase, que pone de relieve en su obra⁵ y explícitamente en la oración dedicada a las personas devotas del Sagrado Corazón: "Daré todas las gracias necesarias, / según le conviniere a cada estado" (Pardo de Figueroa, 1929: 145).

Es por demás comentar que los principios de que se vio imbuida se debieron al ejemplo que pudo seguir en su casa, según su propio testimonio:

Era mi padre, don José Pardo de Figueroa y Manso, un perfecto caballero cristiano que a su ilustración y trato agradabilísimo unía una gran virtud, que se acrecentó a medida que aumentaba en años: vivió noventa. Algunas veces ocurrió llegar un pobre por un poco de caldo en el momento de estar servida la sopa, y como dijeran que ya no lo había, dejaba de tomar la suya y se la enviaba al necesitado. A los convalecientes los socorría con platos apetitosos y delicados. Repartía por su propia mano vino y alimentos, llevaba a las casas pobres socorros de ropas, y tengo el gran consuelo de oír referir a cada paso las buenas obras que ejercitó durante su vida". "Era mi madre modelo de tales, de grandísima virtud, resplandeciendo en ella singularmente la de la pureza y sinceridad. Solía decimos a sus

⁴ No entro a desarrollar su ingente actividad caritativa y piadosa, que ya he tratado con anterioridad (Arias, 2017).

⁵"La libertad de culto, el matrimonio / Civil, engendro del demonio; / El fatal regalismo, / Que con torpe cinismo / Pretende hollar con sus inmundas plantas / Hasta del mismo Dios las leyes santas; / El masón, el que jura sin prudencia / Y a Satanás entrega su conciencia; / Ese liberalismo artero y frío, / Que encarna hoy en un gobierno impío,..." (Pardo de Figueroa, 1929:123).

hijos: la persona que falte a la verdad, es capaz de todo. Otras veces me decía: imagínate, hija mía, que vives en una casa cuyos muros son de cristal; por lo tanto, vive siempre de modo que en tus acciones no temas las miradas de Dios ni las de las criaturas (Pardo de Figueroa, 1929: 8-9).

Seguir los ejemplos de sus ascendientes, de los santos y santas y de las personas virtuosas que la rodearon fue un objetivo que la acompañó hasta el momento de su muerte, que tuvo lugar en 1926.

2. SIGILOS DE UNA MUJER CUALIFICADA Y DOTADA INTELECTUALMENTE

Única hija del matrimonio de José María Pardo de Figueroa y María Luisa de la Serna, recibió junto a sus cuatro hermanos el afecto y la educación necesaria para formar parte de la elite dirigente en la que debía proyectar su vida. Los tres varones eligieron ocupaciones ancestralmente arraigadas en la familia: las leyes y las armas.

El mayor, Mariano Pardo de Figueroa⁶, fue el más destacado de todos al lograr prestigio nacional e internacional por su versatilidad y espíritu polifacético, por su formidable erudición,

⁶Más conocido en el mundo literario por sus seudónimos: Thebussem (anagrama de la palabra Embustes, graciosamente germanizada con la adición de la letra h) y Droap, (anagrama de su primer apellido Pardo, que utilizó para firmar sus escritos en defensa de la obra de Cervantes durante ocho años).

y por su pluma ágil no exenta de gracejo andaluz y en ocasiones de una crítica mordaz que solo quienes disponen de recursos pueden utilizar. Aunque se había doctorado en derecho civil y canónico, pronto abandonó la toga por "la invencible animadversión que cobró hacia los pleitos" (Aparicio, 2003).

Su buena posición económica le permitió abordar cuantas aficiones intelectuales le acuciaron. Cultivó especialmente la historia y la literatura, lo que no le apartó de ocuparse en materias dispares como la gastronomía, la filatelia o la tauromaquia, el folklore, la jurisprudencia, y un largo etcétera, que le hicieron ser considerado uno de los hombres más ingeniosos y cultos de su tiempo.

Desde su reducto espacial ubicado en su localidad natal de Medina Sidonia y bautizado *La huerta de la cigarra*, pero también imaginario, forjado en su mente⁷, tomó contacto con las personalidades más acreditadas de su época, tanto españolas como extranjeras, merced a su perfecto conocimiento del inglés, francés e italiano. Entabló con ellas interminables y sonoros

⁷Ello se deduce del diseño que de su cortijo realizó y usó como timbre y sello, en el que aparece un hermoso castillo medieval, con su torre, que únicamente se hallaba en su cabeza, y que se ha conservado en muchos de sus escritos, como puede comprobarse en la Revista *Blanco y Negro*, en su número de 5 de mayo de 1891, y en otros muchos de la misma.

debates sobre infinidad de cuestiones que le otorgaron público reconocimiento, como atestigua el registro de la enciclopedia Espasa en la entrada de su nombre⁸.

Bibliófilo empedernido coleccionó los más variopintos y valiosos ejemplares de todas las temáticas hasta configurar un tesoro que amigos y conocidos admiraban. Fue correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de la Lengua, de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, de la Sociedad Histórica de Utrech, del Instituto Arqueológico de Roma y de las Sociedades de Gastronomía y Filatelia de Londres, entre otras.

Por su parte, sus hermanos, Francisco, Rafael y José Emilio, eligieron el cuerpo armado de la marina para desarrollar sus capacidades. De entre ellos, fue Rafael quien, inclinado como su hermano Mariano a las letras y al estudio, formó parte de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla. Escribió y tradujo obras insustituibles para la formación de nuevos marinos por las que recibió felicitaciones por parte de distinguidas instituciones, como la Real Academia de Ciencias. Fue profesor de Estudios

⁸"Sus donosas polémicas eran verdaderas controversias científicas y en ellas inició con su constante labor, en el estudio de raros conocimientos a notables literatos. Así pues no tiene nada de extraño que hombres como Castro y Serrano, Matoses, Barbieri, y Adolfo de Castro se honrasen conteniendo con él y que Zorrilla, Hartzenbusch, Cánovas, Valera, el Padre Fita, Peña y Goñi, Marqués de Laurencín y D'Alaer le dedicaran laudables semblanzas y biografías"

Mayores de Marina, Subdirector del Instituto y Observatorio Astronómico de la Marina de San Fernando y Jefe de la Comisión Hidrográfica de España en el Mediterráneo.

He considerado interesante reflejar el ambiente en el que se desarrolló la vida de Josefa, porque sin duda debió influir enormemente en ella, por un lado, evaluar las capacidades de sus hermanos y, por otro, y no menos determinante, asumir el lugar que ella debía ocupar como mujer dentro de los cánones establecidos. Ciertamente, además, a su preparación intelectual, ya inusual, contribuirían las relaciones y conexiones que con la intelectualidad de la época mantuvo su hermano Mariano quien, por permanecer soltero y residir siempre en Medina Sidonia, estuvo más cerca de ella que los demás.

Su formación, como acabo de indicar, fue superior a la de muchísimos varones de su tiempo, y a la de la mayoría de las mujeres, incluso de igual nivel social. No fue una educación reglada pero sí lo suficientemente sólida como para darle alas en un buen número de actividades. Desde muy joven dominaba, como sus hermanos aparte de su lengua materna, el inglés, el francés y el italiano y tenía predilección por la lectura de los clásicos.

Como el resto de mujeres de su época su razón de vida era el matrimonio y la maternidad, por lo que, a una edad un tanto

avanzada para los parámetros sociales del momento, casó con Baltasar Hidalgo Meléndez, un caballero proveniente de otra ilustre familia, el 13 de julio de 1863. Desde ese momento pasó a ocuparse de las tareas que su casa y rango le otorgaron, hasta el punto de convertirse, con el tiempo, en el centro de una gran familia, pues con ella convivieron varias personas de la de su marido y sus propios descendientes hasta la tercera generación:

Se instaló el nuevo matrimonio en la casa solariega de la familia Hidalgo, donde ya vivían la madre de don Baltasar, su tía doña Dolores Hidalgo con su hija doña María Engracia y las hermanas solteras doña María Lorenza, doña Dolores y doña Salvadora. Como se ve, era una situación difícil la de su vida con tantas personas, pero desde el primer momento se impuso por su talento y su trato doña Josefa, la cual dirigió la vida complicada de tan numerosa familia, de la suya propia, y de muchos nietos de doña Salvadora, que venían a pasar temporadas con su abuela. A estos se unieron sus propios nietos, que con frecuencia convivían con ella largos espacios de tiempo, porque la abuela era siempre la ilusión de aquella numerosa familia, todo paz y concordia (Pardo de Figueroa, 1929:13).

A decir del padre Risco⁹, que realizó el prólogo de la única obra conservada de su actividad literaria, era Josefa, además de lo anterior, ingenua y afable hasta el punto de que nunca la encontró

⁹El jesuita Alberto Risco, que hizo en la obra de Josefa una pequeña biografía, nació en 1873 y falleció en 1937. Aparte de su labor apostólica, hizo incursión en el campo de las letras, publicando numerosas obras y participando en algunas revistas católicas como *Razón y Fe*, *La Semana Católica* y *La Lectura Dominical*.

nadie enojada, característica propia de "un alma buena, siempre tranquila mostrando al exterior la diafanidad de esa calma interna, retrato de su fisonomía moral" (Pardo de Figueroa, 1929:15).

Alejada de la vanidad y de la moda, que consideraba absurda y ridícula¹⁰, Josefa era, como correspondía a su esquema de mujer, recatada y discreta en el vestir y parca en su adorno, especialmente donde, según su parecer, era especialmente

¹⁰ La moda es el título de una de sus fábulas y en ella ridiculiza lo que por moda se impone aunque esté fuera de razón: "De linda piel de marta cebellina / llevan al Ecuador una esclavina. / Compróla cierta dama, y de ser moda circuló la fama. / Su capricho las otras imitaron / y esclavinas de pieles encargaron; / pero llega de usarlas el momento, / y del calor sufrieron el tormento, / tormento de tal suerte, / que muchas estuvieron a la muerte. / Es no tener ni asomo de juicio, / por la moda llegar al sacrificio, / y es ya el último grado de demencia / sacrificar por ella la conciencia (Pardo de Figueroa, 1929:73). En otro poema dedicado a la Juventud, igualmente pone de manifiesto esta forma de pensar y sentir, con respecto a la mujer y sus virtudes: "Atenta, ruborosa, digna, afable, / Modesta y elegante en el vestir; / Seguir la moda solo en lo aceptable, / sin las normas cristianas infringir; / Guardar conducta seria e intachable. / Ni el qué dirán, ni el necio sonreír. / Hagan torcer el rumbo a tu camino, / Que la divina senda es tu destino. / Esas galas profanas, mundanales, / Y el descocado festival prohibido, / Y las modernas danzas inmorales, / Y ese lenguaje ambiguo y atrevido, / Costumbres que son ya leyes sociales, / Merecen la censura y el olvido, / Y quien se precie de mujer piadosa / Rechácelas prudente y animosa" (Pardo de Figueroa, 1929:141).

exigible un determinado comportamiento¹¹. El lujo y las joyas que, al parecer, nunca adornaron su cuerpo, eran consideradas por ella "demasiás" (Pardo de Figueroa, 1929:21).

La mala fortuna, pues nadie desea ver fallecer a sus seres queridos uno tras otro, quiso que se convirtiese en la única heredera del cuantioso patrimonio familiar. Sus hermanos, casados o no, fallecieron sin descendencia, por lo que todo recayó en ella. Josefa, junto a su esposo, administró sabiamente su herencia haciéndola crecer en beneficio propio y de quienes la rodearon.

Pero, si en la administración de sus bienes y la ejecución de sus actividades piadosas y sociales no mostró timidez, sino que se condujo libremente y con una autoridad propia del lugar que el convencimiento moral y el dinero le otorgaban, en su actividad

¹¹"A la iglesia has de ir / modesta en el vestir; / nada de rizos, moños, colorines, / ni vestidos clarines./ Sencilla y con primor / preséntate en la casa del Señor, / y en recibiendo el Sacramento Santo, / con traje serio y oportuno manto, / ten paso mesurado, / sin el rostro volver a cada lado. / Devota y silenciosas, / haz tu oración humilde y fervorosa. / Que esas que van al templo / para dar mal ejemplo / y allí el rato pasar, / sin dejar de charlar / y con galas profanas, / no se puede decir que son cristianas" (Pardo de Figueroa, 1929:121).

intelectual mostró, por contra, una peculiar modestia, como tantas otras mujeres de la Historia que siempre han entrado de puntillas en ella, precisando del examen favorable ajeno y varonil. Así, decía Risco:

Este carácter dulce, apacible, hasta llegar a cierta timidez en sus relaciones exteriores con la gente que trataba, era a la vez muy tenaz y sumamente varonil en llevar a cabo las decisiones tomadas por la conciencia y el deber. Mi humilde discípula, aquella mujer que en nada tenía cuanto su claro entendimiento le dictaba, si no llevase el visto bueno de cualquier otra persona siempre para su humildad más entendida que ella (Pardo de Figueroa, 1929:23).

El prestigio y reconocimiento alcanzado por sus hermanos, especialmente por el insigne Thebussem y los intelectuales con él relacionados, de los que sin duda Josefa tuvo noticia y tal vez contacto, pudieron ser la causa de una auto minusvaloración. Su negativa a mostrar su genio literario al participar en periódicos y al publicar sus escritos, pudiera estar motivado por la gigantesca sombra a la que creció, o porque consideraba, realmente, que no tenía la altura suficiente para merecer un lugar en el mundo de las letras. Precisada de apoyo en este campo pidió a Risco que "viese y corrigiese las cosillas que a veces se le ocurrían" (Pardo de Figueroa, 1929: 6).

Este autor, como muchos otros de su época, aparte de los miembros de su peculiar familia, consideró su obra digna de ser conocida, aunque ella no pensara jamás en darle divulgación,

20

salvo cuando consideró la necesidad de hacerlo, al contar con una causa justa para ello. Se retiró pues voluntariamente de la vanagloria intentando, quizás, huir del ornato intelectual que el reconocimiento público, la fama y la alabanza podían procurarle, de modo similar a como hizo con su cuerpo, apartado de todo aderezo externo: "Nada de pujos de poetisa, nada de beber los vientos para que los señores académicos de la Lengua se diesen cuenta de que en Medina Sidonia ardía una lumbrera de poética inspiración, que era preciso ponerla en el candelero de la prensa y de la fama" (Pardo de Figueroa, 1929:34).

Josefa no pertenece al grupo de escritoras que, como muchas de sus contemporáneas fuera y dentro de nuestras fronteras, tomaron la pluma para hacer reivindicaciones, protestar por la situación de un sistema que negaba espacio a las mujeres, denunciar abusos, etc. Ella se sentía cómoda en el lugar que ocupaba y, si en alguna ocasión no le pareció proporcionado, equitativo o justo, no nos es dado conocerlo puesto que no lo expresó ni dejó escrito. Hizo lo que deseó hacer y se impuso los límites que consideró no debía transgredir, como la mujer cristiana a cuyo paradigma aspiraba.

No hemos de ir muy lejos para comparar dos trayectorias vitales y dos enfoques de la existencia: el de Josefa y el de su hermano Mariano. Aún no era el tiempo propicio para el brillo

intelectual de las mujeres, apenas estaba comenzando, ni siquiera para recibir una educación igualitaria, sino blanda y mojigata, pues lo contrario era generalmente mal entendido, tal y como aventura el que fue su admirador: "Era Josefa la única hija, y en vez de los mimos a que parece tenía derecho por esta razón, se le hizo partícipe de la educación literaria de todos sus hermanos varones, además de la que correspondía a sus sexo" (Pardo de Figueroa, 1929:10).

Frente a Josefa, cuya meta forjada desde su nacimiento fue la familia y sus responsabilidades morales, se sitúa su hermano Mariano, que vivió para sí mismo y su intelecto. Para un brillo público en el que se desenvolvía sin ataduras, por más que no frecuentase los salones y grandes acontecimientos, y lo hiciera desde el confortable rincón en el que había construido su castillo imaginario donde refugiarse, idear, elaborar y defender sus innumerables proyectos y continuadas investigaciones.

3. LA LABOR CREADORA Y LOS SILENCIOS

Inmensa y fecunda en su actividad vital, Josefa también escribió y lo hizo desde una particular mirada que siempre le acompañó, desde el silencio y la humildad de su probable prejuicio femenino de inferioridad ante los exitosos varones de su entorno que le robaron el protagonismo literario, desde la

22

minusvaloración de su capacidad intelectual, como ha ocurrido a lo largo de la historia a cientos, a miles de mujeres imbuidas de unas extendidas y falsas consignas, desde el convencimiento profundo de que su tarea, su tiempo, su esfuerzo, debía estar en otro lado: en el servicio a los demás y en la entrega de sí. Pero, también, por considerar que su destreza era fruto inmediato de las elevadas motivaciones que impelían su pluma, como la piedad que inspiró muchas de sus creaciones o el impulso patriótico que inflamaba su espíritu en los momentos difíciles por los que se deslizaba España y, en consecuencia, no necesariamente digna de que pasara a la posteridad.

Su obra, esencialmente poética, pues ningún otro género que pudiera haber cultivado ha perdurado, vio la luz en periódicos y revistas locales, o permaneció oculta para las personas ajenas a su mundo más próximo.

Bajo un primer título: *Fábulas fabulosas*, hizo una recopilación su hermano Mariano, con prólogo de Hartzenbusch y presentación de Torres Asensio, pero con la prohibición expresa de mencionar la autoría, lo que llevó a muchos como Cossío a pensar que eran de Thebussem, obviando la declaración escrita por él:

Incapaz yo de escribir un verso siquiera en lengua castellana, y considerando que la prosa no era vehículo apropiado para estos

consejos, busqué y tuve la suerte de hallar eficaz auxilio y cariñoso amparo para el logro de mi poético deseo. Por eso puedo elogiar a boca llena el metro de las composiciones, debido a la gracia y talento de una hidalga española, grande amiga mía, que ha tenido la crueldad de prohibirme que dé al público su nombre, aunque su nombre sea conocido por varios y muy discretos papeles de su fácil y gallarda pluma (García, 1999: 277).

Tras la muerte de Josefa, fueron sus descendientes quienes amorosamente recogieron cuanto se había conservado, o creyeron oportuno dar a conocer¹², y lo publicaron con el nombre de *Solaces poéticos*. Esta obrita, introducida por Alberto Risco, como ya he indicado, y clasificada por él, está dividida en cuatro partes: *Fábulas fabulosas* que contiene exactamente las publicadas con anterioridad, *Opiniones*, *Fabulas no coleccionadas* y, finalmente, *Líricas y dramáticas*.

A decir de su editor, a Josefa le inspiraba el patriotismo y la caridad. El patriotismo porque sus escritos en periódicos tenían la intención de recaudar dinero para aliviar a los heridos de la guerra de África de 1860¹³ y, más tarde, las guerras entre carlistas y liberales (Pardo de Figueroa, 1929: 33-34).

¹² Tal impresión sugiere el hecho de estar dividida la obra, aparte de las *Fábulas fabulosas*, en tres partes que cuentan con quince poemas o fábulas cada una, lo que sugiere una selección previa.

¹³ Así se muestra en un poema titulado "A la Inmaculada Concepción", dedicado al ejército español en África, y en el que convierte la lucha colonial

Otro grupo de poesías lo hizo en la piedad, al componer oraciones cuyo sentido lírico alcanza gran sensibilidad, y que iban destinadas a las personas que como ella se sintieran movidas por el fervor religioso. Ella misma las mandaba imprimir y las repartía entre el pueblo para contagiar una devoción que vivía profundamente: "El Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen del Buen Consejo fueron, además de la Santa Misa, sus más predilectos amores, y para propagar estas dulcísimas devociones se valía de hojitas que mandaba publicar y repartía en un número increíble" (Pardo de Figueroa, 1929:20).

Si la intención que guió sus composiciones fue esta o aquella, poco importa. Tal vez precisaba justificar su "pérdida de tiempo" al hacerse presente sobre el papel, recoger sus impresiones, sus pensamientos, sus observaciones. Unos pensamientos y unas observaciones que en las fábulas revelan mucho de su personalidad, de su fino juicio, de su gracejo andaluz, o la exquisita sátira con que fustiga comportamientos sociales inaceptables dentro de sus estrictos esquemas mentales. Muestra, como dice Risco:

en el sempiterno conflicto entre religiones: .../ A este pueblo, que te invoca,
/Por la morisma ofendido. / Triunfen aquellos valientes, /Que luchan
enardecidos / Llevando sobre su pecho / Los corazones Divinos... (Pardo de
Figueroa, 1929:131).

una vista de lince para ver esos defectos, que parecen pequeños, insignificantes en la sociedad, y un tino exquisito para ponerlos en la picota de la fábula sin herir a nadie, manteniéndose en lo universal... espíritu observador como pocos, ora en lo referente a la urbanidad, ora en el trato social o en la misma convivencia de la vida piadosa (Pardo de Figueroa, 1929:36-37).

Precisamente la fábula era el campo idóneo donde mostrar estas cualidades. Las cualidades de quien es capaz de condensar de forma sencilla y comprensible, la diferencia entre vicios y virtudes que, encarnados por personas, animales o cosas, son capaces de hacernos mirar en el espejo para inducirnos a reflexionar y, sobre todo, a corregir nuestros errores: "A dar voy un consejo, / y mírese quien quiera en este espejo..." (Pardo de Figueroa, 1929: 65).

Y es que la moraleja, ya sea implícita o explícita, tiene la capacidad de conducirnos de lo anecdótico a lo abstracto, en un salto apenas perceptible pero que tendrá la virtud de ser lo más recordado:

De hecho, la fábula guarda una forma de engendrar un sentido satisfactorio en el plano cognitivo por la unión que hace entre lo concreto y lo abstracto, la imagen y el concepto. En lugar de mirar la moraleja como una unión cerrada sobre una anécdota, hay que verla como una expresión sintética y abstracta de ella, como la reformulación de su macroestructura semántica (Vandendorpe, 1989: 31).

Josefa eligió la fábula para expresarse; un género siempre considerado menor¹⁴, o entendido como únicamente idóneo para la educación infantil, aunque recientes investigaciones pongan de manifiesto sus increíbles posibilidades¹⁵. Desde su aparición, perdida en la sima de la cultura humana, la fábula admite ser interpretada y reinterpretada al ritmo de las nuevas concepciones morales y sociales, y ha estado arraigada de tal modo que ha traspasado las fronteras del tiempo y el espacio.

Olvidada hoy por quien lee y también por quien escribe, estaba en auge en el siglo XIX en sus vertientes más diversas (Ozaeta,

¹⁴Que todo el mundo era consciente de esta característica que siempre ha acompañado a la fábula, aún en los momentos álgidos de su uso, podemos deducirlo del comentario que hizo el propio Mariano Pardo, en 1876, al publicar las *Fábulas fabulosas*: "Creo que bastan estas pruebas para formar juicio de las Fábulas fabulosas, y para señalar a los poetas un nuevo campo en donde, si escasean las palmas y laureles, no ha de faltar alguna amapola suelta o algún jaramago desperdigado" (Pardo de Figueroa, 1929: 67).

¹⁵La fábula es un texto hipercóherente... Destinada en su más lejano origen a codificar pedazos de sabiduría, juzgados útiles en la conducta vital, la fábula reúne en su estructura elementos concebidos para rendir su mensaje a la vez unívoca y fácilmente memorizable por los contrarios que encierra y constituye en sí mismo un texto extremadamente coherente que no deja lugar al juego interpretativo... En lugar de condenarlas como textos que haría falta hacer leer (o no), para obtener normas culturales, sugiero formar una reserva de historias ideales para hacer descubrir los mecanismos de base del relato y más globalmente para permitir una objetivación de la actividad compleja que es la lectura... Por la regularidad de su funcionamiento este género literario autoriza la puesta en práctica de lecturas de tipo algorítmico, susceptible de dar a quienes lo enseñan, capacidad de prever el desarrollo que tomará el hilo narrativo en tal o cual relato (Vandendorpe, 1989: 30-33).

1998:182) y en ella se distinguieron importantes personalidades del mundo literario tras las huellas inmediatas de Iriarte y Samaniego o La Fontaine. Precisamente, Harzembuch, el amigo del ingenioso Thebussem, fue un relevante autor de fábulas. Llegó a componer doscientas, a lo largo de cuatro decenios, reunidas en dos colecciones.

Referentes femeninos en este campo tenemos pocos o, como ha sucedido siempre, la historia y la literatura guardan silencios que gritan desde las páginas de las compilaciones, las sonoras ausencias. En las fechas por las que Josefa escribía, ya había publicado Concepción Arenal cincuenta de sus fábulas, pues lo había hecho en 1851, convirtiéndose de inmediato en texto oficial en las escuelas de primera enseñanza.

Sin embargo, nada tiene que ver la obra de Arenal con la de Pardo de Figueroa, tanto por la extensión de las composiciones, como por el tono, o sus destinatarios. Las fábulas de Concepción Arenal son más extensas, el tono más serio, quizás reflejo de su propia idiosincrasia. Por contra, las fábulas de Josefa son cortas, escritas en tono jocoso, óptimo para poner en solfa costumbres estúpidas o actitudes y comportamientos inapropiados entre los adultos de su clase social. Baste ver las recomendaciones que aparecen una tras otra para no molestar a deshora, prolongar las visitas más de lo necesario, prodigarse en las saluciones,

intentar ser más educado que nadie, escribir de forma ilegible o inconveniente, hacer encargos incómodos o imprudentes..., para no poder evitar esbozar una sonrisa, aunque se trate de fórmulas que, mayoritariamente, hoy no se respetan o están en desuso en nuestra sociedad.

En la colección que forman sus opiniones nos muestra, y quizás por ello estos poemas nunca vieron la luz durante su vida, sus preocupaciones esenciales: el no dilapidar la fortuna en placeres mundanos, en modas extravagantes, en la necesidad de dar ejemplo más que de pregonar palabras vacías con consejos que no se asumen, en el óptimo uso del tiempo en tareas meritorias y no en diversiones absurdas. La importancia que otorga a la condescendencia, la resignación, la caridad... La abominación en que estima la calumnia que tacha de delito inmundo, la comodidad, la pereza, el egoísmo... También expresa en este apartado su concepción del hombre y la mujer en un corto poema titulado "dos misiones", en que vemos dibujarse nítidamente el comportamiento dicotómico en que ambos géneros habían sido separados de acuerdo con la mentalidad propia del momento histórico decimonónico¹⁶.

¹⁶"Amar, sufrir, llorar es en la tierra / la constante misión de la mujer. / Amar, sufrir, llorar, en ello encierra / su vida, su esperanza, su placer. / La religión y

CONCLUSIONES

Sobre la obra literaria de las mujeres se ha extendido un velo que las ha difuminado injustamente, dando voz, únicamente, a aquellas que han destacado por su rebeldía, o que han recibido el apoyo masculino, bien por pertenecer a una familia o entorno intelectual condescendiente, bien por ser consideradas geniales o aprovechables desde el punto de vista del dictado ideológico.

Como mujer, Josefa Pardo fue tradicional y ocupó el lugar al que se le había destinado; es más, lo abrazó porque consideró que el mundo estaba bien como estaba sin necesidad de cambios. Una mente libre en sus fronteras, que jugó con los ases de la posibilidad; la posibilidad de ser, de hacer, de disponer. De la libertad para existir en el difícil marco del siglo XIX sin las cortapisas que para la mayoría de las mujeres suponía el pensamiento patriarcal. Quizás, cuando alguien no siente sobre sí el estigma de la presión familiar o social que condiciona sus

patria defender, / si se levanta desastrosa guerra; / siempre valiente en los peligros ser, / sin que le aterre lo que al vulgo aterra; / tener un corazón noble, esforzado; / un corazón cuya grandeza asombre. / Ser justo, sobrio, generoso, honrado, / que nada empañe el brillo de su nombre, / y amar la esposa que el Señor le ha dado, / es la tierra la misión del hombre". (Pardo de Figueroa, 1929: 78).

movimientos, no precisa rebelarse contra las estructuras. Si a ello acompañamos su profunda fe cristiana, ordenadora de dichas estructuras, todo queda zanjado.

Estimada y admirada por muchos, temida tal vez y odiada por otros, Josefa Pardo de Figueroa eludió el envanecimiento y se conformó con hacer lo que consideraba que había de hacer en cada momento ya fuera generoso o temerario.

Podemos estar o no de acuerdo con sus planteamientos, con sus ideas o ideales, pero ello no ha de impedirnos objetivar su valía literaria, quizás mermada ante sus inmensas tareas para con su extensa familia y para todas aquellas personas que, situadas en su ámbito de actuación, precisaban de su cobijo, su tiempo y su fortuna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aparicio, Yolanda Estefanía (Dic. 2003). El doctor Thebussem y el Correo. Especial 175 aniversario del nacimiento del doctor Thebussem, *Revista Puerta del Sol*, Año III, núm. 8. Recuperado de:
<http://www.revistapuertadelsol.com/revistapuertadelsol/revistas/numero8/index.html>. Consultado: 10-09-2017.

- Arias Bautista, María Teresa (2017). Josefa Pardo de Figueroa. I Marquesa de Pardo de Figueroa. Una autoridad ganada a golpe de piedad y mecenazgo. En Gallego Franco, Henar y García Herrero, María del Carmen (Ed.), *Autoridad, poder e influencia. Mujeres que hacen historia*. Barcelona, Icaria, 451-464 (en prensa).
- Arias Bautista, María Teresa (junio 2011). Palomas blancas entre el amor y el dolor: el cuidado, las Hijas de la Caridad y el Hospital Militar Gómez Ulla. *Revista de Sanidad Militar*, Volumen (67), Suplemento1, 141-176.
- Carasa Soto, Pedro (1992). Juan Luis Vives y la reforma social 1492-1992. En *Luis Vives. Tratado del socorro de los pobres*. Ed. Facsímil. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales. *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*, Espasa Calpe, Barcelona, 1930, Volumen 41, 1445.
- Espino Jiménez, Francisco Miguel (2009). Analfabetismo y escolarización en la España rural durante el liberalismo: la provincia de Córdoba a mediados del siglo XIX, *Norba. Revista de Historia*, Volumen (22),177-203.
- García Tejera, María del Carmen (Ed.). (1999). *Almáciga de olvidos: antología parcial de poesía gaditana, ss. XIX y XX*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

- Muñoz Pradas, Francisco (2005). Geografía de la mortalidad española del siglo XIX: una exploración de sus factores determinantes, *Boletín de la A.G.E.*, n.º 40, 269-310.
- Parejo Barranco, Antonio; Zambrana Pineda, Juan Francisco; Fernández Paradas, Mercedes y Heredia Flores, Víctor (2002). *Estadísticas del siglo XX en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Vandendorpe, Christian, (1989). Lire des fables pour apprendre à lire. *Québec français* (74), 30-33.
- Vilanova Ribas, Mercedes y Moreno Juliá, Xavier (1992). *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

La literatura de viajes producida por mujeres inglesas y su relación con el canon literario: Ann Lady Fanshawe, Mrs. Jemima Kindersley, Lady Chatterton y Sophia Barnard

Lorena Barco Cebrián

Universidad de Málaga

Resumen

Durante las centurias que integran la Modernidad, e incluso en los inicios de la Contemporaneidad, la literatura de viajes fue un género propio de hombres. Los más famosos escritos sobre esta temática han sido los de autores como Washington Irving, Richard Ford o Joseph Townsend. Sin embargo, esta tipología literaria no fue exclusiva de varones, sino que hubo grandes escritoras que se dedicaron a este género literario tan prolífico en los años del Grand Tour europeo. Nosotros proponemos analizar la relación de las obras de cuatro autoras británicas desconocidas para la literatura científica con el canon literario establecido para este género.

Palabras clave: literatura de viaje, canon literario, siglos XVII-XIX, mujeres británicas.

Abstract

During the centuries that comprise the Modernity, and even in the beginnings of the Contemporaneity, the travel literature was a genre of men. The most famous writings on this subject have been those of authors like Washington Irving, Richard Ford or Joseph Townsend. However, this genre was not exclusive to men, but there were great women writers who devoted themselves to this prolific literary genre in the years of the European Grand Tour. We propose to analyze the relation of the works of four British female authors unknown for the scientific literature with the literary canon established for this genre.

Keywords: travel literature, literary canon, 17th-19th centuries, British women.

1. INTRODUCCIÓN

Por qué las escritoras no aparecen en las historias literarias ni en los programas académicos, por qué la crítica literaria continúa ignorándolas o devaluando sus textos, por qué definirse como feminista produce todavía malestar a las propias escritoras (Fariña Busto, 2016: 9)

Con las palabras antecedentes comienza Fariña Busto su espléndido trabajo sobre *Feminismo y literatura*, haciéndose una serie de preguntas que todas nos hacemos. Por ello, el objeto del presente trabajo es dar a conocer la relación de cuatro mujeres británicas con la literatura de viajes y, además, su relación con el canon literario, intentando que estas escritoras aparezcan en la Historia. Estas cuatro autoras viajaron a España entre los siglos XVII y XIX. Por lo que nos ofrecen una visión del “Otro” (Almarcegui, 2011) a lo largo de casi toda la Edad Moderna, llegando incluso a la centuria decimonónica. Estas mujeres nos describen tanto el paisaje como el paisanaje de los lugares que van visitando, nos ofrecen la visión espacial del mundo urbano y rural, con un peso más específico del primero.

Lo que pretendemos con este trabajo es dar a conocer a estas cuatro mujeres de origen anglosajón y que se dedicaron a un tipo de literatura copada a lo largo de la Historia por varones; nos

referimos a la denominada como literatura de viajes. Este como cualquier otro género literario, ha sido estudiado y trabajado bajo la óptica de una sociedad eminentemente patriarcal que ha obviado a la mujer en el seno de la Literatura. Por lo tanto, la mujer no ha tenido la oportunidad de integrarse en el denominado como canon literario hasta épocas muy recientes. Esto ha conllevado que tengamos una visión parcial de casi toda la literatura, porque, como intentaremos demostrar en las páginas sucesivas, la mujer también se dedicó a la producción literaria del género de viajes, sin embargo, son escasas sus referencias en los trabajos tanto filológicos, como literarios e incluso históricos. Así, otro de los objetivos que nos planteamos en la consecución de este estudio es dar a conocer las obras de estas cuatro autoras con la traducción de parte de los pasajes de sus producciones literarias, puesto que ninguna de ellas ha sido traducida al castellano, ni de forma parcial ni completa.

Por otro lado, también cabe señalar que las mujeres que aquí analizamos no han sido objeto de estudios por parte de la historiografía. Por lo que tampoco sabemos en demasía acerca de sus vidas, de ahí que estemos trabajando y hayamos trabajado en proporcionar un acercamiento a sus biobibliografías (Barco, 2016); aunque todavía es mucho lo que desconocemos de la vida y obra de cada una de ellas.

Si atendemos al objeto de estudio de este trabajo, lo primero que deberíamos hacer es definir tres conceptos necesarios para poder entenderlo. Así las preguntas a las que debemos dar respuesta serían: ¿Qué entendemos por Literatura? ¿Qué es la Literatura de viajes? y, ¿qué se entiende por canon literario?

Empezando por la primera de ellas, según el diccionario de la RAE se entiende por *Literatura*, en su segunda acepción, al “conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género”¹. Efectivamente, debemos considerar al conjunto de obras, en nuestro caso, pertenecientes a un género, que sería el género de viajes. Y, así, llegaríamos a la definición de la segunda pregunta que debemos respondernos: ¿Qué es la literatura de viajes? Podríamos definirla como aquella literatura que aúna las producciones cuyo eje temático es el relato de la experiencia vivida en un viaje. Por último, para definir qué se entiende por canon literario también podemos utilizar el diccionario de la RAE que define *Canon* en su quinta acepción como “catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos”². Efectivamente, debemos entender *Canon literario* como aquel conjunto de obras o de

¹ <http://dle.rae.es/?id=NR70JFI>. Última consulta 15/10/2017.

² <http://dle.rae.es/?id=7A4XonT>. Última consulta 15/10/2017.

autores de un determinado género literario que se han consignado como modélicos o imprescindibles para dicho género. Como podremos comprobar más adelante, esto siempre es matizable, pues como se ha venido ejemplificando en los trabajos científicos que analizan y estudian este parecer, el *canon literario* es un concepto de difícil definición (Ángel Escobar, 2011: 365), puesto que dependiendo de las épocas y momentos históricos a los que nos refiramos ese canon irá variando según las propias concepciones de cada época. Si utilizamos el concepto dado por Sullá (1998: 11), canon literario “es una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”. Atendiendo a esta definición consideramos que las obras de las autoras que aquí se presentan son valiosas y dignas, y por lo tanto son susceptibles de ser estudiadas y comentadas, siendo el primer paso para ello el darlas a conocer.

Una vez definidas, aunque de forma simple, cada una de las preguntas que nos hacíamos para poder empezar nuestro trabajo, a continuación, intentaremos acercarnos de forma más pormenorizada a la literatura de viajes, al canon literario y, por último, establecer la relación de las cuatro autoras aquí estudiadas con dicho canon. Para finalizar nuestro estudio con una serie de conclusiones genéricas.

2. EL GÉNERO DE LA LITERATURA DE VIAJES

El género literario en el que se enmarca nuestro trabajo ha sido considerado durante mucho tiempo como un género menor, pero, sin embargo, ha existido siempre; desde tiempos pretéritos el ser humano se ha visto en la necesidad de viajar por diferentes motivos y con la necesidad, asimismo, de dejar constancia por escrito de aquellas aventuras, una vez surgida la escritura. Por lo tanto, nos encontramos ante una fuente documental de vital importancia para la Historia, donde se nos reproduce desde la Antigüedad (Gómez Espelosín, 2006) hasta nuestros días la visión que el viajero o viajera ha tenido, según épocas y momentos, del territorio que visita. Esta importancia ha generado que en los últimos años se produzca un auge en la bibliografía que estudia y analiza este tipo de género literario³. Y, de forma más específica, en los últimos años se ha visto una evolución tanto

³ Algunos de los libros y artículos sobre la literatura de viajes que han visto la luz en las últimas décadas, que aquí hemos utilizado han sido: (Serrano, 1993) (García Mercadal, 1999) (Krauel Heredia, 1986) (García-Romeral Pérez, 1999) (Egea Fernández-Montesinos, 2008) (Majada Neila, 2001) (Romero Tobar, 2011) (Tamarit Vallés, 2004) (Mitchell y Gómez-Arnau, 1989) (Freire López, 2012) (Arranz Lago, 2014) (Albuquerque García, 2014) (Salido López, 2011) (Henríquez Jiménez, 2012) (Bas Martín, 2011) (Peñate Rivero, 2011) (Chaves Martín, 2012) (Ortega Román, 2006) (Bas Martín, 2007) (Martínez Alonso, 2003).

cualitativa como cuantitativa con respecto al análisis de la literatura de viajes producida por mujeres (Echevarría, 1995. Marchant, 2011. Marchant, 2013, Marchant, 2012. Montoro, 2014. Simón y Sanz, 2010. Suárez, 2013a. Suárez, 2013b. Ozlem, 2004. Middleton, 1982. Ferrús, 2011. Marcillas, 2012), aunque todavía son muchas que están en el olvido de bibliotecas y archivos esperando a ser halladas y estudiadas, para posteriormente ser susceptibles de ser incluidas en el canon literario.

Por otro lado, la literatura de viajes se caracteriza por ser un género literario bastantes heterogéneo, es decir, cada viajero-escritor y cada viajera-escritora tenía sus propias directrices y su propia percepción del Otro, que quedaba reflejado de forma dispar en los diferentes relatos (Tamarit, 2004: 42). A pesar de ello, según épocas, el relato viajero se ha caracterizado por acercarse a las memorias, al género epistolar, o a la descripción geográfica sin más. Este hecho no es ajeno a las mujeres que se dedicaron a este tipo de género literario. Así nos encontramos con relatos en forma epistolar, con memorias, con descripciones más geográficas, en cada una de las cuatro autoras que aquí analizamos. No obstante, habría que apuntar que dentro de este género también se ha producido un aislamiento de la mujer en su seno. Algo que no es ajeno a otro tipo de estudios académicos sea

cual sea el ámbito de estudio. Es decir, a pesar de que hubo muchas y buenas viajeras-escritoras a lo largo de los siglos que aquí se tratan, lo cierto es que la mayoría de ellas son desconocidas aún en nuestros días, u otras muchas han sido relegadas al olvido (Montoro, 2014: 43). Mientras que, por el contrario, viajeros-escritores han sido estudiados, traducidos e incluidos en los planes de estudios, por ejemplo, históricos, de forma más exhaustiva y recurrente. De ahí que los textos de Washington Irving, Richard Ford, Joseph Townsend y tantos otros sean base de estudios históricos, mientras que los relatos de sus colegas féminas no lo son (Egea, 2008: 224. Gijón, 2014: 339-354).

Estas autoras solían escribir sus aventuras, viajes y relatos por tierras extranjeras, pero no muchas de ellas publicaban sus producciones. De hecho, la mayoría las publicaba bajo pseudónimos, o bien permanecían sin publicar hasta que en los siglos XVIII y XIX se produjo, sobre todo en Inglaterra y Francia, un aumento en el consumo de este tipo de literatura, lo que conllevó que muchos impresores recogieran obras anteriores de autoras desconocidas hasta ese momento. Efectivamente, muy pocas mujeres publicaban con su verdadero nombre, ya que la sociedad las sometía a una profunda crítica, comparándolas con sus homólogos masculinos. Así, la producción literaria femenina

era criticada como de menor valor que la de los varones, ya que se presuponía que estaba compuesta desde una óptica más personal y subjetiva, cuyas obras estaban impregnadas de filias y fobias, pasiones y desamores, con un cierto halo de paroxismo, que poco tenía que ver con lo descrito por sus colegas de profesión masculinos (hecho que también es criticable y puesto en tela de juicio, puesto que la visión de estos viajeros-escritores hay que leerlas y analizarlas desde la subjetividad propia de estos relatos). Este hecho no es de extrañar ya que la literatura, como muchos otros ámbitos de la vida, tiene un componente sexuado, es decir, hay una diferenciación clara entre la literatura masculina y la femenina (Mékour-Hertzberg, 2014: 14. Marcillas, 2012). Por otro lado, el acercamiento a España se produce en ambos sexos de forma similar, es decir, tanto hombres como mujeres se ven atraídos por un país exótico donde poder vivir ciertas aventuras y disfrutar de una geografía y unas costumbres muy diferentes a las de sus tierras de origen.

Las obras de estas autoras se caracterizan por describirnos no solo el paisaje sino también el paisanaje que se van encontrando a lo largo de sus aventuras y peripecias. Todas ellas estuvieron en España y en sus obras reflejan las experiencias vividas y la visión que les produjo tanto la geografía española como sus gentes. De hecho, sus descripciones son tanto geográficas como

antropológicas, dando a conocer los usos y costumbres de los habitantes de aquellos lugares por lo que pasaban. Habría que reseñar que sobre todo interactuaban como féminas de su misma posición social, es decir, de un estamento privilegiado de la sociedad; por lo que, le dedicaban escasa atención a las mujeres que integraban los estratos más bajos de la sociedad.

Por último, cabría apuntar que la relación de estas mujeres con la literatura y con la producción literaria, no era fortuita, sino que la producción escrituraria, es decir, la relación con la escritura, fue un salvoconducto para estas autoras. Estas mujeres que vivieron en una sociedad con una fuerte posición patriarcal, no disponían de numerosos ámbitos donde sociabilizar (Tamarit, 2004:155-173), por ello, la escritura se convirtió en un modo de reivindicación y de salida al exterior, de poder sociabilizarse de un modo diferente a lo establecido por la sociedad y que contraindicaba lo impuesto por la crítica masculina (Egea, 2008: 225), de cada una de las épocas en las que cada una de estas autoras vivió. Lo importante sería destacar que son mujeres de épocas diferentes pero que, sin embargo, tuvieron que luchar contra los mismos prejuicios machistas que se han mantenido en la sociedad europea hasta épocas recientes.

3. LA RELACIÓN DE ANN LADY FANSHAWE, MRS. JEMIMA KINDERSLEY, LADY CHATTERTON Y SOPHIA BARNARD CON EL CANON LITERARIO

Una vez analizado el tipo de literatura que estamos trabajando, cabría clarificar el papel que ha jugado la mujer dentro del canon literario. Y, sobre todo, cuál ha sido el grado de participación de la mujer en el canon literario del género de viajes. Es precisamente esta cuestión la que vamos a intentar responder en las sucesivas páginas. Más concretamente, vamos a intentar incluir en ese canon a cuatro mujeres que podemos circunscribir a este género literario (aunque algunas de ellas lo sobrepasen) y que hasta ahora todavía no han sido estudiadas e incluidas en él. Para ello citaremos a una autora, Madame Genlis, que nos decía lo siguiente: “Aprovecharé las críticas razonables y nunca responderé a las sátiras. Proseguiré con calma, perseverancia y firmeza la obra iniciada. La injusticia y la calumnia no podrán abatirme ni descorazonarme. Trataré incluso de tornarlas útiles. Quiero que me sirvan para formar, para fortalecer mi carácter, para darme esa paciencia que protege del humor, esa elevación que hace desdeñar la venganza, y esa constancia que acaba por triunfar sobre todo” (Genlis, 2010: 42). Con estas palabras Madame Genlis se defendía de las duras críticas que los hombres lanzaron sobre sus obras. Ella defendió su labor, y aunque hacía

44

autocrítica, es sintomático que utilice la frase “nunca responderé a las sátiras”. Pues ella creía que esas malas críticas a su obra no eran fundamentadas, este hecho no hace más que ratificar el aislamiento que se producía en el seno de la crítica literaria con respecto a las obras ejecutadas por mujeres.

Uno de los ejes importantes que tenemos que tener en cuenta en este estudio es que todas estas mujeres son británicas, por lo que tendríamos que incluirlas en esa nómina de viajeros británicos que visitaron España y escribieron sobre sus aventuras en territorio español. ¿Por qué estas cuatro mujeres y no otras? Porque las cuatro son de origen anglosajón, porque vivieron en épocas diferentes (lo que nos hace constatar que estas mujeres viajaron a lo largo de toda la Modernidad, incluso antes de la explosión del denominado como Grand Tour) y, por último, porque nos muestran diferentes formas de registrar por escrito este tipo de género literario tan heterogéneo: a través de memorias, de relación epistolar, narrativa, etc.

También queremos puntualizar que hemos incluido entre estas escritoras tanto aquellas que relatan un viaje exclusivamente a territorio español, como aquellas que desembarcaron en algún punto de la geografía española como escala hacia un destino final diferente. Del mismo modo, hemos analizado tanto a aquellas escritoras que estuvieron prácticamente en todo el territorio

nacional, como a aquellas féminas que viajaron únicamente a un punto concreto de nuestra geografía. Por ejemplo, Mrs. Jemima Kindersley únicamente estuvo en territorio canario.

Centrándonos ahora en la relación de este género literario con el canon establecido, lo primero que habría que apuntar es que ese canon siempre ha estado integrado por grandes autores masculinos, dícese Washington Irving, Richard Ford, Gerald Brenan, Jerónimo Münzer, y un número muy amplio de colegas. Sin embargo, las autoras, que las ha habido, y muchas, y muy buenas, han sido excluidas de esta relación. Este no es un hecho aislado, es decir, la mujer no solo ha sido excluida en este género literario, sino que ha sido relegada en la Literatura en general. Sin embargo, y como dice Carmen Servén Díez “la especial posición de las mujeres escritoras en el pasado, su peculiar forma de intervención en el diálogo social y en el mundo artístico, forman parte de las experiencias creativas a lo largo de la historia y deben ser objeto de revisión en clase, si queremos lograr una educación plural y una visión cabal de los hechos literarios” (Carmen Servén Díez, 2008: 7). Efectivamente, para subsanar el error que la historiografía ha generado en lo relativo al tratamiento de la mujer, hay que implantarlo en las aulas, pero para llegar a este fin, lo primero es realizar una producción científica y académica que estudie y analice estas figuras para poder incluirlas en el

discurso académico. De ahí, una de las principales motivaciones que generó la consecución de este trabajo.

A continuación, daremos a conocer a cada una de las cuatro mujeres escritoras seleccionadas para incluirlas en ese canon literario. La presentación la hemos realizado de forma cronológica, para así poder percibir la evolución histórica que ha habido dentro de este género literario escogido. Siguiendo dicho orden presentaremos a: Ann Lady Fanshawe, Mrs. Jemima Kindersley, Lady Chatterton y Sofia Barnard. De las cuatro autoras, la que ha sido objeto de mayor atención por parte de la filología, la literatura y la historia ha sido Lady Chatterton; si bien es cierto, que su obra ha sido objeto de análisis fuera de nuestras fronteras, sobre todo, en Inglaterra y en Francia. En lo que respecta a Mrs. Jemima Kindersley, no es lo bastante conocida y no ha sido lo suficientemente estudiada por parte de la literatura científica o académica, ni en España ni fuera de nuestro país. Sin embargo, de esta última autora sí que nos hemos encontrado con blogs y páginas web no científicas que han sido producidas por amantes de su obra, donde se explica parte de su vida y se referencian algunas de sus obras, pero ninguna con un carácter científico-metodológico. De las otras dos autoras que nos restan, Ann Lady Fanshawe y Sophia Barnard, podríamos decir que son las más desconocidas, puesto que prácticamente no existen

trabajos que versen sobre ellas ni sobre sus producciones literarias. Esto último cabría matizarse en lo referente a Ann Lady Fanshawe, de la que conocemos algunos datos biográficos más, ya que Sophia Barnard es una autora desconocida hasta el momento por la literatura científica y académica.

3.1. Ann Lady Fanshawe (1625-1680)

Se trata de una de las autoras inglesas más desconocidas en España, su producción literaria no es muy amplia, sin embargo, sí que es cierto que fuera de nuestras fronteras sí se tiene algo más de conocimiento sobre su trayectoria tanto personal como literaria, aunque la bibliografía que versa sobre ella todavía es muy escasa en el panorama internacional (Torrallbo, 2010. Loftis, 1979. Basnnett. Davison, 2004). La obra que aquí traemos son sus *Memorias*, incluyéndolas en ese eje que indicábamos en páginas antecedentes como una de las tipologías dentro de la literatura de viajes. El título completo de la misma es: *Memoirs of Lady Anne Fanshawe, wife of Sir Richard Fanshawe, Bart. Written by herself.* (1676). Su viaje discurre en la década de los sesenta del siglo XVII, concretamente el primer punto geográfico al que llega es Cádiz el 23 de febrero de 1664.

En esta obra Ann Lady Fanshawe nos ofrece una relación pormenorizada de su vida, incluso integra un árbol genealógico

de toda su familia hasta llegar a su persona. Incluimos esta obra dentro del género literario aducido porque nos relata las aventuras vividas a lo largo de los viajes realizados con su esposo, Sir Richard Fanshawe⁴, y, precisamente, en uno de esos viajes desembarcó en España, donde recorrió prácticamente todo el país, desde el norte hasta el sur, pasando por diversos lugares que describe en su obra. Es precisamente esta obra la que reivindicamos que se dé a conocer y se incluya dentro de ese canon literario del género de viajes.

Ann Lady Fanshawe realizó un largo viaje que le llevó a explorar numerosos puntos de la geografía española. A través de su relato podemos descubrir cómo eran, entre otras cuestiones, las embarcaciones de la época, quiénes eran los personajes más importantes de las ciudades por las que discurría su viaje, etc. Asimismo, se puede confirmar la relación y comunicación de forma más constante con las capas sociales más altas de la sociedad española, quedando al margen la interacción con las clases bajas. También se incluyen descripciones más o menos prosaicas sobre el paisaje que va visitando:

⁴ Nació en Ware Park en el año 1608, en 1630 llegó a ser embajador en la Corte Española, de ahí el viaje que realizó el matrimonio por todo el país (Fanshawe, 1777: 2-3)

- (...) A la mañana siguiente, llegó un fuerte viento de Levante, el cual sopló con tanta fuerza que la embarcación no pudo atracar, por lo que no pudimos tomar tierra hasta el lunes 7 de marzo a las 10 de la mañana (...)
- De Jerez: “(...) un pueblo agradable (...)”
- De Utrera: “(...) Donde vimos las ruinas de una valiente ciudad, pero de la que no queda nada extraordinario, salvo la finura de su ubicación (...)”
- De Sevilla (27 de marzo): “(...) Así, entramos en la que había sido una gran ciudad, Sevilla, aunque ahora muy deteriorada (...)”

3.2. Mrs. Jemima Kindersley (1741-1809)

Mrs. Jemima Kindersley nació en el año 1741 en Norwich y se casó en el año 1762 con Nathaniel Kindersley, este era un oficial de la Compañía de las Indias Orientales, por lo que ambos tuvieron que viajar desde Inglaterra a la India en el año 1764, pero, antes de llegar a su destino realizaron una parada en las Islas Canarias. Por lo tanto, esta autora es uno de los ejemplos cuyo destino final no era territorio español, sino que este era únicamente una escala hacia un destino diferente. En este caso concreto, el destino final era la India, y la zona geográfica española visitada, las Islas Canarias.

Mrs. Jemima Kindersley fue una de las primeras mujeres británicas que publicaron una obra dentro del género que aquí nos compete, el de la literatura de viajes. Su obra se debió a la

experiencia que ella misma vivió en su viaje a la India viendo la luz su publicación en el año 1777. Sin embargo, esta autora sobrepasa el género literario aducido, puesto que escribió y publicó también un libro de ensayos, y se dedicó a la traducción en algunos momentos de su vida.

El libro que nosotros traemos aquí de Mrs. Jemimam Kindersley lleva por título *Letters from the East Indies. Letters from the Island of Teneriffe, Brazil, The Cape of Good Hope, and the East Indies*. En él realiza la autora una descripción geográfica magistral y en lo referente a nuestro país, de la Isla de Tenerife, sus gentes, calles, vecindades, y quizás sea el mejor relato descriptivo geográfico, a nuestro parecer, de entre todas las autoras aquí analizadas. Ello se puede comprobar en algunos de los pasajes que hemos traducido de su obra y que versan sobre diferentes puntos geográficos de las Islas Canarias como pueden ser Santa Cruz, La Laguna y, por supuesto, sobre sus habitantes:

- (...) Las Islas Canarias están formadas por siete ínsulas, bajo el gobierno del rey de España. La más grande es la llamada Isla de Gran Canaria (...)
- (...) Santa Cruz consiste en dos o tres calles, las cuales son anchas pero están notablemente mal pavimentadas. Los exteriores de las casas son todos blancos y las que pertenecen a las principales personalidades de la ciudad son grandes y tienen diferentes apartamentos, todos con escaleras para acceder a ellos. Están construidas alrededor de un patio, con galería en todos sus lados que conducen a las diferentes habitaciones, que son en su mayoría amplias (...)

- (...) El número de habitantes de la isla se estima en 96.000. El gobernador y los oficiales son nombrados por el rey de España. Los habitantes son todos españoles y los europeos los llaman Hispanos (...)
- (...) Laguna, que es como normalmente denominan a esta urbe, se trata de un amplio y bonito pueblo, regularmente edificado, pero pobremente decorado, y silencioso como si fuera noche todo el día. Muchas de las grandes personalidades de Santa Cruz tienen casas aquí, las cuales utilizan para descansar del trabajo y retirarse. Laguna está situada a unas cinco millas del mar (...)

Además, esta autora también nos permite mostrar otro de los ejemplos de las tipologías que nos encontramos en la literatura de viajes. Y es que su libro lo componen una serie de cartas a una amiga, por lo que se trata de un claro ejemplo de esa producción epistolar típica en este género literario.

3.3. Henrietta Georgiana Maria Chatterton, Lady Chatterton (1806-1876)

Lady Chatterton fue una viajera británica muy prolífica, llegó a escribir más de una treintena de obras. Nació en Londres en 1806, y en 1824 se casó con Sir William Abraham Chatterton. Se trata de una autora que también sobrepasa el género de la literatura de viajes, de hecho, fue famosa y ha sido estudiada gracias a sus cuentos, novelas y reportajes. En 1855 enviudó,

pero, se volvió a casar cuatro años después con Mr. Edward Henage Dering. Finalmente, falleció en Malvem en el año 1876⁵.

La obra que traemos aquí es la perteneciente a la literatura de viajes, obra compuesta en dos volúmenes titulada *The Pyrenees with Excursions into Spain*. En ella, Lady Chatterton, describe sus viajes atravesando los Pirineos, realizando una magnífica descripción geográfica de los lugares por los que pasa. En la traducción de varios de los pasajes de su obra se pueden apreciar las descripciones que inserta en su relato sobre las casas, la alimentación, el carácter de los españoles, la música, la vecindad, etc., tratando también de forma pormenorizada a las mujeres españolas, sus vestimentas y caracteres. Esta autora es una de las que escribe con mayor pasión de las que hemos trabajado para este trabajo, su obra está impregnada de un gran espíritu artístico que se aprecia también en los grabados que se insertan de los lugares por los que va discurriendo su viaje. Unos grabados realizados por la propia autora, ya que también fue una magnífica

⁵ “Chatterton, Henrietta Georgiana Marcia Lascelles”. *Dictionary of National Biography*. London: Smith, Elder & Co. 1885-1900. Catalogue 200 (London: Jarndyce Antiquarian Booksellers, 2012. Literary Heritage: Georgiana Chatterton profile (<http://www3.shropshire-cc.gov.uk/people/chattert.htm>) (última consulta 20/04/2016). A pesar de lo prolífica de su trayectoria literaria, lo cierto es que todavía son escasos los trabajos biográficos que se han realizado sobre esta autora en el panorama internacional, y menos si cabe en el español.

pintora que se pudo dedicar a ello en vida. Estas impresiones tan vívidas de las situaciones que experimentó a lo largo de sus viajes quedan plasmadas en algunos de los pasajes que hemos traducido de su obra:

- (...) ¡Desde la última vez que escribí, hemos estado en España! Encuentro que, como la gran belleza del paisaje parece paralizar mi capacidad para dibujar (...)
- (...) Apenas podía anotar alguna de las impresiones encantadoras que quedaban en mi mente (...)
- (...) San Juan de Luz es un antiguo lugar muy curioso, en un enclave privilegiado, pero sujeta a las invasiones del mar, al que se atribuye su decadencia (...)
- (...) Desde el puente del Bidasoa, vimos cerca de nosotros los miserables restos de la antes célebre “Isla de los Faisanes” (...)
- (...) Irún es un emplazamiento antiguo muy interesante (...) Las decoraciones de las casas y la bella talla de los balcones proyectados anuncian un esplendor que ya no existe; y en la "Plaza" hay una bella columna antigua, en la que están inscritos las armas de Carlos V (...)

3.4. Sophia Barnard (s. XIX)

Sophia Barnard se casó con un comerciante y visitaron Cádiz cuando esta estaba siendo bombardeada por los franceses en el año 1811, bajo el contexto de la Guerra de Independencia Española (1810-1814). Fue una mujer aventurera quien compuso su obra mediante un compendio de sus viajes que realizó entre

1811 y 1814. Se trata de una de las más desconocidas viajeras-escriptoras que aquí tratamos⁶. Por ello no conocemos muchos más detalles de su vida y obra, lo cual intentaremos subsanar en estudios futuros. De hecho, no hay prácticamente ninguna alusión ni a su vida ni a su obra en la historiografía o la literatura científica, no solo española, sino también internacional.

La obra que que traemos aquí lleva por título *Travels in Algiers, Spain, &c. &c. with a faithful and interesting account of the Algerines, amongst whom the Authoress resided some time, and from her Access to whom, She had many opportunities of discovering and apreciating their customs, ceremonies, pursuits, costume, &c. Which no historian has before detailed with a minuteness due to that extraordinary and interesting race of people: Also a copious description of her residence in Andalusia, abounding in remarkable events, anecdotes of persons, places, product, &c.* (c. 1820). En ella Sophia Barnard nos relata su viaje a Cádiz donde describe perfectamente la Guerra que tuvo lugar, la situación de la gente y la crueldad de dicho conflicto armado.

Sophia Barnard también se muestra sorprendida por lo que encuentra a su paso por la capital gaditana. Queda sorprendida,

⁶ Tan solo hemos podido localizar un artículo que hace referencia a esta escritora: Gifra-Adroher, 2012).

entre otras cosas, por la ostentación con la que se decoran las iglesias, máxime teniendo en cuenta que se tenía una visión de España de país atrasado en comparación al suyo, por lo que la sorpresa era mayor. Del mismo modo le sorprende, al igual que a muchas de sus colegas, todo el ritual que tiene que ver con los actos religiosos, incluida la vestimenta de curas y confesoras.

- (...) Las Iglesias estaban bien, pero decoradas de forma muy llamativa, y pensé si alguna vez habrían mirado la modestia y la piedad del arte con tanta pompa y ostentación (...)

- (...) Cádiz es el centro del comercio entre España y América. El alquiler de las casas y las provisiones estaban muy lejos de ser baratos...los pastos, viñedos, frutas y verduras y el vino eran excelentes (...)

4. CONCLUSIONES

Para concluir, si analizamos todas estas obras, podemos ver una evolución en la manera de describir España, desde el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo decimonónico.

Todas las autoras describen los valores antropológicos y culturales de los lugares que visitan a través de sus relatos. Se mezcla la relación de los avatares de sus viajes, el acopio de información sobre el clima, la geografía o incluso la demografía de las ciudades que visitan, así como el retrato tanto de sus gentes como de sus costumbres. Además, describen muy bien las

vicisitudes de sus viajes, ya sea por mar o por tierra. Describen, por lo tanto, tanto el paisaje como el paisanaje. Todo ello no hace más que reforzar la idea de que el canon literario ha de ser reformulado y revisado, máxime teniendo en cuenta lo que aportan, no solo estas autoras sino otras muchas, al género de la literatura de viajes. Unas autoras que con sus obras nos muestran que da igual el sexo del productor de este tipo de obras, en cuanto a la importancia literaria e histórica del producto final. Por lo que podríamos decir que este género de literatura, sea cual sea el sexo de su productor, se trata de una fuente documental de gran importancia para poder apreciar el desarrollo urbanístico y geográfico de todos los lugares descritos, así como de los aspectos antropológicos y culturales de los mismos.

Como colofón, podríamos apuntar que todavía son muchos los interrogantes que nos quedan por despejar sobre estas autoras y sus obras, por lo que esperamos que en futuros trabajos podamos profundizar de forma más exhaustiva y, quizás, individualizada, en el análisis de sus vidas y obras, no sólo de las aquí expuestas, sino de un par de ellas más, que no hemos traído aquí porque estamos trabajando en sus obras.

5. ANEXOS

Tabla nº 1: Obras consultadas de las cuatro escritoras
tratadas

AUTORA	OBRA CONSULTADA
Ann Lady Fanshawe	<i>Memoirs of Lady Anne Fanshawe, wife of Sir Richard Fanshawe, Bart. Written by herself.</i>
Mrs. Jemima Kindersley	<i>Letters from the Island of Teneriffe, Brazil, the Cape of Good Hope, and the East Indies.</i> London: printed for J. Nourse, in the Strand, Bookseller to his Majesty, 1777.
Henrietta Georgiana Maria Chatterton, Lady Chatterton	<i>The Pyrenees with excursions into Spain.</i> London: Saunders and Otley, Conduit Street, 1843.
Sophia Barnard	<i>Travels in Algeris, Spain, &c. &c. With a faithful and interesting account of the Algerines...</i> London: Goyder, 415, Strand also by Barry and son, Booksellers, Bristol, 1820?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alburquerque García, Luis (2014). Literatura de viajes y siglo XVIII español: repaso y sistematización, *Miríada hispánica*, 9, pp. 37-51.
- Almarcegui Elduayen, Patricia (2011). El Otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje, *Revista de Literatura*, vol. LXXIII (145), pp. 283-290.
- Arranz Lago, David Felipe (2014). La literatura de viajes en el tiempo: orígenes e hitos, *Crítica*, 990, pp. 76-79.
- Barco Cebrián, Lorena (2016). Literature female travel: the vision of Spain throughout six foreign writers, *European Scientific Journal*, vol. 12 (32), pp. 54-78.
- Bas Martín, Nicolás (2011). El viaje como formación: ejemplos de la literatura europea del siglo XVIII, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 30, pp. 129-143.
- Bas Martín, Nicolás (2007). Los repertorios de libros de viajes como fuente documental, *Anales de documentación: Revista de biblioteconomía y documentación*, 10, pp. 9-16.
- Basnnett, Madeline (s/a). All the ceremonyes and civilityes: The Autorship of Diplomacy in the *Memoirs of Ann, Lady Fanshawe*, en:

<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0268117X.2011.10555660> (última consulta: 04/04/2016).

Bloom, Harold (1997). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Nueva York: Harcourt Brace.

Chaves Martín, Miguel Ángel (2012). El viaje y sus relatos. Una aproximación a la construcción de la imagen de la ciudad histórica, *Icono14*, Vol. 10 (2), pp. 57-83.

Davison, Peter (2004). Fanshawe, Ann, Lady Fanshawe (1625-1680), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press.

Echevarría Pereda, Elena (1995). *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*.

Egea Fernández-Montesinos, Alberto (coord.) (2008). *Viajeras románticas en Andalucía. Antología*. Sevilla: Centro de estudios andaluces. Consejería de la Presidencia.

Escobar, Ángel (2011). Canon literario e imagen: aspectos de la representación iconográfica del canon clásico, *Emblemata*, 17, pp. 365-392.

Fariña Busto, María Jesús (2016). Feminismo y literatura. Acerca del canon y otras reflexiones, *REI*, 4, pp. 9-41.

Ferrús Antón, Beatriz (2011). Emilia Serrano, baronesa de Wilson, y la literature de viajes: “Maravillas americanas” y “América y sus mujeres”, *Cuadernos de Ilustración y*

Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del siglo XVIII, 17, pp. 1-10.

Freire López, Ana María (2012). España y la literatura de viajes en el siglo XIX, *Anales de literatura española*, 24, pp. 67-82.

García Mercadal, José (1999). *Viajes extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 6 vols.

García-Romeral Pérez, Carlos (1999). *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos.

Genlis, Madame (2010). *La escritora. Una mujer del siglo de las luces y su conflicto entre el amor y la voluntad de escribir*, Barcelona: Erasmus Ediciones, traducción de Carlos Vendrell.

Gifra-Adroher, Pere (2012). Witness to the Peninsular War: Sophia Barnard's travels in Andalusia, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 18, pp. 155-175.

Gijón Jiménez, Verónica (2014). La docencia de la historia a través de la literatura de viajes, en Díaz-Cuesta Gallán, José y Gaona Pisonero, Carmen (coords.): *Creatividad e innovación en el espacio europeo*, pp. 339-354.

- Gómez Espelosín, Francisco Javier (2006). Viajes de verdad, viajes de mentira: literatura de viajes del período helenístico, *Revista de Filología Románica*, anejo IV, pp. 59-75.
- Henríquez Jiménez, Santiago José (2012). La lectura de la literatura de viajes: nuevos textos, líneas de investigación, elementos y fundamentos teóricos, en Marrero Henríquez, José Manuel (coord.), *La luz no interrumpida*, pp. 293-304.
- Krauel Heredia, Blanca (1986). *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga: Publicaciones de la Universidad.
- Loftis, John (1979). *The Memoirs of Anne, Lady Halkett and Ann, Lady Fanshawe*. Oxford: Clarendon Press.
- Majada Neila, Jesús (2001). *500 libros de viaje sobre Málaga*. Benalmádena: Caligrama ediciones.
- Marchant Rivera, Alicia (2013). El cementerio inglés de Málaga y sus fuentes historiográficas: los libros de viaje femeninos del siglo XIX”, en Marchant Rivera Alicia y Rodríguez Marín, Francisco (coords.), *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte*, pp. 75-92.
- Marchant Rivera, Alicia (2011). Escritura femenina y viajera II: Dora Quillinam, Margaret Thomas y Valéire de Gasparin en el Cementerio Inglés de Málaga, en Gómez Yebra, Antonio (coord.), *Patrimonio literario andaluz (IV)*, pp. 69-84.

- Marchant Rivera, Alicia y Muñoz Jiménez, Ana Belén (2012). Escritura francófila y anónima Matilda Betham Edwards y Caroline H. Pemberton en el cementerio inglés de Málaga (1867), en Gómez Yebra, Antonio (coord.): *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz IV*, pp. 81-96.
- Marcillas Piquer, Isabel (2012). Literatura de viajes en clave femenina: los pre-textos de Aurora Bertrana y otras viajeras europeas, *Revista de filología románica*, 29-2, pp. 215-231.
- Martínez Alonso, Pedro Jesús (2003). *Libros de viajes alemanes e ingleses a España en el siglo XX*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mékouar-Hertzberg, Nadia (2014): Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura. El viaje de Penélope, en Chocarro de Luis, Edurne y Sáenz Berceo, María del Carmen (eds.): *Oriente y occidente: la construcción de la subjetividad femenina*. Logroño: Universidad de la Rioja, pp. 11-26.
- Middleton, Dorothy (1982). *Victorian Lady Travellers*. Chicago: Academy.
- Mitchell, David y Gómez-Arnau, Isabel (1989). *Viajeros por España. De Borrow a Hemingway*. Madrid: Mondadori.

- Montoro Fernández, Francisco (2014). Mujeres viajeras y Vélez-Málaga, *Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, 13, pp. 43-48.
- Ortega Román, Juan José (2006). La descripción en el relato de viajes: los tópicos, *Revista de filología románica*, Extra 4, pp. 207-232.
- Ozlem, Ezer (2004). A challenge to travel Literature and stereotypes by two turkish women: Zeyneb Hanoum and Selma Ekrem, *Feminismo/s*, 4, pp. 61-67.
- Peñate Rivero, Julio (2011). Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje, *Revista de literatura*, Tomo 73 (145), pp. 245-268.
- Romero Tobar, Leonardo (2011). Imágenes poéticas en textos de viajes románticos al Sur de España, *Revista de literatura*, Tomo 73 (145), pp. 233-244.
- Salido López, Pedro Victorio (2011). La literatura de viajes como fuente para la investigación, en Collado Yurrita, Miguel Ángel y Hernández Adrover, Juan José (coords.), *I Jornadas Doctorales de Castilla-La Mancha: El doctorado: impacto social y futuro profesional*, Ciudad Real, p. 70.
- Serrano, María del Mar (1993). *Viajes de papel: repertorio bibliográfico de guías y libros de viaje por España 1800-1902*, Barcelona: Publicaciones de la Universidad de Barcelona.

- Servén Díez, Carmen (2008). Canon literario, educación y escritura femenina, *Revista OCNOS*, 4, pp. 7-20.
- Simón Alegre, Ana Isabel y Sanz Álvarez, Arancha (2010). Prácticas y teorías de descubrir paisajes: viajeras y cultivadoras del estudio de la geografía en España, desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, Vol. 17 (1), pp. 55-79.
- Suárez Suárez, Carmen (2013a). Viajeras y aventureras (I), en Cid López, Rosa María (coord.), *Horas de radio: sobre mujeres e historia*, pp. 82-86.
- Suárez Suárez, Carmen (2013b). Viajeras y aventureras (II), en Cid López, Rosa María (coord.), *Horas de radio: sobre mujeres e historia*, pp. 87-90.
- Sullá, Enric (1998). El debate sobre el canon literario, en Sullá, Enric (coord.), *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 11-34.
- Tamarit Vallés, Inmaculada (2004). *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Valencia: Universidad de Valencia.
- Torrallbo Caballero, Juan de Dios (2010). Mujer y escritura en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII: Corte, autobiografía y reivindicación, *Anglogermanica Online*, pp. 85-99.

Escritoras en la prensa sevillana del XIX: Carmen de Berróstegui en *La Aurora* y otros nombres en el olvido

Elena María Benítez Alonso

Universidad de Sevilla

Resumen

Hubo un grupo de pioneras en la prensa sevillana decimonónica que con su obra abrió paso a derechos políticos y sociales, posibilitando el tránsito a un mundo con menos opresión. Integrantes de una innovadora generación femenina, algunas de estas *periodistas-escritoras* tuvieron más renombre (*Fernán* o *La Avellaneda*). Otras son prácticamente desconocidas (Matilde Campuzano, Eloísa Coloma o la que aquí estudiamos en mayor profundidad, Carmen de Berróstegui). Pero todas fueron mujeres rompedoras que, desde perspectivas más conservadoras o liberales y con referentes angloamericanos, impulsaron el aperturismo sirviéndose de la prensa como el más influyente instrumento sobre las masas hasta entonces conocido.

Palabras clave: escritoras, prensa sevillana, siglo XIX, Carmen de Berróstegui, feminismo estadounidense.

Abstract

There was a group of pioneering women in the nineteenth century Sevillian press who gave way to political and social rights, enabling the transit to a world with less oppression. Members of an innovative female generation, some of these women *writer-journalists* had more renown (*Fernán* or *La Avellaneda*). Others are practically unknown (Matilde Campuzano, Eloísa Coloma or the one that we study more in depth, Carmen de Berróstegui). But they were all breaking women who, from more conservative or liberal perspectives and with angloamerican referents, pushed opening using the press like the greatest influential instrument on the masses until then known.

Key words: women writers, Sevillian press, nineteenth century, Carmen de Berróstegui, American feminism.

1. DE SENECA FALLS A SEVILLA: ¿LA POLÍTICA NO ES COSA DE MUJERES?

Año 1851, Estados Unidos. En Akron (Ohio) se celebra la Convención Nacional sobre los Derechos de la Mujer. La primera había tenido lugar un año antes en Worcester (Massachusetts), a raíz de la *Declaración de Seneca Falls*, todo un manifiesto “de sentimientos y resoluciones”¹ a favor de la igualdad de la mujer,

¹Organizada principalmente por la iniciativa femenina de pioneras como Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton, en la reunión de Seneca Falls (19 y 20 de julio de 1848), como primera convención sobre los derechos de la mujer en Estados Unidos, se gestó un documento, basado en la *Declaración de Independencia* de la nación norteamericana, que establecía una serie de libertades frente a restricciones, sobre todo políticas, a las que estaban sometidas las mujeres que, no solo no podían votar, sino tampoco presentarse a elecciones, ni ocupar cargos públicos, ni afiliarse a organizaciones políticas. Su asistencia a reuniones de carácter político también les estaba vetada. Pero, hacia la mitad del siglo XIX, las reformas religiosas, especialmente en el entorno de los cuáqueros, harán que esta situación comience a cambiar al ir otorgando a la mujer un papel más significativo en la práctica ritual de su doctrina y en la caridad. El movimiento abolicionista, del que surgió la Convención de Seneca Falls, facilitó también la activa intervención femenina fuera de la esfera doméstica, derivando en un asociacionismo que vería en la lucha contra la esclavitud tanto una cuestión de conciencia como una causa civil identificada, inevitablemente, con la lucha ante el sometimiento de la mujer conforme a los cánones del tradicional modelo patriarcal. De hecho, el rechazo sufrido por Mott y Stanton, a pesar de contar con el apoyo de importantes dirigentes abolicionistas, en su participación dentro de las acciones del propio movimiento antiesclavista motivó que planeasen organizar

fruto del encuentro mantenido, de forma pionera en el país norteamericano y por iniciativa femenina de origen antiesclavista, en la capilla metodista del pueblo textil neoyorquino en el verano de 1848. Su objetivo: promover la consecución de derechos sociales, civiles y religiosos para la mujer. Nacía así el feminismo como movimiento social.

Por primera vez en un entorno público organizado, las mujeres encontraron sus voces y dirigieron su atención a las injusticias que durante siglos habían definido y circunscrito sus vidas. Aquí, un grupo de mujeres insistía en que ellas eran iguales que los hombres. Fue una afirmación trascendental, un acontecimiento histórico. La Convención de Seneca Falls de julio de 1848, y su Declaración de Derechos y Sentimientos iniciaban formalmente la lucha por la igualdad y la justicia de las mujeres (McMillen, 2008: 68).²

En Akron vuelve aponerse de manifiesto la interrelación entre esta incipiente lucha por los derechos de la mujer y la ya más experimentada batalla abolicionista. En esta ocasión, una mujer negra nacida bajo la esclavitud, Sojourner Truth,³ será, como

una convención para reivindicar exclusivamente los derechos de las mujeres, Seneca Falls, de la que salió la *Declaración de Sentimientos y Resoluciones*, considerada texto fundacional del feminismo como movimiento social.

² Traducción de la autora.

³ Activista no solo a favor de la igualdad entre blancos y negros, sino también entre hombres y mujeres, su nombre de nacimiento era Isabella (“Bell”) Baumfree, aunque en 1843 lo cambió por el de Sojourner Truth, que aportaba el simbolismo de la forma agente del verbo inglés *to sojourn* (“residir temporalmente”) y del sustantivo *truth* (“verdad”), por lo que el nombre adoptado venía a significar algo así como “Residente temporal de la verdad”).

símbolo de la solidaridad de las mujeres negras con la nueva causa de la igualdad femenina, quien defiende la aspiración a ser libres, no solo “de la opresión racista, sino también de la dominación sexista”. Su popularizada expresión “¿Acaso no soy una mujer?”, utilizada en su discurso en la convención de mujeres de Akron, se convirtió en uno de los eslóganes más citados del movimiento femenino decimonónico.

Sin la ayuda de nadie, Sojourner Truth rescató a las mujeres del encuentro de Akron de los abucheos lanzados por algunos hombres hostiles a los fines del encuentro. De todas las mujeres que asistieron a la reunión, ella sola fue capaz de responder agresivamente a los argumentos machistas esgrimidos por los excitados provocadores. Poseedora de un carisma indiscutible y de unas poderosas dotes oratorias, Sojourner Truth echó por tierra las afirmaciones de que la debilidad femenina era incompatible con el sufragio, y lo hizo con una lógica irrefutable. El líder de los provocadores había sostenido que era ridículo que las mujeres aspiraran a votar, dado que ni siquiera podían cruzar un charco o subir a un carruaje sin la ayuda de un hombre. Sojourner Truth señaló con una simplicidad demoledora que ella misma nunca había sido ayudada para pasar por encima de charcos embarrados o para subir a carruajes. “¿Y acaso no soy una mujer?” (Davis, 2004: 69).

También en la década de 1850, y ya en el terreno concreto de la prensa, una de las impulsoras de la Convención de Seneca Falls, Elizabeth Cady Stanton, escribió artículos para periódicos como el *New York Tribune*, que firmaba con su propio nombre (Wellman, 2004: 221-222). En este diario, por ejemplo, publica un alegato contra la desigualdad de las leyes del divorcio en lo que respecta a su aplicación a las mujeres y a los hombres, frente

a la igualdad sí existente en lo referente a legislación de la pena capital para ambos sexos:

Ahora bien, debe sorprender a todos los pensadores cuidadosos que una gran diferencia radica en el hecho de que el hombre ha creado las leyes con astucia y egoísmo para su propio propósito. Desde Coke hasta Kent, ¿quién puede citar una cláusula del contrato de matrimonio en la que la mujer tenga la ventaja? Cuando el hombre sufre de legislación falsa, él tiene su remedio en sus propias manos. ¿Se le negará a la mujer el derecho de protestar contra las leyes en las que no tenía voz; leyes que ultrajan los afectos más sagrados de su naturaleza; leyes que trascienden los límites de la legislación humana, en una convención llamada con el expreso propósito de considerar sus errores? Él también podría oponerse a una protesta contra la injusticia de colgar a una mujer, porque la pena capital afecta por igual a hombres y mujeres (Stanton, 1993: 221).⁴

Frente a valientes acciones como las de estas estadounidenses en el ámbito de la defensa de los derechos de la mujer, ¿qué podría hacer en el contexto de la prensa sevillana de la época, caracterizada en el ámbito español en términos generales por un tradicionalismo de profundo arraigo, una escritora como Carmen de BerrósteGUI ante argumentos no menos machistas que los empleados por el líder de los hombres hostiles contra los fines del referido encuentro de Akron celebrado en 1851? Situémonos ahora en la Sevilla de este mismo año, en *La Aurora*, una de las

⁴ La edición original de la obra de Elizabeth Cady Stanton de la que está extraída esta cita, *Eighty years and more: reminiscences, 1815-1897*, es de 1898, siendo publicada entonces en Nueva York por T. Fisher Unwin. Por otra parte, la traducción al español del fragmento es de la autora de este capítulo.

publicaciones periódicas sevillanas de una etapa histórica en la que la prensa se afianza como el instrumento con mayor capacidad de influencia sobre las masas hasta entonces jamás conocido, en una revista en la que Berróstegui se atreverá a colaborar con su obra a pesar de encontrar entre sus propios compañeros publicaciones de marcada oposición a la consecución de derechos de la mujer, en las que no se dudará en recurrir al mal gusto y a los argumentos irracionales para criticar, por ejemplo, el derecho al voto femenino y la intervención, en general, de la mujer en la política.

2. CARMEN DE BERRÓSTEGUI EN *LA AURORA*: SU OBRA NO MENCIONADA

Muy poco se ha escrito hasta ahora sobre Carmen de Berróstegui, prácticamente una desconocida tanto en lo relativo a su vida, como en lo que respecta a su obra en el contexto de la prensa sevillana y también en el literario. La escasa bibliografía que cita a esta autora, alude a sus publicaciones en *El Regalo de*

Andalucía (1849) y *El Álbum de las Bellas* (1849),¹ de gran aceptación entre el público femenino. No se menciona, sin embargo, su colaboración con *La Aurora* (1851-¿1854?),² revista sevillana de la que no se conservan ejemplares de esta nueva época (*La Aurora* tuvo un precedente, aunque parece una publicación independiente, en 1846, del que sí se conservan ejemplares en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, en la Hemeroteca Municipal de la ciudad y en la Biblioteca Nacional) en la Hemeroteca de Sevilla, ni en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Tampoco en el Fondo Antiguo de la Hispalense. La búsqueda de esta cabecera decimonónica por archivos, hemerotecas y repositorios digitales dio, finalmente, fruto al hallarse en los fondos de prensa antigua del departamento de Archives & Special Collections del Thomas

¹ La obra periodístico-literaria de Carmen de Berróstegui en la prensa sevillana de mediados del XIX es citada, aunque parcialmente pues, por autores como Manuel Chaves Rey en su *Historia y bibliografía de la prensa sevillana* (editada originariamente por E. Rasco en 1896 en su sevillana imprenta de Bustos Tavera), María del Carmen Simón Palmer en *Escritoras españolas del siglo XIX. Manuel bio-bibliográfico* (publicada en Madrid por Castalia en 1991) o Ángeles Carmona González en *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX* (editada por la Universidad de Cádiz en 1999).

² Con posterioridad a 1851, en el que se pone en marcha la revista y aparece documentada la presencia de Carmen de Berróstegui en el primer número, hay otros ejemplares en la colección a la que hemos tenido acceso (cuyos fondos llegan hasta 1855), en los que aparecen textos firmados con las iniciales *C. B.* o *C. de B.*, cuya autoría está por confirmar.

J. Dodd Research Center de la University of Connecticut (Estados Unidos) un tomo con cinco números de ocho páginas (desde el inicio de la publicación, el 5 de enero de 1851), 29 números de cuatro páginas fechados en 1853, un número de dos páginas de 1854, diez números de cuatro páginas fechados también en 1854 y un número de cuatro páginas fechado en 1855.

Para conocer la historia de cómo llegaron estos ejemplares de la revista sevillana a la universidad estadounidense tenemos que remontarnos a la década de 1970, cuando el Thomas J. Dodd Research Center adquirió la colección de revistas españolas de Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes,³ una colección formada por revistas y periódicos en su mayor parte del sur de España, publicados entre el siglo XVIII y principios del XX, aunque siendo la mayoría del siglo XIX, y que abarcan, conforme a los gustos de la época, una serie de temas que van de la política a la literatura, pasando por las ciencias, el arte, la música o los negocios, “como tal, esto refleja acertadamente la compleja historia de España de este periodo”, resultando de

³ Juan Pérez de Guzmán y Boza (1852-1934), Duque de T'Serclaes, nacido en la localidad pacense de Jerez de los Caballeros, se dedicó al mecenazgo e impulsó las letras hispalenses. Gran historiador y bibliófilo, su palacio albergó una biblioteca en la que se reunía la tertulia cultural que él mismo fundó, contando además con una de las mejores hemerotecas de Sevilla.

especial interés la selección de revistas femeninas escritas, en gran parte, por hombres para atraer a la élite de las lectoras (Hoffman, 2011: 222).⁴ Curiosamente, esta valiosa colección de prensa sevillana decimonónica, esencial para entender cómo en España, en general, y en Sevilla, en particular, las escritoras se abrieron paso dentro de la prensa en un mundo tradicionalmente dominado por los hombres, acabó en el país pionero en la defensa colectiva de los derechos de la mujer.

De entre estas revistas sevillanas decimonónicas, *La Aurora* que empieza a publicarse el 5 de enero de 1851 se mantiene con altibajos hasta 1861, según expone Chaves Rey en su *Historia y bibliografía de la prensa sevillana* (1896), aunque los ejemplares del Duque de T'Serclaes disponibles en los fondos de la University of Connecticut llegan hasta el 12 de febrero de 1855. En 1872, según Chaves, aparece otra publicación con el mismo nombre y otra, asimismo, en 1882, que finaliza ese mismo año, aunque tampoco se conservan ejemplares en los diversos fondos ya señalados.

La Aurora que analizamos, la surgida en 1851 y que recoge las publicaciones de Carmen de Berróstegui no mencionadas por la bibliografía estudiada, se presenta como una revista cultural

⁴ Traducción de la autora.

dirigida a un público femenino y con ocho páginas, a dos columnas, de periodicidad semanal (*La Aurora. Entrega semanal de Ciencias, Artes y Literatura, y colección de las obras más selectas de instrucción y de recreo* es su nombre completo), aunque Chaves la define como mensual a partir de 1861 (1995: 126). Mediante el análisis realizado de los ejemplares encontrados, observamos que, salvo la primera entrega, fechada el domingo 5 de enero, las cuatro siguientes no incluyen referencia temporal de publicación, salvo su supuesta “entrega semanal”. Los ejemplares se conciben para su encuadernación en tomo (se clasifican en el “Tomo I”, lo que se percibe además en la correlación en la numeración de las páginas de uno a otro ejemplar).

El siguiente número de los fondos de la University of Connecticut salta al domingo 20 de febrero de 1853. La cabecera cambia de subtítulo: *La Aurora. Revista semanal y colección de las obras más selectas de instrucción y recreo*. Los ejemplares, que pasan a tener cuatro páginas, están ahora numerados a partir de este, que es el 85, de diferente forma, con una mayor proximidad al formato de revista con cabecera y fecha en la portada de cada entrega, lo que ahora posibilita comprobar la periodicidad semanal, a pesar de que haya algunas interrupciones en su publicación. Los fondos estudiados conservan todos los

números de esta etapa (desde el 85 hasta el 117, salvo el 97, 103, 105 y 114), en la que, a partir del 104 la revista pasa a ser publicada los lunes, excepto en el último número, el 117, en el que sale un sábado (31 de diciembre de 1853), probablemente por no coincidir con la festividad de las fechas navideñas.

En 1854, *La Aurora* renueva el formato de su mancheta. El primer número que encontramos del nuevo año solo tiene dos páginas. Los siguientes destacarán la fundación de la revista en 1851 y mantendrán la fecha (seguirá publicándose ya los lunes con carácter semanal). De este periodo encontramos los números que van del 119 al 130, aunque faltan el 124 y el 125), manteniendo las cuatro páginas en cada entrega. El último ejemplar conservado en los fondos de la University of Connecticut, el fechado el 12 de febrero del año siguiente, 1855, corresponde al número 138 y las características son las mismas.

La colaboración periodístico-literaria de Carmen de Berróstegui aparece ya en la primera entrega de la revista, la del domingo 5 de enero de 1851, lo que hace presuponer la buena consideración que de su trabajo tendrían los promotores de la publicación (Manuel María del Campo, como representante de la “Empresa periodística y de Seguros mutuos de Quintas”, impulsora del proyecto, y José María Montoto, Aureliano F. Guerra y Orbe, Francisco Rentero o Emilio Bravo, como

colaboradores citados por Chaves Rey, 1995: 126,⁵ aunque en la colección analizada de la universidad norteamericana no aparece ninguno de estos nombres). Sí figuran en los primeros cinco números de la revista los de Serafín Adame y Muñoz, Manuel Álvarez Benavides e Ignacio Sánchez Martínez. También un anónimo *J. G.*, que como articulista mostrará la línea de opinión de la publicación en cuanto al papel social de la mujer, una línea que se manifiesta así como defensora de un adoctrinamiento en lo que respecta al tradicional rol femenino, ajeno a intereses de participación política y a la adquisición de otra serie de derechos. Por su parte, en 1853 aparecen autores como José María Nogués, Santos Justo Nombela y F. de Pierra, del círculo de amistad y literario de Gustavo Adolfo Bécquer.

⁵ En cuanto a la empresa periodística promotora de *La Aurora*, Chaves Rey la califica como “autorizada por S. M. la Reina en Reales Órdenes del 17 de Mayo de 1858 y 24 de Noviembre de 1859”, títulos con los que reapareció la publicación en 1861, según cuenta, ahora con carácter mensual en números también de cuatro páginas. Tanto la empresa como la propia revista en sí no parecen contar con una buena opinión por parte del periodista e investigador sevillano, concebidas, según explica, “para librar á los mozos que inscribieran en ella del servicio de quintas”. Añade que “los trabajos literarios que en este periódico aparecieron son de regular mérito, y eran tomados de otras publicaciones”. Sin embargo, la revista sí contó, entre 1853 y 1854, con artículos de crítica de espectáculos musicales firmados por “*Gustavo*”, detrás de cuyo nombre estaría la figura de Gustavo Adolfo Bécquer (Palenque, 2016: 146).

La presencia, con protagonismo dentro de la “Sección poética”, de Carmen de Berróstegui en este primer número de *La Aurora* se manifiesta a través de la poesía “Ofrenda amistosa al Sr. D. Jose [sic]⁶ Benavides” (pp. 6 y 7), que comienza en la parte inferior de la columna de salida de la página 6 y continúa en la totalidad de la columna de entrada de la página siguiente. Fechada en Utrera, a 30 de agosto de 1850, la composición está dedicada al escritor y periodista de firma habitual en la prensa sevillana de la época, y responsable junto con Serafín Adame y Muñoz de *El Regalo de Andalucía*, en cuyas páginas la firma de Carmen de Berróstegui sí había sido ya documentada en los trabajos de Chaves Rey (aunque apellidada erróneamente “Buiategui”), Simón Palmer (que repite el apellido utilizado por Chaves) y Carmona González (que emplea ambos apellidos y advierte ya del posible error de Chaves).⁷

⁶ En las siguientes transcripciones de la obra de la autora y de otros textos de la revista, actualizamos la ortografía.

⁷ Apellidada erróneamente, como podemos comprobar mediante análisis hemerográfico, “Buiategui” por Chaves Rey (que solo la cita en referencia a su participación en 1849 en *El Regalo de Andalucía*, en la p. 117 de su *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*), tanto Simón Palmer (que por su parte recoge en la p. 86 de *Escritoras españolas del siglo XIX* la colaboración de Berróstegui en 1849 *El Álbum de las Bellas* y se refiere también en la p. 129 a la de “Buiategui”, en el mismo año, en *El Regalo de Andalucía*) como Carmona González (que en las pp. 51-52 de *Escritoras andaluzas en la prensa de*

En la primera estrofa de su poema, Carmen de Berróstegui⁸ expresa, como escritora, su ansiedad ante el deseo de ser escuchada, podría ser por un amante o por una amistad (de ahí la alusión al título de la poesía) perdida, o quizás de ser leída como autora: “¡se perderá sin vida por el viento,/ y nadie, nadie escuchará mi acento!”. Tiempo atrás, sugerido ya en la segunda estrofa, esta necesidad no era tan imperiosa, mitigada por la falsa creencia de no poder hacer realidad su sueño: “yo sentía callarse dulcemente/ de mi alma la queja lastimosa,/ y aunque fugaz cruzaba por mi mente/ espléndida quimera deliciosa,/ que mi

Andalucía del siglo XIX alude a la participación de Berróstegui en *El Regalo de Andalucía* entre 1849-1851 y en la p. 76 se refiere a la colaboración de “Buiategui” en 1849 en *El Regalo de Andalucía*) duplican su presencia en sus investigaciones periodísticas, al referirse a la misma autora con los apellidos Buiategui y Berróstegui, como si de dos escritoras distintas se tratase, aunque Carmona ya advierte en su trabajo de la posibilidad de este error al poder ser que Chaves “la confunda con Carmen Berrostegui”.

⁸ Ante la duda, además, de si el apellido es “Berróstegui” o “Berrostegui”, quizás lo más fiable sería acudir a la fuente hemerográfica para comprobar la firma original de la autora. Sin embargo, esta constatación no resulta del todo aclaratoria, ya que su rúbrica aparece en mayúsculas y en estas no siempre se ha utilizado el acento ortográfico o tilde. De la bibliografía más coetánea a la autora, la obra de José Velázquez y Sánchez *Anales de Sevilla de 1800 a 1850* (publicada originariamente en 1872 en la sevillana Imprenta y Librería de Hijos de Fe, y que es una de las escasísimas investigaciones en las que se nombra a la escritora) nos puede apuntar una referencia de cierta fiabilidad. Y en esta publicación decimonónica la autora es apellidada “Berróstegui” (p. 667). En cuanto al uso del “de” previo al apellido, si bien hay autores que no lo citan, nosotros, de acuerdo a la firma original de la propia escritora en la prensa sevillana analizada, optamos pues por usarlo.

sombrío porvenir doraba/ y con blandos placeres me alagaba.” En la siguiente estrofa, encuentra la inspiración, lo que nos lleva a pensar más en un amor por las letras aunque también puede referirse al valor del enamorado para declararse, en la contemplación de la naturaleza, que le hace “enardecer mi ardiente fantasía”, inspiración que continúa detallando en la cuarta estrofa, en la que el amor que ve a su alrededor le hace olvidar la desesperanza que posee ante su aparentemente inalcanzable quimera, ¿de nuevo amor, deseo de ser escritora, amor por las letras como fusión de ambas cosas?: “al canto de los dulces ruiseñores/ anhelaba yo unir el canto mío;/ al oírlos decirse sus amores,/ olvidaba mi pecho su vacío”.

La naturaleza y, en concreto, su astro rey, como obras del Creador en su contemplación en el cielo, pueden identificarse con Dios, que se halla por encima del orgullo de los hombres (quizás se refiera a algunos de los que dificultan su camino hacia la felicidad de alcanzar su meta), un Dios al que, en esta quinta estrofa, la autora pide iluminación ante la incertidumbre de su futuro y ante cuya visión puede mantener una brillante esperanza: “Yo gozaba en mirar por los espacios/ aparecer del Sol la rica lumbre”. Y continúa: “yo soñaba en auríferos palacios/ si lo miraba trasponer la cumbre/ de los altivos y empinados montes,/ para alumbrar lejanos horizontes.”

Pero todo parece haberse perdido a pesar del consuelo divino transmitido por la naturaleza: la inspiración (“Mas ¡ay! estas bellezas seductoras/ ya nada dicen a mi triste alma,/ y miro deslizarse largas horas/ en dolorosa e insufrible calma”) y el sentimiento inicial o deseo de hacer oír su voz (“Ya nada siento si la blanda brisa/ viene a besar mis sienes cariñosa,/ ni aparece en mi rostro una sonrisa/ en la tarde apacible y majestuosa”), aun con la iluminación que en el “claro espejo” del río, tiene “el Sol áureo reflejo”. Ante esta situación, la autora ansía conocer el motivo del dolor que le “devora”, del nuevo sentimiento de “hastío” del mundo que le embarga, lo que le ha hecho perder toda capacidad de expresión, aunque aún queda un resquicio de voluntad de comunicar sus sentimientos: “¿Por qué mi arpa muda e insonora/ no quiere responder al canto mío?” Y finaliza, pues, con este sentir: “Vanamente en mis horas angustiadas/ pido a sus cuerdas plácidos sonidos,/ ¡ay! que a esas cuerdas roncadas, destempladas,/ ya no es dado exhalar sino gemidos.”

Sea por amor o amistad perdidos, sea por su obstaculizado deseo de dedicarse a las letras, lo cierto es que no encuentra la inspiración que busca para expresar lo que siente, a pesar de los intentos que, trabajosamente, va realizando. Incluso dice desconocer en profundidad los motivos que le han conducido a esa situación. En todo caso, las palabras de Carmen de

Berróstegui reflejan una sensibilidad que también mostrarán otras de sus compañeras *periodistas-escriptoras* en esta prácticamente desconocida *La Aurora*, como Amalia Domingo y Soler o Antonia Díaz⁹, que tendrán, como pioneras en la prensa sevillana del XIX, que hacer frente a la oposición masculina, incluso expresada dentro de las propias páginas de la revista, sobre el nuevo rol político-social de la mujer y la consecución de derechos que ello implica.

3. LOS ARGUMENTOS DE *LA AURORA* CONTRA LA NUEVA MUJER

En defensa de una línea doctrinaria a favor del papel tradicional de la mujer en la sociedad, una de las firmas de frecuente aparición en la primera etapa de *La Aurora*, el anónimo *J. G.*, destaca ya desde las páginas iniciales de la primera entrega de la revista por su apología de convencionalismos conservadores. De hecho, de forma inmediatamente posterior a la declaración de intenciones de la nueva publicación y solo unas páginas antes del poema analizado de Carmen de Berróstegui, *J.*

⁹ Dados los límites de espacio existentes, tanto el estudio detallado de las aportaciones a *La Aurora* de estas otras autoras de la prensa sevillana del XIX, como el de las demás publicaciones de la propia Carmen de Berróstegui, quedan reservadas para futuras investigaciones que ya tenemos en curso.

G. firma un artículo titulado “La educación” y subtítulo “Consejo a los padres” (pp. 2-3), en el que el autor resalta la importancia del papel de los progenitores en la educación de ciudadanos responsables y, al finalizar, ya deja adivinar cuál será su posicionamiento con respecto a esta cuestión vital, avanzando que en otros artículos harán “lo posible por demostrar la influencia de la educación en los destinos futuros del individuo; y a quién corresponde, y cómo debe ser inculcada en el corazón de la criatura.”

La continuación de este artículo, en el segundo ejemplar de *La Aurora* (pp. 9-10), manifiesta ya con mayor claridad una concepción puramente tradicionalista del papel social de la mujer, en coherencia con el modelo de *ángel del hogar* decimonónico frente al que ya pugna el de la *new woman* de Seneca Falls y las pioneras de la prensa norteamericana, una nueva mujer con derechos políticos y sociales, con voz y voto, capaz de incorporarse con normalidad a un mundo laboral controlado por los hombres y en el que la prensa constituye todo un atractivo instrumento de influencia de masas. Pero en la sociedad española, en general, y en la sevillana, en particular, aún queda mucho por avanzar. La segunda parte de “La educación” es, en este sentido, fehaciente prueba de ello. El rol femenino de *ángel del hogar* continúa estando de plena vigencia y, ante los avances de un

liberalismo que es considerado una amenaza en toda regla, no queda sino batallar reivindicando valores conservadores como el pilar patriarcal de la familia y, dentro de esta, el de la madre tradicional, apelando para ello hasta el extremo a la sensibilidad maternal: “El primer afecto, la primera necesidad del niño al nacer es amar a aquella de cuyo seno salió, en cuyos brazos duerme, y de cuyo pecho se alimenta. Su primera sonrisa de ángel, su primera caricia de niño son para ella.” La educación familiar de los hijos es, pues, desde este punto de vista, competencia esencial de la madre, alegándose, asimismo, una serie de argumentos que enraízan con otro de los pilares del tradicionalismo español decimonónico, el catolicismo:

Este amor innato, esta necesidad instintiva hacen dócil a la criatura y la acostumbran insensiblemente a obedecer sin reflexión los consejos, los mandatos de una autoridad, que es toda un mar de cariño, sacrificios, y abnegación para ella. Esta, pues, debe esforzarse en hacer que las tres primeras palabras que pronuncien los labios balbucientes del niño sean: Dios, padres y hermanos. La primera, para que aprenda desde sus primeros años a rendir culto hasta la idolatría al Supremo Hacedor de todas las cosas; la segunda, para que sepa respetar y obedecer a los autores de sus días, y la tercera para que desde niño se ensaye en amar a todos sus semejantes.

Frente a los nuevos modelos liberales que empiezan a proliferar por Europa y Norteamérica, el autor ensalza este papel educador en la familia como característico de la religiosidad pero también del patriotismo de la mujer española: “Nuestros hábitos,

nuestras costumbres, y sobre todo, la marcada tinta de religiosidad que caracteriza al pueblo español, se prestan mejor para adoptar este género de educación entre nosotros que en ninguna otra nación.” Pero, además, concreta:

En Francia y en Inglaterra, por ejemplo, es costumbre entre las familias medianamente acomodadas, el enviar sus hijos a los pocos días de nacidos, al campo a poder de una nodriza, en donde permanecen hasta los tres o cuatro años de edad. Esto podrá ser un principio higiénico por el cual se robustece la criatura, pero para nosotros no deja de ser un poco desnaturalizado. Cuando el niño, pasado este tiempo, vuelve al seno de sus padres, es entregado inmediatamente en manos de una aya; y a esta mujer mercenaria que no tiene más interés que el salario.

Ante la radicalidad de esta situación denunciada en el artículo, el autor no duda en señalar nuevamente a la madre como responsable primordial de la educación de sus hijos, siendo aún más tajante y explícito que en la primera entrega, en la que otorgaba también cierta responsabilidad al padre. La prepotente vehemencia de los *argumentos* masculinos va adquiriendo, de esta forma, mayor presencia en el texto:

Por lo tanto, lo repetimos, la *madre* es quien *debe* y quien *puede* encargarse exclusivamente de conducir los primeros pasos del hombre en la carrera social. El padre, generalmente hablando, distraído por sus ocupaciones exteriores de los cuidados domésticos, ocupaciones que suelen tenerle alejado la mayor parte del día del hogar, no puede dedicarse con asiduidad al cultivo del corazón e inteligencia de sus hijos durante los años de su infancia, con la eficacia de una madre que ni un solo momento se separa de ellos.

Finalizada la correspondiente entrega de este artículo, J. G. continúa inmediatamente después con otro (pp. 10-12) que, por el especial carácter irracional de sus postulados, enfocados desde la apasionada crítica de una perspectiva manifiestamente machista, pero también por la alusión a las convenciones estadounidenses sobre los derechos de la mujer surgidas a raíz de la de Seneca Falls que ya hemos tratado anteriormente, merece ser también analizado. El título del siguiente artículo ya resulta, de por sí, suficientemente elocuente: “Amigos de insubordinación”. Y comienza diciendo: “No hace mucho que en uno de los Estados de la Unión Americana, según leímos en un periódico extranjero, el bello sexo se reunió en Asamblea con visos de constituyente, con el objeto de reivindicar sus derechos capciosamente desconocidos, y su participación a todos los cargos y destinos públicos en el gobierno del pueblo.”

A lo largo de su exposición, el autor, en este sentido, desgrana una serie de *argumentos* que no podemos dejar de citar. Con una buena dosis de ironía, no duda en afirmar que “los hombres no solo son injustos sino que también estúpidos” y, a través de una enrevesada complejidad de supuestos razonamientos, pretende halagar a la mujer, añadiendo que “el cerebro o la imaginación de la mujer, por hallarse menos cargado de materias, es más sutil”. Lo mejor viene cuando, para justificar su oposición a la concesión

de derechos políticos al colectivo femenino, destaca que, al ser “el corazón de la mujer tan tierno e impresionable, y su oído tan susceptible de conmoverse con la lisonja”, existe la duda de que sus oídos pudiesen “permanecer sordos a la elocuencia de un gallardo diputado *macho* de la oposición”. Asimismo, se muestra dubitativo sobre la capacidad de la mujer para resistir “las inspiradas y fogosas miradas que dirigiera” este “diputado *macho*” a su “ministerializado pecho” de “diputado *hembra*, y mucho más si la noche anterior, ambos procuradores, sentados al calor de la chimenea, hubiesen conferenciado sobre una cuestión de arbitrios o presupuestos.”

El autor parece a continuación suavizar su tono, aunque no exento nuevamente de cierta ironía, al afirmar: “Pero dejando a un lado estos y otros muchos raciocinios que parecen dictados por la mala fe o por el egoísmo masculino, confesemos ingenuamente que al bello sexo le asisten incuestionables derechos para repartir con el hombre las cargas del Estado, y que solo nuestra dureza y ambición han podido desconocer por tanto tiempo, y sin motivo justificable, la idoneidad de la mujer para todas las funciones sociales.” Alude, después, a episodios de la mitología clásica, para justificar la exclusión de las mujeres de la vida política, destacando así la “razón” en que los hombres se fundan para disputar a las mujeres “la preeminencia y la facultad

de regir solos los destinos de las naciones.” Para finalizar, no duda en resaltar: “consecuentes con nuestros principios, si os negamos la participación en los cargos públicos, os concedemos entera o mayor igualdad en los cargos domésticos, y un imperio absoluto sobre nuestro corazón, del cual usáis cual amos déspotas para hacernos rabiar, impacientar y... volvernos locos cuando nos dirigís una mirada afectuosa.”

Ante ejemplos como los comentados, incluso dentro pues de la propia publicación periódica en la que escriben Carmen de Berróstegui y otras pioneras de la prensa sevillana de la época, no es de extrañar que estas primeras *periodistas-escritoras* abrieran paso con su obra, como mujeres rompedoras, desde perspectivas más conservadoras o más liberales, a derechos políticos y sociales, siendo integrantes de una innovadora generación femenina que impulsó el aperturismo, sirviéndose de la prensa como el más influyente instrumento sobre las masas hasta entonces jamás conocido.

4. LOS OTROS NOMBRES EN EL OLVIDO

Junto con Carmen de Berróstegui y algunas de las otras autoras ya citadas en este trabajo, como Amalia Domingo y Soler o Antonia Díaz, son muchas las *periodistas-escritoras*, en un

88

número próximo a la centena, que colaboraron en la prensa sevillana del XIX, siempre abriendo camino, en mayor o menor medida, a la mujer en el mundo del periodismo. Algunas, menos conocidas, como Matilde Campuzano, en *El Tío Caniyitas* (1849), o Eloísa Coloma, en *El Museo Literario* (1858). Otras, más conocidas, como Cecilia Böhl de Faber (*Fernán Caballero*), que podría encabezar el grupo de las más conservadoras, con una presencia frecuente en las publicaciones periódicas sevillanas del momento, no solo en las de más marcado corte ideológico tradicionalista, como *La Verdad Católica* (1866), sino también en prensa literaria como la *Revista Sevillana Científica y Literaria* (1863).

Dentro de este *feminismo conservador*, también podríamos citar a Clara Chancel en *La Semana Católica* (1874) o a Isabel Chéix, también en *La Semana Católica* (1874) o *Sevilla Mariana* (1881-1883). Más conocida, la ya referida compañera de Carmen de Berróstegui en *La Aurora* Antonia Díaz publica asimismo en cabeceras como *La Aurora* (en la de 1846 y en la de 1851) o en la *Revista Sevillana Científica y Literaria* (1863). Otros nombres menos conocidos en este grupo serían los de Mercedes Gutiérrez del Valle, que colabora con *Sevilla Mariana* (1883), y otras publicaciones, como *El Arte Taurino* (1892-1896), o *Serio y Broma* (1894). También está Enriqueta Lozano de Vilches, en *La*

Verdad Católica (1866) o en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (refundada, 1867). O Victorina Sáenz de Tejada en *La Verdad Católica* (1866).

Habría, por otra parte, un grupo que podríamos identificar con un posicionamiento liberal moderado, que aporta mayor aperturismo, especialmente en lo religioso. También hay nombres más conocidos, como el de Gertrudis Gómez de Avellaneda en *El Cisne* (1838) o en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (refundada, 1867), así como el de Patrocinio de Biedma en *El Renacimiento* (1884) o Rosa Butler en *La España Literaria* (1862) y *El Regalo de Andalucía* (1849). De entre los nombres en el olvido, aquí podríamos rescatar, entre otros, el de Dolores Arellano Campos en *La Enseñanza* (1896).

En cuanto a la existencia de un posicionamiento más acorde con una línea liberal progresista, en el sentido de la incorporación de posiciones aún más innovadoras, especialmente en lo religioso, podríamos destacar nombres como el de la otra ya citada compañera de Carmen de Berróstegui en *La Aurora*, Amalia Domingo y Soler, que también participará en *El Faro. Revista Quincenal de Estudios Psicológicos y Magnéticos* (1881).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aznar y Gómez, Manuel (1889). *El periodismo en Sevilla*. Sevilla: Imprenta de *El Universal*.
- Carmona González, Ángeles (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Chaves Rey, Manuel (1995). *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*. Sevilla. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- Checa Godoy, Antonio (1991). *Historia de la prensa andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Davis, Angela Y. (2004). *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Hoffman, Joan M. (2011). Spanish Periodicals and Newspapers: Women's Magazine Digital Collection/Revistas y Periódicos Españoles: Colección Digital de Revistas Femeninas (*review*), *Hispania*, Volumen 94 (Número 1), pp. 222-223.
- McMillen, Sally (2008). *Seneca Falls and the origins of the women's rights movement*. Oxford: Oxford University Press.
- Nash, Mary; Álvarez González, Ana Isabel (2002). *Seneca Falls: un siglo y medio del movimiento internacional de mujeres y la lucha por el sufragio femenino en España*. Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.

- Ossorio Bernard, Manuel (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y litografía de J. Palacios. Recuperado de <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000390>. Consultado: 28-09-2017.
- Palenque, Marta (2016). Crónicas de teatros. Teatro de San Fernando (*Carlos Broschi*). En María del Pilar Palomo y Concepción Núñez Rey (Eds.), *Bécquer, periodista* (pp. 145-173). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Ramírez Gómez, Carmen (2000). *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Rodríguez Palop, María Eugenia (2007). La lucha por los derechos de las mujeres en el siglo XIX. Escenarios, teorías, movimientos y acciones relevantes en el ámbito angloamericano. En Francisco Javier Ansuátegui Roig, José Manuel Rodríguez Uribes (Coords.), Gregorio Peces-Barba Martínez, Eusebio Fernández García (Dirs.), *Historia de los derechos fundamentales. Tomo 2, v. 1. El contexto social, cultural y político de los derechos. Los rasgos generales de evolución* (pp. 1153-1220). Madrid: Dykinson. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10016/9086>. Consultado: 28-09-2017.

- Sánchez Llama, Íñigo (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Llama, Íñigo (2008). Género sexual, buen gusto y literatura en la prensa periódica isabelina escrita por mujeres: análisis de una formación discursiva. En Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (Coords.), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX* (pp. 189-200). Madrid: CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Simón Palmer, María del Carmen (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.
- Stanton, Elizabeth Cady (1993). *Eighty years and more: reminiscences, 1815-1897*. Lebanon: Northeastern University Press.
- Velázquez y Sánchez, José (1994). *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- Wellman, Judith (2004). *The Road to Seneca Falls: Elizabeth Cady Stanton and the First Woman's Rights Convention*. Champaign: University of Illinois Press.

Revisando las revisiones: la importancia de las autoras en la democratización del canon de la Transición española

Leticia Blanco Muñoz
King's College London

Resumen

Actualmente hay un debate público sobre la celebrada ejemplaridad de la Transición española que ha derivado en una revisión del período en la que se destaca la relación simbiótica entre el proceso político y la construcción del canon cultural, y se denuncia la escasa democratización de ambos. Las propuestas más recientes para ensanchar el canon pretenden solventar este problema. Sin embargo, siguen siendo habituales ciertas prácticas metodológicas que perpetúan la desigualdad de género. Me propongo analizar dichas prácticas en el ámbito de la literatura y sugerir posibles soluciones que contribuyan a la deseada democratización.

Palabras clave: Narrativas, Transición, Canon, Democracia, Autoras

Abstract

The current public debate on the allegedly model Spanish Transition has triggered a revision of the period. In this revision, a symbiotic relation between the political process and the construction of a cultural canon has been established, questioning the democratic nature of both. The most recent proposals attempt to solve this problem by widening the canon. However, certain methodologies have direct bearing on the perpetuation of gender inequalities. Here, I intend to analyse some of these methodological practises within the literary field and to contribute with potential solutions that would lead to the desirable democratisation.

Key words: Narratives, Spanish Transition, Canon, Democracy, Women Writers

En España se habló de “transición” en un tiempo que otros países llamaron “posdictadura”. Se quiso apuntar así hacia un proceso político que llevaría al país de un régimen dictatorial a un sistema democrático. La *mise en scène* tras la muerte del dictador Francisco Franco era tan poco ideal como cualquier situación posdictatorial pero a la vez era un tiempo de cambio y, por tanto, de ilusiones. En este enclave paradójico, el gobierno posfranquista necesitaba gestionar los conflictos entre nuevas y viejas realidades sociopolíticas, pero en su lugar, decidió disolverlos en la idea de la reconciliación nacional. Como afirma el historiador Ricard Vinyes, “[l]a ideología de la reconciliación lo que pretende es *crear* una realidad, y una realidad la puedes crear si impones un único discurso” (Énfasis en el original. Jerez Novara y Sánchez León, 2014: 235). El establishment político y mediático quiso consolidar la naciente democracia eliminando los conflictos existentes a través de un proceso/discurso, *la Transición*, que no debía ser cuestionado. Aunque muchas voces, desde distintas disciplinas, lo cuestionaron desde el principio, este proceso/discurso ha logrado mantenerse intacto todo este tiempo. Solo cuando irrumpió en el espacio público el debate sobre la naturaleza democrática de la monarquía parlamentaria que surgió de él, ha empezado su coherencia narrativa a resquebrajarse.

Cuando hoy se habla de *la Transición* (¿y cuándo no se habla de ella?) se percibe cada vez más claramente una polarización entre aquellxs¹ que quieren blindarla para proteger su legitimidad y aquellxs que ven en ella un mito cuyo objetivo es indeseable, ya que “[e]l fin específico de los mitos es inmovilizar al mundo” (Barthes, 1999: 137). En el campo literario, afirmaba Blanco Aguinaga: “para tratar de la narrativa española contemporánea será siempre necesario seguir la pista de esas dos versiones contrarias de la Transición (versiones que corresponden a dos ideologías) y sus consecuencias, en la realidad social y en los textos literarios” (Blanco Aguinaga 2007: 385). Si bien esta dicotomía a la hora de interpretar el proceso/discurso existió siempre, la diferencia es que desde hace unos años –muy notablemente desde 2011– están ganando fuerza las voces disidentes. Más y más investigadorxs entienden *la Transición* como un discurso hegemónico y no comparten la persistencia en su celebración como modelo impecable. “Lo reprochable no es la impotencia de la época, sino la falta de honestidad de sus voceros. Lo deshonesto es no afirmar: ‘Hicimos lo que pudimos, lo que

¹ A lo largo de este texto hago un uso consciente y distintivo de los plurales masculino (-os/es) y femenino (-as) y en lugar del masculino genérico opto por una fórmula neutra (-xs) que intenta además romper el esquema binario (os/as). Animo a aquellas personas que suelen resistirse a estas fórmulas a comprobar a través de la lectura su viabilidad.

nos dejaron, lo que nos atrevimos.’ Escondarlo tras un arrogante: ‘Nos corresponde la mayor hazaña democrática de la historia de España’” (Monedero, 2013: 25).

Si queremos cuestionar el mito de este proceso/discurso y recuperar las realidades en conflicto para gestionarlas, no podemos simplemente denunciar el simulacro de una transición perfecta “for that implies that one is in possession of a sounder paradigm of truth” (Resina, 2000: 6). Necesitamos también re-examinar el canon para recuperar y poner en circulación tantas historias en transición como nos sea posible, para intentar realizar, en palabras de Emilio Silva, “un *ajuste de cuentas*” (Monedero, 2013: 16). Cuantas más historias tenemos, más nos damos cuenta de la complejidad del período, una complejidad que el proceso/discurso y sus defensorxs quieren eliminar, pero que es imprescindible para la democracia.

Hay actualmente una clara intención de socializar la historia del período a partir de un acto de empoderamiento de la(s) memoria(s). En ello estamos muchxs de nosotrxs y las apuestas de revisión más recientes son esperanzadoras:

Hay el relato de la transición que todos conocemos: “Va Carrero Blanco y lo matan, va Franco y se muere, va Adolfo Suárez y el Rey y hablan con unos y con otros, van todos y se ponen de acuerdo, va Suárez y legaliza al PCE, va Carrillo y acepta la bandera, van unos y dimiten, van otros pegan tiros, van otros y ponen bombas, va Suárez y gana las primeras elecciones democráticas, van los

políticos y redactan la constitución, va Tejero y casi la lía, va el PSOE y Felipe González y ganan las elecciones, y va España y por fin es lo que tenía que ser.” Y hay la posibilidad de otros relatos. (En cursiva en el original. Jerez Novara and Sánchez León, 2014: 23)

Esto exponen Jerez Novara y Sánchez León en un magnífico libro de entrevistas titulado *Con la memoria de una república por venir. Conversaciones intergeneracionales sobre identidades antifranquistas y democracia*, que acoge –según reseña la web de la editorial– “el testimonio de personajes de la cultura española para quienes el imaginario republicano ha servido en su trayectoria política y profesional como un catalizador intelectual y una singular atalaya desde la que observar críticamente los cambios políticos desde la dictadura a la democracia, y la dinámica de la cultura, las artes y las disciplinas académicas” (<http://postmetropolis.com>, 2015). Lo que no se menciona es que en esta obra en la que conversan siete entrevistadores y catorce entrevistados, no participa ni una sola mujer. A pesar de las intenciones de multiplicar las historias y de los admirables esfuerzos de tantxs, la escasez de mujeres en las entrantes narrativas es chocante (por no decir absurda) y cuando las encontramos, están (de nuevo) apartadas del análisis general, confinadas en un sub-canon “femenino” o atrapadas entre

paréntesis. Como muchxs compañerxs, creo firmemente que va siendo hora de reparar tamaño agravio.

En este artículo quiero centrarme en la actividad de revisión del canon literario en particular. No estoy interesada aquí ni en la crítica literaria del momento transicional, tan hija de su tiempo, ni en la recepción actual de la literatura de entonces que desde posiciones ideológicas conservadoras se resiste de manera solapada (cuando no se opone abiertamente) a deconstruir el canon de *la Transición*. Parto de la base de que las obras que sí están dispuestas a la deconstrucción del mito (para movilizar al mundo) y que tienen como objetivo la democratización de su narración pretenden tener una aproximación feminista (¿qué proceso democratizador no feminista es posible?). A pesar de que existe una crítica propiamente feminista (hecha mayoritariamente por mujeres, pero también por hombres) de la que me nutro y aprendo constantemente, encuentro aún en muchos de los ejemplos más aventajados de esta revisión lo que a mi parecer son errores metodológicos que, por falta de conciencia, alejan la tarea de su objetivo. Ya que mi intención no es hacer una lista de manera cuantitativa sino analizar cómo funcionan, a mi parecer, estos errores, me ceñiré a una obra concreta como ejemplo de aquello a lo que me refiero, contando con que una mínima sensibilidad feminista llevará a lxs lectorxs a localizarlos

fácilmente en otras obras. Por último, querría intercalar algunas ideas de cómo, una vez avivada la conciencia, podríamos revertir una indeseada situación de desequilibrio.

Uno de lxs autorxs más influyentes que trata *la Transición* desde la perspectiva actual y cuya investigación es imprescindible para entender el proyecto literario de este período como algo consustancial a la idea de democracia es Germán Labrador. Compartimos, Germán Labrador y yo, generación y con ella, la inmensa mayoría de referencias culturales. Por mis lecturas de sus textos intuyo que son también comunes muchas de las motivaciones que nos llevaron a investigar la Transición y que nuestras bases ideológicas convergen. Como parte de la generación de *La Bola de Cristal*, crecimos en plena posmodernidad, aprendiendo a entender la realidad a partir de sus narrativas y al mismo tiempo a sospechar de cada una de ellas. Y nos resistimos a concebir el mundo en unos términos institucionales que rechazan la existencia de una sociedad civil (potencialmente) poderosa. Aquellxs que nos criamos después de la muerte del dictador, fuimos educadxs, dice este autor, “como si ya viviésemos en esa democracia que tenemos pendiente” (Labrador, 2017: 10). Leímos una historia que, por mítica, era engañosa y nos encontramos ahora soñando con aquellas historias

que no fueron y que nos sirven para coger el relevo en la construcción de esa democracia pendiente.

Considero además la producción cultural una óptima guía a la hora de hacer una diagnosis del periodo, coincidiendo con Labrador en la idea de que toda experiencia humana de un suceso histórico está “culturalmente articulada” (Labrador, 2017: 14). Las memorias/historias son múltiples y tuvieron un campo fértil en la literatura. Muchas perfilaban ya una aguda crítica al discurso hegemónico que cuestionamos hoy y del que tanto depende, parece, esta precaria democracia nuestra. También muchas de estas historias literarias proponían maneras de contrarrestar ese pasado del que muchxs de sus autorxs fueron víctimas. Por todo ello, voy a dedicar mi atención a su obra más reciente, publicada en 2017, y muestra de su brillante trabajo: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, como epítome de esta revisión en curso.

1. REPRESENTATIVIDAD Y LO UNIVERSAL MASCULINO

En la introducción de *Culpables por la literatura*, Labrador expresa sus intenciones: “queremos reconstruir algunas experiencias de la juventud transicional, a partir del surgimiento de una conciencia crítica y de una estética de ruptura, desde la

invención de *formas de vida* e instituciones culturales alternativas, y en relación con la politización de lo privado y las luchas civiles del periodo” (Énfasis en el original. Labrador, 2017: 25). Establece claramente su objeto de estudio, que no quiere (ni puede por rigor) ser una enmienda a la totalidad, sino una parte –“algunas experiencias” que aborda con un cuidado y un mimo, de hecho, poco habituales y muy de agradecer– dentro de un espectro mucho más amplio. Al tratar después los problemas de representatividad de los que adolece el estudio, se disculpa por la “relativa escasez de mujeres” (Labrador, 2017: 92). ¿Relativa respecto a qué? No se especifica, y ese querer curarse en salud, admitiendo lo que no aparece en su estudio, resulta insuficiente.

“No hay muchas [mujeres] en este relato” (Labrador, 2017: 93) dice más adelante, pero cuando nos adentramos en la lectura del libro, descubrimos que esa escasez en su análisis tiende a la ausencia: las vidas y obras examinadas en profundidad en este libro son de persona(je)s hombres. En un recuento de las personas recogidas en su *Índice de nombres y palabras clave* –sin considerar cuántas veces son mencionadas, ni en calidad de qué–, podemos ver que, de las 593, 537 son hombres y 56 son mujeres y como digo, ninguna es objeto de análisis. Imaginemos por un instante un libro de entrevistas en el que participen siete

entrevistadoras y catorce entrevistadas y no tenga en su título un término que lo adjetive en femenino. Imaginemos una obra de más de seiscientas páginas que hable de “la juventud transicional”, de *imaginación política y contracultura*, en la que no se preste la debida atención a ningún hombre. ¿Nos lo imaginamos siquiera?

En estos casos, el problema de representatividad deja de ser cuestión de corpus: va más allá del hecho de investigar de manera concreta a una serie de autores y no a otrxs –lo cual es perfectamente legítimo–, y nos plantea un problema de universalidad de lo masculino. Estas revisiones incorporan a la descripción habitual del periodo un aspecto hasta ahora ignorado o marginado, y no se quiere hacer de modo minoritario, entre paréntesis o como excepción, sino inquiriendo el por qué de la exclusión previa e integrando su presencia en el todo: “se trata de pensar la transición desde estas experiencias, produciendo *una nueva mirada –joven, posmetropolitana, interclasista, (pos)feminista– de la transición en su conjunto*” (En cursiva en el original. Labrador, 2017: 96). Esto afirma Labrador sin admitir que, si bien su mirada puede autodeclararse (pos)feminista [sic. por el “pos”], esa juventud que su obra viene a integrar en la transición en su conjunto es netamente “masculina” en el momento en que no incluye las perspectivas, experiencias,

actividades, etc., de ninguna mujer. Si no se nos advierte que las conversaciones son *entre hombres*, y a menos que estemos activamente a la espera de la aparición de alguna mujer, interiorizamos que lo que se nos describe en estas revisiones es *lo que pasaba* en esos otros escenarios.

Esto ocurre claramente en la lectura de estadísticas. Cuando se detiene en la mortalidad juvenil en la España posfranquista, Labrador, ayudado por el estudio de un experto demógrafo, nos indica que en las mujeres “la intensidad del crecimiento de la mortalidad es mucho más moderado” (Labrador, 2017: 155) que en los hombres, pero concluye destacando “la alarmante mortalidad de los jóvenes de la democracia” (Labrador, 2017: 156). Más tarde, y apoyándose esta vez en la interpretación que un experto antropólogo hizo de un estudio fechado en 1989, Labrador nos informa de que el 50 por ciento de veinte mil reclusxs entrevistadxs en prisiones españolas había consumido drogas por vía endovenosa y había sido infectado de VIH (entre otras enfermedades relacionadas con tal práctica) y añade: “porcentaje aún mayor si no se consideran las cárceles de mujeres” (Labrador, 2017: 559). Casi nos da pena de que la estadística quede deslucida debido a la inclusión de mujeres en el estudio...

Pero bien podría interpretarse al contrario: volviendo al primer estudio estadístico, podríamos afirmar que había un crecimiento moderado de la mortalidad entre la juventud, excepto cuando observamos los datos referidos a los hombres que indican que era algo alarmante. En muchas de estas revisiones, cuando la cuestión de género parece algo relevante, los análisis no se detienen en el por qué de las diferencias en los datos y si lo hacen, es de manera superficial. Se afirman a modo de conclusión general características que solo pueden ser aplicadas en el caso de los hombres y se presenta como una cuestión excepcional el hecho de que el resultado entre las mujeres difiera. ¿Por qué no hablar de *juventud transicional* cuando se describen fenómenos que afectan a todxs y de *hombres transicionales* cuando la condición de masculinidad condiciona los fenómenos descritos? ¿Por qué no hablar de masculinidad?

2. EL GÉNERO SIN GÉNERO Y LA INVISIBILIDAD

Aclara Labrador que, si bien las mujeres no, sí forman parte de su estudio “las metamorfosis propias de los años setenta, que tuvieron por centro el género y la sexualidad” (Labrador, 2017: 93). Para hablar de *la Transición* y la agonía del nacional-catolicismo es obligado hablar de género y de sexualidad, pero el

autor lo hace sin adentrarse en cuestiones de género como tales. Encuentra que “es necesario *mencionar* el mantenimiento de estructuras machistas en todos los ámbitos de la vida” (El énfasis es mío. Labrador, 2017: 93), pero que también hay que destacar, al mismo tiempo y en los contextos que estudia en este libro, “una profunda revolución moral y de costumbres que, atravesando cuerpos y espacios, desborda la gestión franquista del goce en los límites de una nación, católica y *heteropatriarcal*” (El énfasis vuelve a ser mío. Labrador, 2017: 93). Labrador logra sumar a la percepción de la época este espacio de liberación que co-existía con los mores franquistas, pero lo interpreta, insisto, sin usar el concepto de género como herramienta específica en su análisis. En estas revisiones, no acudir a él es perfectamente legítimo – cada cual se decanta por una(s) u otra(s) metodología(s)–, pero no deja de crear un vacío palpable en la crítica al heteropatriarcado que quizá no lo sea tanto.

En *Culpables por la literatura*, esto se revela notablemente, por ejemplo, cuando describe una escena de los documentales de Cecilia y José Juan Bartolomé en la que se registra una encuesta callejera sobre el derecho al aborto hecha en 1979. Aquí Labrador define el caso concreto del aborto como “un relato moral de suma importancia para entender la lógica simbólica que se activa en la creación del estigma juvenil” (Labrador, 2017: 314). Lo extrapola

así al ejercicio de una libertad de la que empiezan a disfrutar las nuevas generaciones y cuyas consecuencias se enmarcan en un debate que afecta a la sociedad en general. En esta encuesta, numerosas mujeres muestran su rechazo, algo que generalmente se explica a partir de la censura del placer y la penalización de los cuerpos que imponía la moral pública. Labrador va más allá, leyendo en este rechazo una manera simbólica de compensar la moral del sacrificio que tuvieron que acatar las generaciones anteriores, y para ilustrarlo se sirve del ejemplo de una mujer que explica su postura en contra del aborto argumentando que, a pesar de las dificultades, ella había criado a sus seis hijos. Sin negar lo aguda que resulta su lectura, se echa de menos una pausa para abordar de manera directa la cuestión de género. Esta interpretación (no sé si motivada por un afán *posfeminista*) que evita circunscribir un tema como el derecho al aborto a una cuestión de género se salta un paso previo aún no superado (la aceptación de que el ejercicio de este derecho afecta a la sociedad en su conjunto) e ignora el hecho de que, en este caso en concreto, la moral franquista no atraviesa los cuerpos en general sino muy específicamente el cuerpo de la mujer.

En esta línea, desarrolla Labrador el asunto del “nuevo orden amoroso” que amenazaba con quebrar desde el terreno afectivo la moral franquista; un nuevo orden y la ruptura del viejo desde una

contracultura ligada aquí más al anarquismo que a las luchas feministas. Menciona de pasada la cultura del destape recurriendo a la novela de Marta Sanz *Daniela Astor y la caja negra* (2013) – una novela por otro lado excelente– que, al ser la única referencia, nos hace pensar que no había en el periodo una literatura que activamente la contrarrestara, lo cual está muy lejos de la realidad literaria del momento, especialmente si miramos las obras de algunas autoras y en particular, las de autoras feministas². En lugar de acudir a esta literatura que no es parte de su corpus, para ahondar en el nuevo orden amoroso y en el tema de la liberación sexual recurre Labrador –siempre respetuoso e inspirador en su obra– al análisis *biopolítico*³ del cuerpo artístico homosexual y, a veces, travestido. Si en su respuesta al heteropatriarcado, Labrador prescinde de un análisis de género, en el asunto de la sexualidad normativa, ni atiende a la homosexualidad femenina – un clásico en la invisibilidad de género–, ni sitúa la homosexualidad masculina en el marco de la misoginia del periodo. Se echa en falta en estos casos un compromiso por parte

² El *destape* fue desde el principio un tema controvertido porque si bien, por un lado, estaba ligado a la idea de liberación sexual, por otro, era evidente que objetivaba y fetichizaba el cuerpo de la mujer. Ver Peña Ardid (2015).

³ Aclara el autor que con el *cuerpo biopolítico del franquismo* se refiere a un “modo de somatizar el régimen, a la in-corporación de la dictadura en lo más propio del ser” (Labrador, 2017: 45).

de estxs autorxs con la perspectiva de género, y una dosis de sistematicidad en el uso de sus herramientas.

3. LOS HOMBRES HACEN COSAS, LAS MUJERES SON MUJERES

Labrador apuesta, dice en su introducción, por un sufijo -x neutro, advirtiendo que la x es una manera de poseer las palabras de un modo feminista: “para lograr que los habitantes del pasado *tomen cuerpo*, me he propuesto imaginarlos de *unx* en *unx*, por medio de sus voces” (Énfasis en el original. Labrador, 2017: 14). Sin embargo, pueden contarse las veces que hace aparición esa x poseedora de palabras, creando paisajes lingüísticos confusos por lo aparentemente aleatorio de esa aparición. Y digo *aparentemente* aleatorio porque se me escapa si en su esfuerzo de usar la x –loable y todavía poco habitual–, el autor tenía un criterio determinado. El problema es que al no haber una sistematicidad y aparecer en tan contadas ocasiones, el efecto deseado acaba diluido en un montón de persistentes masculinos genéricos que desbordan la lingüística. Cuando se habla, pongamos por caso, de “padres” e “hijos” no solo se perpetúa una exclusión contra la que apenas ahora estamos reaccionando, sino que se crean genealogías exclusivamente masculinas.

En el esfuerzo de imaginar existencias singulares, estas revisiones se entretienen en los detalles que la historia tradicional pasa por alto y nos invitan a observar escenarios diversos en los que aparece una parte de la sociedad haciendo cosas que habían pasado hasta ahora desapercibidas, porque son otras cosas y otra gente las que han estado ocupando un primer plano. Así, cuando exploramos con Labrador la búsqueda de trabajo de la generación sesentayochista, en plena crisis de empleo del periodo transicional, nos encontramos con “telefonistas, aprendices de publicistas, repartidores de periódicos, pintores de paredes, dueños de bares, conserjes en burdeles, vendedores ambulantes en la noche de sus propias obras insomnes” (Labrador, 2017: 326). Y luego, “las mujeres”, que no sabemos qué son, qué hacen, pero sobre las que se nos advierte que “sus destinos eran más rígidos y los costes de salirse del camino o de quedarse embarazadas eran muy altos” (Labrador, 2017: 326). Tenemos la oportunidad de adentrarnos en la vida de estos hombres y recorreremos los caminos que transitan, añadiendo imágenes a nuestra visión de la época, ampliando los límites que solemos imponer a esa visión, pero las mujeres no forman parte de este recorrido y, por tanto, no se incorporan a esta nueva versión extendida. Se nos habla de “el sujeto” “el joven” “el ciudadano” “el artista” transicionales en múltiples facetas hasta ahora

marginalizadas y, como en un aparte, se nos indica que “[c]omo siempre, las mujeres tendrán un margen de movimientos aún más restringido” (Labrador, 2017: 390). Los hombres uno a uno, en sus particularidades; las mujeres en bloque, lo que no solo nos hace pensar en una falsa homogeneidad, sino que además las convierte por defecto en sujetos pasivos.

Y siguiendo con la idea de que son los hombres los que hacen cosas, no solo quiero destacar la general y muy notable falta de referencias de autoras –basta abrir cualquiera de estas revisiones y echar un rápido vistazo a su bibliografía–, sino también el problema que acarrea no reconocer ciertas deudas. Cuando lo personal y lo político se encuentran, ligando la construcción de un sistema político nuevo a problemas de representación, entendiendo la representación como representatividad pero también como acto performativo, haciendo paralelismos entre una ruptura estética y una ruptura moral, acudiendo al ámbito de lo cotidiano para llegar a lo social... y no se hace una mención explícita a los logros del feminismo y no se destaca referencialmente a ninguna autora, pero sí se acreditan los referentes masculinos y las deudas teóricas para con estos, se devalúa comparativamente la actividad de estas autoras, y en última instancia, se acaba consolidando una parte del canon que por otra parte se intenta flexibilizar.

En el proceso de reescritura de *la Transición*, nos encontramos hoy con una activa y motivadora revisión de los cánones. Obras tan excepcionales como la de Germán Labrador nos dan unas claves que considero imprescindibles no solo para interpretar los años posfranquistas sino también para entender los presentes y decidir los futuros. Sin embargo, mientras por un lado se están denunciando y contrarrestando los esfuerzos de una parte de la crítica por “salvaguardar una determinada lectura del periodo, interpretando los acontecimientos culturales como transferencia simbólica de trayectos políticos” (Labrador, 2017: 391), por otro se está incurriendo en *narrativas asimétricas de género* que releen el periodo en clave masculina. Hacer una lectura de género no siempre es relevante, pero cuando lo es, trae al análisis contrastes enriquecedores que amplían la comprensión de las dinámicas sociales de este (o de cualquier) período. Y en cualquier caso, hacerse consciente de las posibles exclusiones es siempre un ejercicio en curso. Esta democracia que tenemos pendiente es una responsabilidad compartida. Parece que ya vamos entendiendo que la transición no la hicieron unos pocos políticos. Vayamos más allá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. Madrid/México D.F.: Siglo XXI.

Blanco Aguinaga, Carlos (2007). *De Restauración a Restauración. Ensayos sobre literatura, historia e ideología*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Jerez Novara, Ariel y Sánchez León, Pablo (Eds.). (2014) *Con la memoria de una república por venir. Conversaciones intergeneracionales sobre identidades antifranquistas y democracia*. Madrid: Postmetropolis Editorial - Fundación Contamíname.

Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

Larumbe, M^a Ángeles (Ed.) (2009) “*Vindicación Feminista*”: *Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Monedero, Juan Carlos (2013). *La Transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Catarata.

Peña Ardid, Carmen (2015). “Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía

en *Vindicación feminista (1976-1979)*”, *Letras femeninas*, 41 (1), 102-124.

Postmetropolis.com (2015). Recuperado de <http://postmetropolis.com/ariel-jerez-y-pablo-sanchez-leon-eds-con-la-memoria-de-una-republica-por-venir/>. Consultado: 30-10-2017.

Resina, Joan Ramón (2000). *Disremembering the dictatorship: the politics of memory in the Spanish transition to democracy*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Madres ausentes: recuperando las voces femeninas en *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox

Miriam Borham-Puyal

Universidad de Salamanca

Resumen

Aunque se ha acusado a Lennox de colaboración con el patriarcado en la erradicación de voces femeninas, el subtexto de *The Female Quixote* permite comprobar que las madres –literales y literarias– juegan un papel importante en su concepción de la ficción y de ella misma como escritora. En concreto, destacan tres aspectos: la herencia materna arrebatada por el padre que vuelve a manos de la hija; las lecturas de la Quijote que hacen evidente una tradición literaria femenina; y la interpretación de su némesis como representante de esa otra ficción, sensual y galante, escrita por mujeres. Con ello se argumenta que Lennox da visibilidad a esta larga tradición de mujeres escritoras, en la cual se inscribe como futura madre de nuevas autoras.

Palabras clave: madres, quijotes femeninos, *romance*, novela, crítica literaria

Abstract

Although Lennox has been accused of complying with the patriarchy in the disappearance of female voices, the subtext found in *The Female Quixote* enables to conclude that (literal and literary) mothers play an important role in her conception of fiction and of herself as a writer. Three aspects, in particular, stand out: the maternal inheritance appropriated by the father that returns to the daughter; the quixote's readings, which evince the existence of a female literary tradition; and the interpretation of her nemesis as the embodiment of that other fiction, sensual and gallant, written by women. It is thus argued that Lennox grants visibility to this long female tradition, in which she becomes a future mother for new women authors.

Keywords: mothers, female quixotes, romance, novel, literary criticism

1. INTRODUCCIÓN: LUCHA DE GÉNEROS EN EL SIGLO XVIII

En un artículo publicado en *The Rambler* en 1750, Samuel Johnson afirmaba lo siguiente: “the works of fiction, with which the present generation seems more particularly delighted, are such as exhibit life in its true state [...] it is therefore precluded from the machines and expedients of the heroic romance [...]” (*The Rambler*, 1828: 134). Se diferenciaba así la narrativa romancesca anterior de la prosa que proclamaba el realismo formal, su capacidad mimética para presentar “la vida en su estado verdadero”, como máximo exponente. Esta teoría respondía, sobre todo, al fenómeno editorial que había supuesto la novela de Samuel Richardson *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). Richardson rechazó el “pomp and parade of romance-writing ... [the] improbable and marvelous, with which novels generally abound”, para desarrollar lo que denominó a “new species of writing” (Richetti, 1999: 84, 87). A pesar de conservar de manera bastante evidente elementos de las narrativas romancescas (Ballaster, 1992: 207; Beasley, 1986: 233-34), el resultado fue lo que se ha considerado el *nacimiento* de la novela sentimental (Richetti, 1999: 98-99) y la revolución doméstica en la literatura (Ballaster 1992: 198). En palabras de Richetti (1999: 99), Richardson también contribuyó a la *feminización* de la sociedad.

Sin embargo, lo consigue por lo que se podría considerar su *validación* patriarcal de la literatura feminocéntrica que, sin embargo, había surgido con éxito de la pluma de mujeres como Aphra Behn, Delariviere Manley, Eliza Haywood, o Jane Barker durante décadas.

Unos años después de la aparición de *Pamela* y del artículo de Johnson, una de las pupilas literarias de ambos, Charlotte Ramsay Lennox (1729/30-1804), publicó *The Female Quixote, or the Adventures of Arabella* (1752), una obra que dramatizaba esta tensión entre géneros literarios –y el intento de acallar las voces literarias femeninas que se asociarían a las distintas formas que adoptó la narrativa romancesca—. En su novela, Arabella, una lectora de *romances* heroicos, confunde realidad y ficción, lo que resulta en una serie de situaciones absurdas, e incluso peligrosas para su integridad física, que culminan con su renuncia a las lecturas romancescas y la adopción de un gusto literario más acorde con la opinión de Johnson. Este gusto, por tanto, se decantaría por la ficción realista que se llegaría a denominar la *novela*. Este género literario se asociaría en el siglo XVIII con escritores y lectores de clase media y amplia educación, mientras que el repudiado *romance* se asociaría a lo femenino y popular, empleados como términos peyorativos (Ballaster, 1992; Pearson, 1999).

La cura del gusto romanesco de su quijote, su uso de un Doctor en Divinidad de claros ecos Johnsonianos para condenar dichas lecturas y encauzar moralmente a Arabella, y su exaltación de Richardson como modelo literario han llevado a acusaciones de complicidad con las voces del patriarcado que minimizan la presencia e importancia de las mujeres en la tradición literaria británica, así como su influencia en el mercado literario de la época. Sin embargo, a pesar del silencio en el que culmina la rebelde voz femenina del quijote, y del mensaje de supremacía de la novela sobre la literatura romanesca con la que concluye la historia, Lennox demuestra a lo largo de su obra que la relación entre los dos géneros es ambigua e incluso parasítica, puesto que el romance sobrevive en el nuevo género. En concreto, en el famoso penúltimo capítulo en el que el Doctor debate con Arabella las faltas de sus lecturas, Lennox desarrolla un lúcido discurso sobre los pilares de la crítica al romance –verisimilitud, veracidad y moralidad–, para teorizar lo que ya ha demostrado antes: que la alabada novela sentimental tan en boga tras el éxito de Richardson en 1740 toma el romance heroico como inspiración. Que, a pesar del rechazo de Johnson o Richardson hacia el romance, éste se encuentra en el corazón de la novela realista y con intención didáctica, como ya demostró Henry Fielding al parodiar la obra de Richardson con su quijotesca

pameliano –y romancesco– Joseph Andrews, el protagonista de la novela homónima publicada en 1742. Y que, por tanto, si se asocia la narrativa romancesca con voces autorales femeninas, es necesario volver a integrar estas autoras en la historia de la novela.

Como consecuencia, Lennox, al desarrollar una parodia del romance a través de su uso del mito quijotesco, lo incluye y dialoga con él, en el sentido Bajtiniano, por lo que hace visible la herencia matrilineal de la novela y, por tanto, puede reclamar la autoridad de las voces femeninas no solo en la historia de la ficción británica, sino también en el momento en el que escribe. Lennox, por tanto, se posiciona en el debate sobre la relación entre géneros literarios (*genre*) y estereotipos de género (*gender*), y reivindica su reputación como autora. Lo hace, por una parte, al enfatizar las similitudes del romance heroico con la novela en general y con su obra en concreto, y, por otra, al ofrecer una historia alternativa del romance feminocéntrico, escrito y protagonizado por mujeres, pero de una naturaleza distinta al que toma como inspiración. Esta recuperación de voces y autoridad literaria tendría su eco en la crítica del siglo pasado, cuando se hace explícita la importancia de voces femeninas acalladas en el cambio de siglo (Richetti, 1996; Warner, 1998), así como la deuda que autores como Richardson tienen con las escritoras de

narrativa romancesca. Se insiste, pues, en la necesidad de integrar el romance en la historia de la novela y, como consecuencia, recuperar a las escritoras olvidadas, a las madres literarias ausentes de la historia (Borham-Puyal, en prensa; Doody, 1996).

La visibilidad y autoridad de las escritoras, así como el diálogo con el romance que establece la novela, se pueden analizar en *The Female Quixote* atendiendo a tres elementos fundamentales: primero, a la potestad sobre los libros mismos, que pasan de la madre, al padre y, finalmente, a la hija; segundo, a la predilección de Arabella por el romance heroico y el tipo de heroína en el que se convierte por su influencia; y, por último, al papel de Miss Glanville como némesis de la protagonista al encarnar otras formas de ficción escrita por mujeres que Lennox reconoce pero desplaza de la novela. Así, con la importancia que concede a las lecturas heroicas de su quijote y con sus historias de mujeres (in)visibles, Lennox expone la lucha por la autoridad literaria, la apropiación masculina de la ficción romancesca, y su defensa de las voces de las madres, ya sean literales o literarias.

2. RECUPERANDO LA VOZ DE LA MADRE AUSENTE

Al comienzo de la novela, se nos informa del origen y destino de los romances que lee la joven Arabella: “the deceased

Marchioness had purchased these Books to soften a Solitude which she found very disagreeable; and, after her Death, the Marquis removed them from *her Closet* into *his Library*, where Arabella found them” (la cursiva es mía, 1973: 7). En el contexto de un debate sobre géneros narrativos y autoridad literaria, todos los elementos de esta aparentemente sencilla afirmación son significativos. En primer lugar, los romances pertenecen a la marquesa. Ella es quien los compra, lee y disfruta, puesto que ofrecen un escape de la vida solitaria que experimenta al lado de su marido. Es importante destacar el uso de “purchase”, puesto que indica que ella es quien los compra, lo cual responde a la idea de la época de que las mujeres eran las mayores consumidoras de ficción del mercado. Las lectoras son, por tanto, el público a tener en cuenta, lo cual parece validar la mayor presencia de escritoras.¹ En cuanto a su colección, esta incluye romances heroicos de los grandes autores del género; romances que promueven la defensa de la virtud en las heroínas y que resultan atractivos para jóvenes

¹ Dale Spender ve la relación en los términos siguientes: “This was an age when there was a dramatic increase in the size of the female reading public and in the number of female writers. The two were closely interrelated. The more women readers there were, the more women writers were required; the more women writers who emerged, the more women readers they won. *Each helped to mould and shape the other, and both created an environment conducive to the development of a literary culture and the success of the novel*” (mi cursiva, 1992: 13).

lectoras, como será el caso de su hija. Además, estos romances se encuentran en *su* (her) vestidor, en el espacio considerado más íntimo y femenino, y el más asociado con la ávida lectura en solitario por parte de las mujeres. Esto, de nuevo, resalta la naturaleza feminocéntrica de los romances, así como la experiencia de su lectura como algo que escapa al control o la observancia de la mirada masculina.²

Sin embargo, la figura materna desaparece, es borrada de la historia, y tras su muerte su espacio íntimo se ve invadido por el marqués, quien se apropia de los romances para incluirlos en *su* (his) biblioteca. De nuevo, la referencia al espacio es importante: la biblioteca de la casa era un espacio más amplio, más importante, y era un territorio eminentemente masculino, al que las esposas o hijas solían acceder a través del esposo o padre, como se ve repetidamente en la ficción de la época. Solo hace falta pensar en una obra tan conocida como *Pride and Prejudice* (1813), por ejemplo, donde la biblioteca es el territorio privado del señor Bennet. En la biblioteca, además, se encuentran los libros aceptables para el patriarca de la casa, puesto que, al

² Pearson describe cómo la lectura femenina es, a los ojos de los moralistas del XVIII: “a solitary, transgressive, even masturbatory act whose impulses need to be redirected into a male-dominated, outward-looking sociality (and, by implication, sexuality)” (1999: 108).

contrario de lo que ocurría con la ficción que llegaba al vestidor, sí existía un control sobre lo que se compraba para este espacio y lo que se leía allí. Por tanto, el marqués toma posesión de la herencia materna de Arabella y la convierte en propia. Es así como Arabella encuentra y lee estos romances: como parte del legado cultural de la figura paterna, no la materna.

Si extrapolamos esto al desarrollo de la ficción en el Reino Unido, el romance se convierte en más accesible, y se considera más apropiado, una vez que ha sido integrado en la tradición patriarcal de la historia de la novela. Al emplear el argumento y la caracterización de la ficción romancesca heroica, Richardson sustituye a la madre muerta que había desarrollado y perfeccionado el género, al tiempo que se apropia de la rentable experiencia feminocéntrica del romance que atrae a las lectoras para integrarlo en esa *nueva* forma de hacer ficción. Esa integración, curiosamente, culminará con la ficción de Richardson parodiada por Henry Fielding, Mary Brunton o Tabitha Tenney, y acusada de crear quijotes romantizados o *pamelizados* (Borham-Puyal, 2017: 38). Irónicamente, además, al traer el romance a su figurada biblioteca, hace que sea más accesible, pero también más aceptable, para novelistas posteriores retomar elementos romancescos como heroínas ejemplares, giros argumentales poco plausibles, y finales idealizados. Estas autoras

podrán alegar una herencia paterna, y a la vez hacer patente las voces femeninas originales.

En la novela la ficción también vuelve a manos de las mujeres. Arabella retoma posesión de los romances de su madre y los traslada de nuevo a su vestidor. Así, los romances actúan como evidencia y emblema de la represión de la madre (Malina 1996: 279) y permiten a Arabella establecer una conexión con la figura materna ausente a través de sus lecturas. Al mismo tiempo, la siempre creciente comunidad de lectoras también encuentra su expresión en este legado literario. En este sentido, Arabella reclama su herencia materna literal y figuradamente a través de la reapropiación de los romances de su madre (Doody, 1989: xxi) y a través de las historias heroicas que comparten también adopta una serie de hermanas o madrinas literarias en las heroínas o autoras anteriores, las cuales con su ejemplo y sus obras hacen posible las aventuras quijotescas –y subversivas– de Arabella (Zunino, Borham-Puyal y Monrós-Gaspar, 2009). Una subversión que, en palabras de Malina, ya había comenzado con el simple acto de lectura: “in her reading of them, [...] Arabella has already performed a political act of recovering and allying herself with the absent mother in defiance of the father” (1996: 279). Esta recuperación de la madre enfatiza la consciencia de

Lennox sobre la existencia de una tradición y comunidad literaria femenina.

Además de dar presencia a la madre, Lennox también reviste de autoridad literaria a la hija. Arabella comparte sus romances con su pretendiente, Glanville, los pone en práctica y hace especialmente visibles a través de su quijotismo. Aunque el padre retoma momentáneamente el control de las obras y amenaza con quemarlas, al final vuelven a Arabella, quien es la auténtica autoridad en las mismas dentro del marco de la novela. En un momento dado, es incluso autora de su propia narrativa al solicitar a su dama de compañía Lucy que cuente sus historias, que siempre siguen un patrón romancesco. Arabella, asimismo, relata fragmentos de sus romances al asombrado Selvin, quien acaba convencido de que está escuchando relatos históricos, y corrige la fallida narrativa romancesca de su pretendiente Sir George, quien primero relata y luego recrea una ficción heroica para intentar enamorar a la quijote.

Finalmente, pues, cuando el romance finalmente retorna a Arabella no es lo que era al principio: ha ganado prestigio y visibilidad, es un género que leen –y crean– hombres y mujeres. La voz de la madre se ha escuchado, y ha recuperado visibilidad y autoridad en la tradición literaria. Sin embargo, esa tradición matrilineal se seguirá considerando peligrosa por las

consecuencias que tiene para la joven lectora. Es por ello que tanto el marqués, como el tío o el pretendiente de Arabella, intentarán que renuncie a sus fantasías romancescas y adopte una narrativa más realista para su vida. Al final, las graves implicaciones de su quijotismo –su enfermedad, el duelo entre sus pretendientes, su ridículo en público– motivan la intervención del Doctor y la renuncia final a sus aspiraciones heroicas a favor de un argumento que responde a los principios de realismo formal y moral de la novela sentimental. No obstante esta cura, la condena a los romances y a la tradición literaria escrita por mujeres se ve desestabilizada por el subtexto de la novela en lo que se refiere a la cercanía entre las lecturas de Arabella y la nueva prosa de mediados de siglo, al beneficio que esas lecturas tienen para ella y a la existencia de una tradición romancesca alternativa a la escogida por Richardson o Lennox.

3. VOCES ALTERNATIVAS: EL ROMANCE HEROICO Y EL AMOROSO

Como consecuencia de su narrativa quijotesca, en la obra de Lennox encontramos dos narrativas coexistentes: el romance que Arabella construye sobre sí misma, y la novela en la que se inscribe. Sin embargo, las diferencias entre los géneros, entre el

realismo de la novela y la ilusión del mundo romancesco, son en ocasiones difíciles de percibir y la novela se mostrará cercana a su precedente feminocéntrico. Estas similitudes se ven, por ejemplo, en la caracterización de la protagonista, quien, con su ejemplaridad, responde a la perfección tanto al modelo heroico como al sentimental. Sin embargo, a pesar de su lectura positiva de su quijote y de las lecturas maternas que hereda, Lennox no está escribiendo un romance, sino algo distinto. En este momento de debate en cuanto al género literario que predomina, la narrativa romancesca que Arabella desarrolla en torno a su persona se incorpora en el marco de la novela para, primero, trazar el origen de la misma a esta ficción escrita por, sobre, y para mujeres, y, en segundo lugar, para establecer un contraste con la tradición literaria anterior, al definir a la novela como lo que el romance no es, es decir, como lo que la ficción realista debiera ser en oposición a la ficción romancesca (Langbauer, 1984: 29). Así, por una parte, el romance aparece criticado como peligroso y su influencia desaparece al final, tras las enseñanzas del Doctor. No obstante, Lennox ha demostrado que es ese romance el que ha dado libertad a su heroína para narrar –o incluso sencillamente para tener– una historia. Es por ello que ese controvertido capítulo resulta ambiguo: las convenciones morales, el lenguaje o el poder femenino característicos del romance que el Doctor

crítica, se han visto alabados y parodiados a partes iguales por Lennox a lo largo de su obra, al encarnarlos en una heroína absurdamente quijotesca pero a la vez ejemplar en su honestidad, inocencia e inteligencia.

Sin embargo, Arabella no es la única encarnación de la narrativa femonicéntrica que Lennox retrata en su obra. La novela de Lennox es, en realidad, una composición de diversas narrativas centradas en la experiencia femenina: de un lado, el romance heroico, de otro, las *novellas* galantes e incluso las historias morales sobre mujeres caídas (*fallen women*), como es el relato intercalado de Miss Groves. Estos dos subgéneros romancescos son los más relevantes cuando se trata de la herencia materna de la novela de mediados del XVIII, puesto que cada uno de ellos se asoció con una tradición de escritoras diferente, por una lado el triunvirato formado por las escritoras de romance galante Aphra Behn, Delariviere Manley o Eliza Haywood en su primera etapa, y, por otra, las madres de la novela más didáctica como son Jane Barker o la segunda Haywood.

Ambos tienen su origen en los romances franceses. Junto al género heroico o histórico, los autores franceses dejaron su impronta en la narrativa romancesca británica con el *petite histoire*, la *histoire galante* o *nouvelle*. Estas historias subvierten las nociones de decoro y verisimilitud de la narrativa romancesca

heroica. Por una parte, se centraban en la experiencia femenina, pero representaban el deseo más que la virtud heroica de las protagonistas (Ballaster, 1992: 49). En vez del amor ideal e incluso racional que describe el romance heroico, estas historias galantes presentan una visión del poder de la pasión (1992: 52). Por otra parte, mientras que el romance dejaba clara su naturaleza ideal y, por tanto, llamaba la atención sobre su naturaleza como ficción, la *nouvelle* reivindicaba una cierta historicidad y la reproducción de *hechos* históricos (1992: 52). Ballaster resume la diferencia en los siguientes términos: “The feminocentric world of love remains the structural centre and motivating force of history, but the female libido substitutes the desireless heroism of the romance as the dynamic force in historical process. [...] femininity comes to be aligned with nature, as opposed to culture” (1992: 56). Como consecuencia, en el contexto de la novela con fines didácticos de mediados del XVIII, las opciones de las protagonistas de estas narraciones serán “Death, ruin, and renunciation” o la amenaza de los mismos, en vez de la posibilidad de poder hallado en su virtud que el romance heroico propugnaba (1992: 56). En cualquier caso, tanto una forma de ficción como otra se asociaba inequívocamente a mujeres escritoras y lectoras.

Es por ello significativo que cada subgénero dentro del romance esté representado por un tipo de heroína romántica: por una parte, Arabella, y, por otra, su coqueta prima Charlotte. Charlotte Glanville se define por su coquetería (1973: 80) y capacidad de manipulación,³ en contraste con la inocencia y generosidad de Arabella. Su gusto por flirtear, por el escándalo y la intriga la convierten en un estereotipo asociado con los romances *à clef* o galantes, muy distinto a la mujer quijote cuyos modelos de conducta se toman del romance heroico. La diferencia en actitud y conversación se hace patente cuando Arabella compara las heroínas de sus romances, con su prima y las demás damas de su entorno:

As for *Arabella*, whose Taste was as delicate, Sentiments as refin'd, and Judgement as clear as any Person's could be who believ'd the Authenticity of *Scudery's* Romances, she was strangely disappointed to find no Lady with whom she could converse with any tolerable Pleasure: And that instead of *Clelia's*, *Statira's*,

³ Glanville refuerza este contraste entre la inalcanzable condición de Arabella, fomentada por sus lecturas, y la actitud de las coquetas: "Though [...] you are very severe in the Treatment you think it necessary our Sex should receive from yours; yet I wish some of our Town Beauties were, if not altogether of your Opinion, yet sufficiently so, as to make it not a Slavery for a Man to be in their Company; for unless one talks of Love to these fair Coquets the whole time one is with them, they are quite displeased, and look upon a Man who can think any thing, but themselves, worthy his Thoughts or Observation, with the utmost Contempt" (1973: 148). Para un análisis de los peligros de Charlotte como coqueta galante, ver Borham-Puyal (2015: 69-71).

Mandana's, &c. she found only Miss Glanville's among all she knew. (1973: 340-41)

Incluso en el debate con el Doctor, este debe admitir que la realidad de la sociedad galante no está a la altura de la fantasía romántica. Motooka, de hecho, relaciona este contraste con la tensión dialógica que se encuentra en el núcleo central del argumento que desarrolla la novela de Lennox: “in the contrast between the artless Arabella and the artfully aware Charlotte, Lennox depicts the pronounced interpretative differences that must be reconciled in order that the novel's plot may be effectively resolved” (1996: 256-257)

Efectivamente, el argumento se basa en buena medida en el choque entre dos epistemologías enfrentadas. Charlotte no comparte la epistemología quijotesca y romántica de Arabella; su conocimiento se describe como “thorough Knowledge of the world” (1973: 281) y, en concreto, de la alta sociedad, lo cual circunscribe su experiencia al mundo de la *nouvelle* galante. Esta epistemología romancesca, aunque distinta a la de Arabella, se demuestra en los distintos significados que tienen términos como *historia*, *aventura* o *favores*. Cuando en compañía de su prima, Arabella solicita conocer las historias de los presentes, en vez de narrativas heroicas y llenas de virtud, la quijote recibe dosis de escándalo social. Así, en vez de encontrar aquello que pueda

excitar admiración, asegurar su estima e influir su práctica o hábitos (1973: 274), o “a pleasing and rational Amusement”, se halla en cambio con un “Detail of Vices, Follies, and Irregularities” (1973: 277). Lo mismo ocurre cuando Arabella interroga a su prima sobre sus *aventuras* o sobre los *favores* que da a sus pretendientes (1973: 87-89). Ninguna comparte el sistema de referencia de la otra, porque cada referente se basa en una narrativa distinta: los romances heroicos, donde el término aventura no tiene connotaciones sexuales y donde los favores que se conceden tras largos años de servicio no sobrepasan un casto beso, y los romances galantes, donde tanto las aventuras como los favores implican la ruina moral de la joven.

Aunque la novela de Lennox parodia el romance heroico, su sátira está destinada a la *novella* galante. El final de las dos mujeres da a entender qué vertiente materna es la que conformará la ficción sentimental: Charlotte y Sir George “were only married in the common Acceptation of the World; that is, they were privileged to join Fortunes, Equipages, Titles, and Expence,” mientras que Arabella y Glanville “were united, as well in these, as in every Virtue and laudable Affection of the Mind” (1973: 383). Aunque las dos tienen el final esperado en una narrativa feminocéntrica, es solo la virtuosa heroína romántica la que puede convertirse en la auténtica heroína de la novela. Así, reclamando

una tradición que también se asocia a heroínas, escritoras y lectoras, Lennox usa el romance para estratégicamente reclamar la novela como un género feminocéntrico y escrito por mujeres (Martin, 1997: 46).

Todo ello lleva a concluir que Lennox incluye en el marco de su novela dos tipos distintos de ficción: por una parte, los romances heroicos representados por Arabella, que presentan modelos femeninos virtuosos, pero que son inverosímiles y obsoletos; y por otra parte, la ficción galante encarnada en Charlotte Glanville, más mundana y menos idealista, en la que prima la plausibilidad pero a costa de la moralidad. Aunque Lennox parodia el romance heroico, la defensa de los valores y del poder que da a su protagonista, conectan su prosa con madres literarias como Scudèry o Barker. Además, a pesar de relegar la ficción galante a un plano secundario y de criticar al personaje que lo encarna, la sátira que desarrolla permite desarrollar un subtexto que reconoce la existencia de esa tradición femonicéntrica paralela, así como su contribución al nuevo género narrativo, incluso si ha sido como el *otro* dialógico, el modelo moral negativo de la ficción realista didáctica que crea

Lennox.⁴ Lennox escribe una ficción diferente en la que la nueva heroína no es ni la quijotesca Arabella que protagoniza su narrativa romancesca, ni la coqueta Charlotte que desarrolla la trama de escándalo e intriga propia del romance galante, sino la reformada Arabella que culmina la novela que está escribiendo Lennox. De ahí se deriva que la ficción resultante, realista y didáctica, que valida a Lennox como creadora de la nueva novela, puede resultar solo del diálogo con formas previas de ficción feminocéntrica escrita por mujeres.

4. CONCLUSIONES

En el famoso capítulo que conduce a su cura, Arabella y el Doctor dan voz a la opinión de Lennox sobre los problemas de plausibilidad y moralidad del romance. Arabella abandona finalmente el romance y asume como propio el discurso del Doctor, mientras que este último concede algunos de argumentos de la quijote al tiempo que endorsa la forma y el fondo de la ficción que Lennox misma está escribiendo. En este episodio, Lennox demuestra que su heroína romancesca en realidad ya

⁴ Gallagher también da importancia a la presencia de la ficción escandalosa en la novela de Lennox, aunque ella lo define como “a generic ‘screen memory’ [...] to conceal its truly *scandalous* history” (1994: 180).

estaba cerca de ser una protagonista de la novela sentimental, y que la transición desde el romance heroico hasta esta *nueva* forma de ficción no requería de grandes cambios: solo adaptar el énfasis en el decoro a la descripción de la *vida en su auténtico estado*.

Por otra parte, Lennox se adueña, literal y figuradamente, de la voz y el discurso de la autoridad literaria masculina para, a través de este Doctor, reclamar este nuevo espacio de creación. Con este ejercicio de ventriloquia, donde la voz masculina es en realidad femenina, retoma su autoridad y constata que la novela es un género particularmente feminocéntrico. Este mensaje ya queda patente anteriormente, en primer lugar, al constatar en su novela que este género dialoga con dos líneas romancescas heredadas de las madres literarias. Esto se ve en su producción de presencia de los romances heroicos y galantes, ambos géneros identificados como feminocéntricos y también usualmente escritos por mujeres, a través de la interacción de los dos personajes femeninos antagónicos, Arabella y Miss Glanville. Y, por otra, lo consigue al posicionarse como un eslabón en esa cadena de mujeres en la literatura, como el vínculo entre la herencia romancesca y la novela del XVIII, demostrando su control sobre la novela que enmarca el romance de la quijotesca Arabella, esa narrativa didáctica y sentimental con la que concluye su obra.

La obra de Lennox, en una encrucijada en la transición de género hacia un nuevo modelo de ficción y una nueva heroína, epitomiza las paradojas de lo que se conocería como la *novela* a través de su reflexión sobre los antecedentes maternos de la misma. Esta problemática de la relación *genre/gender*, del género literario y los géneros de los autores, estará presente en posteriores ficciones quijotescas escritas por mujeres. Así, Lennox, hija de Cervantes, Barker, Haywood, Richardson o Fielding, se convertirá en la madre literaria de Maria Edgeworth, Elisabeth Hamilton o Jane Austen, con lo que bien merece su lugar privilegiado en la historia de la novela en el Reino Unido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballaster, Ros (1992). *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 y C. Macheski (Ed.), *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (pp. 216-36). Athens, Ohio, London: Ohio University Press.
- Borham-Puyal, Miriam (2015). *Quijotes con enaguas. Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico*. Valencia: JPM Ediciones.

- Borham-Puyal, Miriam (2017). Seduction as instruction: the female author as Pygmalion in long eighteenth-century quixotic novels, *Journal of English Studies*, 15, 35-58.
- Borham-Puyal, Miriam (en prensa). Recuperando las madres de la novela: Jane Barker y la narrativa romancesca del XVIII. En Milagro Martín Clavijo (Ed.), *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Salamanca: Publicaciones Universidad de Salamanca.
- Dalziel, Margaret (Ed.) (1973). *The Female Quixote, or the Adventures of Arabella*. Charlotte Lennox. Londres: Oxford University Press.
- Doody, Margaret Ann (1989). Introduction. En Margaret Dalziel (Ed.), *The Female Quixote, or, The Adventures of Arabella* (pp. xi-xxxii). London: Oxford World's Classics.
- Doody, Margaret Ann (1996). *The True History of the Novel*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Gallagher, Catherine (1994). *Nobody's Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace. 1670-1820*. Oxford: Oxford University Press.
- Langbauer, Laurie (1984). Romance Revised: Charlotte Lennox's *The Female Quixote, Novel: A Forum on Fiction*, 18 (1), 29-49.
- Malina, Debra (1996). Rereading the Patriarchal Text: *The Female Quixote, Northanger Abbey*, and the Trace of the Absent Mother, *Eighteenth-Century Fiction*, 8 (2), 271-92.
- Martin, Mary P (1997). 'High and Noble Adventures': Reading the Novel in *The Female Quixote*, *NOVEL: A Forum on Fiction*, 31 (1), 45-62.
- Motooka, Wendy (1996). Coming to a Bad End: Sentimentalism, Hermeneutics, and *The Female Quixote*, *Eighteenth-Century Fiction*, 8 (2), 251-70.
- Murphy, Arthur (Ed.) (1828) *The Rambler. In Four Volumes*.

- Pearson, J. (1999). *Women's Reading in Britain, 1750-1835: a Dangerous Recreation*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Richetti, J. (1999). *The English Novel in History, 1700-1780*. London & New York: Routledge.
- Spender, Dale (Ed.) (1992). *Living by the Pen. Early British Women Writers*. New York and London: Teachers College Press, Columbia University.
- Warner, W.B. (1998). *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*. Berkeley: University of California.
- Zunino, C.; Borham-Puyal, M.; Monrós-Gaspar, L. (2009). Present, Absent, and Mythical Mothers: Mother-Child Relationships in English Literature from the 16th to the 19th centuries. En Marian Amengual, María Juan y Joana Salazar (Ed.). *New Perspectives on English Studies* (pp.235-254). Palma de Mallorca: Ediciones UIB.

Desmitificación en *Penélope y las doce criadas* de

Margaret Atwood

Héctor Leví Caballero Artigas

Universidad de Sevilla

Resumen

Miles de años después de la *Odisea*, la escritora canadiense Margaret Atwood publica una versión alternativa al mito homérico. En esta novela Penélope, la esposa fiel por antonomasia, asume el papel protagonista y nos ofrece una perspectiva del mito completamente distinta. Sin embargo, es obvio que la esposa de Odiseo no es cómo esperábamos, algo ha cambiado; está dispuesta a contar la “verdad” de lo ocurrido miles de años atrás. El presente trabajo pretende analizar la novela *Penélope y las doce criadas* de Margaret Atwood (*The Penelopiad*) con el objetivo principal de confirmar nuestra hipótesis: la Penélope que se nos presenta en la novela de Atwood es una mujer que pertenece al siglo XXI, una mujer contemporánea.

Palabras clave: Penélope, mujer contemporánea, *kléos*, Odiseo, criadas.

Abstract

Thousands years after *Odyssey*, Canadian writer Margaret Atwood publishes an alternative version to the Homeric myth. In this novel Penelope, the faithful spouse par excellence, takes the main role and offers us a completely different view of the myth. However, Odysseus' spouse is not obviously as we expected, something has changed; she is willing to tell the “truth” about what happened thousands years before. The aim of this work is to analyse the novel *The Penelopiad* by Margaret Atwood in order to confirm our hypothesis: this Penelope in Atwood's novel is a woman from the 21st century, a contemporary woman.

Key words: Penelope, contemporary woman, *kleos*, Odysseus, maids.

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

La escritora canadiense Margaret Atwood (1939—) publicó “Penélope y las doce criadas” (*The Penelopiad*) en 2005. Esta novela conforma una de las primeras obras que componen la nueva colección (*The Myths*) publicada por Canongate en el Reino Unido y, al mismo tiempo, en otros 32 países. La traducción al español es de Gemma Rovira Ortega. A partir del título en inglés (*The Penelopiad*), Atwood pretende que el lector piense que se trata de una adaptación de la Odisea enriquecida con nuevas interpretaciones del mito. Si bien conocemos los poemas homéricos (*Odisea* e *Ilíada*), en esta novela se nos presenta un mito del que muchos no teníamos constancia. Odiseo estuvo lejos de su hogar, Ítaca, veinte años a causa de la Guerra de Troya, dejando a su joven esposa Penélope a cargo del reino. Sabemos todo lo que sucedió en el viaje de vuelta del rey de Ítaca por el poema de Homero (*Odisea*), pero no sabemos a ciencia cierta lo que aconteció en su reino durante su ausencia. Atwood da voz a Penélope a través de un ingenioso estilo narrativo por el que se nos desvela una historia desconocida para nosotros. Penélope, que ha pasado a la historia como la esposa fiel por antonomasia, nos cuenta su relato desde el Inframundo.

Sin embargo, este hilo conductor de la novela le sirve a Atwood para contar otra historia paralela: la de las doce criadas. De esta forma, la autora también da voz a las indefensas sirvientas que pasan desapercibidas en el poema de Homero. Los pareceres tanto de las criadas como de Penélope se desmienten y se apoyan el uno al otro constantemente a lo largo de la novela, provocando cierta intriga en el lector por el deseo de llegar a la verdad del asunto. Además, la novela sirve para definir las opiniones y los deseos de dos clases distintas de la sociedad de la época: la realeza y la sociedad pobre y esclava. Penélope se mantiene enigmática hasta el final de la obra y, aunque afirma su deseo de no querer volver a casarse, se siente halagada por las atenciones de decenas de pretendientes que se encuentran en el palacio.

La intención de Atwood es reescribir la *Odisea* como “herstory”, es decir, ha usado un mito conocido a nivel mundial para interpretar la historia desde una perspectiva completamente distinta, la de una mujer. Penélope se nos presenta como una mujer infeliz que se ha sentido marginada e incomprendida a lo largo de la historia, un personaje de segundo plano, aunque en la novela adopta un papel protagonista. Esto le sirve como excusa para reivindicar, de algún modo, el feminismo en los mitos clásicos. Así la novela se centra en la vida y la cultura de una mujer de la Antigua Grecia que, sin embargo, nos relata su

historia miles de años después. A través de sus palabras podemos construir la verdadera identidad de Penélope.

De este modo, asistimos por un lado a la versión de Penélope y por el otro a la versión de las criadas. En su relato Penélope expone los principales detalles de su vida como hija, esposa, madre e incluso como reina que lucha por mantener el reino de su esposo. Podemos afirmar que Penélope nos muestra su lado más sensible e íntimo, comentando, por ejemplo, sus problemas y dificultades con su suegra o su traumática infancia. Ella nos aporta una versión alternativa del relato que conocemos desde su propio punto de vista, este es su momento para darse a conocer. Por otro lado, la versión de las criadas, que forma parte de los interludios, debilita la versión de Penélope, desmontando el mito; en ellos culpan a Penélope de su injusta muerte y la acusan de numerosas infidelidades con los pretendientes. Piensan que Penélope elaboró una conspiración, junto con Euriclea, contra ellas para que acabaran en la horca porque sabían demasiado.

2. PLANTEAMIENTO DE LA HIPÓTESIS

Muchas cuestiones nos llevan a pensar que la Penélope de la novela de Atwood no es la misma que la que encontramos en la *Odisea*. Algo ha cambiado; Penélope no es tal y como la

conocemos o como la creíamos conocer. A lo largo de la novela vamos descubriendo a otra Penélope, distinta de la abnegada y fiel esposa de Odiseo que aparece en la obra de Homero.

Desde el principio Penélope nos advierte de lo siguiente: “Ahora que estoy muerta lo sé todo” (Atwood, 2005: 19). Penélope se nos presenta como una voz que nos habla desde el más allá para contarnos su versión de la historia, cómo vivió ella la partida de su esposo. Sin embargo, es importante destacar que nos lo cuenta desde el Hades: “Aquí abajo todo el mundo llega con un odre, como los que se usan para guardar los vientos, pero cada uno de esos odres está lleno de palabras” (Atwood, 2005: 19).

A partir de ahí, Penélope se convierte en nuestra confidente y comienza un relato en el que la verdad y la mentira se entremezclan. Vandamme (2010: 41) afirma que “this Penelope is very different from her depiction in the *Odyssey*, where she is modest and forgiving”. En primer lugar, a medida que va contando su versión del mito, nos planteamos si Penélope es realmente una mujer de la Antigua Grecia o una mujer contemporánea, pues, a pesar de que Penélope perteneciese a aquella época, la novela de Atwood no nos lo deja tan claro. En el personaje de Penélope encontramos una esposa fiel y una madre cuidadosa, pero también una mujer celosa y envidiosa,

llena de soberbia, en resumen, una mujer maquiavélica que intenta justificar su comportamiento y sus actos en todo momento. De este modo, pasamos a desarrollar lo que podríamos llamar “desmitificación de Penélope”, es decir, vamos a observar cómo Penélope no es precisamente como creíamos que era. Como hemos mencionado, Margaret Atwood da voz a la esposa de Odiseo, hecho que puede ser peligroso, ya que los sentimientos más profundos y las verdaderas intenciones de la joven “patita” (como la conocían durante su infancia) salen a la luz. Por otro lado, debemos destacar también la presencia de las criadas que, ante los múltiples lamentos y pesares que desde su infancia padeció Penélope, nos cuentan otra realidad, desmontando así el mito de la fiel y paciente esposa de Odiseo. De esta forma, Atwood refleja también la voz de las desfavorecidas a través de canciones (claras muestras del discurso popular) que pone en entredicho la voz de Penélope.

3. DEFINICIÓN DE LA MUJER EN LA ANTIGUA GRECIA

En un primer momento, podemos afirmar con seguridad que, pese a todo lo que comentemos en apartados posteriores, Penélope es una mujer de la Antigua Grecia. Cantarella (1996: 39) indica que “el primer documento que describe con detalle las

condiciones de vida de la mujer griega son los poemas homéricos”. Para conocer verdaderamente a Penélope, debemos definir con precisión cómo era la mujer homérica. “La mujer homérica no es sólo subalterna, sino también víctima de una ideología inexorablemente misógina” (Cantarella, 1996: 43). En otras palabras, la mujer de los poemas homéricos se nos presenta como una mujer subordinada al hombre tanto en el ámbito público como en el doméstico. Según Cantarella, son mujeres definidas por virtudes como la fidelidad, la obediencia y el pudor; nos encontramos ante una sociedad patriarcal basada en esos tres valores como cimientos básicos. “En una atmósfera de fiera competencia entre los hombres, las mujeres eran vistas, simbólica y literalmente, como propiedades y la dominación ejercida sobre ellas incrementaba el prestigio de los machos” (Pomeroy, 1999: 40).

Además, sostiene que “ni consoladora ni consejera, la mujer homérica era solo el instrumento de la reproducción y de la conservación del grupo familiar” (Cantarella, 1996: 45). Dentro de esta sociedad patriarcal, las mujeres se ocupaban de la vida privada (*oikos*¹), mientras que a los hombres les correspondía

¹ Según Míguez Barciela (2012: 13), “el *oikos* no es simplemente el conjunto de edificios, o es eso en la medida en que ahí tienen lugar ciertos asuntos decisivos para la preservación del mismo, por ejemplo la transformación y el

hacerse cargo de la vida pública. “The novel [*The Peneloiad*] unravels the influence of society, including family, school and other institutions that result in the construction of gender” (Irshad, 2013: 37). A este respecto, Pomeroy (2002: 69) señala que “private and public spheres were interlocking. The mother constituted a bridge between private and public”.

La mujer de la Antigua Grecia se encontraba inmersa en una sociedad de hombres en la que se le negaba la participación en la vida pública y, al igual que los esclavos, estaba desprovista de derechos. Barrigón Fuentes (2005: 18) indica que en esta sociedad se establecía una división de papeles o roles de género entre hombres y mujeres. Arthur (1981: 35), tomando como referencia las obras homéricas, indica que “we find in the *Iliad* and the *Odyssey* a certain plasticity in the conception of male and female sex roles”. Además, añade que “the worlds of men and women do not exclude, but include each other; there is not opposition, but fusion and cooperation between the two spheres” (Arthur, 1981: 35). En lo que se refiere a este tema, Mirón Pérez aclara este tipo de relación entre hombres y mujeres dentro de la sociedad de la Antigua Grecia:

almacenaje de cosas, por de pronto de los medios de subsistencia (cereales, vino, aceite...) [...]; el *oikos* es asimismo el espacio donde nacen y se crían los hijos de los que dependen su continuidad”.

Las mujeres estaban asociadas al espacio interior, la casa, y su función fundamental era la reproducción de la comunidad. [...] Habitualmente las mujeres se relacionan por medio de ellos [de los hombres] con el ámbito público. [...] En el seno del *oikos*, las mujeres eran elementos de cohesión y concordia familiares (Mirón Pérez, 2010: 55-58).

A este respecto, Irshad (2013: 41) señala que “it can be argued here that Penelope is able to unravel and disclose the truth behind myths only after her death as patriarchal society doesn’t permit woman to express her views and attain freedom”. Está claro que el modo de vida de la mujer de la Antigua Grecia viene determinado por la educación que ha recibido y por la sociedad. Sin embargo, debemos tener en cuenta que Penélope creció y fue educada en Esparta, por lo que “the education system is part of political organization, and each role in it, including parent, teacher, and pupil, is socially constructed. Only at Sparta did the state prescribe an educational programme for both boys and girls beginning in childhood” (Pomeroy, 2002: 3).

Sin embargo, debemos recordar que los poemas homéricos nos sitúan en una época anterior a la existencia de las *póleis*, de manera que la organización social y el rol de las mujeres era algo diferente, y más aún si hablamos de Esparta. Según indica Pomeroy (2002: 4), el objetivo del sistema educativo para las

mujeres espartanas², al menos durante el período clásico, era convertir a estas mujeres en madres que engendrasen hoplitas y madres de hoplitas. A las mujeres espartanas se les enseñaba a cantar, bailar, tocar instrumentos musicales, e incluso recibían, al igual que los hombres, entrenamiento físico, a diferencia de mujeres de otras partes de Grecia. En palabras de Pomeroy:

A mother had to be healthy, properly educated, and well versed in Spartan values. In the absence of fathers during children's formative years, women, including mothers, older sisters, and nurses, were the principal, if not the sole, influence in the creation of Spartan citizens. (Pomeroy, 2002:52)

En este caso, observamos que la mujer es educada básicamente para el matrimonio y la cría de sus futuros hijos, sin embargo, reciben entrenamiento físico³ al igual que los hombres (quienes se convertirían en soldados). A este respecto, Pomeroy (2002: 44) afirma lo siguiente: “There is no reason to assume that sexuality of Spartan women was repressed or indeed less assertive than that

² La fuente primaria que más información aporta sobre el tema la encontramos en el tercer volumen de los *Moralia* de Plutarco, principal referencia de Pomeroy.

³ Pomeroy (2002: 12) indica que el hecho de que las mujeres de Esparta realizasen tales actividades era único, es decir, no se daba en ninguna otra parte de la civilización.

of the men”. En cualquier caso, nos encontramos ante una sociedad patriarcal donde el matrimonio era un mal necesario, pues, según la mitología, Hermes puso el engaño y la mentira en el corazón de la mujer, pero el hombre no podía prescindir de ella para casarse y tener hijos a quienes transmitirle su patrimonio (Barrigón, 2005). Así nos lo narra Penélope:

Las bodas servían para tener hijos, y los hijos no eran ni juguetes ni mascotas. Los hijos eran vehículos para transmitir bienes. Esos bienes podían ser reinos, valiosos regalos de boda, historias, rencores, enemistades familiares. Mediante los hijos se forjaban alianzas; mediante los hijos se vengaban agravios. Tener un hijo equivalía a liberar una fuerza en el mundo. (Atwood, 2005: 40)

De esta forma, un varón de alrededor de treinta años recibía en matrimonio a una muchacha criada en casa de unos catorce o quince años. Penélope apenas tenía 15 años cuando se unió en matrimonio a Odiseo. Las ceremonias solían durar varios días; sin embargo, el acto que hacía legítimo el matrimonio en Grecia era la *eggye* (“promesa”). Esta permitía transformar una simple cohabitación en un auténtico matrimonio (Cantarella, 1996: 72-73). Penélope nos relata cómo se sentía en su propia ceremonia y lo que pasaba por su mente en esos momentos:

En cuanto a mí, me costó trabajo soportar la ceremonia [...] Estaba muy mareada. Mantenía la vista baja, de modo que lo único que veía

de Odiseo era la parte inferior de su cuerpo. «Tiene las piernas cortas», pensaba, incluso en los momentos más solemnes. No era un pensamiento apropiado; era frívolo y absurdo, y me daba ganas de reír, pero debo decir en mi descargo que sólo tenía quince años. (Atwood, 2005: 51)

Así, justifica su comportamiento en la ceremonia de su boda afirmando que apenas era una cría cuando contrajo matrimonio, pero ya hemos comentado que esto era muy frecuente en la época. Según Cantarella (1996: 74), “el matrimonio era determinado, normalmente por razones de tipo patrimonial y social: necesidad de mantener intacto el patrimonio familiar y el deseo de establecer o mantener relaciones con otras familias”. Esto se ve aún más claro en boca de Penélope: “Anticlea (suegra de Penélope) se alegraba de que su adorado hijo Odiseo hubiera conseguido semejante logro –una princesa de Esparta no era moco de pavo” (Atwood, 2005: 70). Sin embargo, “la mujer por sí misma no podía heredar el patrimonio paterno, pero era el trámite a través del cual el patrimonio familiar se transmitía a los machos” (Cantarella, 1996: 76). En otras palabras, si la mujer deseaba preservar su patrimonio debía tener descendencia, por lo que el

matrimonio podría considerarse como un vínculo amoroso que se esconde tras los intereses propios de cada parte⁴.

El caso de Penélope era el de un modelo de matrimonio matrilocal, en el que el marido era atraído por la expectativa de heredar el reino del padre de su esposa. De esta forma, el padre celebraba competiciones para la obtención de la mano de su hija. Este es el caso de Penélope y así nos lo cuenta ella misma en la novela de Atwood:

En la corte de mi padre, el rey Icario, todavía conservaban la antigua tradición de celebrar certámenes para decidir quién se casaría con una mujer de noble cuna a la que sacaban, por así decirlo, a subasta. El vencedor de la competición se casaba con ella, y luego se esperaba que se quedara en el palacio del suegro y aportara su cuota de hijos varones. [...] supongamos que estoy mirando por la ventana de mi habitación –situada en el segundo piso del palacio– hacia el patio donde se están reuniendo los aspirantes: un montón de jóvenes dispuestos a competir por mi mano. (Atwood, 2005: 41-43)

Sabemos que Penélope, además de esposa y madre, era la hija de Icario, rey de Esparta. Sin embargo, las esposas e hijas de reyes espartanos no podían ser nombradas reinas o princesas, ya que no

⁴ Para saber más sobre los modelos de matrimonio, consultar Pomeroy 1999.

tenían un papel especial en la sociedad. El título de “reina” surgió durante el período helenístico y era usado principalmente para calificar a mujeres no espartanas. No obstante, a algunas mujeres espartanas que pertenecían a la realeza se les consideraba como tal, debido a la autoridad que ejercían por su influencia sobre otros reyes (Pomeroy, 2002: 75-76). El estatus de las mujeres espartanas, al menos en época clásica, era mayor que el de las atenienses, ya que eran educadas en diversas artes y podían poseer propiedades. Las mujeres espartanas tenían libertad para moverse por sus hogares, pues sus esposos se alojaban en barracones militares.

4. PENÉLOPE, MUJER CONTEMPORÁNEA

Uno de los puntos clave para determinar la verdadera identidad de la esposa de Odiseo es el lenguaje que utiliza en la novela de Atwood. Antes de analizar su lenguaje debemos recordar que nos encontramos no sólo ante la esposa de Odiseo, sino también ante la reina de Ítaca y ante la mujer que estaba rodeada de cientos de pretendientes. Si tenemos esto en cuenta, observamos que Penélope pertenece a un estatus elevado dentro de una sociedad patriarcal. Sin embargo, como ya hemos comentado, a pesar de que Penélope quiere transmitirnos su desdichada e infeliz vida, su

152

lenguaje delata lo contrario. Su modo de expresarse y de contarnos su versión de la historia recuerda al usado por otras mujeres en comedias como *Lisístrata* o *La asamblea de las mujeres*, es decir, se trata de un lenguaje muy coloquial que podría ser cuanto menos impensable en una mujer de su nivel social⁵. Es un discurso que está muy marcado por la oralidad, es decir, Penélope no solo se limita a contarnos su historia, sino que también olvida o se contradice. En su relato Penélope se presenta dispuesta a contarnos su versión de la historia, se convierte en nuestra confidente, una mujer con la que podemos llegar incluso a empatizar.

A lo largo del relato Penélope ha querido emplear la combinación de registros lingüísticos adecuada para persuadirnos y no hacernos cuestionar ni un solo ápice de su disertación. Suele utilizar un lenguaje más culto (por así decirlo) cuando hace referencia a sus traumas de la infancia y sus pesares durante la ausencia de su querido esposo, pues quiere dar el mayor dramatismo posible a estas partes de su historia, por lo que adapta completamente su modo de expresarse y, de este modo, le da

⁵ Las criadas emplean también un lenguaje coloquial, pero esto es más normal si tenemos en cuenta su estatus social. En este sentido, podemos afirmar que Penélope se sitúa al mismo nivel que las criadas, en lugar de encima de ellas (Vandamme, 2010: 42).

mayor verosimilitud a los hechos, definiendo así su papel de víctima. Por otro lado, el uso de un lenguaje más coloquial viene definido por el humor. Este contraste entre lo cómico y lo trágico conforma la verdadera identidad de la Penélope de Atwood. De este aspecto podemos deducir que Penélope es una mujer muy inteligente, ya que cuenta los hechos con la expresividad que considera conveniente con el fin de hacernos creer que es una mujer sacrificada y víctima de su destino. De esta forma, nos cuenta solo lo que considera oportuno y oculta sus verdaderos deseos o intenciones. Y de una manera u otra, esto se refleja en su lenguaje, pues ella misma va a poner mayor o menor énfasis o dramatismo en unos acontecimientos u otros.

Sin duda, la esposa de Odiseo utiliza el humor como herramienta para conseguir su propósito: ganarse nuestra confianza y así para hacernos creer su versión del mito. Un claro ejemplo lo encontramos al principio de la novela cuando hace referencia a su vida en el Inframundo: “Aquí abajo nadie tiene cabeza” (Atwood, 2005: 26).

Por otro lado, Penélope, como buena estratega, nos muestra su lado más íntimo, pues esto lo usa como técnica para querernos decir que “nos va a contar absolutamente todo”, no va a escondernos ni el más mínimo ápice de su historia; pero esto no es así. Una vez más debemos recordar que Penélope nos cuenta

su historia desde el Inframundo, es decir, lo que nos cuenta ya lo ha vivido y no solo eso, sino que ella conoce la versión oficial que se ha extendido sobre el mito. De esta forma, observamos cómo Penélope se adelanta a los hechos o pasa por alto algunos detalles que le conviene no mostrar para persuadirnos. En este punto reconocemos que Penélope es una mujer culta y a la vez maquiavélica, tiene un fin claro y definido, por lo que debe actuar con astucia. Sin embargo, a pesar de ser cuidadosa con todo lo que cuenta, algunos detalles se le escapan, pero son detalles que, de una manera u otra, nos ayudan a construir su verdadera identidad; consideramos que esto forma parte de la oralidad.

No debemos olvidar el hecho de que Penélope alude a los dioses y a otros mitos durante su discurso. Es interesante el rasgo de intertextualidad que aparece en la página 86 cuando hace referencia a la tragedia que vino tras la guerra de Troya⁶, sin embargo, debemos indicar otros detalles. López Freire (2009: 14) apunta que “en las comedias se ridiculiza a los personajes mitológicos y hasta los héroes y los dioses aparecen vilipendiados y tratados con máxima irreverencia”; este rasgo característico de las comedias también está presente en el discurso de la esposa de

⁶ Penélope se refiere a lo que ocurrió tras la guerra según *Las troyanas* de Eurípides.

Odiseo. Penélope blasfema contra los dioses y parodia los mitos clásicos:

[...] gracias a un rudimentario ardid de Prometeo: sólo un imbécil se habría dejado engañar por una bolsa llena de trozos de ternera incomedibles disfrazados de trozos buenos, y Zeus se dejó engañar; lo cual viene a demostrar que los dioses no siempre eran tan inteligentes como pretendían hacernos creer. (Atwood, 2005: 53-54)

En este fragmento Penélope ridiculiza un hecho mitológico que quizás haya sido cercano para ella en su época, pero recordemos que ya no se encuentra en la época homérica; además, no solo hace una parodia del mito, sino que también blasfema y hace burla de una divinidad y no de una cualquiera sino de Zeus, padre de los dioses. En otro punto de la novela, con atrevimiento y cierta altanería (pues ya se encuentra en el Inframundo, podemos afirmar que la esposa de Odiseo ya no tiene nada que perder), cuestiona a las deidades del Olimpo y blasfema contra ellas:

¿Quién afirma que las oraciones sirven para algo? Y por otra parte, ¿quién afirma que no sirven para nada? Me imagino a los dioses triscando en el Olimpo, deleitándose en el néctar, la ambrosía y el aroma de los huesos y la grasa ardiendo, traviesos como una pandilla de niños de diez años con un gato enfermo con que jugar y un montón de tiempo por delante. (Atwood, 2005: 129)

La prima de Helena no solo duda de la función que ejercen los dioses en la Antigüedad, sino que también los tacha de seres irresponsables que no se preocupan lo más mínimo de los mortales. Esa actitud relativista e iconoclasta con la que se dirige a los dioses no es propia de una mujer de la época homérica que se encuentra sumergida en un mundo de hombres, y mucho menos de una mujer con el estatus de Penélope. En otra parte de su discurso la esposa de Odiseo comenta lo siguiente:

Eso puedo decirlo ahora que porque estoy muerta. Antes no me habría atrevido. [...] Es cierto que a veces yo dudaba de la existencia de aquellos dioses. Pero en vida siempre consideré prudente no correr riesgos innecesarios. (Atwood, 2005: 54)

Penélope confiesa un pensamiento que no se atrevía a contar en vida: blasfema y duda de la existencia de las divinidades, pero este pensamiento sale ahora a la luz porque ya no tiene nada que perder, está muerta; de lo contrario, su vida estaría en juego. Esta es la imagen completamente opuesta de una mujer de la Antigua Grecia, ya que ahora ha sacado a la luz todo lo que ha mantenido oculto tantos años y no se ha mantenido sumisa ante la sociedad patriarcal como era natural en su época. Asimismo, la hija de Icario hace un uso del lenguaje que era impensable en la Antigua Grecia, durante su discurso ridiculiza mitos clásicos e incluso pronuncia blasfemias hacia las divinidades. En este sentido,

157

podemos afirmar que ha perdido toda la modestia que se le había inculcado en vida y se ha vestido de insolencia y despreocupación y esto radica no solo en el modo de expresarse, sino también en la imagen cándida y honesta que teníamos de ella.

En cualquier caso, y a pesar de los obstáculos, principalmente sociales, que se le imponían a las mujeres en la Antigua Grecia, Penélope ha pasado a la historia como una mujer virtuosa, una heroína. Sin embargo, según el DRAE, una heroína es una “mujer que lleva a cabo un hecho heroico”. De este modo, podemos preguntarnos cuál o cuáles son los actos heroicos que ha realizado Penélope. Si bien no se ha convertido en heroína por sus proezas o hazañas, sí que lo ha hecho por poseer una serie de virtudes que sirven de modelo y ejemplo a otros. Esta definición podríamos decir que es más exacta, pues, como afirma Ruiz Sola (2005: 126): “una heroína es, no sólo una mujer heroicizada que recibe honor y culto heroico como los héroes, sino también una frágil criatura rescatada por un héroe, figuraciones femeninas que se encuentran en la épica, en el mito y en el culto”.

Sin embargo, para considerar a Penélope como heroína debemos tener en cuenta que Penélope es mujer y mortal, factores que juegan en su contra. Por otro lado, en la novela observamos que Penélope cultiva cualidades como la inteligencia y la habilidad para el tejido. Deborah Lyons (1997) afirma que estas

cualidades son dones de Atenea y que, con ellas, las mujeres pueden compararse con diosas. Asimismo, indica lo siguiente:

It is interesting that while Penelope is famous for her cleverness, [...] the heroines held up as standards are not (as far as we know) famous for any particular cleverness. Like heroes, heroines are expected to be exceptional in wit and beauty, by definition smarter and more beautiful than ordinary women. (Lyons, 1997: 36-37)

Una de las cualidades de Penélope que hemos mencionado es la habilidad para tejer, sin embargo, podemos pensar que en lugar de una habilidad se trata de una costumbre entre las mujeres espartanas. Acerca de esta habilidad Pomeroy (2002: 30) indica lo siguiente: “in fact Spartan women could weave and supervise their slaves’ work, but they were not encouraged to weave endlessly, nor did their reputation upon it. [...] freeborn women wove for ritual purpose”.

Partiendo de estas cualidades o virtudes que conforman el mito, la propia esposa de Odiseo afirma en qué se transformó a partir de su historia: “¿Y en qué me convertí cuando ganó terreno la versión oficial? En una leyenda edificante” (Atwood, 2005: 20). Según ella misma, se convirtió en un ejemplo de mujer, un modelo a seguir. Esto nos lleva a hablar del *kleos*. Según Marilyn Katz (1991: XI), el *kleos* hace referencia a “glory, renown, reputation, rumor; what is heard or reported about someone”. De

esta forma, consideramos que el *kleos* de Penélope está compuesto por toda cualidad que sirve para exaltarla, por lo que podríamos decir que su reconocida fidelidad conforma ese *kleos*. A. T. Edwards (1985:81) indica que “Penelope’s *kleos* will be that she remained faithful to her husband in the face of the suitors, and through her *metis* (crafty intelligence, resourcefulness) put them off until he returned”. Asimismo, podemos pensar que la astucia corresponde al *kleos* tanto de Odiseo como de su esposa, pues esta cualidad se percibe en los engaños a los pretendientes para evitar volver a casarse.

A este respecto, Penélope se ha convertido en la esposa modelo y en un ejemplo de fidelidad: durante los veinte años de ausencia de Odiseo, se mantuvo fiel y paciente a la espera de su esposo. “His wife Penelope, King Icarius’s daughter, and Helene’s cousin, has been famous for her unflinching fidelity being” (Irshad, 2013: 35). Penélope, una esposa luchadora y abnegada que desea con todas sus fuerzas estar junto a su esposo y deshacerse de los molestos pretendientes. En resumen, una mujer virtuosa que ha pasado a la historia como mito. Hay que recordar que en la *Odisea* Agamenón se refiere a ella como una esposa fiel a su marido, en comparación con su propia esposa, Clitemnestra,

mujer infiel que acabará con su vida al regresar de la guerra⁷. Y esa es la imagen que conservamos de Penélope, la encarnación del pudor y de la castidad. Mactoux (1978: 7) afirma que “la fidélité est présentée par la plupart des commentateurs modernes d’Homère comme le trait distinctif de la personnalité de Pénélope”, es decir, que a lo largo de toda la historia se ha asumido la fidelidad de Penélope durante el tiempo de espera a su marido.

En primer lugar, vamos a contextualizar la situación en la que se encontraba Penélope: un reino había quedado prácticamente a su cargo, veinte años de espera, el palacio era un caos debido a los más de cien pretendientes que esperaban ser elegidos como esposos por ella. A pesar de todos los obstáculos que se le presentan ella se mantiene fiel a su esposo. En la novela de Atwood ella misma define sus cualidades desde el Inframundo como “esposa sencilla pero inteligente, buena tejedora, que nunca ha cometido pecado alguno” (Atwood, 2005: 36). Esto reafirma el *kleos* de Penélope del cual hemos hablado anteriormente.

Sin embargo, en la novela observamos que Penélope desde el principio nos presenta su vida como si fuese una desgraciada, a pesar de pertenecer a la realeza. Penélope, hija de Icarío (rey de

⁷ *Odisea*, XXIV, 192-202.

Esparta) y de una náyade, es una joven afectada por un trauma de la infancia, que le contó a su esposo en su noche de bodas: fue arrojada al mar por sus propios padres para cumplir una profecía, un oráculo predijo que ella tejería el sudario del padre, por lo que este quiso evitarlo matándola a ella antes. Más tarde, Penélope se casó cuando tenía apenas quince años con Odiseo, que salió vencedor entre muchos pretendientes de los certámenes celebrados por Icario. Así se sentía Penélope mientras presenciaba estas competiciones: “Sólo persiguen lo que va conmigo: los lazos reales, el montón de basura reluciente. Ningún hombre se quitaría la vida por mi amor” (Atwood, 2005: 43).

Todo esto nos lleva a pensar que Penélope nos cuenta su vida como un drama, es decir, la esposa de Odiseo pretende hacernos creer que es una mujer que ha mantenido su *kleos* intacto a pesar de las dificultades y de las tentaciones por parte de los pretendientes; y, al menos, por ahora es así. Para Penélope todo es un drama, incluso su viaje hasta Ítaca que, según nos cuenta, “fue largo y estuvo lleno de peligros” (Atwood, 2005: 65). Sin embargo, sus criadas desmienten todo y afirman que Penélope es una mujer acomodada a la que se le ha concedido todo cuanto quería, mientras que la vida de estas era una vida sufrida y sacrificada de trabajo (Atwood, 2005: 63-64). Por su parte, los pretendientes no se sienten culpables por cortejar a Penélope;

nadie, excepto los dioses o los profetas, puede afirmar con seguridad que Odiseo seguía con vida (Heitman, 2008: 17).

Penélope hace un comentario referente a su noche de bodas que debemos considerar: “Aquella misma noche supe que Odiseo era de esos hombres que, después del coito, no se limitan a darse la vuelta y ponerse a roncar” (Atwood, 2005: 58). Recordemos que esto nos lo dice desde el Inframundo, asumiendo la teoría de que ella únicamente tuvo relaciones sexuales con su esposo y, por tanto, reconociendo que se ha mantenido fiel y es totalmente inocente, podemos preguntarnos de dónde procede ese conocimiento sobre tal asunto. Lo normal sería asumir su infidelidad y, por tanto, considerar que Penélope posee ese conocimiento por la experiencia. Tomando como referencia la teoría de que Penélope se mantuvo fiel, el comentario carecería de sentido, pues la esposa de Odiseo no tiene experiencia para realizar tal afirmación. Ella misma se justifica afirmando que eso lo sabe por las criadas: “Y no es que esté al corriente de esa extendida costumbre masculina por mi propia experiencia; pero, como ya he dicho, las criadas contaban muchas cosas” (Atwood, 2005: 58). En este fragmento Penélope justifica ese conocimiento, podemos decir que se disculpa por saberlo; pero, por otro lado, no sabemos si, a pesar de todo, ella es tan inocente. Está justificando algo que ha comentado ella misma, en ese

sentido, podemos pensar incluso que con esa explicación se está delatando (*excusatio non petita, accusatio manifesta*). En cualquier caso, mientras cuenta su versión Penélope siempre va a intentar guardar su imagen de esposa fiel que conforma la identidad del mito, por ello sostiene su relato sobre excusas o justificaciones que, aunque no se sostienen por sí solas, no podemos ni refutarlas ni confirmarlas porque recordemos que la novela de Atwood nos proporciona un juego de perspectivas, es decir, Penélope nos cuenta su versión de la historia, pero no es la única que lo hace.

De este punto podemos deducir que Penélope se muestra como una mujer contemporánea en tanto que se nos presenta como una mujer autónoma y constructora de su propio mito, es decir, en la Antigüedad no tendría capacidad de decisión. Sin embargo, en la novela la esposa de Odiseo no solo se expresa con libertad, sino que también reflexiona sobre sus propios actos y reconsidera los hechos que cometió en vida. Es cierto que, si bien las criadas explican que Penélope ha sido infiel, la autora hace que el lector mantenga la intriga ante tal cuestión, pues no llega a conocer la verdad del asunto. ¿Realmente Penélope se mantuvo fiel durante su larga espera o se convirtió en una mujer adúltera como su prima? A este respecto, Cantarella (1996: 45) indica que Penélope “se comporta, en realidad, de manera que hace surgir dudas sobre

esta virtud [la fidelidad] suya tan alabada [...] más de una vez se revela muy deseosa de casarse y, sobre todo, se comporta con reprochable coquetería”. Con la novela no logramos responder con certeza a esta cuestión, pero ante el contraste entre las distintas versiones del mito, Penélope, que pasa de un segundo plano a un papel protagonista, defiende su postura de mujer fiel y elabora su versión con el propósito de que el lector asuma que es la versión verdadera, y pase a la historia como la mujer fiel por antonomasia. Sin embargo, Heitman (2008: 48) saca la siguiente conclusión: “all her actions and decisions are founded upon a conviction that most likely her husband is dead and will not return”.

5. CONCLUSIÓN

Debemos indicar que, sin duda alguna, Penélope es una mujer contemporánea. Podemos considerar la novela de Atwood como un relato pseudoautobiográfico, en el que una mujer resignada como Penélope nos hace ver la realidad de la imagen de la mujer de su época. Sin embargo, ella se amolda al rol de mujer que se siente acosada por sus propias criadas y cuenta verdades a medias. Aunque el lector no llegue a conocer lo que ocurrió realmente⁸,

⁸ Pues, como hemos comentado, las criadas proporcionan “otras verdades”.

Penélope quiere imponer su versión del mito frente a la de sus esclavas, porque, en caso contrario, su imagen de esposa fiel quedaría enturbiada. Es ella la que maneja la situación y la principal autora de su versión del mito, mito que se contextualiza en una época en la que, como hemos indicado con anterioridad, las mujeres no tenían capacidad de decisión, pues vivían inmersas en una sociedad de hombres. En la novela, observamos que Penélope no es ese tipo de mujer, es decir, no se comporta verdaderamente como una mujer de la Antigua Grecia, pues, en ese caso, a Penélope se le negaría su opinión y la expresión de sus sentimientos y se mantendría sumisa, aceptando la versión ya difundida del mito. Por ello, consideramos a la Penélope de Atwood una mujer contemporánea, es decir, una mujer con un propósito claro y preciso y que no se deja influenciar por el entorno si no que intenta imponerse ante los obstáculos que se le presentan y que, por tanto, le dificultan alcanzar tal objetivo; una mujer adelantada a su tiempo. En otras palabras, debemos concluir el presente trabajo afirmando que se ha cumplido el objetivo principal del que partíamos al principio, la confirmación de la hipótesis: la Penélope de la novela de Atwood es una mujer contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arthur, M. B. "The divided world of *Iliad* VI". En Foley, H. P. (Ed.) (1981). *Reflections of women in antiquity* (págs. 19-44). New York [etc.]: Gordon and Breach.
- Atwood, M. (2005). *Penélope y las doce criadas*. Traducción de Gemma Rovira Ortega. Barcelona: Salamandra.
- Barrigón Fuentes, C. "Mujer y cultura en el mundo griego". En Nieto Ibáñez, J. M. (Coord.) (2005). *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina* (págs. 17-38). León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Bottez, M. (2012). *Another Penelope: Margaret Atwood's The Penelopiad*. University of Bucharest Review Vol. XIV (Vol. II – new series) (págs. 49-56). Recuperado de: <http://ubr.rev.unibuc.ro/wp-content/uploads/2012/09/3-Monica-Bottez-1-2012.pdf>
- Cantarella, E. (1996). *La calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Traducción de Andrés Pociña. Madrid: Ediciones clásicas.
- Edwards, A. T. (1985). *Achilles in the Odyssey: Ideologies of Heroism in the Homeric Epic*. Beiträge zur klassischen Philologie 171. Königstein: Anton Hain.
- Heitman, R. (2008). *Taking her seriously: Penelope & the plot of Homer's Odyssey*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Homero. *Odisea*. Edición de Luis Alberto de Cuenca (1982). Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Howells, C. A. (2006). "Five Ways of Looking at The Penelopiad". *Sydney Studies in English*, Vol. 32 (págs. 5-18). Recuperado de: <http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/SSE/article/view/590>
- Irshad, S. (2013). "Deconstructing Gender and Myth in Margaret Atwood's The Penelopiad". *Anglitiscum Journal* (IJLLIS) Volume: 2 Issue: 3 (págs. 35-41). Recuperado de: http://www.academia.edu/3845788/Deconstructing_Gender_and_Myth_in_Margaret_Atwood_s_The_Penelopiad
- Katz, M. (1991). *Penelope's renown: meaning and indeterminacy in the "Odyssey"*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- López Freire, A. (2009) "La retoricidad del lenguaje y el contraste cómico". En García Soler, M. J. (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo* (págs. 8-42). Ámsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Lyons, D. (1997). *Gender and immortality: heroines in ancient Greek myth and cult*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.

- Mactoux, M. M. (1975). *Pénélope: légende et mythe*. París: Belles Lettres.
- Míguez Barciela, A. (2012). “Observaciones en torno a Penélope”.
Ágora. Estudos Clássicos em Debate 15 (2013) (págs. 11-31). Recuperado de:
<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/1.Aida%20Helena.pdf>
- Mirón Pérez, D. (2010). “Nada que ver con Ares: Mujeres y gestión de conflictos en Grecia Antigua”. En Domínguez Arranz, A. (Coord.) (2010). *Mujeres en la Antigüedad Clásica: Género, poder y conflicto*. Madrid: Sílex.
- Pomeroy, S. B. (1999). *Diosas, ramera, esposas y esclavas: Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Traducción de Ricardo Lezcano. Madrid: AKAL.
- Pomeroy, S. B. (2002). *Spartan women*. New York: Oxford Press University.
- Ruiz Sola, A. Las heroínas griegas: trasvase cultural. En Nieto Ibáñez, J. M. (Coord.) (2005). *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina* (págs. 123-141). León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Slapkauskaitė, R. (2007). “Postmodern voices from beyond: Negotiating with the dead in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*”. *Literatūra* 49(5), (págs. 138-146). Recuperado

de: http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2011/11/Lit_49_5_138-146.pdf

Vandamme, J. (2010). “*Strong myths never dies*”: *The rewriting the Penelope myth in Margaret Atwood’s The Penelopiad*.

Staels H. (Supervisor) Recuperado de: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/853/RUG01-001457853_2011_0001_AC.pdf

Otros recursos para la contextualización de la obra

The Penelopiad by Margaret Atwood Study Guide from The National Arts Centre English Theatre Programmes for Students Audiences. Recuperado de: http://www4.nac-cna.ca/pdf/eth/0708/penelopiad_guide.pdf

Diccionarios

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Una lectura feminista de la obra poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán

Diana Cabello Muro

UNED

Resumen

Brevísimo repaso de la vida y obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, haciendo una parada analítica de la obra de la poetisa desde una perspectiva de género. Su obra, totalmente barroca y áurea, deja entrever pequeños matices de índole feminista, que sin ser ella considerada como tal, si se antojan guiños a la conciencia y vivencia femeninas en un entorno de clara desventaja. Prueba de ello es que nunca se casó y, siendo de posición acomodada, pudo dedicarse a lo que amaba, la poesía, a la que accedía tanto por encargo como por capricho. Así mismo este trabajo pondrá en relieve la importancia de esta autora y la escasa repercusión que ha tenido y tiene en la crítica así como en los estudios dedicados a la misma.

Palabras clave: siglo de oro, poesía, feminismo, perspectiva de género.

Abstract

Brief review of the life and work of Catherine Clara Ramirez de Guzman, analyzing the poet's work from a gender perspective. Her work, totally baroque and golden, reveals small nuances of a feminist nature, which without being considered as such, if you crave winks to the feminine consciousness and experience in an environment of clear disadvantage. Proof of this is that he never married and, being in a comfortable position, could devote himself to what he loved, poetry, which he acceded to both by commission and by whim. Likewise, this work will highlight the importance of this author and the low impact she has had and has in the critique as well as the studies dedicated to it.

Keywords: golden century, poetry, feminism, gender perspective

1. INTRODUCCIÓN

Catalina clara Ramírez de Guzmán fue la típica mujer del siglo XVII. Imbuida y sumida en las costumbres de su Llerena natal y de la época que le tocó vivir. Salvo por un pequeño detalle, ella escribió, cultivo poesía en pleno Siglo de Oro. Y no sólo eso, sino que también intercambió correspondencia y poemas con otros poetas, además debió estudiar bien la poesía áurea para cultivarla con semejante brillantez.

Estas cualidades intelectuales, sumadas a su posición económicamente desahogada, pudieron provocar que decidiera no casarse para poder seguir escribiendo, y dado que gozó de cierta fama en su localidad, a nadie le extrañó que prefiriera las letras al matrimonio. Todo esto causa que se considere la posibilidad de asumirle ciertos pensamientos diferentes a los del resto de sus coetáneas femeninas llenerenses, como veremos a lo largo del presente trabajo, aunque para ella, previamente, se repase brevemente su biografía y el trato que ha tenido su figura literaria a lo largo de la historia.

2. BREVE BIOGRAFÍA

Nacida en 1618 en el seno de una familia influyente de Llerena, Badajoz. Sus padres fueron Isabel Sebastiana de Guzmán y Francisco Ramírez guerrero. Su abuela paterna, Beatriz Pinedo guerrero, parece haber dado ejemplo en cuanto a forma de vivir, en parte, pues vivió viuda más de 20 años y de forma independiente administro sus bienes sabiamente y acogiendo a una de sus nietas para que viviera con ella, sería Antonia manuela, hermana de Catalina Clara, y a la que dejaría una buena herencia para casarse o recluirse en el convento, pero no hizo ni lo uno ni lo otro, vivió soltera con las esclavas heredadas y siguiendo los pasos de su abuela, acogió a una prima jovencita para que viviera con ella y con la que haría lo mismo que su abuela hizo con ella.

Catalina Clara, de hecho, tampoco llegó a casarse nunca y vivió de la administración de sus bienes al estar en posición acomodada.

Fue la segunda hija, tras su hermana Beatriz, la cual se casó muy tardíamente, a los 42 años, con Álvaro de Hinestrosa cuando él ya estaba gravemente enfermo.

Catalina clara figura en algunos documentos con los apellidos de la abuela materna, algo muy normal en la época, pues se solía elegir los apellidos de mayor realengo, en el árbol genealógico y en el testamento de su abuela paterna figura como Catalina Clara de Vera y Aragón (Borrachero, 2010: 33l).

Teniendo en cuenta las características y circunstancias de la educación femenina del siglo XVII, donde solo las niñas de clases adineradas podían instruirse en conventos pues el común de las mujeres del siglo XVII eran analfabetas, aunque también es cierto que el tener dinero no aseguraba una educación, una muestra de ello es la abuela de Catalina Clara, Beatriz Pinedo, que era analfabeta pues no sabía firmar aunque esto no le impidió administrar sabiamente sus rentas, en cambio nuestra autora sí debió disfrutar de una esmerada educación y acceso a los libros ya que estaba muy bien relacionada con sus parientes, los Ramírez de Prado que poseían una excelsa biblioteca. Lógicamente al dedicarse a la literatura, se puede apreciar que estaba más y mejor preparada que el resto de mujeres extremeñas.

Gracias a su poesía, se aprecian diversos rasgos educacionales de la figura de Catalina Clara como que conocía la mitología clásica, la literatura coetánea y hasta puede que supiese latín, pues en sus versos defiende este conocimiento como parte de la educación de las damas; de igual modo se ve que la autora era

consciente de su actualidad política y económica, del funcionamiento de órdenes religiosas y militares así como de la jerarquía nobiliaria. Y, además de un rico vocabulario fiscal y escribano. También se percibe un trato cordial y afectuoso con sus padres y hermanos y hermanas, a excepción de una pequeña disputa en torno a la herencia pero que decidieron arreglar fraternalmente (Borrachero, 2010: 36).

De su poesía también podemos vislumbrar que era una mujer a la que le gustaba ir a la moda, pues en forma de poesía le pedía a su padre coma cuando viajaba a Madrid, que le trajese diversas prendas, llamándolas por su nombre lo que indica que no solo gustaba de la moda sino que la disfrutaba y la conocía.

El, posiblemente, dato más importante en la vida de la autora fue que no se casó nunca. Hay diversas hipótesis sobre este hecho dado que ella jamás pronunció ninguna causa, pero teniendo en cuenta que tanto ella como sus hermanas poseían una posición económica holgada, el matrimonio les parecería innecesario, que unido a que la actividad intelectual se vería cercenada por las labores matrimoniales, es evidente que la autora eligió las letras.

Eligió las letras ignorando los mandatos eclesiásticos y normas sociales, discretamente siguió los mandatos de la cultura barroca que veía con buenos ojos la creatividad artística viniera de quien

viniera, como muestra el aumento de escritoras durante este periodo.

Derivado de esto no tuvo hijos, pero tampoco sobrinos, a excepción de uno ilegítimo de su hermano Pedro y al cual le dejaría algo de herencia.

La causa principal al no matrimonio puede estar en la buena posición económica, anteriormente mencionada, aunque este tema ha suscitado el debate, mucho se ha hablado sobre si no se casó por "fea" (cuestión también ampliamente debatida, en lugar de centrarse en su obra literaria se ha hablado mucho más de si fue bella o fea) o porque su amor fue no correspondido (Borrachero, 2006: 87-88).

Tuvo una vida larga para la época, y vivió inmersa en un círculo social culto y bastante cercano a la nobleza por las relaciones que tenía con sus parientes y los esfuerzos de la propia madre de Catalina por mantener lazos de amistad con las familias nobiliarias.

Catalina Clara testa gravemente impedida en 1684, pero no se sabe todavía la fecha exacta de su muerte, que se baraja entre finales de 1684 y principios de 1685, pues existe una carta de su hermano Lorenzo hacia su hijo Manuel, que fue quien le informó del deceso, fechada en noviembre de 1685 desde Guatemala, ya que hacía años que se había ido a las Américas.

Así pues, Catalina tuvo una vida tranquila en un ambiente sin sobresaltos, a excepción del episodio en el que la Inquisición investigó a sus hermanos cuando solicitaron la entrada a la Inquisición como familiares, y culturalmente rica.

3. LITERATURA CULTIVADA POR CATALINA CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN

La autora es una de tantísimas cultivadoras de la poesía satírico-burlesca, incluso mucho más que otras autoras de su época. Así como los retratos en verso, tratándose de la pieza central de toda su obra ya que este género literario fue muy popular durante el siglo XVII.

En cambio, la poesía amorosa no abunda entre la obra de la autora. Aunque recrea casi todos los tópicos petrarquistas como el sufrimiento del silencio, de la ausencia, la tiranía del amor o el servicio la dama, entre otros.

También cultivó notablemente la poesía de circunstancias en las que la autora ofrece en verso la narración de conmemoraciones y acontecimientos tanto privados como públicos, así tenemos poesías para los cumpleaños de sus hermanas o celebraciones aristocráticas. Solo otra escritora áurea, Sor Juana Inés de la Cruz, cultivó este género.

Sigue el cultivo de los poemas familiares, mucha de su poesía está dedicada a su familia como por lo que se puede intuir qué relación afectiva tenía con cada uno, como por ejemplo cada vez que escribía sobre su padre y hermanos lo hacía estableciendo la ausencia de estas figuras en el seno familiar. Su madre solo aparece en una décima y en la cual la autora le regaña por su afición a la costura, es la única mención de la autora hacia su madre, en cambio a sus hermanas les dedica diversos poemas tanto retratos alabando su belleza como poemas de cumpleaños.

Dentro de esta categoría se hallarían los pequeños poemas dedicados a acompañar los regalos que hacían la autora o su familia, puesto que estaba de moda en el siglo XVII acompañar los regalos con pequeños poemas.

La autora apenas cultiva la poesía filosófico-moral, tan solo dos, de sus poesías, tienen como tema central la muerte. En cambio sí que realiza poesía cuyo tema principal es la naturaleza ya que hay poesías dedicadas a arroyos, lagos, fuentes y campos florecidos.

Un dato curioso, teniendo en cuenta la producción lírica femenina del siglo XVII que solía estar bastante cargada de poesía religiosa, es que la autora apenas escribió seis composiciones de tema religioso. Hay diversas teorías en cuanto a este punto, primero que no era religiosa como si lo eran el resto de escritoras

áureas, y por tanto no fuese un tema que le interesara para escribir; y segundo, que es muy posible que solo nos hayan llegado esos seis de los más que pudiera escribir y que estos se hallen en los conventos del pueblo o se hayan perdido definitivamente.

4. CRÍTICA DE SU OBRA

Para conocer tanto la figura como la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, se puede y debe tomar como obra de referencia la edición anotada de su obra poética, realizada por Aránzazu Borrachero Mendíbil y Karl McLaughlin en 2010. Sin duda la más actual y donde se revisan las críticas anteriores y se hace el comentario de su poesía de una forma más exhaustiva y clarividente, atendiendo a detalles que investigadores anteriores no tuvieron en cuenta. Contando con los diversos estudios que la propia Aránzazu Borrachero ha escrito sobre la autora.

Los primeros autores en investigar la fueron Joaquín de Entrambasaguas que de todos sus poemas en 1925, Arturo Gazul que recopiló gran cantidad de documentación de archivo, Antonio Carrasco que realizó su árbol genealógico o Manuel Teijeiro y Santiago Castelo que la incluyeron entre los autores extremeños de la historia y del Siglo de Oro.

Desde que Catalina Clara Ramírez escribiera y muriera en 1664 hasta la primera edición de su obra pasarían muchos años, incluso siglos, ya que el que su poesía no fuera editada en vida fue la causa de su casi completo olvido, hasta que Vicente Barrantes incluyera dos de sus poesías en su Catálogo de 1865 y cuya crítica no fue del todo favorable, pues seleccionó las que él creyó que tenían más calidad literaria pero de las que dijo que "tienen algunos rasgos plausibles" (Barrantes, 1865: 296).

En los siguientes años, la figura de Catalina Clara apenas apareció en algunos artículos y libros, siendo el más reseñable la obra de Nicolás Díaz y Pérez, que la nombró como una de las autoras que había contribuido a la fama literaria extremeña, pero no se detuvo al igual que Barrantes, en analizar su obra poética. Así como alguna que otra mención en obras antológicas. Fue Juan Pérez de Guzmán quién realizó una obra titulada Cancionero de insignes poetisas de España a principios del siglo XX donde ensalzó la figura y la literatura de Catalina Clara Ramírez de Guzmán.

En otras obras de la misma época, ha sido mencionada pero apenas se ha hecho justicia con su obra literaria calificándola de poco interesante.

En 1903 apareció la recopilación de escritoras de Manuel Serrano y Sanz donde ofreció una descripción minuciosa de la

poesía de Ramírez de Guzmán. Pero erró en la atribución de algunas poesías, y más adelante en su Antología de poetisas líricas, de 1915, no le dedicó elogios a su literatura alabando solamente su autorretrato, ya comentado por Vicente Barrantes.

La gran compilación y crítica de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán vino de la mano de Joaquín de Entrambasaguas en 1929. El cual alabó el estilo de algunas de sus piezas y las puso a la altura de otros grandes poetas del siglo XVII. No obstante tanto Pérez de Guzmán como Joaquín de Entrambasaguas se dedican a comparar la obra y talento de Catalina Clara Ramírez con los grandes del Siglo de Oro, pero en lugar de ofrecerle un puesto con ellos, lo que hicieron fue relegarla al grupo de "escritoras o poetisas", inmersos en la creencia tradicional de que la literatura hecha por mujeres debe permanecer en un grupo aislado de la "oficial".

A finales de los 50 apareció Arturo Gazul con una completa investigación documental sobre la vida de los Ramírez de Guzmán, y dónde comentó que la poesía de la autora era "eminentemente localista" pero a la vez que los cultismos fueron superados con fluidez y espontaneidad. Le llamó mucho la atención lo atrevidas que eran algunas de sus poesías, que explicó que podía ser porque la autora no pensaba que fueran a publicarse (Gazul, 1959: 502).

Pasarían unos veinte años desde la publicación de Gazul hasta las siguientes investigaciones sobre Ramírez de Guzmán. Autores como Manuel Pellecín Lancharro o López Prudencio le dedicarían a principios de los 80.

Pellecin Lancharro en 1980 elogió la variedad temática, elegancia de las composiciones que tratan sobre la naturaleza y la lograda poesía filosófica, añadiendo que era una diestra compositora de décimas. Contrario a la opinión de mesura de la autora que tenía López Prudencio, comentaba que la autora mostraba visos de rebeldía discreta, entre las normas sociales que atañían a las mujeres.

Ya en los años 90, Miguel Ángel Teijeiro escribió sobre Catalina Clara Ramírez de Guzmán pero sin detenerse mucho en un análisis más exhaustivo de su poesía.

Tras él, la poesía de Catalina Clara ha aparecido en diversas antologías de poesía del Siglo de Oro, ediciones de la obra de Entrambasaguas en 2004 pero con los mismos errores y sin añadir los nuevos datos que aportó Gazul.

No fue hasta la obra de Elizabeth Boyce y Julián Olivares, *Tras el espejo la musa escribe*, en la que por fin se hace un análisis de su obra desde lo filológico bien definido y con enfoque de género, pues la poesía barroca es ligeramente diferente si la escribe un

hombre o una mujer, debido a los tópicos del barroco en lo que al amor o belleza, por ejemplo, se refiere.

Otra obra de referencia realizada en 2010 es la edición de la obra poética de Catalina Clara por Arantxa Borrachero Mendíbil y Karl McLaughlin, pues se trata de una obra actual, donde se revisa todo lo hecho sobre la autora hasta la fecha y lo mejora, extrayendo lecturas y análisis mejorados de su obra, y de cuya edición de la obra poética me he servido para extraer las lecturas feministas de la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán.

Tras esta obra hubo un silencio de cinco años, hasta que en los últimos años la figura de Catalina Clara resurge como protagonista de tesis y congresos.

A pesar de la sensación de relevancia literaria de la poeta, en realidad todavía no se termina de hacer la suficiente justicia de su obra, hay que seguir estudiándola.

5. LECTURA FEMINISTA DE SU OBRA POÉTICA

En la edición de Borrachero Mendíbil de la obra poética se hacen eco de los títulos de las poesías y señalan que fueron añadidos posteriormente por los diferentes copistas de su obra, los cuales se empeñaron en usar el "universal masculino", es decir, que en lugar de referirse a la autora como mujer la trataron de

poeta-hombre, y teniendo en cuenta que varios de sus poemas eran amorosos hacia mujeres (lo normal en la poesía barroca) como si de un poeta-hombre se tratase, ellos enseguida dejaban bien claro en el título que lo escribía como si fuera un hombre.

En el primer poema en la edición de Borrachero se deduce que Catalina fue además muy lectora de los clásicos y de sus contemporáneos, debido a las figuras retóricas que aprende y emplea en su propia poesía. Se trata del Retrato de una dama en chanza, dónde de forma humorística hace el retrato que se le encarga, y en el cual de los versos 35 al 40 hace alusión al latín y el que las mujeres debieran estudiarlo.

Y dice en ellos cada niña, airosa:
"nigra sum, sed formosa".
Del latín, no se espante el que lo viere,
sino que son pupilas considere,
y no es de niñas el seguir a Marte.
¡Estudian, pues, que tienen tan buen arte!

Puesto que ya se ha hablado en este trabajo de la educación de las mujeres en el siglo XVII, que era bastante deficiente, y debemos suponer que Catalina era privilegiada en este sentido, donde además alega que las niñas deban estudiar latín. Además en los mismos versos arremete contra el tópico de belleza de que hay que ser de piel muy clara para poder ser hermosa.

Los siguientes siguen siendo retratos a damas en clave de chanza, pues ya se ha estudiado que Catalina era una experta en retratos poéticos que efectúa con gran maestría. Su poesía indica mucha ternura, incluso cuando describe la belleza de otras mujeres, con tanta delicadeza que parece indicar verdadera admiración.

Multitud de su poesía va dirigida a, o cuyo tema principal es la mujer, incluyendo entre estos los dedicados a sus hermanas. En su mayoría son composiciones amables hacia ellas, a excepción del XCVIII, en el cual entremezcla el tema de una mujer que se pone un vestido regalado por un portugués con las relaciones y sentimientos políticos entre los territorios vecinos. Al hilo de estos versos amables hacia las mujeres tiene un soneto a la ausencia de su amiga, el XCVI, en el que ensalza la amistad entre mujeres, sincero cariño y afecto que a veces se utiliza lenguaje que roza lo amoroso. Estos poemas no son raros entre las poetisas del XVII, pues todas denotan la importancia de dichas relaciones, lo que hoy llamaríamos sororidad, que aun siendo un término actual, los versos denotan que esas relaciones existieron siempre. En el caso de Catalina se muestra a lo largo de toda la poesía que dedica a las mujeres, a excepción de alguna que otra muestra por razones específicas de la cultura de la época como los versos burlones, típicos del Siglo, de Oro hacia una mujer bizca y una

esclava negra que trataba de alisarse el afro para parecer más occidental. Y aún así en ellos, no es tan dañina como los versos burlones de otros poetas, denota cierta benevolencia.

Otro ejemplo más de poesía burlona en esta autora es el poema XIX, en el que critica a una mujer que escribe mal, es decir, que su caligrafía es mala; pero sigue siendo más benévola con ellas, o al menos con esta en concreto, que cuando crítica la caligrafía de un hombre. Lo que vuelve a traer la palabra sororidad a la mente, puesto que las mujeres no tenían acceso a los estudios, y de eso ella era consciente como ya se ha visto.

El poema XIV es una sátira a un sermón. En el siglo XVII los sermones eran famosos porque podían tanto conmover las almas, como ser admirados por su elocuencia. Catalina hace lo que también estaba de moda, burlarse de dichos sermones cuando éstos, en el caso de este en concreto, eran artificiosos, y además realizado para combatir la opinión burlesca de unas damas, a modo de recordarles que ellas no debían reír o burlarse y mucho menos de alguien que es letrado eclesiástico.

Recordemos ese "miedo" de algunos hombres del pasado a que las mujeres se burlen de ellos, pues este poema es un ejemplo de cómo se trata de "corregir" a estas mujeres.

Y la autora se burla de este sermón criticando la inclusión de argumentos metidos a la fuerza, que por rebuscados o inconexos

utiliza la expresión "traerla por los cabellos", es decir, meter a fuerza una autoridad en el discurso para probar su razón. Nótese la violencia de la expresión "traerla por los cabellos", rastro en el lenguaje de la violencia histórica hacia las mujeres.

Con el poema XXIV estamos ante un diálogo poético. La poesía era un conector socio-cultural en el siglo XVII, y aunque este poema sea un diálogo de ella consigo misma, puede hacer pensar que hubiera más mujeres poetas o con afición por la poesía allí, en Llerena o alrededores, teniendo en cuenta el aumento considerable de mujeres escritoras en el Siglo de Oro.

El poema XXV trata sobre la inefabilidad del amor y la función del silencio como testigo de los más profundos sentimientos de quien ama. En él, Catalina asume la voz masculina para distanciarse del lado femenino del amor y competir con los versos de otros poetas varones de forma equitativa, pues se tenía la concepción de que los sentimientos femeninos eran más comprometedores para sí mismas pues debían mantener recato.

Este "travestismo" poético también aparece en el poema XXV y ponía en un apuro a los copistas posteriores de su obra, que añadían títulos a sus poesías dejando claro que la autora hablaba al amor como si fuera un hombre poeta, que versa a su dama, lo típico de la poesía aurea, no vaya a ser que se fragüe un

malentendido como un poema amoroso de mujer a mujer, caso que no estaba ni remotamente contemplado.

El poema XXIX es de lo más interesante puesto que muestra la confianza que tenía con su madre, la relación de cariño, e incluso la confianza como para pedirle que le cosiera su manuscrito. Pero se trata del único poema que la autora escribió sobre su madre. Cosa bastante frecuente en la poesía áurea ya que la figura de la madre no era nada literariamente relevante.

Los poemas XXXV y XXXVI hablan sobre el tópico de la sangría a la que se sometían las mujeres, al igual que los hombres, al enfermar la diferencia es que las mujeres perdían belleza debido a la debilidad física que conllevaba esta práctica y por ello los poetas les dedicaban sonetos solidarizándose con el dolor de su amada como cosa que Catalina no hace, pues parece que no comparte la práctica de la sangría pues veía que hacía más daño que bien, máxime si la dama estaba conforme.

Esto puede hacer presuponer que hace una crítica a una de tantas prácticas médicas inútiles, ya en su época, y también cierto reproche hacia la conformidad de la dama enferma.

No pueden faltar en la poesía femenina los besos burlones a los mismos cánones de belleza que las constriñen a todas, como el poema XCIII que se lo dedica a una dama que, teniendo las manos morenas, culpaba a que el aire se las había quemado

cuando la moda era tenerlas lo más blancas posible. Su propio autorretrato es la clave de la crítica a los cánones de belleza imperantes en su época.

Por último, nos topamos con un romance cuyo tema es el embarazo, se titula *A la preñez de una dama*, y en él va narrando poéticamente el proceso dirigiéndose al bebé, pidiéndole que no se adelante, que no se "descuelgue" antes de las "nueve faltas" de su madre.

Este tema es de lo más raro en la poesía aurea, así como el lenguaje coloquial y el humor que emplea para ello, donde se denota cierto afecto tanto hacia la madre como al nonato.

Existe otro romance del mismo tema titulado *Al conde de Ampudia* de Anastasio Pantaleon que se considera más convencional y culto. No es el caso del de la autora, pues hace referencia directa a la "panza y cuajares", forma coloquial del vientre de la embarazada donde ha cuajado el futuro descendiente.

Llama la atención esta temática dentro de la llamada "poesía de circunstancias" pues se trata de algo eminentemente femenino, como se mencionaba antes, pocas veces tratado, pero que Catalina, haciendo honor a toda su poesía dedicó un romance a algo tan femenino como el embarazo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Bonnie y Zinsser, Judith (2009): *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Madrid: ed. Crítica.
- Barrantes, Vicente (1865): *Catálogo razonado y crítico de los libros, memorias y papeles, impresos y manuscritos, que traten de Extremadura*. Madrid: ed. Rivadeneyra.
- Borrachero Mendíbil, Aránzazu (2006): “El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán”, *Calíope*, vol. 12, núm. 1, pp. 79-97
- Borrachero Mendíbil, Aránzazu (2011): “A la preñez de una dama: un romance de Catalina Clara Ramírez de Guzmán”, *Alborayque*, núm. 5, ed. Biblioteca de Extremadura, Badajoz, pp. 46-64.
- Caballé, Ana (2004): *Por mi alma os digo: de la edad media a la ilustración*. Madrid: Lumen.
- Colón Calderón, Isabel (2012): Indiscreciones de la pluma: cartas eróticas en la novela española del siglo XVII, *Anmal electrónica*, número 32, pp. 381-403, recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4044251.pdf>
Consultado el 15 del 10 del 2017

Cruz, Anne (1995): La búsqueda de la madre: psicología y feminismo en la literatura del siglo de oro, Actas XII. AIH, pp 138 144, recuperado de

https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjM09L7xJjXAhUMnRQKHZQOCkoQFggnMAA&url=https%3A%2F%2Fcvc.cervantes.es%2Fliteratura%2Faih%2Fpdf%2F12%2Faih_12_2_019.pdf&usg=AOvVaw1dA5WLYF97ZQ9LoeUk3WA5

Consultado el 16-10-2017.

Gazul, Arturo (1959): La familia Ramírez de Guzmán en Llerena, *Revista de Estudios Extremeños*, nº 45, pp. 499-577.

Janes, Clara (2016): *Las primeras poetisas en lengua castellana*. Madrid: ed. Siruela.

Janes, Clara (2015): *Guardar la casa y cerrar la boca. En torno a la mujer y la literatura*. Madrid: ed. Siruela.

Pellecín Lancharro, Manuel (1980): *Literatura en Extremadura*, vol. 1, Badajoz: ed. Universitas.

Ramírez de Guzmán, Catalina Clara (2010): *Obra poética de Catalina clara Ramírez de Guzmán*. Edición de Aránzazu Borrachero Mendíbil y Karl McLaughlin. Mérida: ed. Biblioteca Regional de Extremadura.

Tejeiro Fuentes, Miguel (2012): “Catalina Clara Ramírez de Guzmán, la retratista de Llerena”, *Revista de Estudios extremeños*, tomo LXVIII, nº 1, pp. 113-128.

Tejeiro Fuentes, Miguel (1999): *Los poetas extremeños del Siglo de Oro*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Il sistema degli oggetti in *Nada*, di Carmen Laforet

Luca Cerullo

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

Resumen

Si propone una lettura di un classico del dopoguerra spagnolo, *Nada*, di Carmen Laforet, a partire dalla rappresentazione degli oggetti presenti nel romanzo. La narrazione è ricca di riferimenti e descrizioni a oggetti che in diverse occasioni si sostituiscono ai personaggi, configurando così una nuova dimensione in cui personaggio e oggetto stabiliscono una rete di comunicazione sotterranea ma determinante. Partendo da diversi studi sulla funzione dell’oggetto nella letteratura, si offre una proposta ermeneutica che tenga conto di tali riflessioni, applicandole a un romanzo che non cessa di aprirsi a nuove considerazioni critiche.

Palabras clave: Laforet, *Nada*, Oggetti, Posguerra, Memoria

Abstract

Proposing a reading of post-war Spanish classic *Nada* by Carmen Laforet. The reading will focus on how objects are depicted in the novel. Laforet’s narration brims with references to and descriptions of objects. In actual facts, objects often replace the characters thereby giving life to a new dimension with which both the character and the object establish a hidden though vital communication network. Drawing on several essays on the function of the object in literature, a hermeneutical interpretation is proposed that takes these reflections into account and applies them to a novel that constantly offers itself to new critical considerations.

Key words: Laforet, *Nada*, objects, post-war, memory

1. NADA E LA SPAGNA FRANCHISTA

1

Quando, nel 1944, Carmen Laforet termina il suo primo romanzo, *Nada*, è probabilmente inconsapevole dell'impatto che la storia di Andrea e del suo anno trascorso nella Barcellona del dopoguerra avrà nel panorama letterario spagnolo dei primi anni del franchismo. Né tantomeno l'autrice può essere in grado di prevedere il ruolo che l'opera rivestirà presso generazioni future di autori e autrici, che in quel testo riconosceranno le tracce di una nuova narrativa, e in Carmen Laforet una maestra, la prima voce autentica che si leva dalle sabbie mobili del regime.

L'anno successivo, il conferimento del premio Nadal legittima lo spessore letterario del romanzo, proiettando l'autrice in un ambiente letterario essenzialmente maschilista e conservatore. È forse per la conformazione particolare dei salotti letterari spagnoli, epurati dopo il conflitto da eventuali voci dissidenti e bisognosi di un'affermazione di tipo identitario, che *Nada* riceve un'accoglienza ambivalente. Se da un lato c'è una schiera di

¹ Il presente lavoro è stato realizzato a Salamanca nell'ambito di un progetto di ricerca finanziato dalla Cátedra de Altos Estudio del Español, dipendente dal Centro Internacional del Español.

critici, scrittori e intellettuali che apprezzano il romanzo e non perde occasione per esaltarne le qualità e il valore, si intuisce un parallelo scetticismo, alimentato sia dagli ambienti di regime che da voci letterarie pur non essenzialmente legate agli ambienti filogovernativi, diffidenti rispetto al clima angosciante che si avverte nel romanzo e da certe descrizioni del panorama sociale del dopoguerra, poco vicine a un certo tipo di letteratura piuttosto trionfalista o di genere (*novela rosa*). Da non sottovalutare, inoltre, il commento poco entusiasta degli organi di censura, che pur autorizzando la diffusione del romanzo nel suo formato integrale, riferiscono di una “*novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se describe cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria sin peripecias de relieve*” (Ródenas de Moya, 2001, 12). Tra le innumerevoli letture critiche che hanno interessato il testo, la riflessione di Miguel Delibes, per il quale si è di fronte a un romanzo espressamente realista, che descrive i retaggi della guerra civile, mi sembra una delle più illuminanti. Lo scrittore accoglie con entusiasmo il carattere innovativo di *Nada*, la capacità di incarnare l’atmosfera del dopoguerra, narrando le ferite, non solo fisiche, del paese iberico. La famiglia della casa della calle Aribau si erge a paradigma de “la gran familia española”, devastata dalla guerra e divisa in nuclei indipendenti ma inerti, che avanzano lentamente verso una

forma esplicita di auto-decomposizione. In particolare, il “producto directo de la guerra”, come Delibes definisce il romanzo, compone un quadro in cui ha luogo un evidente scontro generazionale tra due epoche; l’una precedente, e protagonista della guerra, l’altra successiva, distante per ragioni anagrafiche dal conflitto fratricida. “Carmen Laforet”, scrive, “realiza su disección crítica y, lo que es más importante, propone un conflicto de generaciones y no precisamente en el sentido, entonces oficialmente plausible, de afirmar que la mejor fue la que hizo la guerra” (Cerezales, 1982; 78).

Prendendo dunque spunto da questa riflessione, appare più agevole parlare del romanzo come terreno di uno scontro: i due mondi che si guardano l’un l’altro, da una parte Andrea, Ena e il gruppo di studenti con cui condivide la vita universitaria, dall’altra la famiglia, si fronteggiano sul piano della rivendicazione. Da un lato l’asfissiante controllo, l’incapacità di domare l’ira, lo sviluppo della paranoia, dall’altro invece l’ingenuità, l’innocenza e la spensieratezza di un soggetto collettivo che, come è capitato alla stessa autrice, ha assistito alla guerra in qualità di spettatore non partecipante.

Ritengo che l’ambivalenza che *Nada* produce in termini di critica sia attestazione dello spessore dell’opera, la quale senza dubbio segna un prima e un dopo nel percorso della letteratura

spagnola del dopoguerra, anche se, va sottolineato, la traiettoria narrativa dell'autrice non conoscerà momenti di analoga fortuna con le opere successive, contro cui invece parte della critica non mancherà di scagliarsi, individuando in esse, in diverse occasioni, veri e propri fallimenti letterari.

Trattandosi di un testo che vanta una considerevole tradizione critica, sia in ambito nazionale che internazionale, nasce l'esigenza di invitare a una lettura del testo che provi, almeno in parte, a osservare il racconto della giovane Andrea e del suo anno a Barcellona, da un punto di vista diverso. In questa occasione, la proposta è quella di guardare al romanzo dal punto di vista degli oggetti, analizzando il valore che questi acquisiscono nel processo diegetico, facendoli afferire, se possibile, al quadro complessivo dei personaggi, come se avessero e godessero di vita propria. Per farlo, è necessario impostare una griglia metodologica che chiarisca il percorso teorico, nonché un continuo rimando al contesto storico e politico in cui il romanzo si sviluppa. Ritengo infatti fondamentale, in prima battuta, che *Nada* sia pubblicato nel difficile e controverso periodo del dopoguerra spagnolo, anni in cui il paese iberico vive la una delle sue pagine più buie e in cui si assiste a una disgregazione sociale profonda, effetto diretto dello scontro interno del 1936. Tali scenari di divisione, come conferma gran parte della critica che

accoglie positivamente il romanzo, sono racchiusi in *Nada*, e conferiscono alla giovane autrice un ruolo di apripista di quel movimento che si sarebbe sviluppato di lì in poi, del “Realismo de posguerra”, nella autorevole definizione di Ignacio Soldevila Durante (Soldevila Durante, 2001). Un classico, dunque, che comunque non cessa di rendersi plasmabile ad altre letture, altre prospettive, come si cercherà di mostrare nelle pagine a seguire.

2. LA PROSPETTIVA DELLE COSE

Fin dalla prima scena, l'arrivo notturno a Barcellona di Andrea, *Nada* ci racconta di un mondo che non ha ancora superato il trauma della guerra. Ci sono riferimenti chiari alla penuria di una città che è stata scenario di lotta, come la mancanza di mezzi a sufficienza per muoversi e l'affannosa ricerca di un veicolo da parte dei passeggeri con cui Andrea ha condiviso il viaggio in treno verso la città. Tuttavia, la prospettiva che l'autrice offre, il punto di vista di una ragazza di vent'anni che giunge per la prima volta in una metropoli, fa sì che i disastri della guerra agiscano da mero sottofondo, senza rappresentare il principale scenario in cui si svolgono i fatti ma solo una sfortunata circostanza che quasi nulla può contro lo spirito di avventura, l'euforia e la voglia di scoperta di Andrea.

Tale scenario, in cui la guerra appena conclusa agisce da “telón de fondo”, propizia una configurazione della città che si spinge oltre i limiti del realismo, fenomeno in cui gran parte della critica, soprattutto di matrice nordamericana, ha voluto vedere un numero sufficiente di elementi per pensare a *Nada* come un racconto gotico moderno. È indubitabile, difatti, che la città in cui la ragazza approda sia uno spazio che può per certi versi sovvertire l'ordine naturale, sfociando, in diverse occasioni, nella dimensione sovranaturale. Se pensiamo, ad esempio, alla presenza abbondante di verbi nella loro forma attiva, notiamo da subito che gli oggetti presenti nel romanzo acquisiscono caratteristiche proprie delle cose animate, giungendo a una fusione tra le due dimensioni, che si protrae per l'intera narrazione.

Non è però nella prospettiva del sovranaturale che intendo disporre e descrivere gli oggetti del romanzo. Tale configurazione spingerebbe l'orizzonte interpretativo verso altre rotte, già ampiamente dibattute e descritte. La prospettiva degli oggetti è a mio parere interessante anche dal punto di vista dei personaggi, i quali, spesso, sembrano stabilire con essi un rapporto che va molto al di là del mero possesso. In altre parole, gli oggetti presenti in *Nada* appaiono alterati, dotati di caratteristiche umane perché, dall'altra parte, il mondo degli umani ha subito un

drastico ridimensionamento, e ha trasferito nelle cose possedute ogni tentativo di riaffermazione sociale.

Occorre, tuttavia, fare un passo indietro e raccogliere gli spunti critici che provengono da varie scuole e interpretazioni. L'ampia gamma di relazioni uomo/oggetto sviluppate nel romanzo agevola una visione d'insieme, qui punto fondamentale per l'elaborazione critica. Tra gli indiscussi protagonisti del romanzo moderno vi è l'oggetto, inteso come sede del trasferimento della volontà di possesso da parte dell'individuo, segno di status sociale, sede di ricordo, di memoria, custode di una storia familiare, personale, ma anche di una ricerca affannosa. A partire dagli studi che prendono in esame il romanzo ottocentesco, in cui non a caso si assiste all'ascesa della nuova borghesia, l'oggetto acquisisce incommensurabile valore per definire il personaggio e l'epoca in cui esso si muove, si trasforma, vive delle emozioni e le assimila. Proprio sulla scia di queste considerazioni, che nel tempo hanno dato luogo a una ampia e articolata tradizione, *La vita delle cose* di Remo Bodei, ha cercato di riassumere e riformulare le varie sfaccettature della relazione uomo/oggetto, partendo da una questione che, a suo parere, riguarda l'etimologia stessa di alcuni termini con cui, almeno nel mondo contemporaneo, ci riferiamo agli oggetti. Lo studioso italiano stabilisce una differenza tra i termini "cosa" e "oggetto".

Provenendo dal latino *causa*, la cosa è “ciò che riteniamo importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa” (Bodei, 2009: 12), mentre l’oggetto, provenendo dalla trasformazione di *obicere*, letteralmente “gettare contro”, riferisce di un’opposizione, un ostacolo che si interpone tra esso e l’individuo. Partendo da questa schematizzazione, Bodei insiste sul valore aggiunto della cosa rispetto all’oggetto, in quanto elemento capace di assorbire e raccogliere caratteristiche che vanno molto al di là del suo ruolo statico, che è invece proprio del secondo. La cosa, afferma: “ha un significato più ampio di quello che ha l’oggetto, giacché comprende anche persone o ideali e, più in generale, tutto ciò che interessa e sta a cuore” (Bodei, 2009: 20). Si evince, di conseguenza che “investiti di affetti, concetti e simboli che individui, società e storia vi proiettano, gli oggetti diventano cose, distinguendosi dalle merci in quanto semplici valori d’uso e di scambio o espressione di *status symbol*” (Bodei, 2009 :22). Indispensabili in merito le considerazioni di Jean Baudrillard, che ne *Il sistema degli oggetti*, parla dell’oggetto, la cosa per dirla con Bodei, come “animale domestico per eccellenza. È l’unico essere che esalta la persona anziché frustrarla”, intendendo l’oggetto come sede di una:

Passione, la passione della proprietà privata, il cui investimento affettivo non è inferiore a quello delle passioni umane, una passione quotidiana che spesso supera le altre,

che a volte regna solitaria in assenza di altre. Di questa passione temperata, diffusa e regolatrice non riusciamo a misurare precisamente il ruolo fondamentale nell'equilibrio vitale del soggetto e del gruppo, nella direzione stessa della vita. In questo senso gli oggetti sono, al di fuori della esperienza che ne abbiamo, e in una situazione data, qualcosa di non intimamente relativo al soggetto, non soltanto un corpo materiale che oppone resistenza, ma uno spazio mentale chiuso in cui io regno, una cosa di cui io sono senso, proprietà, passione. (Baudrillard, 1972 :37)

La trasformazione dell'oggetto in "essere", o in "cosa", secondo la definizione di Bodei, è abbastanza evidente in *Nada*. Come accennato, l'arrivo notturno di Andrea a Barcellona proietta già il lettore in una dimensione in cui l'oggetto può avere caratteristiche che sono specifiche del mondo naturale. La città stessa, in qualche maniera, è un essere vivente che si muove, agisce, respira. Le prime parole di Andrea, infatti, raccontano di "una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada" (*Nada*, 1995: 14). A bordo del cocchio, mezzo che torna a circolare in città data la carenza di mezzi di trasporto, la ragazza si imbatte nell'edificio dell'Università. Quest'ultimo, come se fosse vivo, si esibisce in un "grave saludo de bienvenida". In poche righe l'autrice riesce a consegnare un'immagine di una città animata, abitata pertanto da cose che vivono e interagiscono con i personaggi.

Come è ampiamente noto, gran parte del romanzo si svolge all'interno della casa dei familiari di Andrea. Sede di rancori, di segreti, di litigi, l'appartamento della calle Aribau è uno dei grandi protagonisti della storia, il che è attestabile dalle incisive e determinanti descrizioni che di esso si realizzano. Il primo capitolo è essenzialmente il racconto dell'arrivo di Andrea, un itinerario che culmina nell'ingresso a casa, nella sistemazione del pesante bagaglio e della conoscenza di tutti gli abitanti dell'appartamento.

Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados uno sobre otro como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita, en camisón, con una toquilla echada sobre los hombros. Quise pensar que me había equivocado de piso, pero aquella infeliz viejecilla conservaba una sonrisa de bondad tan dulce, que tuve la seguridad de que era mi abuela (*Nada*:15)

Esseri inquietanti e inquieti, degni interpreti della lacerazione sociale della Barcellona postbellica, gli abitanti della casa si troveranno d'ora in poi in netta contrapposizione con gli occupanti di altri spazi che Andrea conoscerà nei capitoli successivi (Navarro Durán; 1995), rappresentando la parte "enferma" della società catalana e acquisendo tutte le

caratteristiche che sono proprie della parziale elaborazione del trauma della perdita, della sconfitta.

Tuttavia, tornando a ciò che riguarda gli oggetti, occorre segnalare che la casa della calle Aribau ne è piena. Mentre la famiglia accoglie la ragazza, e si intrattiene nell'angusta anticamera dell'appartamento, si nota come all'interno dello spazio domestico vi siano mobili accumulati, "como en las mudanzas". La situazione di accumulo si alimenta negli spazi successivi che la ragazza conosce: ad esempio il bagno, descritto come:

[...] parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos. (*Nada*:19)

E la stanza destinata ad Andrea, uno spazio in cui, come in tutta la casa, si accumulano oggetti:

En la habitación que me habían destinado se veía un gran piano con las teclas al descubierto. Numerosas cornucopias –algunas de gran valor- en las paredes. Un escritorio chino, muebles abigarrados. Parecía la buhardilla de un palacio abandonado, y era, según supe, el salón de la casa. En el centro, como un túmulo funerario rodeado por dolientes seres –aquella doble fila de sillones destripados-, una cama turca, cubierta por una manta negra, donde yo debía dormir.

Sobre el piano habían colocado una vela, porque la lámpara del techo no tenía bombillas. (*ibid.*)

Per niente neutrali o puramente descrittive, tali rappresentazioni raccontano di un mondo trasformato, con oggetti che fanno parte dell'insieme dei personaggi e spesso ne ereditano le funzioni. La casa, ad esempio:

[...] se llenó de cortinas, de encajes, terciopelos, lazos. Los baúles volcaron su contenido de fruslerías, algunas valiosas. Los rincones se fueron llenando. Las paredes también. Relojes historiados dieron a la casa su latido vital. [...] Mientras tanto, la calle Aribau crecía. Casas tan altas como aquella y más altas aún formaron las espesas y anchas manzanas. Los árboles estiraron sus ramas y vino el primer tranvía eléctrico para darle su peculiaridad. La casa fue envejeciendo, se le hicieron reformas, cambió de dueños y de porteros varias veces, y ellos siguieron como una institución inmutable en aquel primer piso.[...] La casa se quedó llena de ecos, gruñendo como un animal viejo. (*Nada*: 23-91)

Se la casa è dunque un essere vivente, capace di respirare, grugnire, crescere, anche gli oggetti del romanzo saranno capaci di sviluppare caratteristiche umane. In questo modo, ogni personaggio si circonda di oggetti che all'occorrenza possano sostituirlo; è il caso della pistola, o del piano, per Román, strumenti con cui l'irrequieto zio di Andrea sviluppa relazioni ai limiti del feticismo, portando sempre in tasca la pistola, trasferisce su di essa le proprie rivendicazioni in un ambiente che

gli è sempre ostile, oppure rifugiandosi spesso nella propria mansarda per suonare il pianoforte, lontano da tutti, a contatto con un mondo esclusivo a cui gli altri non hanno accesso. Valga anche l'esempio dei quadri e dei pennelli per Juan, che seppure testimoni delle sue inabilità artistiche sono da lui stesso sbandierati come parte di sé, inseparabili, o del bizzarro cappello per la zia Angustias, la cui "pluma torcida, apuntaba como un cuerno feroz", a consolidare l'immagine che la vecchia zia vuole proporre di sé all'interno del nucleo familiare. O ancora, considerevole valore hanno le foto, in quanto testimonianza di un passato che invece racconta di una famiglia solida, felice, spinta da aspettative e speranze annichilite di lì a non molto. Le ragioni di tale trasferimento sono a mio parere pressoché chiare e muovono su due direzioni: da un lato, l'elaborazione del lutto provocato dalla guerra, grande protagonista silente di *Nada*, dall'altro, la volontà di resistere, mediante, appunto, il possesso degli oggetti, al trascorrere inesorabile del tempo.

3. ELABORAZIONI

Miguel Delibes descrive i personaggi di *Nada* come "seres atormentados, desquiciados por la guerra" (Delibes; 1980), ribadendo come la guerra civile sia uno dei protagonisti occulti

del romanzo, asse tematico attorno al quale ruotano inconsapevolmente tutti i personaggi. È indubbio che il conflitto abbia generato uno scenario di divisione, del quale la famiglia della casa della Calle Aribau può dirsi perfetto paradigma.

Che il romanzo rappresenti, tra le altre cose, un esempio di parziale elaborazione del lutto è piuttosto evidente; i deliri ingenui della nonna, il rancore tra i due fratelli, l'affannosa ricerca di soldi per il sostentamento della famiglia da parte di Gloria, la mania di controllo di Angustias e il distacco della domestica Antonia, non possono che essere segnali del trauma che la guerra ha comportato. Il richiamo è sottolineato dall'assenza di molti altri personaggi, tra tutti la figura del nonno, presente solo nella cornice di qualche foto, e di tutti coloro, compresa la madre di Andrea, che hanno saputo defilarsi e uscire dalla casa prima che tutto iniziasse a precipitare. Ogni personaggio appare debilitato dalla guerra. Le eredità che questa lascia sono pressoché evidenti. Del resto, anche le più rudimentali teorie riguardanti l'elaborazione di un trauma riferiscono di varie tappe e processi in cui essa si manifesta, partendo da una totale negazione dei fatti, riscontrabile, ad esempio, nell'atteggiamento ingenuo della nonna. Vi è anche chi Angustias giunge a un trasferimento del dolore nella ricerca continua dell'ordine e del controllo: "Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos caminos muy

honrosos... yo he escogido el mío, y estoy orgullosa de ello. He procedido como una hija de mi familia debía hacer. Como tu madre hubiera hecho en mi caso. Y Dios sabrá entender mi sacrificio...” (*Nada*: 94)

Angustias, in questo, è un personaggio estremamente interessante. La sua adesione ai principi franchisti in merito al ruolo della donna nella società e la sua fuga verso la vita monastica sono sintomi evidenti di una volontà di superare il trauma attraverso l’espiazione. Pur consapevole, infatti, della totale assenza di ordine nella casa e nella vita dei personaggi, Angustias è convinta di essere l’unica a perseguire una retta via, e di questa consapevolezza si arma in ogni occasione di confronto con gli altri, rendendosi schiva rispetto a qualunque forma di emotività e condivisione.

Román e Juan, che sono divisi proprio per episodi risalenti al periodo della guerra e in particolare rispetto al rapporto che hanno con Gloria, sono espressione della collera, altro processo abbastanza attestato dell’elaborazione del lutto. Il coefficiente di violenza è infatti altissimo, soprattutto quando Juan e Román sono presenti. Litigiosi, irascibili, i due fratelli non sembrano capaci di poter arginare la spaccatura che si è generata qualche anno prima, e la loro convivenza forzata, mal mediata da Gloria, dalla nonna o da Andrea, è motivo costante di tensione. Il loro

rapporto è essenzialmente fisico. Malgrado qualche goffo tentativo di spostare l'alterco su un piano verbale, con argomentazioni quasi sempre fragili, sia dell'uno che dell'altro, i due svilupperanno una costante sfida muscolare. Sempre al limite di una colluttazione, i due uomini della casa dimostrano, fin dalle prime pagine, dalla scena della colazione in cui Román lucida la pistola guardando minacciosamente Juan, che la loro è una triviale rincorsa al potere. Una sfida maldestra, tra personaggi irrimediabilmente sconfitti, sotto cui si cela l'impossibilità del dialogo, della riappacificazione, della ritrovata fratellanza. Quando, verso la fine del romanzo, Román si suicida, l'altro fratello subirà un ulteriore trauma, dal quale, come si evince, non riuscirà più a riprendersi.

È una famiglia in lotta, dunque, incapace di curarsi dalle ferite che la guerra ha provocato. Un soggetto collettivo che ha rovesciato il suo ordine interno, con Angustias e Gloria a provvedere, ciascuna a suo modo, al sostentamento economico della famiglia e gli uomini, dall'altra parte, impegnati in faccende quanto mai opache, non specificate, ma di certo mai utili alle casse familiari. Scenario di questo sfaldamento è la casa, come segnala Rosa Navarro Durán, che diventa un luogo "a la medida de sus moradores; su ruina y su suciedad es un espejo. Su aire

estancado condensa la imagen vital de esos seres que sobreviven destruyéndose” (Navarro Durán, 1995, XXI).

4.ACCUMULO E MEMORIA. UNO SCONTRO FRATRICIDA

Se “ogni generazione è circondata da un particolare paesaggio d’oggetti che definiscono un’epoca grazie alle patine, ai segni e all’aroma del tempo della loro nascita e delle loro modificazioni” (Bodei, 2009, 33), in *Nada* è rintracciabile una lotta contro il tempo. Questa resistenza è espressa mediante l’accumulo, ai limiti del compulsivo, degli oggetti che hanno definito un’epoca, e pertanto una generazione. Anche Rosa Navarro Durán ha notato che:

La sombra del mundo perdido está entre esas paredes que aprisionan sus ruinas. Los muebles, las cornucopias, las grande arañas hablan de otro tiempo vivido, son restos del naufragio. El tajo de la guerra acabó con la posibilidad de dar un nuevo orden a su presencia, enloqueció a los personajes que no puede ya organizar un lugar digno en donde vivir, que se siguen destruyendo en prolongación del horror vivido. (Navarro Durán, 1995: XX)

La casa della Calle Aribau è in effetti ricettacolo di cose di ogni foggia, oggetti senza alcun valore, mobili logori, effetti personali che restano ammicchiati in tutti gli anfratti della casa. Qualche anno prima, la famiglia aveva deciso di rinunciare a una

parte dell'appartamento, occupando solo metà dello spazio originario, un'amputazione che al di là del suo richiamo simbolico conduce a una riduzione effettiva dello spazio vitale. In questo spazio ristretto si alimenta il desiderio di non privarsi di alcun oggetto risalente a giorni più felici, con un relativo ammasso, disordinato e spiazzante per Andrea, di mobili, cianfrusaglie e altre cose un tempo utili. "Tres años hacía que, al morir el abuelo, la familia había decidido quedarse solo con la mitad del piso. Las viejas chucherías y los muebles sobrantes fueron una verdadera avalancha, que los trabajadores encargados de tapiar la puerta de comunicación amontonaron sin método unos sobre otros." (24)

Tuttavia, l'esempio più lampante di tale tendenza all'accumulazione sembra offerto dalla descrizione della mansarda/rifugio di Román:

Román no dormía en el mismo piso que nosotros; se había hecho arreglar un cuarto en las guardillas de la casa, que resultó un refugio confortable. Se hizo construir una chimenea con ladrillos antiguos y unas librerías bajas pintadas de negro. Tenía una cama turca y, bajo la pequeña ventana enrejada, una mesa muy bonita llena de papeles, de tinteros de todas épocas y formas con plumas de ave dentro. Un rudimentario teléfono servía, según me explicó, para comunicar con el cuarto de la criada. También había un pequeño reloj, recargado, que daba la hora con un tintineo gracioso, especial. Había tres relojes en la habitación, todos antiguos, adornando acompasadamente el tiempo. Sobre las librerías monedas, algunas muy curiosas; lamparitas romanas de la última época y una antigua pistola con puño de nácar. Aquel cuarto tenía insospechados cajones

en cualquier rincón de la librería, y todos encerraban pequeñas curiosidades que Román me iba enseñando poco a poco. A pesar de la cantidad de cosas menudas, todo estaba limpio y en un relativo orden. (*Nada*: 37)

In una posizione diametralmente opposta agli inquilini dell'appartamento, vi è Andrea, la quale non sembra nutrire alcuna affezione per quei pochi oggetti che possiede. Armata solo di biglietto e di un "maletón muy pesado", la ragazza arriva a Barcellona senza niente che la rappresenti davvero. Quando, abbastanza tardi nella narrazione, svuota la sua valigia, il quadro si completa. Più o meno a ridosso delle vacanze di Natale, quindi a distanza di almeno due mesi dall'arrivo, Andrea si decide a fare il resoconto di ciò che ha portato in valigia: "No sé si era un sentimiento bello o mezquino –y entonces no se me hubiera ocurrido analizarlo- el que me empujó a abrir mi maleta para hacer un recuento de mis tesoros." (*Nada*:66)

Un "recuento" che svela un quadro misero e scarno, in cui si riflette la penuria economica della ragazza ma anche la totale assenza di una vita precedente, di cui, infatti, non custodisce che pochi ricordi: "Apilé mis libros mirándolos uno a uno. Los había traído todos de la biblioteca de mi padre, que mi prima Isabel guardaba en el desván de casa, y estaban amarillos y mohosos de aspectos." (*Ibid.*)

Si tratta di una pila di libri, che era la causa del peso eccessivo della valigia durante il viaggio di arrivo, sottratti da Andrea alla biblioteca paterna. Ancora una volta, però, la descrizione risulta sommaria, indefinita. Considerando l'abbondanza di descrizioni dettagliate che caratterizza l'intero romanzo nel contemplare i nuovi ambienti, la casa, la città, l'università, non troveremmo alcuna corrispondenza in questa descrizione piuttosto generica, in cui i libri non sono altro che oggetti, volumi. Non viene infatti indicato nemmeno il titolo di un volume a cui la ragazza sia particolarmente legata, e in più, i libri vengono descritti come ingialliti e mangiati dalla muffa, il che ci fa pensare che mai siano stati aperti e che siano stati scelti senza alcun criterio, solo per una volontà di incettare oggetti con cui riempire il bagaglio, creando, appunto, un "volume" da poter esibire durante il viaggio.

Continuando l'esplorazione si apprende che:

Mi ropa interior y una cajita de lata acababan de completar el cuadro de todo lo que yo poseía en el mundo. En la caja encontré fotografías viejas, las alianzas de mis padres y una medalla de plata con la fecha de mi nacimiento. Debajo de todo, envuelto en un papel de seda, estaba un pañuelo de magnífico encaje antiguo que mi abuela me había mandado el día de mi primera comunión. Yo no me acordaba de que fuera tan bonito y la alegría de podérselo regalar a Ena me compensaba muchas tristezas.

(Nada: 67)

La biancheria intima della ragazza e una scatola di latta sono le uniche cose in suo possesso. All'interno della scatola la ragazza

custodisce le fedeli di matrimonio dei genitori, riferimento chiaro, tra i più espliciti al suo stato di orfana, e una medaglia con incisa la data di nascita, oltre al fazzoletto di seta che ha deciso di regalare all'amica.

Il quadro desolante, scarno, conferma l'ipotesi che la ragazza non possiede null'altro che il desiderio di acquisire nuove esperienze. I suoi oggetti, per dirla in altri termini, non si mostrano capaci di raccontare un passato, non si ergono a custodi della memoria, proprio perché la memoria di Andrea appare costantemente celata, se non neutralizzata dal desiderio di non legarsi al passato.

Le distanze sono evidenti; da un lato gli inquilini della casa, che tentano di resistere al tempo mediante l'accumulo, la custodia, la perpetrazione della memoria familiare nelle cose che ne hanno segnato la storia e che oggi si mostrano inerti, privi di senso. Dall'altro Andrea, che non possiede nulla, e che decide di regalare l'unico oggetto pregiato alla nuova amica Ena. È lo scontro tra epoche, generazioni, che si sviluppa proprio a partire dal possesso dell'oggetto e della costruzione, a partire da esso, di una memoria personale o familiare.

Del resto, tutto ciò è ampiamente confermato da quelle brevi, effimere immagini che richiamano il passato di Andrea, un passato che la stessa protagonista ammette di aver costruito

artificialmente, come se in verità fossimo di fronte a un'ulteriore elaborazione del lutto. Il passato di Andrea, suggerito da quella "dificultad para adquirir billetes" iniziale, è in effetti avvolto dall'oscurità. I riferimenti ad esso sono di due tipi: artificiosi, se creati dalla stessa Andrea, negativi, se formulati dagli inquilini della casa che ospita la ragazza. Ecco un esempio delle parole di Andrea:

Inmediatamente tuve una percepción nebulosa, pero tan vívida y fresca como si me la trajera el olor de una fruta recién cogida, de lo que era Barcelona en mi recuerdo: este ruido de los primeros tranvías, cuando tía Angustias cruzaba ante mi camita improvisada para cerrar las persianas que dejaban pasar ya demasiada luz. O por las noches, cuando el calor no me dejaba dormir y el traqueteo subía la cuesta de la calle Aribau, mientras la brisa traía olor de las ramas de los plátanos, verdes y polvorientos, bajo el balcón abierto. Barcelona era también unas aceras húmedas de riego, y mucha gente bebiendo refrescos en un café.
(*Nada*:21)

Seguono invece alcune sentenze di Angustias riguardo il passato della ragazza. Da notare come sia presente la consapevolezza, nella casa della Calle Aribau, che Andrea sia una ragazza sfortunata, dal passato difficile: "La familia de tu padre siempre ha sido muy rara-, en el ambiente de un pueblo pequeño, ¿Cómo habrá sido posible? No te negaré, Andrea, que he pasado la noche preocupada por ti, pensando... es muy difícil la tarea de cuidar de ti, de moldearte en la obediencia."(*Nada*: 26)

E di come si reputi migliore l'ambiente della casa rispetto a quello in cui la ragazza è cresciuta: "Sí, ya he recibido una carta de tu prima Isabel. Bueno, yo no me opongo, pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros, los parientes de tu madre. Y que gracias a nuestra caridad lograrás tus aspiraciones." (*Nada*:27)

Il ridimensionamento del passato della ragazza si lega a quanto esposto prima riguardo la difesa che gli inquilini della casa imbastiscono rispetto alla memoria familiare che li coinvolge. Abbondanti sono pertanto le scene in cui i personaggi si mostrano gelosi rispetto a spazi e cose in loro possesso, così come frequenti sono le manifestazioni di gelosia e di resistenza rispetto alle intromissioni degli estranei. Gloria, sebbene sposata con Juan, quasi mai è percepita come un personaggio che appartiene effettivamente alla famiglia. Anzi, la stessa zia Angustias non esita nel definirla "un diablo" che, approfittando della confusione risalente alla guerra, si è introdotta in casa senza permesso. Sulla stessa linea le manifestazioni di rancore verso Andrea, che la zia incolpa di essersi appropriata della camera in sua assenza. Discorso analogo riguarda i due fratelli, entrambi gelosi custodi di oggetti che non vogliono mostrare all'altro per paura di perdere il potere che su di essi esercitano.

Dalla prospettiva proposta in questo studio, questo contrasto va letto come scontro di due epoche o due universi: da un lato Andrea, con gli occhi proiettati verso il futuro, dall'altro i suoi familiari, ancorati a un passato attraverso la custodia di cose che da tempo hanno smesso di funzionare, ma che svolgono presso i proprietari una funzione determinante, quella cioè di custodire la memoria, estendendo le proprie capacità vitali, rendendosi infine indispensabili nella lotta contro l'oblio.

In conclusione: sebbene *Nada* sia stato oggetto di uno studio dettagliato e articolato, si tratta di un romanzo che offre costantemente ulteriori terreni d'indagine, ed è questo uno degli elementi che proiettano il testo nella pleiade dei classici intramontabili della letteratura spagnola. Le piste segnalate in questo studio invitano a rilettura del testo a partire dalla quantità di oggetti presenti nel romanzo. Oggetti che, come abbiamo visto, spesso acquisiscono caratteristiche umane, giungendo talvolta a sostituirsi a coloro che formalmente ne sono proprietari. Le ragioni di questo trasferimento sono riconducibili al trauma della guerra, che nella maggior parte dei personaggi ha generato un processo di indebolimento. I protagonisti sono dunque investiti da una parziale elaborazione del lutto, elemento riscontrabile in numerosi atteggiamenti da parte degli inquilini dell'appartamento. Dietro la ritrosia a privarsi degli oggetti,

anche di quelli che ormai non hanno più utilità, si nasconde una lotta generazionale. Lungo i due schieramenti, si affrontano la famiglia che ospita la ragazza, composta da personaggi gelosi e possessivi, timorosi di dover cedere il passo, e il mondo di Andrea, che non a caso prova scarso interesse per il possesso e sembra più spinta alla scoperta del nuovo che la circonda. Una lotta tra generazioni che si consuma per tutto il romanzo e che, con la fuga della ragazza, si conclude con un significativo ritorno allo stato di partenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Baudrillard, Jean, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972

Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Bari/Roma, Laterza, 2009

Cerezales, Agustín, *Carmen Laforet*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982

Conde, Peñalosa, Raquel, *La novela femenina de posguerra*, Madrid, Pliegos, 2004

Delibes, Miguel, *Pegar la hebra*, Barcelona, Destino, 1980

Gaite, Carmen Martín, *Desde la ventana*, Espasa Calpe, Madrid, 1999

- Laforet, Carmen, *Nada*, Barcelona, Destino, 1995 (a cura di Rosa Navarro Durán)
- Laforet, Carmen, *Nada*, Barcelona, Crítica, 2001 (a cura di Domingo Ródenas de Moya)
- Laforet, Carmen, *Mis paginas mejores*, Madrid, Gredos, 1956
- Merleau-Ponty, *Il visivile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 2015
- Soldevila Durante, Ignacio, *Historia de la literatura española (1936-2000)*, vol. 1, Madrid, Cátedra, 2001

Las autoras en “El Cultural”. Análisis comparativo 2000-2007-2017

Lola Fernández

UNED

Resumen

En los últimos años, como resultado de la creciente influencia de las redes sociales en la opinión pública, los medios de comunicación se han visto obligados a conceder espacio a los problemas de las mujeres, el feminismo y, en general, las demandas de paridad. Sin embargo, este fenómeno no parece encontrar eco en los suplementos culturales de los periódicos, soporte que tradicionalmente concede el marchamo de prestigio a la creación. A través del análisis de los contenidos literarios publicados en “El Cultural”, valoraremos la evolución de su recepción de la obra narrativa de las mujeres, trataremos de explicar su renuencia a reconocerla e intentaremos justificar una fuga estratégica de estos espacios.

Palabras clave: Medios de comunicación, El Cultural, Feminismo, Escritoras

Abstract

In the recent years, as a result of the growing influence of social media on the audiences, the media have been forced to concede space to the problems of women and their demand of parity. However, this phenomenon does not seem to find an echo in the cultural supplements of newspapers, where authors traditionally receive the seal of prestige. Through the analysis of the literary content published by “El Cultural”; we will show the evolution of its treatment of the work of women writers, and we will try to explain its reluctance to recognize it and to justify a strategic brain drain from that space.

Key Words: Mass media, El Cultural, Feminism, Women writers

Existe una variada producción de análisis acerca de la presencia de las escritoras en los suplementos culturales de los periódicos, varios impulsados por la escritora Laura Freixas desde la asociación “Clásicas y modernas”. Los análisis llevados a cabo por Freixas y su equipo hasta 2013 revelan una evolución mínima en cuanto al tratamiento de la autoría femenina en los periódicos y revistas literarias. “Si sumamos los suplementos literarios, en una semana elegida al azar, de los cuatro principales diarios españoles, y las dos principales revistas literarias de venta en los quioscos, nos encontramos con que 60 críticos literarios varones y 9 mujeres (13%) reseñan 64 libros escritos por varones y 11 escritos por mujeres (14,6%)” (2009: 14). Cuatro años más tarde, otro estudio dictaminaba: “Del total de todos los libros reseñados en artículos en los cuatro medios [los suplementos culturales de *ABC*, *El Mundo*, *El País* y *La Vanguardia*] y para todo el periodo temporal analizado, solo un 22% de media fueron sobre libros escritos por mujeres, siendo el 78% restante sobre libros escritos por hombres” (Moreno Cobos, 2013).

El análisis que llevaremos a cabo a continuación añade a la metodología de los realizados en “Clásicas y Modernas” la particularidad de una lectura paralela del contexto. Desde 2013 para acá se han producido cambios significativos en el terreno de lo mediático que, resumiendo rápidamente, tienen que ver con

una reconversión industrial del sector (del papel a lo digital) y una crisis galopante que cerró 283 medios solo entre en 2009 y 2013 y elevó la tasa de paro entre los periodistas al 51%, el doble de la tasa general (APM, 2014); un desplome de las cifras de distribución de los medios impresos, que venden menos de la mitad que hace diez años (AIMC, 2017); una desvalorización del papel del periodista, acuciado por la demanda de información banal y su propia precariedad y expuesto gracias a las redes sociales al cuestionamiento y las lecturas críticas por parte de las audiencias; y cierto relevo generacional en las redacciones, que han dejado entrar a profesionales más jóvenes ya en proporción paritaria (Palacio Llanos, 2016).

Con los medios de comunicación obligados a ser más receptivos a los deseos de los esquivos públicos, y en plena crisis de confianza debido a sus lazos con el poder económico y político¹, la inclusión de contenidos que permiten conectar con un segmento desatendido de la audiencia ha pasado a considerarse aceptable. Así, ciertas reclamaciones feministas han comenzado a aparecer asiduamente en los medios de masas: primero, las relacionadas con la violencia de género (Carballido 2007, 228); más tarde, las movilizaciones ante los intentos de restringir los derechos reproductivos de las mujeres (sobre todo la manifestación promovida por las feministas alrededor del

llamado “Tren de la libertad” que viajó de Asturias a Madrid en febrero de 2014); finalmente, toda una serie de temáticas relacionadas con el empoderamiento: brecha salarial, feminización de la pobreza, trata, abusos sexuales, la tasa rosa, cuestionamiento del “cuerpo único” de la moda...

Las hemerotecas de los periódicos permiten comprobar cómo ha ido creciendo la atención mediática de las reclamaciones de las mujeres, incluso en los soportes más reacios a incluirlas como son los diarios de tirada nacional. Entre enero y octubre de 2001, la de *El Mundo* remite 97 artículos en los que se menciona la palabra “feminismo”. En el mismo arco temporal de 2007, la cifra sube a 137. Este año, alcanza las 213 menciones. En *ABC*, pasamos de 65 a 151 y 205 menciones en los mismos periodos. El desembarco de las demandas de las mujeres en los medios de comunicación tradicionales ha sido rápido y se ha consolidado en los últimos años como un enganche digital con las lectoras estratégicamente importante: el porcentaje de beneficios provenientes del territorio viral de los soportes digitales en los grandes periódicos ya ronda el 50% del total (Cano, 2017).

Un factor central a la hora de explicar la potencia de este feminismo mediático es la visibilización de una masa numéricamente importante de mujeres en las redes sociales. La capacidad de estas *prosumidoras* sociales para convertir una

noticia en viral y, por tanto, susceptible de comercialización, desbancó cualquier argumento ideológico que hasta la fecha se había podido argüir para sortear la publicación de contenidos que afectaran e interesaran específicamente al otro 50% de la población. Los debates entre activistas feministas con tribuna mediática y sus *trolls* antifeministas se han convertido en una fuente inagotable de clics, imprescindible para mostrar a los anunciantes la penetración de los medios en el territorio digital. Hoy ya no importa tanto qué asuntos se visibilizan en los debates, como que el intercambio de pareceres se viralice. Y desde lo viral, las quejas de las mujeres en red trascienden a los medios de masas y hasta la política.

La exposición “Pintura y poesía. La tradición canaria del siglo XX”, un encargo del Gobierno regional canario a los catedráticos de la Universidad de La Laguna Fernando Castro Borrego y Andrés Sánchez Robayna, tuvo que ser cancelada en TEA Tenerife Espacio de las Artes tras las innumerables quejas que suscitó su selección de artistas: entre 37 creadores, incluyó solo la obra de tres artistas plásticas y la de ninguna poeta. A lo largo del mes de octubre de 2017, el clamor viral en demanda de mayor reconocimiento y voluntad efectiva de paridad llevó a más de 20.000 personas a reclamar su cierre a través de una petición en la plataforma Change.org. Además, medio centenar de figuras de

la cultura dirigieron una carta abierta al presidente canario para que reconsiderara su continuidad. Ante el escándalo, Castro se defendió aduciendo que citar a más mujeres de las contempladas sería “falsear la realidad” porque otras autoras “no tienen nivel”. Después de estas declaraciones, las autoridades no tuvieron más remedio que suspender la muestra.

Otro ejemplo del descrédito que hoy se produce cuando se desdeña la paridad en el campo de la creación tuvo lugar a propósito del “II Congreso Capital del Columnismo”, celebrado en León en octubre de 2017. En el cartel figuraban solo hombres: Raúl del Pozo, Jorge Bustos, Antonio Lucas, Juan Cruz.... Ante la protesta de las profesionales en la red, dado que tal reunión se producía gracias a una subvención pública, la organización se vio obligada a incluir rápidamente a cinco mujeres, pero este movimiento de última hora no pudo eludir severas críticas por parte de diputadas y periodistas de prestigio, que elevaron la cuestión a sus programas de gran audiencia. La misma crítica se dirigió a la programación del festival literario Eñe, comisariado en la edición de 2017 por Antonio Lucas, donde frente a un centenar de escritores solo se abrieron paso 29 escritoras.

Cabe dentro de lo probable que estos episodios de reclamación y queja ante la postergación de las creadoras se repitan cada vez con mayor fuerza, impulsados por una nueva sensibilidad que se

expresa muy bien en la ocurrente invención por parte del crítico y traductor Íñigo F. Lomana (Madrid, 1975) del concepto de “prosa cipotuda” (Lomana, 2016). Califica los tics de estilo y contenido del autor-genio-macho que suele copar las tribunas, las columnas de prensa y las portadas de los suplementos literarios. En el análisis de Lomana, se trata de un “masculinismo” que se ridiculiza a sí mismo por su pobreza estereotípica con pretensiones de lirismo, al estilo del novelista Arturo Pérez-Reverte o el poeta Antonio Lucas (Lomana, 2016). La aparición y fortuna de una lectura de estas características hubiera sido impensable en el panorama crítico español hace un lustro, y provee hoy de una herramienta interesante, sobre todo por su tono humorístico, para poner de manifiesto el desfase que ya empieza a producirse entre las nuevas generaciones de profesionales de la crítica y lectoras y los modos de ciertos autores asentados en el canon nacional.

Todas estas reclamaciones por la visibilidad, contra la expulsión y por la paridad reactivan y dan nuevo sentido al discutido asunto de las cuotas, muy polémico en contextos culturales en donde puede entenderse que el talento se visualiza sin trabas por sí mismo. La realidad que cada vez más denuncian las redes niega, sin embargo, esta percepción, y el monopolio masculino de los espacios, de cualquier espacio, sí percibe ya

como un síntoma de sesgos claramente machistas. Se trata de la llegada a la calle de una doctrina defendida por mujeres tan prominentes como Celia Amorós, para la cual no existe democracia mientras esta no sea paritaria (Quesada, 2008: 85-86). Más aún: sin cuota correctora de la inercia androcéntrica, esta derivaría en una “mafia masculina” (87).

1. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

Con el objetivo de visibilizar el tratamiento que *El Cultural* depara a las escritoras y su mayor o menor permeabilidad al contexto que hemos descrito anteriormente, se han recogido datos en los años 2000, 2007 y 2017, concretamente de las revistas publicadas en los meses de febrero, marzo y abril. El grueso del análisis será de tipo cuantitativo, referido únicamente al número de reseñas dedicadas a autoras, el espacio que obtienen en relación al total de espacio de cada número publicado y si se trata de una autora española o foránea. Además, nos fijaremos también en si es hombre o mujer la persona que realiza las críticas, tratando de establecer algún tipo de relación entre la consideración que se destina a las autoras literarias y a las críticas.

Para enriquecer este análisis puramente cuantitativo, añadiremos consideraciones mixtas (cualitativas y cuantitativas)

referidas a las portadas de los tres arcos temporales referidos, para averiguar si se ha producido algún cambio significativo al respecto de la autoría femenina en la manera en que *El Cultural* se presenta a sus lectores en el quiosco. En este sentido, resulta interesante señalar que, desde 2011, esta revista no se distribuye gratis con el periódico *El Mundo*, sino que se vende por separado al precio de 1 euro. Sin embargo, su sostenibilidad depende de los patrocinios de Telefónica, Banco Santander y La Caixa (Matute, 2017).

Una tercera consideración analítica, exclusivamente cualitativa, tendrá que ver con la manera en que *El Cultural* encara las cuestiones de género como contenido periodístico. En los periodos seleccionados de los tres años escogidos, la publicación coincide en publicar tres reportajes que se refieren a cuestiones estrictamente relacionadas con la literatura y el género. Parece un buen lugar para comprobar si enfoques, fuentes y conclusiones se mantienen fieles a la línea editorial que la revista marca desde 2000 o si se deja influir por el cambio social que, como hemos visto, se ha ido produciendo en la sociedad española y reflejándose en el territorio mediático.

2. LAS MUJERES EN LAS PORTADAS DE *EL CULTURAL*

A continuación, expondremos a través de una serie de tablas la recogida de datos que hemos llevado a cabo en los números seleccionados de los años 2000, 2007 y 2017 de “El Cultural”. Podremos visibilizar así las variaciones que se hayan podido producir de un período de siete años al siguiente en los vectores que se han elegido como significativos: el espacio concedido a las autoras (y su número) en relación con el espacio concedido a los autores (y su número); si se trata de autoras españolas o foráneas, ya que puede considerarse a una autora extranjera como más cualificada en cuanto a calidad; y si son autoras de poesía, narrativa o ensayo (veremos si existe algún género más permeable que otro a la presencia femenina). Además, mediremos también la presencia de críticas, su especialidad (de nuevo, poesía, narrativa o ensayo especializado) y si existe alguna correlación de género en sus asignaciones (si las críticas critican preferentemente a las autoras).

Febrero 2000

	6-12	13-19	20-26	27-4	TOTAL
Páginas totales	13	17	21	15	66 páginas

Número de autores	10	13	23	15	61
Número de autoras	1	1	3	2	10
Espacio autoras	1 página	1 página	1 pág.+1/2	2 páginas	5 pág.+1/2

					TOTAL
Autoras españolas	1	3	3	2	9
Autoras extranjeras	0	0	0	1	1

					TOTAL
Autoras narrativa	1	1	3	1	6
Autoras poesía	0	2	0	1	3
Autoras especialistas	0	0	0	1	1

					TOTAL
Número de críticos	9	12	19	14	54
Número de críticas	0	2	2	2	6

					TOTAL
Críticas narrativa	1	2	2	2	7
Críticas poesía				1	1
Críticas especialistas	0	0	0	0	0

					TOTAL
Críticas-autora	0	1	0	0	1
Críticas-autor	0	1	3	2	6
Críticos-autora	1	0	3	2	6

Marzo 2000

	5-11	12-18	19-25	19-5	TOTAL
Páginas totales	21	21	23	17	82 páginas
Número de autores	18	23	16	12	69
Número de autoras	6	3	1	4	14
Espacio autoras	3 páginas	2 pág.+1/2	$\frac{3}{4}$ página	5 pág.+1/2	11+3/4 pág.

					TOTAL
Autoras españolas	6	2	1	3	12
Autoras extranjeras	0	1	0	1	2

					TOTAL
Autoras narrativa	6	1	1	3	11
Autoras poesía	0	1	0	0	1
Autoras especialistas	0	1	0	1	2

					TOTAL
Número de críticos	14	15	11	10	50
Número de críticas	3	3	5	4	15

					TOTAL
Críticas narrativa	5	3	5	2	15
Críticas poesía	0	1	0	1	2
Críticas especialistas	0	0	1	1	2

					TOTAL
Críticas-autora	4	1	0	3	8
Críticas-autor	1	2	6	2	11
Críticos-autora	2	2	1	2	7

Abril 2000

	5-11	12-18	19-25	26-2	TOTAL
Páginas totales	17	19	17	17	70 páginas
Número de autores	29	19	22	16	86
Número de autoras	5	4	1	1	11
Espacio autoras	1 pág.+3/4	6 pág.+1/2	½ págs.	¼ págs.	9 páginas

					TOTAL
Autoras españolas	2	3	1	1	7

Autoras extranjeras	3	1	0	0	4
----------------------------	---	---	---	---	---

					TOTAL
Autoras narrativa	3	3	1	1	8
Autoras poesía	1	1	0	0	2
Autoras especialistas	1	0	0	0	1
					TOTAL
Número de críticos	12	12	13	12	49
Número de críticas	2	1	3	2	8

					TOTAL
Críticas narrativa	1	1	3	3	8
Críticas poesía	1	0	0	0	1
Críticas especialistas	0	0	0	0	0

					TOTAL
Críticas-autora	2	0	1	1	4
Críticas-autor	0	1	3	2	6
Críticos-autora	3	2	0	0	5

Febrero 2007

	1-7	8-14	15-21	22-28	TOTAL
Páginas totales	16	16	12	17	61 páginas
Número de autores	13	13	9	13	48
Número de autoras	1	3	3	3	10
Espacio autoras	$\frac{3}{4}$ de página	3 columnas	3 páginas	$\frac{1}{2}$ página+1 $\frac{1}{2}$	8 páginas

					TOTAL
Autoras españolas	1	3	3	2	9
Autoras extranjeras	0	0	0	1	1

					TOTAL
Autoras narrativa	1	1	3	1	6
Autoras poesía	0	2	0	1	3
Autoras especialistas	0	0	0	1	1

					TOTAL
Número de críticos	9	14	11	14	48

Número de críticas	3	2	1	2	8
---------------------------	---	---	---	---	---

					TOTAL
Críticas literarias	1	2	1	2	6
Críticas especialistas	2	0	0	0	2

					TOTAL
Críticas-autora	0	1	1	2	4
Críticas-autor	3	1	0	0	4
Críticos-autora	1	2	2	1	6

Marzo 2007

	1-7	8-14	15-21	22-28	29-4	TOTAL
Páginas totales	15	18	18	16	17	84 páginas
Número de autores	13	16	16	10	12	67
Número de autoras	2	3	4	4	3	16
Espacio autoras	1 página	1 pág.+1/2	2 pág.+1/2	3 páginas	1 pág.+1/2	9+1/2 pág.
						TOTAL
Autoras españolas	0	1	2	2	3	8

Autoras extranjeras	2	2	1	2	0	7
--------------------------------	---	---	---	---	---	---

						TOTAL
Autoras narrativa	2	2	1	4	2	11
Autoras poesía	0	0	2	0	1	2
Autoras especialistas	0	1	0	0	0	1

						TOTAL
Número de críticos	12	17	16	12	13	70
Número de críticas	3	0	4	1	2	10

						TOTAL
Críticas narrativa	3	0	2	1	2	8
Críticas poesía	0	0	1	0	0	1
Críticas especialistas	0	0	1	0	0	1

						TOTAL
Críticas- autora	2	0	1	1	1	5
Críticas-autor	1	0	3	0	1	5
Críticos- autora	0	1	3	2	2	8

Abril 2007

	5-11	12-18	19-25	26-2	TOTAL
Páginas totales	16	18	23	18	75 páginas
Número de autores	12	11	18	15	56
Número de autoras	3	3	1	3	10
Espacio autoras	2 pág.+1/2	1 pág.+1/2	1	3	8 páginas

					TOTAL
Autoras españolas	2	0	1	2	5
Autoras extranjeras	1	3	0	1	5

					TOTAL
Autoras narrativa	3	3	1	3	10
Autoras poesía	0	0	0	0	0
Autoras especialistas	0	0	0	0	0
					TOTAL
Número de críticos	14	12	18	17	61

Número de críticas	1	2	3	1	7
---------------------------	---	---	---	---	---

					TOTAL
Críticas narrativa	1	1	2	1	5
Críticas poesía	0	1	0	0	1
Críticas especialistas	0	0	1	0	1
					TOTAL
Críticas-autora	1	1	0	0	2
Críticas-autor	0	1	3	1	4
Críticos-autora	2	2	1	3	8

Febrero 2017

	3-9	10-16	17-23	24-2	TOTAL
Páginas totales	15	17	11	12	55 páginas
Número de autores	11	9	10	9	39
Número de autoras	5	4	5	1	15
Espacio autoras	8 páginas	2 páginas	2 pág.+1/2	½ página	12 páginas

					TOTAL
--	--	--	--	--	--------------

Autoras españolas	4	2	2	1	9
Autoras extranjeras	1	2	3	0	6

					TOTAL
Autoras narrativa	3	4	4	1	12
Autoras poesía	1	0	1	0	2
Autoras especialistas	1	0	0	0	1

					TOTAL
Número de críticos	14	9	10	10	43
Número de críticas	2	3	1	0	6

					TOTAL
Críticas narrativa	1	3	1	0	5
Críticas poesía	0	0	0	0	0
Críticas especialistas	1	0	0	0	1
					TOTAL
Críticas-autora	0	2	1	0	3
Críticas-autor	2	1	0	0	3
Críticos-autora	3	1	3	1	8

Marzo 2017

	3-9	10-16	17-23	24-30	31-6	TOTAL
Páginas totales	16	13	17	14	16	76 páginas
Número de autores	10	6	16	10	15	57
Número de autoras	3	3	4	2	3	15
Espacio autoras	6 págs.+1/2	4 páginas	1 página	3 páginas	2 páginas	16 pág+1/2

						TOTAL
Autoras españolas	3	2	4	0	1	10
Autoras extranjeras	0	1	0	2	2	5

						TOTAL
Autoras narrativa	1	2	0	1	2	6
Autoras poesía	1	1	4	0	0	6
Autoras	1	0	0	1	1	3

especialistas						
----------------------	--	--	--	--	--	--

						TOTAL
Número de críticos	10	9	15	9	11	54
Número de críticas	3	0	1	3	3	10

						TOTAL
Críticas narrativas	2	0	1	2	2	7
Críticas poesía	0	0	0	0	0	0
Críticas especialistas	1	0	0	1	1	3

						TOTAL
Críticas-autora	0	0	0	1	2	3
Críticas-autor	3	0	1	2	1	7
Críticos-autora	3	3	0	1	1	8

Abril 2017

	7-13	14-20	21-27	28-4	TOTAL
Páginas totales	16	13	19	15	63 páginas
Número de autores	12	12	15	11	50
Número de autoras	2	1	6	4	13
Espacio autoras	1 página	0	4 páginas	4 páginas	9 páginas

					TOTAL
Autoras españolas	2	0	1	2	5
Autoras extranjeras	0	1	5	2	8

					TOTAL
Autoras narrativa	2	0	5	2	9
Autoras poesía	0	1	1	1	3

Autoras especialistas	0	0	0	1	1
------------------------------	---	---	---	---	---

					TOTAL
Número de críticos	12	12	19	12	55
Número de críticas	2	1	3	2	8

					TOTAL
Críticas narrativa	1	1	1	2	5
Críticas poesía	0	0	0	0	0
Críticas especialistas	1	0	2	0	3
					TOTAL
Críticas-autora	1	0	1	2	4
Críticas-autor	1	1	0	0	2
Críticos-autora	1	0	4	1	6

Tabla comparativa final

	2000	2007	2017
Páginas totales	218	220	194
Número de autores	216	171	161
Número de autoras	35	36	43
Espacio autoras	26 páginas	25+1/2 páginas	37+1/2 páginas

Autoras españolas	28	22	24
Autoras extranjeras	7	13	19

Autoras narrativa	25	27	27
Autoras poesía	6	5	11
Autoras especialistas	4	2	5

Número de críticos	153	179	152
Número de críticas	29	25	24

Críticas narrativa	30	17	17
Críticas poesía	4	3	0
Críticas especialistas	2	4	7

Críticas-autora	13	11	10
Críticas-autor	23	13	12
Críticos-autora	18	22	22

Con la tabla comparativa final ya confeccionada, podemos visualizar cambios y resistencias producidos en los últimos 17 años en cuanto al tratamiento de la autoría femenina y de la crítica ejercida por mujeres en *El Cultural*. Lo primero que podemos concluir es que se produce un salto significativo entre 2007 y 2017 que podría indicar cierta permeabilidad de este suplemento literario a la demanda de visibilización de las mujeres en el campo de la creación y a la irrupción del feminismo como producto mediático. De hecho, aunque se produce una reducción del número de páginas dedicadas a las letras (más de 25 páginas, síntoma quizá de una pérdida de relevancia del sector en favor de otras artes), el espacio dedicado a las mujeres aumenta en 12 páginas de 2007 a 2017 (los valores de 2000 y 2007 son similares). Vemos que la reducción de páginas afecta ligeramente al número de autores reseñados (de 171 en 2007 a 161 en 2017) y

que el número de autoras aumenta de 36 a 43. Que sean pocos los nombres femeninos que suman a pesar de que el espacio aumente considerablemente nos sugiere que las autoras que entran no proceden tanto de la rabiosa actualidad narrativa como del canon y la tradición y, por tanto, reclaman un espacio considerable. Se trata de un fenómeno que ya habíamos visto en las portadas: las autoras han de estar muy reforzadas por lo institucional o el canon para entrar en *El Cultural* y, cuando lo hacen, reclaman páginas. Se favorece, por tanto, la excepcionalidad femenina.

En cuanto a la nacionalidad de las autoras, vemos cómo ha ido aumentando en espacio que se le dedica a autoras foráneas, casi siempre procedentes de la cultura anglosajona o francesa. De hecho, el aumento de autoras global que se detecta entre 2007 y 2017 tiene que ver fundamentalmente con la apertura a autoras traducidas. Vemos, por tanto, cómo *El Cultural* continúa sin darle credibilidad a la creación literaria femenina y española, efectivamente minusvalorada en relación a las autoras que escriben en inglés o francés. Resulta también interesante señalar cómo el género que provee de más autoras es el de la poesía: la narrativa continúa presentándose como un coto cerrado a las escritoras españolas, visibilizándose como el lugar en el que se disputa el prestigio y la retribución económica ligada a él en forma de premios, conferencias, encargos editoriales y otras

posibilidades de desenvolvimiento profesional. Por tanto, pese al aumento significativo de páginas dedicadas a las autoras, no podemos más que concluir que se trata de un mero movimiento cosmético que nada tiene que ver con una reconsideración de un posible sesgo en la valoración de la literatura contemporánea española escrita por mujeres. De hecho bien podría responder a la influencia de las propias editoriales, muy atentas a las demandas del público, que incluyen cada vez mas autoras (foráneas) en sus catálogos y que esperan cierta atención a cambio de la contratación de espacios publicitarios.

En cuanto a la situación de la crítica, resulta tan desproporcionadamente sesgada como la de las autoras. El número de mujeres que firman críticas en *El Cultural* no ha dejado de descender desde 2000, mostrando que cada vez es resulta más difícil lograr una posición de autoridad en la crítica literaria para las mujeres. De hecho, quisiéramos resaltar cómo la crítica femenina aparece con más facilidad cuando debe enfrentarse a una obra ensayística especializada, probablemente porque la lectora crítica seguramente cuenta con un aval académico y profesional fuera de toda duda, que en la narrativa y la poesía, donde el papel de las críticas es cada vez menor. Tanto es así, que no encontramos ninguna crítica de poesía firmada por una mujer en todo el periodo analizado de 2017. Las mujeres que

ejercen la crítica no especializada en *El Cultural* lo hacen, en la mayoría de los casos, sin interrupción a lo largo de todo el período analizado y en campos bien delimitados que excluyen a los autores y autoras que merecen más de una página (Care Santos reseña operas primas; Jacinta Cremades atiende a autores de literaturas lejanas, como la africana o la iraní); Lourdes Ventura aporta perspectiva de género), prueba de la nula apertura a otras perspectivas que se ofrece a los lectores. Como único rasgo positivo podemos decir que no hemos detectado ningún valor significativo en la asignación de críticas en función del género, sino más bien en función del prestigio del escritor o escritora.

3. TRES ENFOQUES DEL PROBLEMA DEL GÉNERO

Veamos cómo acoge *El Cultural* los contenidos relativos a la autoría femenina, el género y el feminismo, a través de tres reportajes publicados en los tres años analizados. El 26 de abril de 2000, el panorama editorial español discutía la pertinencia de los títulos y colecciones que el mercado comercializaba como “solo para mujeres”, precisamente por detectar un interés por las cuestiones de género en la literatura y el pensamiento. Aunque el artículo expone por boca de las mujeres que impulsan títulos y colecciones las razones por las cuales resultaba necesario mostrar

cómo se pospone la autoría y el universo femenino en la creación literaria, se explicita por dos veces la referencia a una sospecha de machismo emboscado en esta manera de etiquetar y de un “sectarismo discriminatorio” para con los hombres. Vemos cómo, aunque se atiende a un fenómeno social acogido por la industria, se valora negativamente al no coincidir con la línea editorial.

Precisamente el 8 de marzo de 2007, un asunto feminista y literario asciende hasta la portada de *El Cultural* como cuestión importante que discutir: las cuotas. Estamos aquí no ya ante un reportaje que responde a la irrupción de un fenómeno comercial, sino ante una toma de posición política ante una cuestión feminista. El salto es, desde este punto de vista, significativo, y hay que valorar que en vez de escabullirse ante la cuestión, se decide no invisibilizarla. Sin embargo, como *El Cultural* anuncia desde la portada, la posición mayoritaria de las mujeres que recluta para el texto es negar la pertinencia de las cuotas. “El mundo de la cultura es diferente”, afirma Ana María Matute, que cree que el talento de las mujeres llega “sin necesidad de ayudas externas”. En general, las mujeres que opinan, las que *han llegado*, reniegan de una apertura para las que pueden haberse quedado atrás: Adela Cortina, Lola Beccaria, Ángela Vallvey, Espido Freire, Almudena Grandes, Nativel Preciado, Luisa Castro, Elia Barceló, Carmen Posadas. Incluso Laura Freixas

rehuye las cuotas y se limita a pedir más reflexión. Solo se manifiesta a favor la dramaturga Paloma Pedrero, con un texto que pide expresamente la paridad y cuya argumentación resulta actualísima:

El 10 de febrero de 2017, *El Cultural* vuelve a retirarse a los cuarteles del fenómeno literario para valorar la presencia femenina en el mundo de la narrativa. Esta vez, Lourdes Ventura, escritora y crítica especializada en feminismo, levanta acta sobre lo que se califica como “nuevo feminismo del yo” y que engloba la obra de distintas escritoras que se acercan al feminismo desde la experiencia subjetiva. De esta forma, el punto de vista feminista de los libros reseñados (un ensayo sociológico sobre la maternidad, las memorias de Gloria Steinem o un ensayo de una escritora afroamericana, Roxane Gay, sobre las contradicciones a las que aboca el feminismo situado en la cultura moderna) los excluye de la posibilidad de acceder a un espacio en solitario, pues la experiencia de lo femenino/feminista no se valora con entidad suficiente como para medirse con otros contenidos literarios o especializados escritos por hombres desde el refugio de lo universal.

4. CONCLUSIÓN

Como hemos visto en el análisis de los datos, el *El Cultural* no

acierta a la hora de reconocer el talento y la pertinencia de la creación literaria de las autoras españolas, ni siquiera en un momento de especial apertura de todo el campo social y político a la visibilización de lo femenino y lo feminista. Esta postergación y expulsión no afecta solo a las narradoras, sino también a las críticas, relegadas a un número ínfimo y a unas categorías predeterminadas de novedades editoriales que no alcanzan los espacios de la máxima reputación en la revista. Recurrir a las autoras extranjeras como vía para añadir un mayor porcentaje de autoría femenina al total reseñado puede ser una expresión más del sesgo misógino y elitista del androcentrismo o un reflejo de la manera de operar de las propias editoriales, estas sí interesadas en conectar con un público femenino pero dispuestas a hacerlo a través de traducciones de autoras que han triunfado ya fuera de nuestras fronteras y a las que se le supone el prestigio de lo extranjero.

Nos encontramos, pues, con una revista cultural que no parece preocupada por su propia permeabilidad al cambio social y las mutaciones que habrá de llevar a cabo para seguir en contacto con una masa lectora suficiente y renovable. Esta decisión editorial no solo puede tener carácter puramente ideológico y formar parte de la identidad de marca de *El Cultural*, sino que encuentra un definitivo refuerzo en las particularidades del sostenimiento

mismo de la revista, dependiente de sus tres grandes patrocinadores (Telefónica, Banco Santander, La Caixa). Estos encuentran en su asociación con *El Cultural* una ligazón con la alta cultura, el canon tradicional más rancio y el universo de los grandes genios que pueden hablarse de igual a igual con los grandes actores del sistema económico y financiero. Aquí se revela expresivamente el miedo a que la presencia de lo femenino *degrade* la percepción de *El Cultural* ante sus sostenedores, en línea con el prejuicio que adjudica automáticamente a lo femenino los valores negativos de los fenómenos (Freixas, 2009: 79-81). En esta hipótesis, la minusvaloración de la obra de las autoras españolas por parte de “El Cultural” sería, sobre todo, una cuestión de supervivencia de la propia publicación.

¿Cómo interpretar, entonces, el alineamiento general de las autoras españolas favorecidas por *El Cultural* y por la industria editorial en contra de las cuotas? La percepción general entre las autoras es la de que cualquier herramienta que favorezca la entrada de mujeres al mercado editorial puede menoscabar su propio talento. Vemos cómo existe una defensa de la propia posición, en vez de un reconocimiento de las dificultades que enfrentan sus colegas y herederas. Siguiendo a Simone de Beauvoir, podemos hablar incluso de cierta pretensión de elitismo y hasta de obturación: “La cultura no ha sido jamás sino

patrimonio de una élite femenina, no de la masa; y es de la masa de donde han surgido con frecuencia los genios masculinos; las mismas privilegiadas encontraban a su alrededor obstáculos que les cerraban el paso a las grandes cimas. Nada podía detener el vuelo de una Santa Teresa, de una Catalina de Rusia; pero mil circunstancias se concitaban contra la mujer escritora”. (1975: 180).

Parece claro que la facilitación de la entrada de un mayor número de mujeres en el mercado editorial pone en peligro a las que ya están instaladas en él y no solo a los hombres que tuvieran que ceder sus posiciones. Los efectos de las cuotas en las instituciones educativas y políticas son fulminantes a la hora de visibilizar realmente el talento disponible (Russ, 2005: 10). Pero, además de permitir que el talento femenino se abra paso sin tantos obstáculos, despoja de la categoría de excepcional a las que han llegado por unas razones o por otras, aumenta el número de mujeres escritoras visibles y dificulta la invisibilización de las mismas en el relato histórico. “When the memory of one's predecessors is buried, the assumption persists that there were none and each generation of women believes itself to be faced with the burden of doing everything for the first time. And if no one ever did it before, if no woman was ever that socially sacred creature, “a great writer”, why do we think we can succeed now?

The specter of “If women can, why haven't they?” is as potent as it was in Margaret Cavendish's time” (Russ, 2005: 93).

Este fenómeno de la acumulación numérica de casos, lo estamos viendo ahora mismo en la denuncia masiva de abusos sexuales en Hollywood, Westminster o el Parlamento Europeo, resulta central. La renuncia a la excepcionalidad de la autoría, la impugnación de un punto de vista crítico masculinizado (Segura, 2001: 21) y la apertura a experimentar la lectura como experiencia relacional y política aparecen como condición necesaria para derruir el principio de inferioridad y exclusión de las mujeres (Bourdieu, 2000: 59). Se trata de un movimiento decisivo en este momento definido ya como de “rearme patriarcal”, en el que parece que solo a fuerza de un estratégico agrupamiento numérico se puede contrarrestar el silenciamiento que imponen tanto los “varones moderados” que promulgan el espejismo de la igualdad como los “bárbaros del patriarcado” (Cobo Bedia, 2011: 13-23). Lo que está en juego es la primacía de la masculinidad frente a todo lo demás. “La violencia de algunas reacciones emocionales contra la entrada de las mujeres en tal o cual profesión se entiende si sabemos que las propias posiciones sociales están sexuadas, y son sexuentes, y que, al defender sus puestos contra la feminización, lo que los hombres pretenden proteger es su idea más profunda de sí mismos en cuanto que hombres” (Bourdieu,

2000: 117). Carla Lonzi lo expresó desde la posición femenina tres décadas antes: “La obra de arte no quiere perder la seguridad de un mito que se fundamenta en nuestro papel exclusivamente receptivo” (1972: 132).

¿Qué podemos hacer las mujeres, lectoras, escritoras, ante la pertinacia de estos reductos androcéntricos que, sostenidos fundamentalmente por el sistema económico-político patriarcal neoliberal, se arrogan el privilegio de conceder el prestigio y sus consiguientes réditos materiales y simbólicos? Con Carla Lonzi, propongo que este es el momento idóneo para abandonarlos a su suerte. ¿Para qué desgastarse tratando de entrar en el territorio de la alta cultura que defienden este tipo de publicaciones, cuando tal distinción hace tiempo que fue abolida por la irrupción de las redes? La idea de desestabilizar el orden establecido mediante una asunción del híbrido laboratorio popular que impulsa cultura de masas resulta especialmente sugerente en el campo de la escritura femenina (Catelli, 2011: 29). La paridad como indulgencia del varón no tiene porqué bastarnos (Lonzi, 1972: 132).

Participar en las exaltaciones de la creatividad masculina significa doblegarse ante la lisonja histórica de nuestra colonización, en su episodio culminante según la estrategia del mundo patriarcal. El culto de la supremacía varonil se convierte, cuando le falta la mujer, en colisión entre facciones de varones. Ausentándonos de los momentos exaltadores de las manifestaciones creativas masculinas, nosotras no formulamos un juicio ideológico sobre la creatividad, ni la refutamos pero, al negarnos a acogerla, ponemos en crisis el concepto de que el beneficio del arte sea una gracia que se pueda

suministrar. No creemos que una liberación de reflejo pueda servir para sacar a la creatividad de su entramado patriarcal. Con su ausencia la mujer logra un gesto de toma de conciencia, liberador y por lo tanto creador. (Lonzi, 1972: 132-133)

La exhortación de Lonzi, pese a lo revolucionaria que pueda resultarnos, en realidad se lee hoy no solo como una estrategia política sino como una escapatoria al derrumbe del sistema tradicional de circulación de la cultura y de asignación del prestigio. Las redes y la irrupción de las tecnologías digitales dinamitan las posiciones autor, lector y crítico, en una atomización de plataformas, blogs, editoriales y *softwares* de autoedición que ya no sostienen la elitista distinción destinada al escritor-genio y al editor genial. Es lo que Stefan Bollman llama un “desplazamiento tectónico en el sistema literario” (2013, 632): los suplementos culturales y demás instituciones mediáticas relacionadas con la antigua industria del papel no logran ya capturar a los lectores, sino que estos se mueven libremente en la red. Habrá quien lea este terremoto como una falla que aboca a la literatura a una merma en el estándar de calidad negociado por unos pocos para otros tantos, pero es innegable que supone una oportunidad para que la escritura de las mujeres pueda exponerse y ser valorada sin sesgos.

¿Qué sucedería si las pocas mujeres que hoy acceden a ser objeto de crítica y criticar en *El Cultural* renunciaran a tal

indulgencia? ¿Qué pasaría si las lectoras ya no lo leyéramos? ¿Visibilizaríamos por fin claramente que la clamorosa ausencia de mujeres en un espacio no supone ya un indicio de calidad, sino un síntoma de irrelevancia, desactualización y muerte?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIMC (2017). *Estudio General de Medios Octubre 2016 a Mayo 2017*. Madrid: AIMC. Recuperado en: <http://www.aimc.es/-Datos-EGM-Resumen-General-.html>
- Beauvoir, Simone (1977). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte
- Bollman, Stefan (2013). *Mujeres y libros. Una pasión con consecuencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Cano, F. (2017, mayo). La mitad de los ingresos publicitarios de El País y El Mundo son digitales. *El Español*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/economia/empresas/20170526/218978665_0.html.
- Carballido, Paula (2007). Movimientos sociales y medios de comunicación: el cambio en el tratamiento de la violencia contra las mujeres. *Recerca*, 7, 211-240.
- Catelli, Nora (2011). Tres cruces entre feminismo y cultura popular: Woold, Barthes, Sarlo. En Clúa, Isabel y González

- Gernández, Helena (Eds.), *Máxima audiencia. Cultura popular y género* (17-31). Barcelona: Icaria
- Cobo Bedia, Rosa (2011). *Hacia una nueva política sexual. Las mujeres ante la reacción patriarcal*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Freixas, Laura (2009). *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Lomana, Íñigo (2016, octubre, 21). En la era de la prosa cipotuda. *El Español*. Recuperado en:
https://www.elespanol.com/cultura/libros/20161021/164863513_13.html
- Lonzi, Carla (1972). *Escupamos sobre Hegel. Y otros escritos sobre liberación femenina*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Quesada, Fernando (Ed.). (2008). *Ciudad y ciudadanía. Senderos contemporáneos de la filosofía política*. Madrid: Trotta.
- Matute, Fran G. (2017). Blanca Berasategui: “Los libros están sobrevalorados”. *Jot Down*. Recuperado en:
<http://www.jotdown.es/2017/03/blanca-berasategui-los-libros-estan-sobrevalorados/>
- Moreno Cobos, Trinidad y Segura Graíño, Rosario (2013). *Desigualdad en los suplementos culturales*. Madrid: Clásicas y Modernas. Asociación para la igualdad de género en la

cultura. Recuperado de:

<http://www.clasicasymodernas.org/wp-content/uploads/2015/11/CyM-2013-Análisis-suplementos-literarios1.pdf>

Palacio Llanos, Luis (2016). *Informe Anual de la Profesión Periodística 2016*. Madrid: Asociación de la Prensa (AMP). Recuperado en: http://www.apmadrid.es/wp-content/uploads/2017/10/Informe_anual_profesion_APM_2016_baja_7mg.pdf

Palacio Llanos, Luis (2014). *Informe Anual de la Profesión Periodística 2014*. Madrid: Asociación de la Prensa (AMP). Recuperado en: http://www.apmadrid.es/wp-content/uploads/2009/02/Informe%20profesion_2014_def_baja.pdf

Russ, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. (2005). Austin: University of Texas Press.

Segura Graño, Cristina (Coord.). (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea Ediciones

Mujeres víctimas de trata: ausencias y acogidas textuales en lengua inglesa en el siglo XXI

Carmen García Navarro

Universidad de Almería

Resumen

Desde principio del siglo XXI, diversas expresiones artísticas se han ocupado del fenómeno social de la trata de mujeres con fines de explotación sexual. De manera paralela, se está desarrollando también un corpus de literatura científica en el que académicas de distintas áreas de conocimiento están estudiando el fenómeno de la trata desde la perspectiva de género. Estas prácticas académicas no son divergentes; más bien al contrario, incluyen voces y contenidos que han estado ausentes en los espacios centrales creativos y académicos. Desde la narrativa en lengua inglesa, novelas como *Trafficked* de la escritora nigeriana Akachi Adimora-Ezeigbo (2008), proyectos en red como *Power Poetry*: <http://www.powerpoetry.org> o, desde la literatura científica, trabajos como el Protocolo de Palermo (2000), el informe *Global Alliance Against Traffic in Women* (2012), entre otros, dan cuenta de la necesidad de integrar los contenidos y voces deformados o ausentes, como los de las mujeres tratadas con fines de explotación sexual, que no han estado recogidos, o lo han estado de manera residual, en la realidad de la producción artística y de la investigación académica. De este modo, reconocemos el valor cultural y político de dichas voces ausentes tanto en los procesos artísticos como en los de producción y formación científica, con el fin de que se visibilicen cada vez más y puedan ser utilizados como recursos para conseguir un acercamiento a una realidad que, en el caso de la trata de mujeres, se presenta de manera sistémica en el seno de nuestra sociedad globalizada.

Palabras clave: competencia social y ciudadana, reflexión crítica, estudios culturales, violencia y género, voces ausentes.

Summary

Since the beginning of the 21st century, various artistic expressions have dealt with the social phenomenon of trafficking in women for the purpose of sexual exploitation. In parallel, a corpus of scientific literature is being developed in which academics from different areas of knowledge are studying the

phenomenon of trafficking from a gender perspective. These academic practices include voices and contents that have been absent in the central creative and academic spaces. From novels such as *Trafficked* by Nigerian writer Akachi Adimora-Ezeigbo (2008), projects on the Internet such as Power Poetry: <http://www.powerpoetry.org> or, from the scientific literature, works such as the Protocol of Palermo (2000), the Global Alliance Against Traffic in Women Report (2012), among others, show the need to integrate deformed or absent contents and voices, such as those of women trafficked for sexual exploitation, which have not been collected, or have been in a residual way, in the reality of artistic production and academic research. Thus we recognise the cultural and political value of these absent voices, to make them more and more visible and can be used as resources to approach to a reality that, in the case of trafficking in women, is presented systemically within our globalized society. **Key words:** social and civic competence, critical reflection, cultural studies, violence and gender, absent voices.

1. PRESENTACIÓN

Estas páginas nacen a partir de mi contribución como miembro del Grupo Docente de Innovación de la Universidad de Almería “La inclusión de voces, contenidos y espacios ausentes en la cultura escolar formal para fortalecer la formación inicial de docentes y educadores sociales para la justicia social en educación” durante el bienio 2014-2016. Como formadora del Máster en Estudios Ingleses, Aplicaciones Profesionales e Interculturalidad de la Universidad de Almería, en la asignatura “Estudios culturales: narrativa, identidad y género” en el curso

2016-2017¹, desde un planteamiento crítico y teniendo en cuenta los contenidos curriculares de la asignatura, que apostaban por la inclusión de voces e identidades no siempre visibles en los textos, me interesaba indagar en las posibilidades de aspectos diversos de conocimiento. Sin duda, estos reflejarían una realidad como la nuestra, caracterizada por la complejidad, reflejada ésta en los textos literarios tanto en los temas como en los modos de representación textual. Teniendo en cuenta ese carácter complejo de nuestro mundo globalizado, nuestra competencia como ciudadanos y ciudadanas puede verse sustentada desde las aulas, en este caso las universitarias, en la reflexión crítica sobre el conocimiento para alcanzar así mayores cotas de igualdad y justicia social en el conjunto de la comunidad de la que formamos parte. Para ello me acogí a una de las competencias exigidas para completar el período de formación académica, la competencia social y ciudadana. Pensando en el alumnado del Máster mencionado, y con un total de 5 alumnos y 13 alumnas, procedentes de los Grados de Estudios Ingleses, Maestro de Educación Primaria, Turismo y Bellas Artes, no podía desprenderme de la necesidad de ofrecer marcos de conocimiento de las diversas Ciencias Humanas y Sociales en los que se

¹ Durante el curso 2017-2018 me haré cargo de la misma asignatura.

incluyeran voces y contenidos ausentes que, siendo visibilizados, se convirtieran en presencias acogidas, contribuyendo así a la construcción de experiencias de enseñanza y aprendizaje que merecen ser pensadas y repensadas en el discurrir de la profesión docente.

Mi aportación al Grupo Docente de Innovación, que vierto, en parte, en estas páginas, se ha centrado en el trabajo entre mi alumnado de la asignatura mencionada y esta docente a la hora de recibir, reflexionar, examinar y hacer aportaciones críticas sobre la representación como materia literaria en lengua inglesa de la experiencia de mujeres del África subsahariana protagonistas de un itinerario migratorio desde sus lugares de origen hasta Europa, principalmente la Europa mediterránea, mientras se enfrentan a la violencia ejercida sobre ellas en distintas formas para obligarlas a prostituirse y tratarlas con fines de explotación sexual. Los materiales para este propósito son la novela *Trafficked* de la escritora nigeriana Akachi Adimora-Ezeigbo (2008) y el contenido y alcance de proyectos en red como *Power Poetry*: <http://www.powerpoetry.org> El apoyo de la literatura científica lo proporcionan trabajos sobre la trata de mujeres con fines de explotación sexual, la violencia como una dislocación de la identidad y de la lengua, y la resiliencia, principalmente el informe de Naciones Unidas del Protocolo de Palermo (2000), el

informe *Global Alliance Against Traffic in Women* (2012), o investigaciones como las de Correia (2016), Cyrulnik (2006), Mgbojirikwe y Okoronkwo (2011), García Navarro (2013), Rodríguez Murphy (2016).

2. DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO

La sociedad actual está marcada por circunstancias económicas, sociales, políticas y culturales influidas éstas por el modelo socio-cultural hegemónico androcéntrico y capitalista amparado en el marco territorial del estado-nación y ubicado en un escenario globalizado. El patrimonio democrático que a tantos nos ha servido para hacernos dueños de una vida ciudadana con altas cotas de dignidad, se ve menoscabado cuando constatamos, mediante las aportaciones artísticas y académicas, acogidas en el seno de la Universidad y en Educación, la existencia de realidades que pervierten el sentido de los principios democráticos de convivencia, a los que todos los seres humanos tenemos derecho por igual.

Cierto es que el nuestro es un mundo en constante movimiento, pero en este trabajo nos interesa dirigir la mirada hacia los tránsitos que nacen como intentos de dar salida a situaciones de pobreza extrema que las personas viven en sus países de origen.

Como revelan estudios diversos, la trata es un fenómeno intrínsecamente unido al contexto de las migraciones por motivos de trabajo (*Global Alliance Against Traffick in Women*). En el caso de las mujeres subsaharianas, sobre todo las procedentes de Nigeria, los recorridos migratorios hacia Europa están diseñados y vigilados por mafias que capitanean los desplazamientos y utilizan a estas mujeres con fines de explotación sexual una vez llegadas a los países europeos de acogida (Castro Rodríguez, 2012, García Navarro, 2013). Las convierten así en víctimas de lo que, en un principio, había sido un proyecto de mejora económica y social. En este sentido nació el Protocolo de Palermo, promovido por las Naciones Unidas y firmado por 147 países en dicha ciudad italiana en el año 2000. El documento tiene como finalidad “prevenir y combatir la trata de personas, proteger, ayudar a las víctimas y promover la cooperación entre los Estados miembros” (Castro Rodríguez, 2012: 448). En su artículo número 3 (a), el documento define la trata de personas como “la captación, transporte o traslado, la acogida o recepción de personas recurriendo a la amenaza o al uso de la fuerza u otras formas de coacción, al rapto, fraude, engaño, al abuso de poder o de una situación de vulnerabilidad o a la concesión o recepción de pagos o beneficios para obtener el consentimiento de una persona que tenga autoridad sobre otra, con fines de explotación.

Esa explotación incluirá como mínimo la explotación de la prostitución ajena u otras formas de explotación sexual, los trabajos o servicios forzados, la esclavitud o las prácticas análogas a la esclavitud, la servidumbre o la extracción de órganos.”

En la definición de este fenómeno aparecen aspectos esenciales, como el de la acción (captación, transporte, embarque o recepción de personas), los medios empleados (amenaza, fuerza, engaño, abuso de poder, vulnerabilidad, pago o remuneración a alguien que ejerza un control sobre la víctima) y la finalidad (propósito de explotación tanto de tipo sexual mediante trabajos forzados, esclavitud y prácticas similares o extracción de órganos (*Plan Integral de lucha contra la trata de seres humanos con fines de explotación sexual*, Gobierno de España, 2008). Hay que añadir que la trata se considera un delito relativamente nuevo, con unas características que lo hacen difícil de ser detectado. Ello quiere decir que, aunque la cooperación internacional se va haciendo cada vez más evidente, la legislación en algunos países se está adaptando todavía a las necesidades que impone la detección y persecución de traficantes y abusadores que mantienen las redes de trata (Correia, 2016).

No podemos perder de vista el carácter irregular del proceso de tránsito de estas mujeres hacia Europa, llegadas, por norma

general, en pequeñas embarcaciones y principalmente a las costas de Andalucía, en concreto de Motril (Granada), Algeciras (Cádiz) y Almería. Una vez llegan son conducidas por los servicios de Cruz Roja a un centro de acogida para mujeres de origen subsahariano tutelado por dicha Organización (García Navarro, 2013). No hablamos de las migrantes que vienen a Europa dentro de la dificultad social, las migrantes esperadas y recibidas por su familia o que traen consigo contratos de trabajo legales. Hablamos de las otras, quienes, junto con el sueño de mejorar sus vidas, y el arrojo para emprender un trayecto de este alcance, ven cómo dicho sueño se va convirtiendo en un camino hacia el sometimiento, obligadas a mantener lealtad a los abusadores mientras pagan la deuda contraída por el viaje desde el país de origen. Son las víctimas de la trata con fines de explotación sexual, las otras de las otras, las violadas sistemáticamente para convertirlas en prostitutas, las apartadas de sus hijos, frutos de las múltiples violaciones; a las que se roba o destruye el pasaporte para convertirlas en migrantes ilegales dependientes de la red de trata (Stepnitz, 2012: 110). Aun y así, las investigaciones hablan de numerosos casos de una resistencia psicológica personal para sobreponerse a las vivencias de ser forzadas y sometidas por terceros. Dicha resistencia personal, junto con el apoyo especializado de los centros de acogida de mujeres subsaharianas

tutelados por Cruz Roja y la Junta de Andalucía, sumado al que algunas siguen recibiendo en su país de origen una vez son devueltas desde España, comunica un aspecto fundamental sobre la elaboración de su experiencia de dolor y transformarla para emprender nuevos caminos en sus vidas (García Navarro, 2013). Autores como Cyrulnik se han ocupado de este aspecto en el campo de la intervención psicológica (2006).

La expresión artística de estas realidades en diversas formas de representación textual muestra la necesidad de integrar estas presencias en los contenidos recogidos de manera residual, en la realidad de la docencia y la investigación académicas de una comunidad democrática. De este modo, reconocemos y visibilizamos el valor cultural y político en los procesos de formación y producción científica, con el fin de ser visibilizados y utilizados como recursos para conseguir un acercamiento a una realidad que, en el caso de la trata de mujeres, se presenta de manera sistémica en el seno de nuestras sociedades. Por ello, y favorecidos por las presencias que vamos encontrando en los textos artísticos, tanto docentes como alumnado tenemos la oportunidad de familiarizarnos con contenidos y voces deformados o ausentes de la cultura curricular formal. De este modo, teniendo en cuenta esta finalidad formativa, reconocemos el valor cultural y político de voces y contenidos ausentes en los

procesos de formación del alumnado, y tomando como base las mencionadas manifestaciones artísticas, me centré en la indagación e investigación sobre estas voces de mujeres que, a mi entender, podrían estar pasando desapercibidas y que debían ser integradas en el conjunto de los contenidos de los planes de la formación universitaria.

3. APORTACIONES DE LA NARRATIVA Y LA POESÍA

Las ausencias de estas voces y de estos contenidos en las tradiciones académicas han sido mencionadas en distintas investigaciones (Mgbojirikwe y Okoronkwo, 2011, Rodríguez Murphy, 2016). En este sentido, novelas como *Trafficked* de la escritora nigeriana Akachi Adimora-Ezeigbo (2008) es una muestra del interés por sacar a la luz un fenómeno como el de la trata de mujeres, en un país del que proceden la mayor parte de las migrantes que acaban en las redes de la trata en su itinerario migratorio hacia Europa. En la novela, cuya acción transcurre en Nigeria, conocemos la experiencia de la joven Nneoma, que, al no poder casarse con el hombre al que ama, huye con una amiga a Lagos, capital del país, espacio soñado donde buscar oportunidades para una vida mejor. Allí asistimos al proceso de captación de Nneoma y otras jóvenes para ser conducidas a

Europa, concretamente a Italia, a su adiestramiento hasta convertirse en prostitutas para ser usadas como mercancía sexual en la red de trata en la que se ven obligadas a vivir. En estas experiencias de maltrato, agresiones y dolor, el cuerpo es el lugar donde se marca la experiencia, y la privación del control sobre la sexualidad propia es un método más para asegurar la sumisión a aquellos que cometen los abusos y la violencia (García Navarro, 2013). La narración en primera persona es un recurso adecuado para conocer a Nneoma en sus asombros y en sus miedos: “I discover I am trafficked. I have no say in the matter. There’s a woman called Madam Dollar (...). She owns us and the man, whom we learn to call Captain, her bodyguard. She keeps us prisoner in her flat. Madam raves at me, and Captain beats me up, but he makes sure he does not disfigure me, for this would mean loss of revenue...” (Adimora, 2008: 128).

El punto de giro en la novela de Adimora-Ezeigbo llega cuando, después de seis años en Europa en las condiciones descritas, la protagonista será deportada a Nigeria, donde pasará un tiempo en un centro de rehabilitación. En el texto de Adimora-Ezeigbo se explica la historia de dolor de la Nneoma, pero igualmente la narración va desvelando los matices de la capacidad resiliente de la joven. Nneoma y sus compañeras de viaje han padecido, en el cuerpo, en las emociones, en una vulnerabilidad

expuesta que parece ir desmontando el andamiaje de la dignidad personal. Hasta que, más allá de la humillación y de la culpa, por fin la palabra consigue instalarse para narrar lo vivido y entonces se establece otro orden, una simbolización del anterior agotamiento de las posibilidades para ser y para volver a ser. El encuentro con un tú y con una estructura de apoyo social y psicológico contribuirá a que fluidifiquen las lógicas de las capacidades para crecerse como persona, por encima de los sucesos aterradores de la red de trata. Según Bosede Afolayan (2017) el aspecto resiliente presente en la novela promueve el progresivo alejamiento de la protagonista de la pura victimización. A pesar del trauma vivido “en el estruendo de la existencia” (Cyrulnik, 2006: 12), se produce una modulación hacia un porvenir sobre el que se tiene derecho y del que la protagonista irá haciéndose cargo en adelante.

De manera similar, proyectos en red como *Power Poetry*: <http://www.powerpoetry.org> representan las oportunidades de los distintos caminos artísticos para construirse y conectar con el público en medios y plataformas no tradicionales, de alcance significativo en nuestra sociedad globalizada. El sobretítulo del sitio es *The largest mobile/online teen poetry community*, y está dividido en cinco secciones: *Poems, Groups, Take Action,*

Resources y Scholarships, cada uno con sus respectivos menús.² Existe también una sección para profesores, donde encontramos guías para llevar al aula algunos de los poemas alojados en la página. La lectura de estos poemas interpelaba sobre los modos tradicionalmente entendidos de producción y recepción de los productos poéticos. A ello se añadía el hecho de que este sitio de internet añade la intención pedagógica de sus contenidos. Desde ahí, interesa resaltar que estos poemas están escritos por jóvenes, a los que se anima a participar “writing a poem about how sad or frustrated you’re feeling, you may actually start to perk up. Instead of keeping your emotions bottled up, writing helps you get them out into the open and deal with them. Think of it as a form of therapy that’s totally free. Plus, if you share your poem, you’re likely to find that others will connect with your words and relate to what you’re saying. That can help you feel less alone.” (<http://www.powerpoetry.org/actions/why-should-you-write-poem>). Los textos en *Power Poetry* nos interpelaban a mi

² Al desplegarse, ofrecen posibilidades como ingresar un poema de creación propia, participar en *poetry slams*, encontrar un grupo de escritura y lectura en el entorno físico del usuario, o solicitar una beca. La cuantía de estas procede de donaciones de particulares y del patrocinio de tres entidades. Estas son: *DoSomething.org*, organización que promueve acciones solidarias, sobre todo dirigidas a la población juvenil, la red social *ShineText*, y, por último, *Foot Locker*, filial de *DoSomething.org*, que otorga becas a estudiantes deportistas de alto rendimiento.

alumnado y a mí misma sobre las nuevas formas de escritura y su alcance, la identidad autorial y las posibilidades de elección en una sociedad-red que nos proporciona recursos para ser pensados como recursos pedagógicos. Digo esto porque, rastreando el mencionado sitio de internet, llegó el poema que sirvió como continuación, acaso como complemento, a textos canónicos y a los nuevos textos sobre formas de violencia sobre las mujeres, como en el caso que nos ocupa. Dimos con lo singular y vimos las posibilidades activadas sobre la representación poética de la trata de mujeres en dieciséis poemas, expresados desde una ética que, superando inflexiones de corte juvenil de algunos de ellos, muestran una elección determinada, como sucede en el poema “Trafficked”: “When did she learn / That she’s only worth a turn?” (patsylinne), o en el titulado “Slowly, carefully, skimming beneath”, donde aparece el aspecto resiliente mencionado al referirnos a la narrativa: “(...) Suddenly / Like a brick wall, you push Him away with an intermittent fear that if you / Surrender the entirety of your simple life, you’ll merely squander away into / Nothingness.” (EHoff_13).

4. EL PORQUÉ DE NUESTRA SELECCIÓN

Como sostiene Jurjo Torres (1993), desde el ámbito educativo y formativo ausentes son “las culturas o las voces de los grupos sociales minoritarios y/o marginados que no disponen de estructuras importantes de poder [y que] acostumbran a ser silenciadas, cuando no estereotipadas y deformadas para anular sus posibilidades de reacción.” Con la presencia del texto artístico como espacio que posibilita la representación de voces ausentes, damos así oportunidad a una gestión ética sobre el reconocimiento de la diversidad y la pluralidad como voces y contenidos culturales que están presentes, junto con otros reconocidos, en la selección de contenidos de la producción científica dentro de un sistema académico que promueve la socialización de una ciudadanía democrática activa, participativa y crítica. Siguiendo a Torres (1998: 133), culturas y voces que han estado ausentes son “las etnias minoritarias o sin poder. El mundo femenino. Las sexualidades lesbiana y homosexual. La clase trabajadora y el mundo de las personas pobres. El mundo rural y marino. Las personas con minusvalías físicas y/o psíquicas. Los hombres y mujeres de la tercera edad. Las voces del Tercer Mundo.” No dudamos de que nombrando estas parcelas que habían estado tradicionalmente solapadas o marginadas las hacemos visibles en nuestra labor docente e investigadora. Sin embargo, a mi juicio, hay que añadir otras,

como la violencia y abusos hacia la población infantil y mayor, el hambre y la pobreza infantil en el Cuarto Mundo, la corrupción, el paro, la crisis económica, los exilios, los destierros, las personas refugiadas, las personas víctimas de trata, las mujeres tratadas con fines de explotación sexual.

En mi caso, como integrante del Grupo Docente de Innovación, sentía la necesidad de hacer una revisión crítica de mi trabajo teniendo en cuenta el grado de aplicación tanto de la perspectiva de género como de la mirada crítica hacia mi asignatura. Como escriben García Peinado *et al.* (2011: 94), desde un enfoque de justicia social, se espera de la educación que sea una poderosa herramienta en la lucha contra la desigualdad y la exclusión social. Me parecía, pues, una oportunidad para analizar, en primer lugar, el contenido de la guía docente, significativo ya en este sentido, en segundo lugar, mi propia práctica docente y mi relación pedagógica con los modos de recepción y de análisis de mi alumnado sobre estos contenidos, y, en tercer lugar, comprobar si mi alumnado había asimilado y puesto en práctica el enfoque crítico de la visibilización de las voces y los contenidos ausentes motivo de nuestro estudio. Esto fue así porque a lo largo del tiempo de docencia tuve que acoger mis dudas sobre si los cambios sociales que perseguíamos en nuestro proceso de enseñanza y aprendizaje serían interiorizados por nuestro

alumnado. De hecho, la experiencia me estaba dando la oportunidad de detenerme en el análisis de las razones por las que, por ejemplo, una parte de mi alumnado no poseía todavía una visión y una vivencia de la igualdad de género como herramienta fundamental para desarrollar sus prácticas socio-laborales y docentes. Así, al aludir en clase al fenómeno de las mujeres que arriban a las costas españolas provenientes del itinerario migratorio de la trata con fines de explotación sexual, o al debate sobre el acogimiento de los refugiados en la Unión Europea, detectábamos cierto distanciamiento por parte de nuestro alumnado para tomar conciencia de las consecuencias que se pueden propiciar con el desarrollo de actitudes prosociales.

Es sabido que la desigualdad se presenta como uno de los rasgos de nuestra estructura social a pesar de que vivimos en un marco democrático. Pero la presión ejercida por el sistema económico capitalista globalizado y los engranajes estatales de poder político territorial de la Unión Europea provocan en algunas ocasiones situaciones de sufrimiento vital en personas y grupos sociales, originándose una desigualdad de oportunidades por diversas razones. Existen diferentes y diversos grupos sociales que no son reconocidos en igualdad al no cumplir el patrón socio-cultural, político y económico imperante en una sociedad compleja en la que el poder ejercido por ciertos sectores

genera una desatención social hacia los considerados o consideradas como apartados, segregados, excluidos, invisibilizados. Se trata de una desigualdad en la que el hegemónico modelo identitario patriarcal y androcéntrico en el marco territorial del estado-nación cumple su papel para establecer y resaltar diferencias, utilizando para ello los mitos de mantener la uniformidad y la homogeneización social como solución en detrimento de un reconocimiento de la diversidad como opción, puesto que provoca, esta es su argumentación para desacreditarla, inseguridades y fragmentación. En la trata de mujeres con fines de explotación sexual como materia literaria, percibimos el sesgo antiguo de la desigualdad y el protagonismo del varón, que asume las relaciones sociales desde una perspectiva no solo mercantilista sino de profunda violencia contra las mujeres, tanto más cuanto que estas mujeres desplazadas, inducidas a formar parte de las redes de trata, son empleadas como bienes de consumo dentro y fuera de la red de trata.

Dicho lo anterior, los miembros de este Grupo Docente de Innovación hemos querido insistir, desde el espacio-aula, en que se conozca la existencia de unas estructuras sociales que generan y mantienen las desigualdades, y, como en el caso de la trata de mujeres, ejercen la violencia histórica y transversal de los

hombres sobre las mujeres. Frente a las fuerzas de la exclusión y la segregación tradicional del modelo socio-cultural y político imperante que siguen provocando desigualdad y violencia, consideramos oportuno ir creando resistencias reflexivas teóricas y prácticas para hacer visibles, dar la voz y crear espacios para ser reconocidos, a aquellos grupos de personas no siempre mencionadas por el currículum educativo formal. Así, pretendíamos fomentar los siguientes puntos en la formación de nuestro alumnado:

- un análisis crítico del conocimiento adquirido
- un fortalecimiento de su competencia social, ciudadana y profesional, usando para ello el desarrollo del pensamiento social e histórico junto con el literario
- una práctica docente con voces y contenidos que han estado ausentes en diferentes marcos académicos y formales
- una mayor conciencia sobre la exclusión, para favorecer la igualdad y la justicia social en la educación formal.

5. RESULTADOS Y APLICACIONES PRÁCTICAS REALIZADAS

Razones de espacio nos impiden extendernos en el capítulo de los resultados, aunque debemos decir que, sabiendo que nuestro trabajo en el Grupo Docente de Innovación estaba destinado, en

parte, a transferir y compartir reflexiones y prácticas innovadoras con el alumnado de Máster, consideramos que como futuros profesionales, unos de la educación, otros de distintos ámbitos laborales, y otros de la investigación académica, deben asumir el papel de agentes de cambio y de investigadores críticos; por ello era fundamental conocer el reflejo de un fenómeno social como el de la trata de mujeres mediante ejemplos en textos artísticos.

En esta línea, nos centramos en:

- indagar en qué medida se viola el derecho a la educación en colectivos femeninos o en clases sociales desfavorecidas, etnias minoritarias, grupos de edad infantil

- reflexionar y preguntar en qué grado la institución académica reproduce sesgos del patriarcado a través del currículum oficial, oculto y ausente, y la exclusión de otros colectivos sociales, entre ellos las niñas y mujeres violentadas por causas como la trata con fines de explotación sexual

- observar cómo el alumnado ha proyectado una labor investigadora inclusiva, atendiendo al currículum y a los distintos recursos ofrecidos en el aula (textos, bibliografías, proyecciones, debates, búsquedas, trabajo individual, trabajo en pequeños grupos y en gran grupo).

Después de esta experiencia, es difícil saber si se producirán cambios duraderos en nuestro alumnado, pero en sus trabajos e intervenciones en clase, en la evaluación y la autoevaluación, hemos percibido:

- una mayor sensibilización sobre estas cuestiones que, al principio, una parte del alumnado presuponía superadas
- una sensibilización hacia las voces silenciadas, así como hacia las posibilidades de integrar actitudes de observación, tolerancia y aceptación de la diversidad en todos los sentidos
- con respecto al futuro profesional, una toma de conciencia de su papel dentro de sus aulas para sacar a la luz las voces ausentes y al utilizar estrategias de trabajo sobre la percepción de las desigualdades asociadas a la diversidad de género, clase, etnia.

Como consecuencia de lo anterior, hemos constatado:

- una mayor disposición a la participación en el debate, asumiendo posturas críticas,
- una mayor conciencia de la necesidad de visibilizar las voces ausentes en el arte y en los medios sociales de alcance,
- disposición a no asumir en su totalidad la información que les llega (desde los medios de comunicación, las redes sociales),
- una mayor sensibilidad ante el empleo de un lenguaje más inclusivo,

-una apertura hacia la idea de que la organización y gestión de los contenidos de un currículum universitario, o en otras etapas educativas, no tiene porqué ser una realidad dada. En este caso, interesa poner en valor que el alumnado mencionado afirmó el o la docente tiene un papel fundamental en su construcción, entendiendo que una educación igualitaria no es una educación homogénea en la que se trasmite la cultura dominante, sino la visibilización e inclusión de los diferentes grupos sociales, entendiendo que la igualdad no puede ir al margen de la equidad.

Por todo ello, tras las sucesivas reuniones de trabajo con los miembros del Grupo, me iba acercando a una valoración del proyecto. En mi caso, dicha valoración es positiva a pesar de las dificultades encontradas en el camino, especialmente las que han tenido que ver con las teorías implícitas del alumnado para desvelar parcelas ocultas o no visibles. Este esfuerzo personal y conjunto ha merecido la pena ya que una parte considerable del alumnado de nuestra asignatura de Máster ha tomado conciencia del porqué de tratar en el aula las identidades y las realidades invisibilizadas.

6. CONCLUSIONES

Con el trabajo realizado en este Grupo Docente de Innovación, hemos intentado transferir los conocimientos y experiencias que hemos ido construyendo para mejorar y dar sentido a la práctica educativa en los marcos escolares formales. El miedo al reconocimiento de la diversidad cultural (voces, contenidos ausentes) como uno de los caminos saludables para conseguir mayores cotas de igualdad, obedece a la presencia o permanencia de unos privilegios o beneficios no explicitados claramente porque favorecen la simplificación de la mirada de la ciudadanía.

De ahí la razón de ser de nuestro Grupo Docente de Innovación. Si bien no pretendíamos solucionar, sí deseábamos hacer visibles, a través de textos literarios, parcelas y personas vinculadas a sectores sociales marginados dentro del modelo socioeconómico, político y educativo en el que nos encontramos. Por esa razón, revisar nuestro canon de aula y nuestra metodología de enseñanza y aprendizaje se ha convertido en un compromiso ético de este Grupo Docente de Innovación. A ello hay que añadir que nuestro alumnado universitario ha de adquirir una serie de competencias profesionales, entre las que destacamos la competencia social y ciudadana, por lo cual veíamos la necesidad de repensar cómo estábamos utilizando en nuestra tarea

docente la perspectiva de género y la reflexión crítica de la información, con la finalidad de detectar aquellas lagunas o huecos en los que se pudiera ver algún atisbo de desigualdad, bien de género, bien de etnia o de sesgos vinculados a una ciudadanía de primera o de segunda en los marcos democráticos. Con nuestro trabajo hemos intentado ir más allá de las cuestiones metodológicas y estratégicas, pretendiendo conocer ejemplos de textos donde se acogen ausencias para hacer llegar al alumnado que la práctica investigadora y docente queda vacía si no va acompañada de un contenido que nutra una consistente educación integral de la ciudadanía desde la dignidad del ser humano como ser social, porque comprometerse con la justicia social supone ir más allá de una declaración de intenciones; supone una toma de posición contra las causas de la desigualdad que persiste en las sociedades denominadas democráticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adimora-Ezeigbo, Akachi. 2008. *Trafficked*. Lantern Books.
- Afolayan, Bosede F. 2017. Mutations of Slavery. Prostitution and women trafficking in contemporary Nigerian novels, en

- Falola, Toyin y Hoyer, Cacee (eds.). *Global Africans: Race, Ethnicity and Shifting Identities*. Routledge.
- Castro Rodríguez, María del Carmen. 2012. La trata de personas: la esclavitud más antigua del mundo. *Revista de trabajo social y acción social*, núm. 51: 447-457.
- Correia, Marta V. 2016. The Challenges of Prosecuting Cases of Trafficking in Women. *Data Venia. Revista Jurídica Digital*, año 4, núm. 06: 289-352. En www.datavenia.pt Consultado el 08 de octubre de 2017.
- Cyrulnik, Boris. 2006. *La maravilla del dolor: el sentido de la resiliencia*. Granica.
- García Navarro, María del Mar. 2013. Las mujeres de la trata: el cuerpo humillado, la identidad vulnerada. Una experiencia de trabajo en Sevilla, en Valcuende del Río, José María, Marco Macarro, María J. y Alarcón Rubio, David (coords.). *Estudios sobre diversidad sexual*. Aconcagua.
- García Peinado *et al.* 2011. Enseñar la justicia social en educación. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, vol. 9, núm. 4: 93-113.
- Global Alliance Against Traffick in Women:*
<http://www.gaatw.org/>

- Gobierno de España. 2008. *Plan Integral de lucha contra la trata de seres humanos con fines de explotación sexual*. Madrid, Gobierno de España.
- Mgbojirikwe, Chinaka y Okoronkwo, Onyebuchi. 2011. Nigerian Children' and the Challenges of National Security: an Integrative Humanistic Approach. *Literature Journal of Integrative Humanism*, vol. 7, núm 1: 228.
- Naciones Unidas. 2000. *Protocolo de Palermo. Protocolo para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas, especialmente de mujeres y niños, que complementa la Convención de las Naciones Unidas contra la delincuencia organizada transnacional*. Palermo, Naciones Unidas.
- Power Poetry: <http://www.powerpoetry.org/actions/why-should-you-write-poem>. Consultado el 07 de octubre de 2017.
- Rodríguez Murphy, Elena. 2016. Nuevas escritoras africanas: Chimamanda Ngozi Adichie, feminismo(s) africano(s) y el “peligro de una sola historia”. *Asparkía*, núm 28: 33-49.
- Stepnitz, Abigail. A Lie More Disastrous than the Truth: Asylum and the identification of trafficked women in the UK. 2012. *Anti-Trafficking Review*, issue 1: 104-119. <http://www.gaatw.org/resources-old/anti-trafficking-review-old?highlight=WzIwMTJd> Consultado el 08 de octubre de 2017.

Torres, Jurjo. 1993. Las culturas negadas y silenciadas en el currículo. *Cuadernos de Pedagogía*, nº 217: 60-66.

-1998. *Globalización e interdisciplinariedad*. Morata.

Relación de las transgresiones femeninas y el espacio en *Hija mía* de Lola Larrosa

Mtra. Nancy Granados Reyes

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En este artículo se propone una análisis desde la teoría geopolítica de la obra *Hija mía!* De Lola Larrosa. La interpretación que expongo es que los sujetos femeninos, Margarita y Marcela, se configuran como metáforas de dos espacios geográficos, España y América. Ambas son dominadas por un sistema que las configura como subalternas, el cual se representa en el personaje masculino de Montero. A continuación revelo los mecanismos que la autora utilizó para reconfigurar el espacio y cuestionar el papel de las mujeres en la sociedad.

Palabras clave: espacio, geopolítica, Larrosa, mujeres.

Abstract

This article proposes an analysis from geopolitical theory of the novel *Hija mía!* (1888) from Lola Larrosa. The interpretation that I expose is that the feminine subjects, Margarita and Marcela are configured as metaphors of two geographic spaces, Spain and America. Both are dominated by a system which configures them as subalterns, and is represented in the male character of Montero. I reveal mechanisms that the author uses to reconfigure the space and question the role of women in society.

Key words: geopolitical, Larrosa, space, women.

En este artículo planteo un análisis de la obra *Hija mia!* (1888) de Lola Larrosa¹, para ello utilicé la teoría geopolítica, con la que mostraré la forma en que los sujetos femeninos se apropian del espacio y modifican las relaciones de poder dentro de la novela. La lectura que propongo es que estos personajes se configuran como metáforas de territorios geográficos, en contraposición de los masculinos, el padre y el Conde, que se exponen como estructuras de poder dominantes, ya que a través de ellos se evidencian problemáticas sociales del contexto que rodeaba a la autora. Las metáforas se presentan en Marcela quien personifica a España y Margarita que es América, ambas intentan reconciliarse y cuidar el bienestar de Enriqueta, la protagonista, símbolo del proyecto naciente influido por ambos espacios geográficos.

Con estos personajes que ejercen los roles maternos, una biológica y la otra adoptiva, se cuestiona la lejanía geográfica y se propone una cercanía ideológica, donde ambas naciones se

¹ En sus obras se presenta con el nombre de Lola Larrosa de Ansaldo, en el artículo sólo se mencionará con su apellido paterno, ya que en la época el nombre de casada les permitía desarrollarse más, como en el caso de la literatura, para evitar ser vistas como mujeres públicas e indignas; sin embargo, me referiré a ella como Lola Larrosa para darle el reconocimiento a la mujer que representa.

influyen una a la otra; por lo tanto, se sugiere una reivindicación de España que reconoce la grandeza de América, ya que se resalta el triunfo de la humildad y de los valores que componen a este nuevo continente, además es Margarita quien modifica el espacio y cambia el centro de poder al someter a Montero, lo que permitirá una convivencia armoniosa.

Los conceptos que utilizaré en el análisis evidenciarán los mecanismos a los que recurre la autora para exponer críticas sociales y políticas. Larrosa cita en la novela elementos extraídos de la realidad, como el nombre de España que es un referente conocido por el lector, de esta forma se realiza una conexión entre el espacio literario y el físico. Por lo tanto, es necesario hacer mención de conceptos como: descripción, dominio, centro y periferia; cuyas definiciones teóricas retomo de las siguientes obras: *Las 100 palabras de la geopolítica* (2013) coordinado por Jean-Marc Huissoud y Pascal Gauchon; *La poética del espacio* (2000) de Gastón Bachelard, *Espacios en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos* (2001) de Luz Aurora Pimentel, *Geopolítica una revisión de la política mundial* (2005) de John Agnew, *Geopolítica y geocultura* de Immanuel Wallerstein y el artículo de Aníbal Biglieri “Espacios narrativos medievales: propuestas para su estudio” (2011), donde se propone un análisis del espacio aplicado a obras

medievales que bien pueden tener validez en otros periodos de la literatura, ya que señala la importancia de los objetos dentro del escenario literario.

La geopolítica estudia las relaciones de poder que se configuran en un espacio geográfico determinado; sin embargo, estas relaciones se establecen en escalas distintas: “la lógica del desarrollo del sistema ha consistido en reproducir las jerarquías paralelas de centro y periferia, tanto en la economía mundial como en el sistema interestatal” (Wallerstein 195). Estas jerarquías de centro y periferia no sólo se aplican a la economía y al sistema interestatal, sino que en la obra se exponen en distintos ámbitos que abarcan los roles de género que mantenían el orden social establecido: “Montero volvióse á su hija, y, cojiéndola fuertemente del brazo, la sacudió con violencia, y enronquecido por la cólera, gritó: -¡Ay! Pobre de ti!- Y á su oído, murmuró- A mis manos morirás si desacatas mi mandato! (Larrosa, 1888: 149). En este ejemplo se muestra que Montero controla las decisiones y el espacio de Enriqueta, él se ubica en el centro y ella en la periferia. Después de esta introducción, considero necesario realizar un acercamiento a la biografía de Lola Larrosa para conocer el contexto histórico y social que la rodeaba y entender en qué espacios se desarrollaba la mujer.

1. BIOGRAFÍA DE LOLA LARROSA

Las obras que contienen mayor información biográfica son el *Nuevo diccionario biográfico argentino* (1975) de Vicente Osvaldo Cutolo que cita distintos periódicos de la época donde se habla de Larrosa; el prólogo de la novela *Los esposos* (1895) que redacta un supuesto “editor” quien expone una serie de notas informativas que contienen elogios a las obras y al trabajo de la autora; posteriormente el artículo más reciente es “En los límites del melodrama tradicional” en *Morada de la palabra* (2002) de la autoría de María Teresa Ramos García del que hablaremos en párrafos posteriores.

Lola Larrosa Laguna (1859- 1895), nació en Nueva Palmira, Uruguay; su familia fue despojada de sus bienes a causa de tensiones políticas, radicó en Buenos Aires gran parte de su vida, ahí participó en diversas revistas, una de las más reconocidas fue *La alborada literaria del plata*, donde trabajó conjuntamente con Juana Manuela Gorriti. También publicó novelas y ensayos, algunos títulos de sus obras son: *Suspiros del corazón* (1878) y *Las obras de misericordia* (Ensayos literarios) (1882); además cuenta con novelas como: *¡Hija mía!* (1888), *El lujo* (1889) y *Los esposos* (1893). Sus obras recibieron críticas muy diversas, algunas se publicaron en periódicos como *La Prensa* (1878), *La*

Libertad (1882), *La Nación* (1888) (Ramos, 2002: 1348; Larrosa, 1893: 7-9).

Larrosa contrajo nupcias con Enrique Ansaldo en 1886² (87), quien era periodista, sin embargo, poco tiempo después de casados y de haber procreado a su único hijo, Enrique Ansaldo desarrolló una enfermedad mental; por lo que Larrosa tuvo que convertirse en el sostén de su hogar y debió subsistir con la venta de sus obras y su participación en los periódicos. Por esta razón, en las contraportadas de sus libros algunos editores comentaban que la apoyaban por la desgracia de su marido.

Es importante resaltar, que en el siglo XIX eran escasas las mujeres que podían trabajar y era muy complicado que alguna de ellas viviera de la literatura y el periodismo, porque era un espacio abierto, considerado masculino, las mujeres que escribían se consideraban “públicas; por lo tanto, muchas de ellas cuando firmaban sus obras lo hacían con el apellido del esposo para no ser mal vistas ante la sociedad. Colocar en las contraportadas que Larrosa era el sostén de su hogar justificaba que ella trabajara en un espacio público, así se evitó la polémica social por su trabajo y esto le permitió seguirse manteniendo en este entorno; porque

² Catulo menciona esos posibles años, ya que para 1888 publica *Hija mía!* con el apellido de casada.

además si transgredía abiertamente se hubieran rechazado sus obras y ella necesitaba el dinero. Finalmente Larrosa muere a los treinta y seis años de edad agobiada por la tuberculosis (Ramos, 2002: 1348; Cutolo, 1975: 98).

Por otra parte, los estudios que se han hecho acerca de la autora son escasos, entre ellos destaca María Teresa Ramos García en la antología *Morada de la palabra* (2002) con su artículo titulado “En los límites del melodrama tradicional” donde menciona algunas características de las obras *El lujo* y *los Esposos*, así como en su tesis titulada *La consolidación de la novela argentina. Lectura y escritura en las novelas del periodo 1880- 1896* (1997), donde comenta la importancia de la participación de la mujer, así como sus avances en las letras. Ramos considera que Larrosa revolucionó las letras argentinas al ser la pionera de las novelas de la bolsa³:

Otro artículo que quiero mencionar es el de Cristina Andrea Featherson titulado: “La voz narrativa de *El lujo* de Lola Larrosa y el debate acerca del papel de la mujer en la sociedad de fines del siglo XIX” en *Narratología y mundos de ficción* (2006), en él

³ [...] las novelas que criticaron directamente la situación económica, lo hicieron a partir de 1890, cuando la crisis ya había tocado fondo, mientras que la novela de Larrosa se publicó un año antes, lo cual la convierte en precursora del famoso ciclo de la bolsa que incluyen todas las historias de la literatura argentina (Ramos, 2001: 1351).

compara al personaje principal de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y a Rosalía de *El lujo* de Lola Larrosa; el punto de comparación son los excesos económicos de ambos personajes, sólo que la primera termina en la desgracia y la segunda siempre se apega a sus valores morales, por lo tanto, es redimida; este estudio es relevante porque compara a Larrosa con un autor considerado canónico dentro de la literatura y porque se propone un acercamiento más profundo a la obra de Larrosa. La última aproximación a esta autora es una nueva edición de la novela *El lujo*, editada por Buena Vista en 2011 con un prólogo de Vanesa Guerra, este libro surge de un proyecto cuyo objetivo es el rescate de autoras del siglo XIX que han sido olvidadas con el paso del tiempo, por lo tanto, se busca que con esta recopilación se realicen mayores acercamientos a ellas y se reconozca su valor dentro de la literatura.

2. LITERATURA FEMENINA ARGENTINA DEL SIGLO XIX

Por largo tiempo se pensó que la mujer era un instrumento para el cuidado y protección del hogar; sin embargo, las revistas y libros femeninos evidencian lo contrario, ya que en unión con el nuevo proyecto de nación, las mujeres, propusieron una concepción distinta del papel de la mujer en el hogar y se

apropiaron de distintos espacios que les eran negados, uno de ellos era la educación que con la escritura se convirtió en una trinchera donde podían debatir acerca de los roles de género que las dominaban; por lo tanto, debemos evitar pensar en una mujer decimonónica pasiva, al contrario, fue una época de continuo debate y de la búsqueda de sus derechos como personas.

El desarrollo de la literatura femenina del siglo XIX en Argentina tiene una estrecha relación con escenas históricas importantes en el país, como la conformación de la federación y la salida del dictador Juan Manuel de Rosas; dichos sucesos históricos dieron pie a un reacomodo general donde las mujeres iniciaron la búsqueda de un cambio dentro de la sociedad que se reflejó en distintas obras de la época. Muchas autoras decimonónicas de Argentina participaron activamente en publicaciones periódicas; un ejemplo es *La alborada literaria del plata*⁴ (1877), dirigido en un breve periodo por Lola Larrosa y Juana Manuela Gorriti.

Las publicaciones dirigidas a mujeres, también llamadas el “bello sexo” o “sexo débil”, exponen un continuo debate donde se reclamaba abiertamente, en primer lugar, que se viera a la

⁴ Cuando Larrosa fue directora cambió el nombre a *La alborada literaria del plata* (1880) (Catulo, 1975: 97).

mujer como un ser pensante con capacidades que le permitían tener una participación abierta en temas sociales, políticos e intelectuales. Sin embargo, muchas de estas obras fueron olvidadas con el paso del tiempo como propone Bonnie Frederick en su obra *Las escritoras de la generación del 80: la pluma y la aguja* (1993):

Es una triste realidad que el olvido haya seguido los pasos de la mujer que escribe, borrando su nombre de la memoria pública. Cada generación de escritoras se cree la primera: trabajan como si no tuvieran antecedentes y tienen que forjarse una identidad creativa a partir de cero. Pero el olvido del presente no quiere decir que no hubiera escritoras en el pasado. Al contrario, las nuevas investigaciones históricas de las últimas décadas están revelándonos que la mujer siempre ha escrito, ha participado siempre en la vida intelectual y artística, a pesar de los grandes obstáculos que le imponía la sociedad en la que vivía (1993: 9).

El comentario de Frederick es certero, la escritura de la mujer fue borrada a través del tiempo y se llegó a considerar nula su participación intelectual, por ende, se ignoró la existencia de espacios públicos creados por mujeres para mujeres. Sin embargo, estas obras han sido interpretadas desde una perspectiva masculina y se ha pasado por alto el contexto femenino, esto se evidencia por notas periodísticas donde se les exhorta a escribir de espacios ajenos al hogar, lo que resulta poco probable; ya que el espacio donde se desarrollaban era la casa.

La falta de conocimiento del contexto femenino ha derivado en interpretaciones alejadas de la propuesta del texto o en la desvalorización del mismo, ya que no se apegan al canon masculino de la época. Por estas razones, es necesario hacer una relectura como proponen Arambel y Martin (2001): “La reevaluación de estas obras, en su mayoría desconocidas o mal conocidas, obedece a tres necesidades críticas: la afirmación de la existencia de una tradición femenina en las letras hispanoamericanas, una lectura sin prejuicios y una contextualización de esa lectura” (2001: 9).

Cuando analizamos la historia literaria es evidente la falta de nombres femeninos en antologías, programas de estudio y librerías, por mencionar algunos espacios; por lo tanto, es importante acercarnos a estas obras; hacerlo sin prejuicios y con pleno conocimiento del contexto; ya que a través de distintos recursos las autoras emiten mensajes que es necesario desvelar porque las condiciones sociales, políticas y culturales no les permitían expresarse abiertamente. Por estas razones propongo el rescate de la obra de Larrosa que, lejos de ser conservadora como

se ha mencionado en algunos artículos⁵, en la novela *Hija mía* expone problemas que se aquejan a la sociedad.

3. ANÁLISIS DE LA OBRA

En los primeros párrafos de este artículo propongo la siguiente interpretación: Marcela y Margarita son metáforas de la patria, la primera es la madre adoptiva de Enriqueta y la segunda la biológica, una y otra representan España y América. Sin embargo, se ven dominadas por un centro de poder que se personifica en Montero, padre de Enriqueta, quien a toda costa busca someter al nuevo proyecto. Con este personaje masculino, Larrosa expone temas sociales y políticos como el matrimonio de menores, el abuso psicológico de la mujer, la violencia intrafamiliar, incluso la venta de personas, ya que él busca un beneficio económico del matrimonio de su hija.

La protagonista, es hija de un matrimonio disfuncional, su padre es un homicida que se la roba y amenaza a su madre, Margarita, con matarla si vuelve a acercarse a ella. Después la

⁵ El mismo Catulo expone que: “La obra de esta escritora –de no desdeñable factura literaria y de contenido auténticamente moral- ha sido totalmente olvidada, tal vez porque carece del atrayente color local que ha contribuido a la sobrevivencia de otras producciones de la época (1975)

abandona al cuidado de Marcela, quien la cría junto con sus dos hijas, Berta y Matilde, y una institutriz que contrata, Margarita quien oculta su verdadera identidad. Después de muchos años, Enriqueta se enamora de Alberto, un pintor talentoso que está loco por ella; sin embargo, su padre no le permite casarse porque quiere venderla; después cambia de opinión y la quiere casar con el Conde Renato Morgan, que representa a la monarquía y días antes, le tiende una trampa a Enriqueta para violarla, aunque no lo logra porque Margarita lo impide; sin embargo, desea poseerla.

En capítulos posteriores, Montero asalta a una anciana y la mata, Margarita es testigo de ello y lo hace firmar su confesión, así como lo obliga a permitir el matrimonio de Enriqueta y Alberto. Al final el asaltante declara todos sus crímenes y la verdad sale a la luz, después de muchos sacrificios madre e hija se reencuentran, aunque convivieron por años, Enriqueta jamás supo la verdad. En el epílogo se muestra que Montero muere con el perdón de su hija y su esposa; el Conde huye con Berta, la abandona y él muere pobre en un hospital, ella se vuelve limosnara. Margarita vive con su hija y su yerno, quienes esperan a su primer hijo.

Para evidenciar los mecanismos mediante los cuales los subalternos se apropian del espacio y de la palabra, recurriré a la teoría geopolítica que retoma términos como “dominio”, “poder

dominante”, “centro” y “periferia”, además analiza la relación del espacio geográfico, la influencia de las ideologías y de los Estados para explicar cómo funcionan las relaciones de poder entre los centros y las periferias. También busca evidenciar los mecanismos mediante los cuales los sistemas se instauran y la forma en la que los subalternos los modifican.

Estos conceptos se presentan en la literatura por las relaciones de poder entre dominantes y dominados, que en la obra son las mujeres; así como en las esferas de poder que intervienen en un espacio geográfico las cuales pueden influir en la construcción de los personajes. Acerca de la relación de esta teoría con la literatura John Agnew propone en *Geopolítica una revisión de la política mundial* (2005):

Otro de los supuestos comunes en los estudios literarios es la coincidencia histórica entre la creación de la novela como género literario y los orígenes del Estado territorial moderno. Teóricos como Lúkacs (1971) o Watt (1957) han afirmado que la novela “asciende” (según Watt) junto al nuevo Estado y las nuevas clases que trae consigo, sobre todo la nueva clase media o burguesía, uniando la idea de nación con la de Estado (70).

En Argentina se da un reacomodo político donde surge la generación del Ochenta, misma a la que pertenece Larrosa, estos autores buscaban crear una identidad nacional para unificar al país, que sufría constantes guerras civiles, y es en este contexto que las mujeres aprovecharon esta oportunidad y se apropiaron

301

del espacio escrito. El nuevo proyecto de pensaba en la mujer como madre de los futuros ciudadanos y se consideró que debía recibir una educación distinta, ya que en sus manos estaba el porvenir de la nación.

La cultura se concibió “como un terreno de batalla alternativo en el que al fin la acción humana podía ser eficaz. [...] El pueblo está oprimido (por los Estados, claro es), pero el pueblo (y/o la intelectualidad) tiene la capacidad de forjarse su propio destino (y la ejerce). . . El interés por la “cultura” representa la búsqueda de escapatorias al sistema existente, de salidas distintas a las panaceas clásicas que parecen haber fracasado” (Wallerstein: 2007, 23). Como menciona el autor, la cultura fue una herramienta que ayudó a las mujeres a modificar su papel en la sociedad, la finalidad de utilizar la geopolítica es evidenciar los mecanismos que usaron las autoras para tomar la palabra, cuestionar la opresión y ejercer sus derechos como personas:

La geopolítica pone “en juego” múltiples componentes del espacio, a todos los niveles [...] El juego designa el dispositivo general de fuerzas enfrentadas en un marco geográfico concreto y las diferentes estrategias que despliegan los “jugadores” para controlar ese espacio con sus recursos, sus materiales o inmateriales. ¿Quiénes son los jugadores? Estados-nación, pero también empresas, grupos sociales, ideologías que actúan a varios niveles (desde el transnacional hasta el local (Huissoud, 2013: 79).

El espacio se compone de distintos elementos cuyas relaciones expone la geopolítica, entre ellos destacan el Estado, ideologías sociales y demás factores que pueden ejercer control en un marco geográfico determinado, lo importante es analizar las estrategias que utilizan los sujetos para controlarlo y modificar las relaciones de que se ejercen sobre ellos y sobre el territorio.

La censura que sufrían las mujeres derivó en el uso de mecanismos diversos que les permitieron tomar la palabra, un ejemplo de esto es la configuración del narrador o narradora y de las opiniones de los personajes que tienden a exponer puntos de vista que en otras condiciones, fuera de las literarias, jamás hubiera sido posible decir: “La reputación de la mujer se pierde por bien poco. La sociedad no se cura del por qué de las cosas. Nadie va á inquirir si fué o no culpable. Se le declarará indigna y liviana” (Larrosa, 1888: 171- 172). Con esta cita muestro que Larrosa responsabiliza a la sociedad de la reputación de la mujer, no culpa al “bello sexo”, al contrario, expone que cuando se mancilla su reputación no se detienen a ver las condiciones, sino que simplemente emiten juicios donde siempre la culpable será ella, aun en una violación el victimario es inocente, como expone el Conde Vidal a través de este diálogo

Respecto al espacio, en la obra de Larrosa se presenta la relación de dos zonas geográficas lejanas, pero unidas por la

historia, a través de Marcela (España) y Margarita (América) se expone la analogía de la patria como madre, una es cariñosa y amable, la otra más dura en su trato: “. . . nuestra institutriz [Margarita] pasó junto á su lecho diez noches consecutivas, sin dormir ni descansar, velándola siempre sin exhalar la más mínima queja!” (Larrosa, 1888: 13); esta actitud de sacrificio y de cuidado es propia de la madre biológica, quien ejerce sus funciones haciéndose pasar por la institutriz de la niña, es importante hacer hincapié en que esta madre también le aporta cultura, ya que es su maestra.

Por otra parte, está Doña Marcela como una especie de madre adoptiva, que cuida a la niña y la trata igual que a sus hijas: “Pero la presencia de la desdicha de la niña, tan encantadora como repulsivo era el padre, decidió a Doña Marcela á aceptar la espinosa mision que se le confiaba” (Larrosa, 1888: 20). Ambas ejercen el rol de madres, juntas van a influenciar y convivir en la creación de un nuevo proyecto que representa Enriqueta y que deberá ser liberado del sistema corrupto que detiene su avance y su progreso. Esta convivencia se muestra desde la primera ubicación de la obra, donde se habla de tres niñas que están en la biblioteca de su casa en Madrid.

El espacio donde se ubica la novela es Europa: “se retiró á vivir con sus hijas á uno de los pueblecitos limítrofes á Madrid” (1888;

19). En un principio Doña Marcela se muda con sus dos hijas a vivir a las afueras de Madrid cuando enviuda y carece de recursos, posteriormente llega Montero para encargarle el cuidado de su hija, Enriqueta. Estos elementos intratextuales que hacen alusión a referentes extratextuales son importantes porque: “un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo “real” (Pimentel, 2001: 9). Este mecanismo influye sobre el lector y aumenta la veracidad, aunque los espacios literarios no son reales, se convierten en un instrumento de crítica que puede tener repercusión en la sociedad.

Con el ejemplo podemos ver que los personajes femeninos se ubican en la periferia, no tienen el poder económico de establecerse en el centro que es representado por la ciudad; sin embargo, posteriormente Doña Marcela se traslada a Madrid, ya que hereda, de un tío muerto en América, una cuantiosa cantidad y este recurso le permite modificar su condición de subalterna: “En seguida doña Marcela emprendió viaje hacia Madrid, en compañía de las niñas. Y una vez poseedora de la ingente suma que la magnanimidad del tío le había legado, se instaló en el segundo piso de una casa en la calle de Alcalá” (Larrosa, 1888: 21). La descripción de los espacios es importante porque Larrosa juega con referentes reales y literarios, de esta manera empalma

la realidad con la ficción, por lo tanto, expresa sus puntos de vista acerca de la sociedad y la política actual bajo el amparo de las letras

Con este posicionamiento se traslada al centro de poder, que está representado por la ciudad, Madrid. Marcela modifica su posición con el dinero americano, ya que cambia su subalternidad tanto espacial como económica y eso repercute en su ubicación social; además el poder adquisitivo permite la contratación de Margarita, que representa la educación de las niñas, de lo contrario, es probable que hubieran tenido una preparación afín a las tareas del hogar. La ubicación espacial de los personajes adquiere distintos significados de acuerdo a los elementos que lo conforman y esto repercute en la interpretación:

...el espacio viene a ser un instrumento político intencionalmente manipulado, incluso si la intención se oculta bajo las apariencias coherentes de la figura espacial. Es un procedimiento en manos “de alguien”, individuo o colectividad, es decir, de un poder (por ejemplo, en un Estado), de una clase dominante (la burguesía) o de un grupo que puede en ciertas ocasiones representar la sociedad global y, entre otras, tener sus objetivos propios (Lefebvre, 1976: 31).

El espacio es un instrumento político cuya construcción se puede manipular, lo que interviene en el ejercicio de poder. Debido a que estas relaciones no son estáticas y están en constante pugna, ocurren desplazamientos donde los subalternos se ubican

en el centro (por ejemplo la ciudad); aunque sea por un breve lapso. En las obras se imita la aplicación de este mecanismo, ya que se propone una re-configuración del espacio visto desde una óptica femenina. El efecto de utilizar referentes reales influye en el lector para que relacione lo literario con su contexto y, por ende, cuestione el orden social establecido. Este espacio que se configura en la obra puede repercutir en un espacio real y de esta manera se abre la posibilidad de que las subalternas (literarias y reales) sean las que ejerzan este poder y modifiquen su ubicación tanto en el espacio físico como en un espacio social, personal y simbólico.

La metáfora de las mujeres como territorios geográficos, surge por la configuración de los personajes, un ejemplo es el cariño por España que siente Enriqueta con el cual reivindica la relación con el país, debido a que Alberto le propone un viaje a Francia y su esposa lo rechaza: “. . . ¿Quieres que marchemos á París? Tú, que tantos deseos tienes de ver la capital del orbe civilizado, el Cerebro del Mundo –al decir de las gentes *comme il faut*- te asociarás a mi pensamiento. –No, no. Se apresuró a decir Enriqueta, riendo á la vez. –Quiero que mi hijo vea la primera luz aquí. Que los primeros destellos que besen su frente sean los del sol de mi querida España! (Larrosa, 1888: 331- 332). Como se puede ver en esta cita del final, la relación con el país

conquistador se vuelve armoniosa; fuera del sistema dominante se da una reivindicación de este territorio, además se igualan las relaciones de los elementos porque las madres ya conviven en un mismo nivel jerárquico, donde se complementarán y convivirán armoniosamente.

El sistema dominante se personifica en el padre de Enriqueta: Montero, quien une a Margarita con Doña Marcela, porque es esposo de la primera y con la segunda acuerda el cuidado de su hija. El matrimonio entre Montero y la institutriz se lleva a cabo porque él piensa que ella es rica, lo que remite a la percepción que se tenía de América en la conquista; sin embargo, al ver que no es así enfrenta a su esposa, mata a su propio hermano, huye y se lleva a su hija (Larrosa, 1888: 314-315). Este sistema dominante se configurará en un hombre interesado y ambicioso; un asesino que sólo quiere su bienestar. Con el personaje se evidencia que el poder se ejerce sin importar el daño que implique para el subalterno.

El control de Montero se da con el uso de la violencia, ya que se vuelve una especie de centro de poder que determina la vida de los personajes femeninos: “-¡Insensata! –gritó Montero- ¿Te has propuesto enloquecerme? Y pretendió abalanzarse sobre su hija pero, á su pesar, contúvole un ademan tranquilo é imponente de Enriqueta, como deteniendo el ímpetu de su furor desenfrenado”

(Larrosa, 1888: 253). En la cita se muestra que él se establece en el centro, todos los acontecimientos de la obra son producto de sus decisiones, determina el espacio de Enriqueta, tanto físico como emocional, el primero porque la lleva a la casa de Doña Marcela, el segundo porque la aleja de su madre.

Igual sucede con Margarita, quien se cambia el nombre para poder acercarse a su hija, ella se desplaza del centro de poder a la periferia, al pasar de madre a institutriz; de acuerdo a la geopolítica, la subalternidad es el “espacio influenciado por las relaciones de poder con el centro” (Huissod, 2013: 21). Esto se evidencia porque Montero determina las decisiones de vida de los personajes en la casa de Doña Marcela, se configura un espacio simbólico donde él se coloca en el centro y afecta a las subalternas que están alrededor, ya que Margarita pierde su identidad, tal como sucedió en América con España: “María Raúster –pues ya no debemos llamarla de otro modo, siento este su legítimo nombre” (Larrosa, 1888: 318). Posterior a las independencias se inició la búsqueda de una identidad propia, prueba de ello es el nacionalismo con el que se impregnó el romanticismo.

La relación del sistema con los roles de género se presenta con temáticas como la violencia intrafamiliar y el maltrato psicológico por parte de los cónyuges: “Me casé con María siendo ella muy niña aun... Tenías tú dos años cuando yo... te arrebaté

de sus brazos, llevándote al poder de doña Marcela... La venganza, el despecho, la rabia, el odio me arrastraron aun más allá...” (Larrosa, 1888: 314). En la obra se muestra que María se casa siendo niña y cuando él se entera que ella no tenía dinero le roba a la bebé, debido a que Margarita conoce su violencia teme que la ejerza contra su hija para evitarlo tiene que modificar el sistema.

Posteriormente Montero se alía con el Conde, quien representa a la monarquía, con esta analogía se expone que en ocasiones es el sistema corruptible el que detiene el progreso. Ambos buscan establecer su dominio que desde la geopolítica es “una situación donde se está bajo la tutela de otra potencia, donde no se pueden decidir opciones propias” (Huissoud, 2013: 18). Margarita y Enriqueta son la representación de las potencias, en el momento que se independizan y empiezan a surgir los proyectos nacionales, se perseguía romper las relaciones con las tutelas que las dominaban a nivel físico, espacial e ideológico. Sin embargo, esta tarea no resulta fácil, ya que estos sistemas buscan establecerse de distintas formas, como sucede en la obra: -He aquí a tu futuro esposo” (Larrosa, 1888: 251). Renato Morgan, el conde, representa a la monarquía, que se muestra como un ser abusivo y despreciable:

Renato Morgan, conde de Vila, era hijo único. Contaba, á la sazón, treinta años, y habia quedado huérfano á los veinticinco. A la muerte de su padre, Renato había naturalmente heredado título y fortuna; quedando por lo tanto en aptitud de poder disfrutar de los placeres mundanos con todo el desenfreno que era capaz. Lanzado en la pendiente resbaladiza de las liviandades, sus pasiones no reconocían valla. Nada se oponía á sus menores caprichos, y era su prurito, su más glorioso galardón ir tras las mujeres de más severa virtud, y luego contar á sus amigos [...](Larrosa, 1888: 93)

Morgan heredó su título por nacimiento, ningún mérito propio para obtener sus beneficios; como persona no tenía límites, ni valores; Larrosa cuestiona un sistema monárquico que se manifestó en distintos momentos del siglo y en la obra está a punto de convertirse en un violador. Se evidencia una fuerte crítica a esta estructura de poder que se une con el sistema representado por Montero. Estos personajes representan, uno el bandidaje, la delincuencia y la opresión; el otro un viejo modelo que busca abusar de los demás, para quien las mujeres son un juego, así como para el primero son un producto que se puede vender sin remordimiento alguno; si esto se relaciona a la metáfora de la mujer como patria, este sistema muestra que no tiene apego a ella y prefiere venderla a cambio de beneficios económicos.

En la obra se evidencia el control y dominio del padre de Enriqueta, incluso él decide su destino: “Montero, asombrado de que Enriqueta, tan tímida, tan obediente de ordinario, se produjera así, contuvo los arranques de la rabia que ardía en su pecho, y

311

díjole: -¿Porqué? Porque quiero entregarte á un hombre de fortuna; porque he de ver realizados mis deseos de siempre; porque... oro, oro es lo que vale, y nada más que el oro!” (Larrosa, 1888: 148). Como se puede ver el futuro de su hija no le importa, lo que le interesa es el beneficio propio, por lo tanto, carece de cualquier sentimiento de humanidad, además presenta una preocupación económica en un mundo en el que la modernidad era lo importante.

La estructura del sistema se modifica por la presencia de Margarita, quien es testigo de un crimen de su esposo, por lo que decide enfrentarlo para salvar a su hija: “Obligóme a escribir un papel en que prometía yo hacer tu dicha casándote con Alberto. En aquel documento confesé mi delito... Y tu madre fué mi salvadora...!” (Larrosa, 888: 317). En ese papel confiesa su crimen y otorga el permiso para que Enriqueta se case con Alberto, un pintor de gran talento y buenos sentimientos que estaba enamorado de ella.

La caída del sistema (Montero) se da porque Margarita se apropia del espacio: “Yo, á quien vos creíais no ver jamás, después de aquella noche de funesta recordación. ¿Os habéis olvidado ya, señor Montero?” (Larrosa, 1888: 278). En la cita podemos ver que el poder cambia porque en primer lugar la subalterna que se creía fuera del espacio se manifiesta, además le

recuerda al sistema la forma en la que se desplazó al centro de poder, que en este caso es mediante acontecimientos delictivos. Margarita toma la palabra y habla con su interlocutor, se apropia del espacio físico y del escrito, porque hace que Montero firme su declaración. La carta va a repercutir en las relaciones que este sistema ejerce con Marcela y con Enriqueta.

De acuerdo con Aníbal Biglieri en su artículo “Espacios narrativos medievales: propuestas para su estudio” (2010), expone que “la visión del espacio y lo que ‘contiene’ puede a veces depender igualmente de la percepción de los protagonistas” (2010: 25). En la obra la carta es el objeto que configura una nueva percepción, además de que re-significa al espacio, lo que permite cuestionar el dominio del padre, se termina su control y se da paso a la libertad y la armonía.

Algunas críticas que propone Larrosa tienen relación con el papel de la mujer, ya que muestra transgresiones en sus personajes femeninos, porque se narra que Margarita se casa siendo muy joven, además comenta que su educación es poco tradicional: “Sus padres se habían afanado por proporcionar á la joven una educación esmerada, y aparte de los primores de aguja. Para los cuales Margarita tenía dedos de hada, había adquirido sólidos conocimientos entre los que sobresalía su amor por la historia universal y por las bellas artes” (1888: 27). Como se

puede ver en la cita, la madre de Enriqueta no cumplía con el prototipo de “ángel del hogar” decimonónico que sólo debía saber leer y actividades relacionadas con el hogar; al contrario, el personaje es culto, le interesa la historia y las bellas artes, lo que muestra a una mujer educada y digna. Con este mecanismo Larrosa cuestiona las políticas gubernamentales y propone que se modifique la educación de la mujer, además pone en tela de juicio el matrimonio a temprana edad, sugiere que debe ser una decisión consciente y personal, lo ejemplifica con el personaje de Margarita que no puede disponer sobre su persona y, al final, la única forma de tener el control de su vida es transgredir, en la obra esto se da con la separación de Montero y el enfrentamiento que tienen cuando él comete un homicidio, se cuestiona a la estructura hasta que esta deja de ejercer el poder.

Cuando Montero muere se rompe la relación con el Conde, quien se fuga con Berta, hija de Doña Marcela, este personaje se considera de malos sentimientos, ya que disfruta del sufrimiento ajeno: “¡Y qué le importaba á ella profanar el dulce y santo nombre de amiga; ella, que no abrigaba sentimiento alguno de nobleza y de lealtad! ¡Ella todo frivolidades y perfidias!”. (Larrosa, 1888: 242). Con la desaparición de estos sujetos masculinos se logra un equilibrio estratégico donde “hace alusión a que ninguno de los dos adversarios pueden vencer en el terreno

del otro, ninguno dispone de una ventaja decisiva” (Huissoud, 2013: 24). Ambas madres aprenden a convivir, las dos se refuerzan y se necesitan mutuamente, España y América se respetan, se dan cuenta que la pugna inició por el sistema, de ahí el desequilibrio en su espacio, pero después de los sacrificios logran la reivindicación a través del amor.

En los párrafos anteriores podemos notar que las mujeres han luchado por la apropiación de un espacio propio, como menciona Arambel: “las escritoras que se inician en la práctica de la literatura lo hacen con el propósito consiente de expresar sus experiencias propias y de crear un espacio discursivo que, aunque no logre un consenso de opiniones, permita el intercambio de ideas” (2001: 10), por lo tanto, la mujer persigue diversas formas de expresión para exteriorizar su ideología, más allá de buscar la aceptación o la empatía con sus opiniones, la finalidad era manifestarse y tener acceso a un espacio negado a través de la historia, el espacio de la escritura.

La autora expone una serie de transgresiones femeninas, no es completamente conservadora como se ha venido señalando; además externa su opinión acerca del contexto que la rodeaba, desvela problemáticas que atañían directamente a la mujer como: maltrato físico y psicológico, violación, matrimonio de menores; además de crímenes como el homicidio. Finalmente se muestra

una relectura de su obra donde se evidencian los mecanismos que utiliza para cuestionar su entorno dentro del espacio literario. La obra de Larrosa resulta valiosa e interesante y su importancia se consolida más allá de un referente generacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agnew, John (2005). “De la literatura a las literaturas”. En María D. Lois (Trad.), *Geopolítica: una re-visión de la política mundial* (70- 73). Madrid: Trama
- Arambel, Cristina y Claire Martin (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica Vol. I*. Madrid: Iberoamericana.
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Biglieri, Anhíbal (2010). “Espacios narrativos medievales: propuestas para su estudio”. En Devid Paolini (Coord.), *“De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow* (24- 37). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- Cutolo, Vicente (1975). *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750- 1930)*. Tomo cuarto L-M. Buenos Aires: Editorial ELCHE.
- Featherston, Cristina (2006). “La voz narrativa de El lujo de Lola Larrosa y el debate acerca del papel de la mujer en la sociedad de fines del siglo XIX”. En Diana Salem (Ed.), *Narratología y mundos de ficción* (103- 118). Buenos Aires: Biblos.
- Huissoud, Jean y Pascal Gauchon (Coord) (2013). *Las 100 palabras de la geopolítica*. Madrid: Akal.
- Larrosa, Lola (1888). *Hija mía!* Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina.
- (1895). *Los esposos*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco
- Lefebvre, Henri (1974). “La producción del espacio”, *Sociología* 3: 219- 229.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *Espacios en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI/ UNAM.
- Ramos, María Teresa (2002). “En los límites del melodrama tradicional”. En William Mejías (Ed.), *Morada de la palabra*. Volumen I (1346- 1353). San Juan: Universidad de Puerto Rico.

- (2007). *La consolidación de la novela argentina. Lectura y escritura en las novelas del periodo 1880- 1896* (Tesis doctoral). Universidad de Washington, Washington. Pdf.
- Wallerstein, Immanuel (2007). *Geopolítica y geocultura*. En Eugenia Vázquez (Trad.) *Ensayos sobre el moderno sistema mundial*. Barcelona: Kairós.

La Gran Guerra con rostro de mujer: testimonios de autoras /escritoras en lengua inglesa

Jaime Francisco Jiménez Fernández

Universidad de Sevilla

Resumen

La narrativa sobre la Gran Guerra suele adoptar la perspectiva de los soldados que combatieron en el frente. En consecuencia, la mayoría de las acciones de las mujeres que experimentaron el horror de la guerra durante la contienda han sido obviadas. Para contribuir a la visibilidad que estas heroínas se merecen, analizo cómo la Primera Guerra Mundial afectó a la percepción y los comportamientos de género en la Inglaterra de la época y más concretamente al sexo femenino. Para ello, me centraré en la experiencia de distintas mujeres británicas que participaron en dicha contienda, recogida en distintas publicaciones que dan testimonio de un evento que, históricamente, se asocia al sexo opuesto.

Palabras clave: Gran Guerra, patriotismo, género, horror, estereotipos.

Abstract

The narrative dealing with the events of the Great War tends to be male oriented, therefore focusing on the male combatants' experience. As a consequence, the majority of women's activities who experienced the horror during the warfare have usually been obviated. In order to provide the visibility these heroines deserve, it will be analyzed how World War I affected gender perceptions and behavior of the period and, specifically, the female sex. So as to carry out this task, the focus of attention and study will be placed on the experience of some British women who saw themselves trapped in this warfare, narrated in different works which testify an event that, historically, has been associated with the opposite sex.

Key words: Great War, patriotism, gender, horror, stereotypes.

1. METODOLOGÍA

Para alcanzar los principales objetivos de este artículo, se ha preparado un corpus que incluye un amplio rango de experiencias vividas por diversas mujeres británicas que, en primera persona, experimentaron la Primera Guerra Mundial (1914-1918), tomando así distintas perspectivas del conflicto desde el prisma femenino. Entre las obras y autoras seleccionadas, encontramos dos autobiografías; *A Diary Without Dates* (1918) de Enid Bagnold y *Testament of Youth* (1933) de Vera Brittain, que sirvieron como enfermeras voluntarias en la contienda, dos colecciones de poemas; *Verses of a V.A.D.* (1918), obra que también pertenece a Vera Brittain e *In War Times* (1918) de M. W. Cannan. La experiencia real relatada en estas obras y autobiografías será, además, contrastada con la visión plasmada sobre las mujeres y la Gran Guerra en obras de ficción, siendo las novelas *The War Workers* (1918) de E. M. Delafield y *The Return of the Soldier* (1918) de Rebecca West dos grandes representantes de dicho género literario.

La selección de este amplio corpus no sólo favorece la posibilidad de contrastar la visión y experiencia de distintas mujeres en un evento históricamente asociado con el sexo masculino, sino también facilita llevar a cabo la inclusión de

distintos tipos de géneros literarios y, de este modo, poder contrastar si la representación de la mujer en lo ficticio se ajusta a la encontrada en la realidad y, si en cierta medida, ambas rompen con estereotipos tradicionales sobre la mujer y el rol social de pasividad que le ha sido impuesto a lo largo de la historia, y en especial en contextos bélicos. Por otra parte, la aportación interdisciplinar de los Estudios de Género, los Estudios del Trauma y los Estudios de la Memoria en las últimas décadas han contribuido a la revisión de la Gran Guerra y sus narrativas de una manera más justa e inclusiva, haciendo necesaria una redefinición de todos sus participantes. Publicaciones como *The Impact of War on Women* de M. Ashford, *On the Battlefield of Women's Bodies: An Overview of the Harm of War to Women* de P. Hynes o *La I Guerra Mundial en la retaguardia: la mujer protagonista* de Graciela Padilla y Javier Rodríguez o incluso artículos como *Female Perspectives of the First World War Revealed in New Photo Exhibition*, de Nadia Khomami para el periódico inglés *The Guardian*, atestiguan este interés de la crítica y la historiografía sobre el papel de las mujeres en la Primera Guerra Mundial y son un claro ejemplo de ese intento por compensar y reparar las ausencias y los silencios en torno a las mismas.

2. INTRODUCCIÓN

Es necesario, por lo tanto, hacer hincapié en la situación socio-económica de la mujer británica justo antes del comienzo de la Gran Guerra, pudiendo así entender cómo su estilo de vida se vio afectado con el inicio de esta y qué nueva dirección toma. A priori, la mujer puede parecer estar fuera de lugar en un evento bélico de tal magnitud como la Guerra que acabaría con todas las guerras, idea que parece reforzarse al tener en cuenta el concepto patriarcal que la sociedad sostenía sobre la mujer de aquella época; una mujer cuyo comportamiento y estilo de vida venían marcados por las estrictas pautas de la recién terminada época Victoriana. La mujer, convertida en un icono angelical cuyas principales características se toman del poema "*Angel in the House*" de Coventry Patmore, debía tan solo conformarse con pertenecer a la llamada esfera privada, es decir, el propio hogar. En esta especie de santuario, la mujer no tenía otra opción que no fuera dedicarse en cuerpo y alma a su familia, a preservar los valores de la sociedad y, máxime, aceptar un rol sumiso ante los hombres, inhabilitando de esta manera la participación de dichos "ángeles" en la sociedad extramuros, es decir, aquella dedicada a la vida económica y laboral. No es de extrañar pues, que, dada las circunstancias, eventos asociados a contiendas y destrucción sean

normalmente relacionados con el hombre, ya que éste era el encargado de trabajar, colonizar y llevar la cultura del imperio británico por el resto del mundo, formando así parte de la conocida como esfera pública, opuesta a la privada.

A pesar de esto, la Gran Guerra obligó a la sociedad a reestructurarse, ayudando, en cierto modo, a la mujer, que al fin tuvo la posibilidad de aspirar a una vida fuera del hogar incorporándose a nuevos puestos de trabajos, reemplazando en ellos a muchos de los hombres que partieron hacia el frente de batalla. Hasta tal punto fue determinante su contribución a la economía de guerra en lo que se llamó el “home front”, que la batalla por el sufragio femenino, que quedó interrumpida durante la contienda por no considerarse políticamente prioritaria, se retomó con éxito y el voto de las mujeres fue aprobado en Gran Bretaña justamente el año del armisticio. El argumento de la debilidad y la incapacidad de las mujeres, que justificaba su exclusión de la plena ciudadanía y las privaba de uno de sus derechos fundamentales, ya no se sostenía a la vista del esfuerzo y el compromiso con la nación que ellas habían demostrado durante el conflicto.

Habiendo contextualizado a las autoras que forman parte del presente corpus para este artículo, es plausible llevar acabo el análisis propuesto insistiendo en la idea de que dichas mujeres

rompen con los estereotipos impuestos por la sociedad gracias a sus variadas acciones durante el transcurso de la guerra. Entre los temas más relevantes y recurrentes en las distintas obras y, que además presenten una representación nueva o atípica de la mujer, se han seleccionado los siguientes: el patriotismo, el trauma de la guerra y las condiciones deplorables de los nuevos puestos de trabajos que emergieron como efecto colateral de los requerimientos de la propia contienda.

3. PATRIOTISMO

La primera característica a recalcar sobre el patriotismo es que, por unanimidad, es un sentimiento presente en todas las obras del corpus elegido, siendo por lo tanto el tema más recurrente, tanto en lo que concierne la experiencia real de las mujeres como las ficticias. El patriotismo, asociado erróneamente solo al sexo masculino, forma parte también de la experiencia del sexo femenino sobre la contienda, como bien prueban estas autoras en sus distintos trabajos. Importantes escritoras han apuntado en sus obras, como bien hizo Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938), que el patriotismo, el cual es entendido con ciertas variaciones entre hombres y mujeres debido a sus respectivas posiciones en la sociedad, coincide en ambos sexos como una creencia de

superioridad intelectual de un país, en este caso Inglaterra, sobre el resto (Woolf, 1938: 99). Es por esto que, a pesar de que la campaña propagandística llevada a cabo por el gobierno británico de la época se centró de manera distinta en ambos sexos, los dos desarrollaron, según su condición social, un sentimiento patriótico que llevó a ambos lados a desear su participación en uno de los eventos más importantes y devastadores de toda nuestra historia.

No obstante, es primordial recordar que este sentimiento de patriotismo femenino se estimuló con campañas iniciales de propaganda donde se instaba a ésta a prestarse como medio para avergonzar a los hombres que no vestían el color caqui, es decir, el de los famosos uniformes de soldado. Como consecuencia, se llevaron a cabo campañas como la famosa “*White Feather Campaign*”¹, que constituye uno de los mejores ejemplos de cómo el gobierno británico instrumentalizaba a la mujer para, de esta manera, relegar en ella aquellas tareas que no querían ser desempeñadas por el propio gobierno pero, como bien sabían, eran necesarias para la victoria del Imperio Británico en la contienda. Esta campaña en especial tuvo tal repercusión

¹ En agosto de 1914 el Almirante Charles Fitzgerald fundó la Orden de la Pluma Blanca con el apoyo de la prominente autora Humphrey Ward (Gullace, 1997: 178).

mediática y fue tan increíblemente efectiva que, a pesar de que el alistamiento al ejército fuera obligatorio a partir del segundo año de guerra, se mantuvo viva prácticamente hasta los momentos finales de esta. De hecho, aparece en la novela de ficción de una de las autoras del corpus, *The War Workers* de E. M. Delafield. En este caso en concreto, encontramos a Mrs. Willoughby, una mujer de clase alta y amiga de una de los principales personajes de la obra, haciendo referencia a su participación en dicha campaña, explicando cómo entregaba plumas blancas a todo aquel que no vestía uniforme, sin preocuparle si ese hombre se encontraba en unas merecidas vacaciones o de permiso tras haber sido herido en el frente (Delafield, 1918: 68).

Teniendo en cuenta los inicios de la propaganda dirigida en concreto a la mujer, es obvio que la labor de ésta, aunque fuera del hogar, se asemejaba en cierto modo a la que le había sido asignada durante el periodo victoriano. Por una parte, las mujeres tan solo contemplaban la opción de quedarse dentro de Inglaterra, siendo los hombres, como era costumbre, los que marchaban al frente. Por otra, se veían obligadas a decir adiós a los distintos hombres de sus vidas, ya fueran padres, esposos o hijos. Como consecuencia, la mujer se ve, una vez más, renegada a un rol donde prima la pasividad, no sin tener en cuenta que el papel que desempeñaba la mujer se ve, en cierto modo, mejorado por el

hecho de que se les permitiera salir a las calles, aunque su labor fuera por y para el gobierno y no en beneficio propio. Estos hechos se pueden contemplar claramente en posters propagandísticos de la época, los cuales instaban a la mujer a cumplir con su labor, como es por ejemplo el póster que contiene el lema “*Women of Britain Say—‘Go!’*.”² No ha de extrañar pues, que las mujeres no simplemente fueran reducidas a este rol pasivo de dejar ir a los hombres sino que además fueran convertidas en objetos de deseo, en el tesoro a defender y en la recompensa de los héroes (Gullace, 1997: 183), reduciendo a la mujer a un mero papel ornamental.

Este rol dictado por la sociedad y que obligaba a las mujeres británicas a dejar marchar a los hombres está presente en la mayoría de las obras seleccionadas, siendo su máximo exponente *The Return of the Soldier* de Rebecca West. En esta novela de ficción, Kitty y Jenny, sus protagonistas principales, deben, como la mayoría de las mujeres inglesas de su tiempo, dejar ir a Chris (West, 1918: 2), esposo y primo respectivamente de cada mujer. Vera Brittain es otra autora que se ve obligada a decir adiós a sus seres queridos, ya que su hermano Edward, su pareja sentimental

² Mujeres de Gran Bretaña Decir— ¡Adiós! Poster creado por E. J. Kealey en 1915 como parte de la propaganda de guerra. Se encuentra actualmente en el Imperial War Museum.

Roland, y sus dos mejores amigos, Geoffrey y Víctor, también decidieron alistarse en el ejército de forma voluntaria tras experimentar una agresiva campaña propagandística donde el soldado equivalía a un héroe nacional.³ No obstante, Brittain difería, o al menos en un principio, del resto de la sociedad, ya que esta no contemplaba la guerra como un evento heroico y patriótico, sino simplemente como una interrupción exasperante de sus planes personales (Brittain, 1980: 17). No es por lo tanto de extrañar que Brittain se sintiera reacia a la idea de que su hermano y amigos partieran a la guerra, a pesar de que estos estuvieran, según la escritora, ansiosos por arriesgar sus vidas en pro de su nación (Brittain, 1980: 99).

Aún muy a pesar del recelo que Brittain sentía para con la guerra y la causa en general, no pudo evitar que el sentimiento de patriotismo creciera en su interior, en parte como causa de una presión mediática inmensa y por contagiarse del entusiasmo de sus allegados. Como consecuencia, Brittain se ve obligada a retractarse y admitir que, por lo tanto, ella también deseaba por encima de todo ser heroica, o al menos parecerlo para ella misma (Brittain, 1980: 133). Para alcanzar dichos sueños de gloria y

³ Distintos posters propagandísticos mostraban a San Jorge, representando a Inglaterra, venciendo al dragón, el cual representaba a Alemania, conservados en el Imperial War Museum.

heroísmo promovidos por el sentimiento de patriotismo y una propaganda alentadora, Brittain contempló como única solución el alistarse como enfermera voluntaria, lo cual llevó a cabo en 1915 y la ayudó a avanzar, como bien relata, un paso más cerca de Roland y la Guerra (Brittain, 1980: 140). Gracias a esta decisión, movida en parte por el patriotismo y en otra por el deseo de estar cerca de sus seres queridos y emular su ejemplo, Brittain demuestra a la sociedad que la mujer puede hacer mucho más de lo que esta esperaba de ella, ya que Brittain, al igual que miles de mujeres en Gran Bretaña, al fin toma un rol activo en la guerra, lo cual desmiente la noción de pasividad tradicionalmente asignada a las mujeres que, supuestamente, se limitaban a despedir a sus soldados, esperar su regreso o llorar su muerte.

Esta muestra de patriotismo se encuentra también presente en los poemas de M. W. Cannan, donde la autora describe al soldado británico como si de un héroe se tratase. Para Cannan, y gran parte de la sociedad, los soldados estaban entregando sus vidas por los valores victorianos que las mujeres habían preservado durante años en sus hogares. Se encontraban, por lo tanto, luchando por la verdad y la razón promovida por el Imperio Británico que se veía amenazado por una civilización enemiga amoral. Este sentimiento tuvo tal arraigo en la sociedad que incluso persiste en la actualidad, como muestran las palabras del ex-Primer Ministro

David Cameron, el cual declaró para el periódico “*The Guardian*” que Gran Bretaña había entrado en la Primera Guerra Mundial para prevenir la dominación del continente Europeo y para defender los valores británicos (Wintour, 2014). Es más, los soldados, según recoge la entrevista para el periódico inglés, se alistaron para preservar los principios de libertad y soberanía de los que Inglaterra todavía disfruta (Wintour, 2014). Es, en consecuencia, lógico que las mujeres se sintieran en deuda con aquellos soldados que, como Cannan relata en sus poemas, se alzaron para salvar al rey (Cannan, 1918: 45). Esta idealización de los soldados por parte de Cannan también está presente en la novela de West, donde Kitty y Jenny hablan sobre Chris como si se tratara del hombre perfecto, incluso llegando a declarar que ambas estaban presentes en la casa simplemente por la admiración que las dos sentían hacia el soldado (West, 1918: 53).

Sin embargo, a pesar de que la propaganda fue efectiva y la sociedad británica aceptó dichos valores de patriotismo y heroísmo sobre la guerra, éstos fueron destrozados con el paso del tiempo y la constatación por parte de tanto hombres y mujeres que participaron en la guerra de que ésta no se sostenía sobre ningún tipo de valor moral ni verdad, haciendo que el pensamiento dominante cambiase y, todos aquellos que tuvieron contacto de primera mano con la guerra, trataran de subvertir la idea de una

contienda gloriosa y heroica por la de una guerra destructiva y sin fin.

4. TRAUMA DE LA GUERRA

No obstante, el tema común a todas las obras y que quizá sea de mayor relevancia es el del trauma de la guerra, ya que rompe radicalmente con todos los estereotipos pasados que habían sido impuestos sobre la mujer. John Ruskin, influyente crítico y artista de la época victoriana, llegó a declarar que las mujeres no estaban hechas para la batalla, sino que debían ser protegidas de todo peligro y tentación (Ruskin, 1865). Muy a su pesar, las mujeres británicas fueron capaces de poner fin a estereotipos obsoletos que habían sido creados por una sociedad patriarcal en la que el hombre siempre era el beneficiado. Dicha liberación es alcanzada a partir de las propias experiencias de las mujeres durante la guerra, aspecto común en las distintas obras del corpus. Asimismo, la antigua situación de la mujer posibilitó a ésta la opción de escribir sobre la guerra en términos que resultaban inconcebibles para los soldados, es decir, desde un punto de vista sentimental y real donde priman las descripciones detalladas de los distintos horrores causados por la guerra, algo que contrastaba con la masculinidad que el soldado-héroe debía exhibir.

Debido a esto, el horror que las mujeres experimentaron en la contienda y que plasmaron en las distintas obras debe ser dividido en tres grupos para poder tratar con cada uno de ellos en profundidad. Estos son: el horror de experimentar la crueldad de la guerra en primera persona, experiencia explícita en el trabajo de las enfermeras voluntarias, siendo parte de éstas la amenaza de una muerte inminente, el dolor y ansiedad que sentían las mujeres esperando noticias de sus seres queridos que se hallaban en el frente o al serles notificadas las defunciones de estos mismos y, por último, las condiciones deplorables en las que las mujeres tenían que llevar a cabo sus nuevas labores.

4.1. El horror del frente

A la hora de abordar el tema del horror vivido en las primeras líneas del frente, Vera Brittain y Enid Bagnold se erigen como las dos autoras cuyas experiencias son más relevantes, debido a que ambas relatan de forma explícita las más grotescas consecuencias de la guerra, aportando de esta manera al lector claras descripciones sobre su exposición al sufrimiento de tantos hombres heridos y mutilados y sobre el contacto cotidiano con el dolor y la muerte que impregnaba continuamente el lugar de trabajo de ambas escritoras; el hospital.

Cuando Vera Brittain aborda el tema del horror y del trauma de la guerra, esta se centra, entre otras batallas, en una de las más prolongadas y la que probablemente sea considerada la más sangrienta de entre todas ellas, la Batalla del Somme (1916). Según la escritora y ex-enfermera voluntaria, ésta fue testigo de hombres sin cara, sin ojos, sin pulmones, hombres totalmente mutilados, hombres con pavorosos muñones, siendo la realidad incluso más perturbadora que sus especulaciones más repulsivas (Brittain, 1980: 399). Pero Brittain no solo experimentaba este horror a través del sentido de la vista o el tacto a la hora de tratar a los pacientes moribundos, sino también incluso a través del olfato, ya que el olor de las heridas y de los pasillos nauseabundos perduraba eternamente en sus orificios nasales (Brittain, 1980: 279). Gracias a estas detalladas descripciones, Brittain muestra cómo las mujeres desafiaron el estereotipo de delicadeza y vulnerabilidad impuesto por la sociedad. De hecho, Brittain es capaz de mostrar incluso una perturbadora precisión alejada de cualquier tipo de sentimentalismo a la hora de describir dichos horrores, contestando con el concepto idealizado de la mujer como el ángel del hogar, que durante años infravaloró el papel de las mujeres en la contienda y deslegitimó sus testimonios por considerarlos ajenos a la cruel realidad de la trinchera.

Las descripciones de Enid Bagnold sobre el horror experimentado en el hospital donde trabajó tienden, al igual que las de Brittain, a ser terroríficamente explícitas, demostrando que a pesar de no dejar nunca su puesto en Londres y, por consiguiente, encontrarse alejada de las líneas de batalla, el horror de los hospitales era similar al de las trincheras. Bagnold, como Brittain, demuestra una capacidad innegable de relatar todo aquello que veía a su alrededor con la mayor precisión posible. Entre estas detalladas descripciones por parte de la enfermera voluntaria destaca uno de los momentos iniciales de su diario en el que, con total exactitud, describe a los distintos soldados que estaban bajo su cuidado, encontrándose entre ellos un soldado que, acorde a la descripción de Bagnold, no tenía orificios nasales puesto que estos habían desaparecido tras una explosión, viéndose por lo tanto obligado a respirar a través de dos tubos rojos de goma para poder sobrevivir (Bagnold, 1918: 8).

Entre los horrores de la guerra se encontraban las heridas y la mutilación de los soldados, los cuerpos desfigurados que Brittain y Bagnold, como miles de enfermeras voluntarias, tuvieron que ver y atender durante su servicio. Según Bagnold, en una ocasión un soldado se tumbó mientras la observaba. Sin embargo, esta no podía ver su rostro, o al menos no el rostro de un hombre. Aquel soldado recordaba más bien a un simio, tan solo con su abultada

frente y sus prominentes labios. La nariz, el ojo izquierdo, inexistentes (Bagnold, 1918: 14). La visión de hombres desfigurados por la crueldad de la guerra no sólo conlleva el horror físico, sino también la caída del héroe y la masculinidad hegemónica que el soldado representaba. Pero también suscita una respuesta ética al enfrentar a estas enfermeras a la humanidad más vulnerable. No es por lo tanto de extrañar que, tal y como recoge Emmanuel Levinas y su teorización sobre el rostro del otro (Levinas, 1993) que, en este caso, no se reducen sólo a soldados británicos sino incluso alemanes, interpela éticamente a estas enfermeras y las empuja a una actitud de compromiso y responsabilidad.

4.2. Sentimientos y pérdida de seres queridos

En cuanto al horror que concierne al ámbito sentimental, merece, una vez más, especial mención Vera Brittain, debido a las duras pérdidas que sufrió a lo largo de estos cuatro años. No fue hasta que su hermano Edward fue destinado a su primer pelotón que Brittain se percató de que la Guerra estaba, finalmente, convirtiéndose en algo más que una simple interrupción de sus planes personales (Brittain, 1980: 111). Sin embargo, no es hasta que Roland muere que Brittain relata una de sus peores vivencias. Según la escritora, estalló en un mar de

lágrimas incontrolable, sintiéndose miserable y humillada al no ser capaz de poder contener el llanto (Brittain, 1980: 240). Sin embargo, este dolor se vio agravado tras la muerte de sus mejores amigos Víctor y Geoffrey, siendo el culmen de su dolor el fallecimiento de su hermano Edward. Tras haberle sido comunicada la defunción de éste, Brittain relata cómo cayó sobre sus rodillas, diciendo en voz alta el nombre de su hermano, como si sus incansables llantos pudieran traerlo de vuelta (Brittain, 1980: 439). Este sufrimiento también está presente en sus poemas, siendo "*Perhaps*", dedicado a Roland, su elegía más famosa.

Este dolor es compartido, aunque por distintas causas, por las protagonistas de la obra de Rebecca West, las cuales lloran la vuelta de su soldado, ya que este sufre de estrés postraumático y ni siquiera es capaz de recordar a su propia esposa. Es más, el dolor de la espera es reemplazado por el de la desesperación, ya que con tan solo verlo son capaces de saber que algo ha cambiado en la actitud de Chris. Es por esto que, como Jenny relata, esta seguía teniendo sueños en los que su primo corría por tierra de nadie (West, 1918: 48), llegando a sentir tal desesperación que se vio obligada a escalar a un árbol y saltar al suelo tapizado de hojas caídas para aliviar su dolor (West, 1918: 52).

Ejemplos del sufrimiento experimentado por las autoras del corpus o de sus personajes ficticios son, del mismo modo, recurrentes en el resto de obras. M. W. Cannan aborda el dolor causado por la espera de noticias sobre su pareja y prometido, Bevil Quiller-Couch, introduciendo de este modo poemas de corte más sentimental en oposición a aquellos que acarrearán un tono más patriótico en su colección *In War Times*. De hecho, Cannan muestra su compasión no sólo por su amado, sino por todos aquellos soldados en el terror del frente, llegando a escribir en sus poemas que si la voluntad de Dios fuera destrozar a las mujeres, lo aceptaría, siempre y cuando devolviera a los hombres a casa (Cannan, 1918: 45). Este tema se aprecia también en la obra ficticia *The War Workers* de E. M. Delafield, donde distintos personajes comparten su preocupación y se desahogan mientras esperan la venida de sus héroes. Entre ellas, destacan las palabras de Miss Collins, una de las empleadas del *Supply Dépôt* donde se desarrolla la mayor parte de la historia. Sus declaraciones no pueden evitar ser comparadas con las de Vera Brittain, ya que Collins también esperaba a que su prometido volviera de la guerra, y, mientras tanto, había decidido emprender un trabajo relacionado con la causa para así poder sentirse más cerca de él (Delafield, 1918: 172), recordando de esta manera a uno de los motivos principales por los que Brittain se prestó a ser parte del

cuerpo de enfermeras voluntarias. Como estos testimonios demuestran, al dolor de los pacientes y veteranos que estas mujeres atendían, se suma el desgarró propio que supone la ausencia o la pérdida de sus allegados.

4.3. Condiciones deplorables en los nuevos puestos de trabajo

No obstante, el horror que suponía atender a soldados desfigurados y traumatizados o el de perder a seres queridos no era el único horror que acercaba a las mujeres a tener una experiencia de primera mano sobre la guerra. Otros hechos que prueban que las mujeres, a pesar de los estereotipos, fueron capaces de experimentar la verdadera crueldad de la contienda, son los distintos lugares en los que desempeñaban sus nuevas labores, un aspecto común tanto en las obras basadas en experiencias reales como en las ficticias incluidas en el corpus.

Vera Brittain y Enid Bagnold resultan ser increíblemente críticas con las condiciones en las que no sólo ellas, sino el resto de enfermeras, tenían que atender y cuidar a sus respectivos pacientes. De hecho, ambas relatan abierta y extendidamente cuán deplorables eran sus condiciones de trabajo, que, como consecuencia, incluso llegó a provocar no sólo la muerte de distintos pacientes por problemas de higiene o falta de instrumental, sino también la muerte de las propias enfermeras.

Estas lamentables circunstancias que el sexo <<débil>> se vio obligado a soportar durante los cuatro años que duró la Gran Guerra quedan incluso recogidas en documentos oficiales de la Cruz Roja, la cual destaca en varios artículos el fallecimiento de enfermeras tras contagiar enfermedades como la gripe española, meningitis o tuberculosis entre otras.

De hecho, según las palabras del doctor Vivien Newman, el personal de enfermería era normalmente depositado en lugares inconcebibles y de las peores maneras posibles, quedando estos hechos recogidos en las memorias y diarios que fueron escritos por las enfermeras que afrontaron tales desafíos y amenazas (Newman, 2014: 32-33). Estas condiciones de trabajo no sólo se encuentran plasmadas en las autobiografías y memorias de Brittain y Bagnold, sino que también son parte de la poesía de Vera Brittain, siendo su poema "*The Sisters Buried at Lemnos*" uno de los que mejor ejemplifican la situación vivida en los hospitales. En él, Brittain critica duramente cómo el sacrificio que las mujeres británicas hacían por su país, no solo a través de su trabajo sino también a veces pagando con su propia vida, es obviado, cayendo, como consecuencia, en el olvido de una sociedad que obligó a hombres y mujeres a participar en la guerra con promesas de gloria que jamás se cumplirían (Britten, 1918: 44). Brittain, por lo tanto, denuncia no sólo al gobierno británico

por la situación en la que se encuentran, sino a toda la sociedad británica por no haber sido capaz de apreciar lo que ocurría ante sus ojos.

A todas estas irregularidades en los puestos de trabajo de ambas enfermeras hay, además, que añadir el hecho de que a veces se veían obligadas a trabajar incluso más de doce horas al día, una circunstancia claramente inusual sobre todo en mujeres de clase acomodada como Brittain y Bagnold. Estas largas jornadas de trabajo, las cuales no eran tan insólitas en mujeres obreras, no eran solo justificadas con el mero hecho de poder llevar acabo sus distintas labores como enfermeras auxiliares, sino como excusa para demostrar que la mujer podía trabajar. Es decir, si una mujer rechistaba o no cumplía con su labor, todo el colectivo se vería afectado, sintiendo de esta manera una fuerte presión social que se sumaba al propio pavor que conlleva trabajar en un hospital durante una guerra. Bagnold incluso llega a reprochar durante todo el transcurso de su diario la falta de tiempo libre, no por desear dedicarse a otras actividades, ya que estaba firmemente comprometida con la causa, sino por ni siquiera tener la oportunidad de enfocar sus pensamientos en un tema donde las heridas y la desolación no fueran la norma principal.

Para ejemplificar las largas jornadas laborales de las enfermeras, Bagnold relata cómo se vio obligada a trabajar

incluso durante la Noche Buena, ya que no pudo dejar el hospital a pesar de que había pasado ya el turno de las hermanas de día y de noche (Bagnold, 1918: 45). Para concluir, Bagnold expone de igual forma el dolor físico que conllevaba ser una enfermera voluntaria. Tras sus largas horas de trabajo, la gorra reglamentaria le hacía daño en la frente, sus pies se encontraban hinchados por el constante andar sobre tableros de madera usados como suelo improvisado, e incluso sus manos, tumefactas por el trabajo, no admitirían anillos en sus dedos (Bagnold, 1918: 47). Bagnold, usando todas estas descripciones sobre la vida real de una enfermera voluntaria, no simplemente habla por sí misma, sino que denuncia las pésimas condiciones que todas las enfermeras sufrieron a la hora de intentar llevar a cabo sus labores de la manera más apta posible. Tal y como relata en su diario, el sentimiento de todas ellas era unánime, y cada vez que se finalizaba un turno, todas pensaban en sus doloridos pies (Bagnold, 1918: 33).

Tales son las penurias que ambas experimentaron en sus respectivos hospitales que Brittain se siente obligada a manifestar que ni siquiera la noche traía alivio alguno, dado que estas eran perturbadoras y desconcertantes a casusa de las pesadillas (Brittain, 1980: 199). Es por ello que el lector no puede evitar sentir empatía hacia la escritora cuando esta se desahoga diciendo

cuánto odia ser enfermera y cuán cansada se encuentra como consecuencia de una guerra interminable (Brittain, 1980: 202). Los honestos y espontáneos comentarios de Brittain y Bagnold sobre el desgaste físico que conllevaban las labores relacionadas con la guerra y las penosas condiciones materiales en las que trabajaban ayudan al lector a entender la contienda desde un punto de vista muy realista y convincente, alejado del estilo grandilocuente y metafórico de muchos poetas masculinos para quienes la guerra no es sino una abstracción.

Estas duras condiciones de trabajo aparecen, de forma similar, en la novela de ficción *The War Workers* de E. M. Delafield, donde las trabajadoras del almacén relatan las malas condiciones en las que tenían que llevar a cabo sus distintas labores. Tal y como Lucy Adlington señala, trabajar en almacenes y fábricas durante la Primera Guerra Mundial conllevaba un riesgo elevadísimo para las mujeres, viéndose por lo tanto obligadas a vestir uniformes especiales para desempeñar sus respectivas tareas. Aun así, estas trabajadoras sufrían heridas causadas por la maquinaria pesada, los productos químicos que manejaban o incluso dramáticas explosiones (Adlington, 2013). En el caso de Delafield, vemos como sus personajes ficticios representan las penurias que gran parte de las mujeres experimentaron durante esos cuatro años, abarcando desde la más simple ampolla hasta

chicas anémicas por el exceso de trabajo (Delafield, 1918: 9). De hecho, ni siquiera gozaban de cualquier tipo de confort en sus habitaciones, puesto que estas se veían obligadas a dormir en habitaciones de tres o cuatro camas, imposibilitando por lo tanto un momento de intimidad en el que poder reflexionar sobre los acontecimientos acaecidos que afectaban no solo a ellas sino a una gran extensión de la humanidad (Bagnold, 1918: 15).

No obstante, a pesar de todas las penalidades sufridas por parte del cuerpo de enfermería o de las trabajadoras en los almacenes, no hay ninguna evidencia en los relatos que apunte a un incumplimiento de sus deberes por su parte, demostrando que, a pesar del dolor infligido en estas mujeres, tanto en lo emocional como en lo físico, la cruda realidad de la guerra o las condiciones en las que trabajaban, fueron capaces de seguir adelante contra todo pronóstico, desafiando rotundamente los estereotipos sobre la fragilidad de la mujer.

Para terminar, es necesario recapitular los distintos peligros a los que, junto a las funestas condiciones de trabajo anteriormente descritas, las mujeres tuvieron que enfrentarse, tales como ataques con gas o bombardeos aéreos entre otros. Brittain relata cómo durante sus años de enfermera se encontró así misma frente a frente con la muerte en distintas ocasiones. Para ilustrar estos hechos, Brittain relata que durante su viaje a Malta un submarino

enemigo persiguió el ferry en el que se encontraba embarcada, derribando en su camino al *Gallia*, un transporte francés que navegaba por la misma zona, causando así la pérdida de 600 vidas (Brittain, 1980: 301). No obstante, su peor experiencia es la vivida con los bombardeos aéreos, ya que eran tan cercanos al hospital que todos se vieron obligados a portar cascos de acero como medida de seguridad, incluso contemplando la opción de partir hacia una trinchera para refugiarse en caso de emergencia (Brittain, 1980: 418). Bagnold relata hechos similares en su diario, donde detalla cómo los bombardeos ocurrían en zonas tan próximas a su hospital que parecía como si éste fuera el objetivo de aquellos ataques. Durante los largos periodos en los que los ataques aéreos duraban, las enfermeras contemplaban y escuchaban el romper de los cristales, observando las llamaradas originadas hasta la medianoche (Bagnold, 1918: 60). De una manera similar, E. M. Delafield introduce bombardeos aéreos en su novela de ficción, siendo de interés vital la reacción de los personajes femeninos hacia éstos. El lector, ciñéndose a los estereotipos de una mujer frágil y débil de la época, esperaba que una amenaza inminente como un bombardeo causara no sólo cierta conmoción sino un ataque de pánico en el colectivo femenino que trabajaba en el almacén de suministros. No obstante, y a pesar de reconocer el miedo que sintieron nada más

conocer la noticia, las mujeres reaccionan de manera calmada, incluso llegando a exclamar, como Mrs. Willoughby, que habrían deseado verlo todo incluso más de cerca (Delafield, 1918: 134), o, como el resto de trabajadoras, que solo habían sentido algo de temor por si el bombardeo había sido visto desde las casas de sus familiares (Delafield, 1918: 138), mostrando así un carácter estereotípico protector hacia los demás por parte de la mujer que se completa con un valor inquebrantable que, hasta ahora, solo se había asociado a los héroes de la guerra, los soldados, y no a estas heroínas.

6. CONCLUSIÓN

Una vez finalizado el análisis sobre los distintos temas más característicos de las distintas obras y teniendo en cuenta todas las similitudes encontradas en el corpus, podría afirmarse que la experiencia de la mujer en la Gran Guerra es contraria al pensamiento social de la Gran Bretaña de la época. Es más, el hecho de que dichas vivencias sean relatadas en distintos estilos literarios, sea autobiográfico, poesía o incluso ficción, no impide que estas escritoras tiendan a centrarse en temas semejantes. La retórica sentimental asociada a la mujer las ayudó, de hecho, a experimentar la guerra y poder escribir sobre ésta de distintas

maneras, ya que la sociedad esperaba este discurso elegíaco de ellas. Sin embargo, también muestran su fuerza y perseverancia en un evento bélico, lo cual contrasta con lo esperado por la sociedad de la época. Por lo tanto, los escritos sobre la guerra desde la perspectiva del sexo femenino deben tomarse en cuenta, ya que estos complementan a los de los combatientes. Las mujeres demuestran con sus acciones durante la guerra, preservadas en sus escritos, que son mucho más que un simple ornamento, una musa, o una paciente Penélope que espera en casa el regreso del soldado. Estas pueden ser todo lo que ellas se propongan, sin encasillamientos basados en prejuicios retrógrados y misóginos. Por lo tanto, la contribución y los testimonios de dichas mujeres durante la Gran Guerra deben ser valorados como un gran paso para el reconocimiento de sus derechos, como es el sufragio, gracias a una perseverancia formidable mostrada no solo durante la contienda sino durante décadas de represión y silencio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, Lynn (2001, agosto, 9). "Ideals of Womanhood in Victorian Britain". *BBC*. Recuperado de:

www.bbc.co.uk/history/trail/victorian_britain/women_home/i_deals_womanhood_01.shtml. Consultado: 10-10-2017.

Adlington, Lucy (2013). *Great War Fashion: Tales from the History Wardrobe*. Recuperado de www.books.google.es. Consultado: 25-09-2017.

Alter, Jesse (Sin fecha). "Recruitment Posters". *Imperial War Museum*. Recuperado de www.iwm.org.uk/history/11-amazing-first-world-war-recruitment-posters. Consultado: 28-09-2017.

Ashford, M. et al. (2000). "The Impact of war on women." *War and Public Health*. B. S. Levy. Washington D.C.: American Public Health Association, 2000, 186-196.

Bagnold, Enid (2010). *A Diary Without Dates*. Boston: Nabu Press.

Braybon, Gail (2013). *Women Workers in the First World War*. Abingdon: Routledge.

Breen, Jennifer (1990). "Representations of the 'feminine' in First World War poetry". *Critical Survey*, Vol. 2, No. 2, *Writing and the First World War*. Jstor. Recuperado de www.jstor.org. Consultado: 07-10-2017.

British Red Cross (Sin fecha). "VAD casualties during the First World War". *British Red Cross Web*. Recuperado de www.redcross.org.uk. Consultado: 10-10-2017.

Brittain, Vera (1918). *Verses of a V.A.D.* London: Erskine Macdonald, ltd.

Brittain, Vera (1979). *Testament of Youth*. Great Britain: Fontana Paperback.

Cannan, M. W. (1918). *In War Times*. Oxford: B.H. Blackwell.

Chandler, Malcolm (2001). *The Home Front 1914-1918*. Oxford: Heinemann Educational Publisher, 17.

De la Concha Muñoz, María A. (2014, 10, 17-31). "Literatura Inglesa de la Primera Guerra Mundial: La Mujer y la Guerra

(I), (II), (III)” [Archivo de video]. Recuperado de
www.canal.uned.es. Consultado: 30-09-2017.

Delafield, E. M (2009). *The War Workers*. New York: Kessinger
Publishing.

Diniejo, Andrzej (2011, diciembre, 17). “The New Woman
Fiction”. *The Victorian Web*. Recuperado de
www.victorianweb.org. Consultado: 5-10-2017.

Duffy, Michael (2009, agosto, 22). “The Battle of The Somme,
1916”. *First World War*. Recuperado de
www.firstworldwar.com. Consultado: 8-10-2017.

Glober, Andrew (2014, junio, 2). “World War One: The risks for
women on the home front”. *BBC*. Recuperado de
www.bbc.com. Consultado: 29-09-2017.

Goldstein, Joshua S. (2003). *War and Gender: How Gender
Shapes the War System and Vice Versa*. United Kingdom:
Cambridge University Press.

- Gullace, Nicoletta F (1997). "White Feathers and Wounded Men: Female Patriotism and the Memory of the Great War". *Jstor*. Recuperado de www.jstor.org. Consultado: 05-10-2017.
- Hammond, M. y Williams, M. (Ed.). (2011). *British Silent Cinema and the Great War*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hynes, P. (2004). "On the Battlefield of Women's Bodies: An Overview of the Harm of War to Women." *Women's Studies International Forum* 27, 431-445.
- Kealey, E. J. (1915). "Women of Britain Say 'Go!'" *Imperial War Museum*. Recuperado de <http://www.iwm.org.uk>. Consultado: 15-10-2017.
- Khomami, Nadia (2017, octubre, 5). "Female perspectives of the first world war revealed in new photo exhibition". *The Guardian*. Recuperado de www.theguardian.com. Consultado: 10-10-2017.

- Levinas, Emmanuel (Ed.). (1993). *Emmanuel Levinas: Basic Philosophical Writings*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mason, Amanda (Sin fecha). "9 Women Reveal The Dangers Of Working In A First World War Munitions Factory". *Imperial War Museum*. Recuperado de www.iwm.org.uk. Consultado: 25-09-2017.
- Newman, Vivien (2014). *We Also Served: The Forgotten Women of the First World War*. Barnsley: Pen and Sword History.
- Padilla Castillo, G. y Rodríguez Torres, J. (2013) "La I Guerra Mundial en la retaguardia: la mujer protagonista". *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18, 191-206.
- Patmore, Coventry (2004, agosto, 8). "The Angel in the House". *The Victorian Web*. Recuperado de www.victorianweb.org. Consultado: 30-09-2017.

- Ruskin, John (Sin fecha). "The Nature of Women. Of Queen's Gardens". *The Norton Anthology of English Literature*. Recuperado de www.norton.com. Consultado: 30-09-2017.
- Sass, Erik (Sin fecha). "Women at War". *Mental Floss*. Recuperado de mentalfloss.com. Consultado: 7-10-2017.
- Thornton, Michael (2012, Abril, 27). "Edith Bagnold: the fascinating first lady of a gilded dynasty". *The Telegraph*. Recuperado de www.telegraph.co.uk. Consultado: 06-10-2017.
- West, Rebecca (1918). *The Return of the Soldier*. New York: The Century Company.
- Wintour, Patrick (2014, agosto, 4). "David Cameron: first world war fought 'in defence of British values'". *The Guardian*. Recuperado de www.theguardian.com. Consultado: 10-10-2017.
- Woolf, Virginia (Ed.). (2015). *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press.

Sopraffazione e femminismo nella poetica contestataria di Ángela Figuera Aymerich

Trinis A. Messina Fajardo

Università di Enna “Kore”

Riassunto

Gli anni compresi tra la fine della guerra civile spagnola e la morte di Francisco Franco costituiscono una fase di ricerca nella quale le generazioni successive di romanzieri, poeti e drammaturghi danno vita a un passaggio letterario caratterizzato tra estetismo e denuncia sociale.

In questo lungo periodo (1939-1975) troviamo una delle principali figure della poesia del dopoguerra, Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-Madrid, 1984), che appartiene a quella schiera di poeti che, “finito il simbolismo e le sue derivazioni”, proclamava come unica poesia possibile in quegli anni terribili della storia spagnola una poesia caratterizzata dall’impegno sociale, dall’espressione semplice, dalla solidarietà con il prossimo. La poetica di Figuera, difficile da incasellare, non è solo sociale, è anche una poesia esistenziale, intimista, una poesia segnata dal tempo in cui è stata scritta. L’obiettivo principale di questo saggio consiste nel dare voce a questa singolare autrice e analizzare alcune costanti tematiche della sua opera.

Palabras clave: Ángela Figuera, dopoguerra, sopraffazione, femminismo.

Abstract

The period from the Spanish Civil War and Francisco Franco’s death represents a phase in which future generation of novelists, poets and playwrights give birth to a literary period characterized by aestheticism and social denounce. In this long time (1939-1975) stands out one of the main figures of postwar poetry, Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-Madrid, 1984). She is considered part of a group of poets that, “after symbolism and its derivatives”, declared as unique and possible poetry of those years of Spanish history, the one characterized by social commitment, simple expression, solidarity with neighbors. Figuera’s poetry is difficult to categorise and it is not only a social poetry but also an existential, intimism and testimonial one: it is a poetry determined by the time in which it has been written. The aim of

the present paper is to be the voice of this important author and analyse the constant themes in her works.

Keywords: Angela Figuera, postwar, subjugation, feminism.

1. INTRODUZIONE

¿Dónde estarán las palabras que digan lo que yo quiero?¹

Gli anni compresi tra la fine della guerra civile spagnola e la morte di Francisco Franco costituiscono una fase di ricerca nella quale le generazioni successive di romanzieri, poeti e drammaturghi danno vita a un nuovo canone letterario, un passaggio caratterizzato dal vacillamento tra estetismo e denuncia sociale. In questo lungo periodo (1939-1975) troviamo una delle principali figure della poesia del dopoguerra, Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-Madrid, 1984), che appartiene a quella schiera di poeti che, “finito il simbolismo e le sue derivazioni”, proclamava come unica poesia possibile in quegli anni terribili della storia spagnola, una poesia utile, caratterizzata dall’impegno sociale, dall’espressione semplice, dalla solidarietà con il

¹ *Mujer de Barro*. Tutte le poesie citate sono tratte da *Obras completas*, pubblicate da Poesía Hiperión (1986).

prossimo e dipendente dal tempo storico (Gómez 1990: 1018). La poetica di Figuera, difficile da incasellare, non è solo sociale, è anche una poesia esistenziale e intimista, una poesia segnata dal tempo in cui è stata scritta.

La condizione femminile nella Spagna negli anni precedenti alla dittatura, gli anni 30, visse un enorme salto di qualità, conquistando spazi fino ad allora preclusi: la parola, maggiore visibilità ma soprattutto il diritto al voto, che significò per le donne la piena integrazione alla vita politica. Al contrario, dopo la guerra e durante l'era di Francisco Franco furono limitate le opportunità di carriera professionale per le donne, onorandone però il loro ruolo di mogli e, anzitutto, di madri. Venne proibito il divorzio, la contraccezione e l'aborto, la prostituzione invece venne consentita. Nell'ambito dell'istruzione, le donne erano quasi riuscite a raggiungere la parità con gli uomini, prima; la guerra civile come un ciclone spazzò via tutto ciò. Infatti, la legislazione spagnola discriminò fortemente le donne sposate, le quali, senza l'approvazione dei mariti non potevano avviare per esempio un'attività economica, non avevano diritto di proprietà e addirittura era proibito loro viaggiare da sole o allontanarsi per un periodo dalle loro case. La mujer en la ideología fascista ocupa un espacio público nulo; relegata nel gineceo come *ángel del hogar*, come nell'antica Grecia, tra i figli e la cucina. Era un reato

trovarsi fuori dalla rigida morale ebreo-cristiana o lontano dal modello sociale fortemente maschilista. Nella sfera culturale non c'era spazio per le donne. L'assenza delle donne nel panorama letterario dell'epoca era dovuto all'emarginazione della donna sotto la dittatura. In quegli anni oscuri del dopoguerra, di tirannia e sottomissione, di sopraffazione si udì quasi in lontananza la voce poetica di Ángela Figuera, accusata di comportamento trasgressivo poiché lontana dal modello di donna obbligata a tacere. Conseguentemente non ebbe mai la visibilità. Il suo è stato un ruolo di poetessa minore, poco letta, e poco conosciuta dai lettori spagnoli e stranieri; prima, perché donna, secondo perché scrittrice e terzo perché scrisse in un periodo terribile della Spagna, il più traumatico del XX in cui la donna doveva essere l'ente invisibile per eccellenza. Non ebbe neanche la popolarità che i suoi coetanei con l'arrivo della nascente democrazia avrebbero avuto. Oggi, grazie alla critica femminista si cerca di far conoscere la sua opera e il suo pensiero.

Qué poquita labor; qué poquita labor!... Unos versos, un hijo, un hogar, un amor... Pero tú, que me miras con desdén al pasar, tú, que vas tan orondo... ¿Has hecho mucho más? ²

² *Mujer de barro* (63).

2. ÁNGELA FIGUERA AYMERICH: FIGLIA, MOGLIE, MADRE E POETESSA RIBELLE

Intellettuale di grande coraggio, Ángela Figuera Aymerich si caratterizza per la spiccata capacità letteraria e umana. Dotata di intelligenza, acume e spirito di osservazione. Purtroppo non ebbe una vita agiata e serena. Alcuni tragici eventi la segnarono profondamente: il figlio nato morto, per un parto difficile; la guerra civile spagnola e le ingiuste e atroci conseguenze. Il conflitto e il totalitarismo lasciarono un'enorme cicatrice; la stessa ferita che si coglie nelle opere di tutti gli intellettuali del periodo postbellico, con l'unica eccezione dei poeti "trionfalisti".

Ángela Figuera nasce a Bilbao il 30 ottobre del 1902. Realizza i suoi primi studi in un collegio di monache francesi, il *Sagrado Corazón*. A dispetto del padre, studia Filosofia e Lettere; alla morte del genitore decide di trasferirsi a Madrid per completare l'ultimo anno di corso. Dopo aver terminato la sua carriera universitaria, inizia a lavorare in una ditta italiana d'importazione di acciai speciali. Subito dopo, nel 1930, porta tutta la famiglia alla capitale, per maggiori possibilità economiche: Figuera aveva un forte attaccamento e un grande senso di responsabilità nei confronti della sua famiglia e dei suoi otto fratelli più piccoli. A

357

Huelva, intraprende la docenza in un Istituto di educazione secondaria per insegnare Lingua e Letteratura spagnola. Dopo si sposa con il cugino Julio Figuera Andú; rimane incinta e partorisce suo figlio morto. Allo scoppio della Guerra Civile a Madrid, il marito, di ideologia socialista, si arruola nell'esercito repubblicano. Il 30 dicembre del 1936 nasce il figlio Juan Ramón, in piena guerra. Nel febbraio del 1937 con tutta la famiglia è costretta a trasferirsi a Valencia. Poco dopo, viene mandata ad insegnare nell'Istituto di Alcoy (Alicante). Chiede più tardi il trasferimento a Murcia per poter stare insieme al marito. Al termine della guerra, la poetessa perde il titolo universitario, patisce ogni sorta di sopruso, come il saccheggio della sua biblioteca privata, per la fedeltà alla Repubblica; i primi anni del dopoguerra sono stati difficili, e hanno segnato un'impronta nella sua composizione poetica. Ecco alcune parole di Ángela Figuera che descrivono le sofferenze vissute, i turbamenti, la mancanza di energia, l'ansia per la sopravvivenza, il timore di non farcela:

Luego vino el amor en presencia, el hijo. Éste nació en plena guerra, en Madrid. Sí, pasé la guerra y la posguerra aquí, fueron años durísimos y amargos, erizados de trabajos, dificultades y dolores. Nada escribí en su transcurso. Lo principal, lo único era vivir, sobrevivir. Después, mucho después, es cuando tuve un poco de reposo para pensar y escribir. Claro que todo lo visto y sufrido en los años aquellos los llevaba clavado en la carne y en el alma e influyó decisivamente en mi poesía. (Saladrigas, 1988: 48)

All'interno di quest' ambiente e come consolazione al suo malessere, Ángela Figuera ritrova una delle sue passioni giovanili, la scrittura. Saranno dunque le terribili vicissitudini descritte l'*humus* ontogenetico dei suoi scritti:

Insomnio
La noche es una pobre bestia oscura
herida a latigazos por el viento...
Mis ojos desvelados
navegan en el negro.
Mi corazón naufraga
entre el ansia y el miedo...
Y adentro, copo a copo,
se va tejiendo el verso. (60)

Molto giovane aveva fatto le sue prime prove poetiche; erano scritti di taglio modernista che lei stessa s'incarica di distruggere, non contenta dei risultati.

Nel '52 inizia a lavorare nella Biblioteca Nazionale di Madrid, entrando a far parte dei *bibliobuses*, un servizio che aveva come obiettivo quello di avvicinare la letteratura e la cultura ai quartieri più emarginati e periferici di Madrid. Durante questi anni, Ángela si comporta come un'intellettuale dissidente, con un atteggiamento critico nei confronti del franchismo, arrivando a

pubblicare anche in terre straniere, certa che la censura avrebbe ostacolato il suo lavoro, come effettivamente accade³.

La poetessa riesce a riunirsi col marito nel 1961 ad Avilés (Asturie), dove Julio Figuera lavorava come ingegnere in una ditta. Nel 1971, il marito va in pensione; la coppia torna a Madrid per condurre una vita stabile e serena, distante dall'attività pubblica. Ángela Figuera si rende subito conto che l'ambiente culturale era mutato totalmente. Quasi esausta, stremata, smette di scrivere, convinta di non poter trasmettere i suoi pensieri e comunicare con i suoi lettori. Con dedizione si occupa dei nipoti: per loro scrive *Cuentos tontos para niños listos*, pubblicato in Messico nel 1979. Dopo una lunga malattia, la poetessa spira a Madrid il 2 aprile del 1984.

L'evoluzione dell'opera della poetessa spagnola è stata studiata da diversi critici, in particolar modo dalla critica anglosassone. Alcuni si sono soffermati sul femminismo e l'aspetto sociale: Christine Arkinstall (1997), Jo Evans (1996), María Payeras (2002), María del Carmen Riddel (1995), John

³ Rimando allo studio di Lucía Montero Gurruchaga (2000). "La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética". In *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV, pp. 169-177. Madrid: Castalia.

Wilcox (1992) e José Ramón Zabala (2003); mentre Lara-Kulman (2012), sulla base degli studi di Hélène Cixous indugia sulla funzione e la raffigurazione del corpo e nel modo in cui esso è associato all'impegno sociale e alla denuncia. Nelle diverse fasi della creazione letteraria, Figuera sfida, scrive Lara-Kulman, la costruzione sociale del corpo femminile e si serve di questo per creare uno spazio di articolazione del suo discorso all'interno del quale porta avanti la sua critica contro lo strapotere, l'abuso e lo sconvolgimento sociale dell'epoca: "Figuera se identifica con las masas subyugadas y su denuncia se transforma en un clamor que insta a las generaciones futuras a tomar acción que genere un cambio en su porvenir" (2012: 87). Un'altra studiosa Toril Moi contrapponendosi a chi registra l'opera della poetessa dentro la chiamata "letteratura femminile", difende piuttosto il concetto dell'opera frutto di un determinato contesto storico, sociale, politico e religioso (cit. da Lara-Kulman, 2012: 88). Nelle pagine che seguono si metteranno in evidenza alcuni tra i più importanti temi della poesia della poetessa.

L'esordio dell'attività poetica di Figuera avviene nel 1948 con *Mujer de barro* e nel 1949 di *Soria pura*, e già si percepisce un timbro di voce autentico. È una poesia essenziale, sensuale, che si configura nel tentativo di leggere la quotidianità dietro i conflitti. Si avverte, in modo evidente sul piano intimamente

361

poetico e nella contemplazione, l'influenza del poeta Antonio Machado, e nei rimandi simbolisti quella di Juan Ramón Jiménez.

La pubblicazione di queste due opere, squisite, di intima poesia, dove la donna è la figura centrale, darà la possibilità di far conoscere la poetessa nel mondo letterario e culturale del dopoguerra e di intendere l'arte in maniera diversa, assumendo una nuova concezione poetica e superando la dimensione intimistica. Anche se questa non scompare mai del tutto, neppure nel periodo di maggiore critica sociale, in cui scrive *El grito inútil* (1952), *Belleza cruel* (1958) e *Toco la tierra* (1962).

La poetessa conosce in questo periodo Blas de Otero, con il quale mantiene una lunga corrispondenza. Il poeta era riuscito a catalizzare l'attenzione non solo della Figuera ma di tutta una generazione di poeti. A questo riguardo asserisce Fernández Menéndez (2016: 7):

Lo cierto es que Angela Figuera Aymerich establece una relación muy estrecha con poetas que escriben bajo el trauma de la dictadura, y lo revela ya sea a través de referencias cruzadas en los poemas (como ocurre con Carmen Conde y Blas de Otero) o por los intercambios epistolares de los que se conservan algunas cartas (Gabriel Celaya, Blas de Otero o Carmen Conde). Dichos vínculos se deben fundamentalmente a que, aunque con diferencias, sus obras coinciden en una misma estética que compone los primeros pasos de la mencionada poesía social.

Gli anni cinquanta sono stati per tutta la generazione quelli della presa di coscienza, una coscienza critica che porta gli scrittori, i romanzieri, i poeti e i drammaturghi a denunciare i danni causati dalla guerra e a identificarsi col popolo spagnolo che soffre, a riconoscersi nell’“inmensa mayoría”. Di grande impatto nei giovani poeti del dopoguerra è stata la poesia di Pablo Neruda e di César Vallejo, i quali a sua volta avevano letto Miguel Hernández. Questi scrittori offrono un modello di poesia sociale e un esempio di poeta impegnato con le tragedie e i problemi dell’individuo e della collettività (Debicki, 1987: 20).

La poetessa bilbaina scrive fiumi di parole che nascono dalla rabbia, dal senso di inadeguatezza di fronte ai tragici accadimenti e dalla necessità di rispondere per i diritti trasgrediti. Le sue parole esprimono collera, amarezza per la consuetudine della repressione, per lo scenario di strapotere e i comportamenti subdoli e pervasivi. Leggiamo alcuni versi che appartengono a

*Belleza cruel*⁴, uno dei libri più famosi, in cui si sente l'eco del poeta di *Vientos del pueblo me llevan*⁵:

Balance
[...]
Tú, invicto general de espuela y puro,
Echa tus cuentas bien, echa tus cuentas.
Toma tus muertos uno a uno, ciento
a ciento, mil a mil, cárgalos todos
sobre tus hombros y desfila al paso
delante de sus madres.
Y tú, ministro, gran collar, gran banda
De tal y cual, revisa, echa tus cuentas.
Saca tu amada patria del bolsillo
Como un pañuelo sucio sin esquinas.
Extiéndelo y sonríe a los fotógrafos.
[...] (223)

Figuera, “*hija de la ira*”, dichiara beffardamente in maniera esplicita, in uno stile quasi surrealistico, il disprezzo per i potenti del regime, i gerarchi franchisti, che hanno calpestano le leggi. In un grido di dolore invita loro a fare un esame di coscienza e rendere conto (“sacar cuentas”) della truce e bestiale violenza abbattuta sul popolo spagnolo, vittima innocente della loro soverchieria:

⁴ *Belleza cruel* ricevette il premio della Poesia *Nueva España*, prestigioso riconoscimento, in Messico dove il libro fu pubblicato nel 1958. Nel 2002 è stato nuovamente reeditato in occasione del centenario della nascita dell'autrice.

⁵ Si evidenzia nel poema di Hernández gli stessi impulsi che si avvertono nell'opera di Ángela Figuera.

Tú, gordo y patriarcal terrateniente
esquilador de ovejas y labriegos.
Tú cómitre del tajo y la galera,
azuzador de brazos productivos.
Tú, araña del negocio. Tú, pirata
del mostrador. Y tú, ganzúa ilustre
de altos empleos, ávida ventosa
sobre la piel más débil, echa cuentas,
medita y examínate las uñas.
[...]
Tú no, pueblo de España escarnecido,
clamor amordazado, espalda rota,
sudor barato, despreciada sangre,
tú no echas cuentas, tienes muchas cifras
de saldo a tu favor. Allá en tu día,
perdónanos a todos nuestras deudas,
perdónanos a todos en tu nombre
y hágase al fin tu voluntad
así en España
como en el cielo. (224)

In un altro poema di incredibile dolcezza, intitolato “Seguir”,
celebra invece, con desolata fiducia, gli uomini che danno il loro
contributo di sangue per difendere i propri fratelli:

Muchos por ti murieron, tierra mía
muchos murieron derramados
sobre tus campos pobres
como simiente sin futuro.
Se olvidaron del beso y de la cuna,
de la vid y del trigo.
Se ofrecieron
desnudos e impasibles
a la oscura galerna
y murieron por ti. (256)

Nonostante la cattiveria vissuta e le illusioni tradite, manifesta la convinzione dell'esistenza della straordinaria bontà dell'uomo, capace d'amare e di aiutare il prossimo. Anche in questi versi, la speranza non viene meno:

Creo en el Hombre
[...]
Porque se arroja al agua más profunda
para extraer un náufrago, una perla,
un sueño, una verdad, un pez dorado,
creo en el hombre.
Porque sus manos torpes y mortales
saben acariciar una mejilla,
tocar el violín, mover la pluma,
coger un pajarillo sin que muera,
creo en el hombre. (279)

In altre composizioni, la poetessa prende la parola e dirige una serrata critica al sistema, alla difesa de diritto del proprio corpo e del diritto della scrittura rivendicando per la donna il posto giusto e legittimo, nell'ordine domestico, economico, civile, intellettuale, secondo i diritti che le competono. Il suo femminismo le sta a cuore, anche se lei stessa ha dichiarato di non crederci. Sebbene, il femminismo può essere rintracciato fin dalle sue prime opere, com'è dimostrato dalla critica (Mandlove; Quance). Per John Wilcox (1991), è una femminista *manquée*: “A mi entender, el feminismo de Angela Figuera se puede encontrar ya en sus primeros libros y se hace más evidente a

medida que evolucionan sus *Obras Completas*”(95). La voce di Ángela si rafforza, la denuncia si trasforma in attivismo e l’identità individuale converge con quella collettiva con il fine di sfidare la società patriarcale (Lara-Kuhlman 2012, p. 89). È tuttavia un’espressione lirica non gridata, quella dei suoi primi libri. Innervata alla luce della coscienza storica, sociale e culturale si va configurando come scelta d’umanità e di giustizia, diventando fortemente emancipazionista. Connessa alla propria autorealizzazione, è segnale del disagio, vissuto e che stava vivendo. L’angoscia esistenziale e sociale riproduce una catena isotopica d’immagini che ruotano al suo essere donna, madre, in una congerie di sfiducia, di collera per le recrudescenze di violenze e prevaricazione.

Figuera, con generoso piglio contestatore, privo di orpelli, sollecita con impeto le donne, le madri, le scrittrici, a liberarsi della condizione passiva in cui si trovano e del senso d’inferiorità. Aspira a scuotere le coscienze, incoraggiando le donne a evolversi, a vivere a pieno la vita fatta spesso di scelte difficile e rischiose, a rompere il carattere privato e sovvertire l’ordine stabilito, senza compromessi e trovare la via della liberazione e della rinascita:

Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas
Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica.

Dad al viento el cabello. Requemaos la carne
Con el fuego y la escarcha de los días violentos
Y las noches hostiles aguzadas de enigmas.
No os quedéis en el margen. Que las aguas os lleven
Sobre finas arenas o afilados guijarros.
Que os penetren las sales. Que las zarzas os hieran.
Y, acerando la quilla, remontad la corriente
Hacia el puro misterio donde el río se inicia.
[...] (302)

Incalza e spinge le donne a prendere consapevolezza del proprio corpo, a non negarsi il piacere:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
Dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
¿Es así? Todo eso que os aturde y asusta.
[...] (302)

Con caparbietà reclama il bisogno di cambiare lo status quo per forgiare nuovi spazi di cittadinanza per le donne. Tuttavia, sopraffatta e tormentata dal presente, impotente dalla compagine degli anni cinquanta, dilaniata la Spagna dal regime, Figuera appare sopraffatta, scoraggiata, avvilita, pervasa dallo sconforto. Teme di non essere udita. Si volge alle donne, ma questa volta, il senso d'impotenza la induce a domandarsi:

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
una mujer viviendo en puro grito?
¿Qué puede una mujer en la riada
donde naufragan tantos superhombres

y van desmoronándose las frentes
alzadas como diques orgullosos
cuando las aguas discurrían lentas?
El grito inútil (171)

Poi si rivolge al suo essere scrittrice e si chiede:

¿Qué puedo yo, menesterosa, incrédula,
con sólo esta canción, esta porfía
limando y escociéndome la boca?(171)

Si tratta di un grido inutile, un grido represso, in quanto è emesso da una donna, alla quale la cultura ufficiale non conferisce un ruolo attivo all'interno della società. All'incapacità di agire e decidere, la soluzione, forse, per Figuera sta nella rivoluzione da parte di tutte le donne del mondo (Wilcox, 1991, p. 98).

Non si può disconoscere l'oculatezza e l'originalità letteraria, soprattutto se rapportata al percorso intellettuale vissuto in lontananza e alla percezione di impotenza e inadeguatezza artistica. Ángela Figuera, insieme a poche altre letterate del tempo, e mi riferisco a Carmen Conde, Gloria Fortes e Celia Viñas, ha segnato un momento di passaggio distintivo della lirica di *posguerra*, con estrema sapienza e un gusto non sottovalutabile. La semplicità del quotidiano, l'autocontemplazione del sentimento, la trasparenza del linguaggio, che assicuri convenientemente la rappresentazione di uno stato d'animo, l'ampio uso dei simboli e della metafora, sono

le caratteristiche che contraddistinguono la poetica di questa donna straordinaria, frutto di una profonda crisi esistenziale, fatta di ansie, angosce e di frustrazioni sempre presenti, incluso alla fine dei suoi anni:

acaso estoy cansada de gritar y quiero sentarme un poco, ser abuela y mujer de mi casa y gozar de mi vejez cuando puedo olvidar mis preocupaciones que no cesan, sino que se crecen ante la marcha del mundo y el dolor de los pueblos que constantemente muerden a los más débiles [...] Los nietos son mi refugio en la vida terrible de estos años demenciales, tan llenos de sucesos horribles, de contradicciones insostenibles, de mentiras que hieren ... (Saladrigas, 1988: p. 41).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alardín, Carmen (2009) *Ángela Figuera Aymerich*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alonso, Dámaso (1978) *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Arkininstall, Christine (1997) "Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21, 3, pp. 457-478.
- Debicki, Andrew P. (1987) *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Evans, Jo (1996) *Moving reflections. Gender, faith and aesthetics in the work of Ángela Figuera Aymerich*. London: Tamesis.
- Fernández Menéndez, Raquel (2016). "Una reescritura del compromiso social: la poesía de Ángela Figuera Aymerich". Tesis de Máster. Universidad de Oviedo.
- Figuera Aymerich, Ángela (1986) *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

- Gómez Bedate, Pilar (1990) "la poesia" (trad. di P. Pignata). In F. Meregalli (ed) *Storia della civiltà letteraria spagnola*, II, pp. 1011-1021. Torino: Unione Tipografico Editore.
- Lara-Kuhlman, Luz E. (2012) "Lenguaje, Corporealidad e Identidad en la obra de Ángela Figuera Aymerich". *Utah Foreign Language Review*, 20, pp. 87-104.
- Mandlove, Nancy (1984) "Historia and Intra-historia: Two Spanish Women Poets in Dialogue with History, Third Woman, 2, 2, pp.84-93.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2000). "La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética". In Actas XIII Congreso de la Asociación International de Hispanistas, IV, pp. 169-177. Madrid: Castalia.
- Nash, Mary (1995) "Identidades, representación cultural y discurso de género en la España contemporánea". In P. Chalmeta e F. Checa Beltrán, *Cultura y culturas en la Historia*, pp. 191-203. Salamanca: Universidadde Salamanca.
- Payeras, María (2002) "El linaje de Eva: tres escritoras de Postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes", *Trivium*, pp. 9-48.
- Quance, Roberta (1986) "En la casa paterna". In *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- Riddel, María del Carmen (1995) *La escritura femenina en la Postguerra española*. New York: Peter Lang Publishing.
- Saladrigas, Robert (1988) "Monólogo con Ángela Figuera". In *Zurgai*, 19, pp. 38-41.
- Wilcox, John C. (1991) "El feminismo en las Obras completas de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares", *Zurgai*, pp. 95-102.
- Zabala Aguirre, José Ramón (2003) "Ángela Figuera Aymerich: cuando la poesía no basta". *Españolas del Siglo XX, Promotoras de la Cultura*, pp. 245-283.

Construcción del canon literario británico sufragista desde los Estados Unidos: Elizabeth Robins

Dra. Verónica Pacheco Costa

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Resumen

Este trabajo muestra la estrecha relación entre el teatro escrito por mujeres a comienzos del siglo veinte y el papel crucial de las sufragistas en la lucha por los derechos de las mujeres en el Reino Unido. La actividad política y la propaganda de las ideas sufragistas se valieron del teatro para conseguir ser visibles y finalmente lograr el derecho al voto de las mujeres, entre muchos otros logros y libertades. Este trabajo estudia la relación entre el sufragio del Reino Unido y el de los EEUU, y como ejemplo de esta estrecha relación este trabajo analiza la obra *Votes for Women* escrita por Elizabeth Robins, dramaturga americana que se trasladó al Reino Unido donde vivió durante dos décadas sin abandonar su nacionalidad norteamericana.

Palabras clave: teatro británico, femenino, sufragismo, Reino Unido, Estados Unidos.

Abstract

This paper shows the close relation between the theatre written at the beginning of 20th century and the key role of suffragist in the fight for women's rights in the UK. The political activity and ideas used the theatre as a tool to spread the propaganda and to be seen and heard to eventually get the right to vote, among other liberties. This paper deals with the link between the suffragist movement in the USA and in the UK and analyses the play *Votes for Women*, by the American playwright Elizabeth Robins who lived in the UK for two decades.

Key words: British theatre, female, suffragist, United Kingdom, USA.

Katharine Cockin (2007) afirma que el movimiento sufragista en el Reino Unido empezó con la ley *Reform Act* en el año 1832 y por la que se amplió el sufragio masculino para votar aunque no llegó a ser universal. Con esta ley se aseguraba la representación en el parlamento de las ciudades que habían emergido en la revolución industrial y se ampliaba el número de votantes masculinos pasando de 400.000 a 650.000, de tal manera que uno de cada seis hombres adultos podía votar aunque las mujeres seguían sin derecho al voto. Con anterioridad a esta fecha, la publicación en 1792 de la obra de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, fue el primer momento en el que, por escrito, se unieron las ideas acerca de los derechos de la mujer en general y el concepto de ciudadanía, esta última contagiada por la influencia francesa y norteamericana del momento, que se extendía, en el último caso, a la libertad y la abolición de la esclavitud. Algunos pasos importantes son las campañas lideradas por Mary Smith (1832), las publicaciones de Anne Knight (1847) y Harriett Taylor Mill (1851), y los grupos de mujeres casadas creados por Barbara Leigh Smith (1856). En 1851, Harriett Taylor Mill difundió la idea del derecho de las mujeres al voto y la plena ciudadanía para todas ellas en su ensayo *Sufragio de las mujeres*, en el que reivindica el derecho a las mujeres a votar; también colaboró con su esposo John Stuart Mill

en la obra *El sometimiento de la mujer* en el que denuncian la esclavitud doméstica que sufrían las mujeres. En la misma época Barbara Leigh, Elizabeth Barret, Elizabeth Gaskell y otras mujeres ya habían constituido un movimiento organizado que reivindicaba la necesidad de derogar las leyes que impedían a las mujeres disponer de sus propios bienes y propiedades, a la vez que fundaron las primeras universidades para mujeres.

En los EEUU, el movimiento sufragista estuvo ligado al movimiento abolicionista de la esclavitud y aunque se considera más antiguo que el movimiento sufragista británico, el momento que se considera como el comienzo del movimiento americano, la convención en Seneca Falls en 1848 tuvo orígenes británico ya que las dos mujeres precursoras de la lucha por los derechos de las mujeres en los Estados Unidos, Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton, se conocieron por primera vez en Londres en la Convención Anti-esclavitud en junio de 1840. Como apunta Patricia Greenwood (2000), en ese momento todavía no había organizaciones sufragistas ni en el Reino Unido ni en los Estados Unidos. El sufragio para los hombres también difería considerablemente puesto que en el Reino Unido solamente podían votar los hombres de clase media, mientras que en los Estados Unidos podían votar todos los hombres blancos y estas situaciones también hicieron que los movimientos sufragistas de

uno y otro lado fueran algo diferentes. Lo que sí es innegable es que la relación de las sufragistas británicas y americanas era fluida no solamente por carta sino que realizaron múltiples visitas las unas a las otras y que en sus respectivos periódicos o revistas se citaban e informaban de los acontecimientos al otro lado del océano; de hecho la palabra para referirse entre ellas eran la de “hermanas”. Como ejemplo de esta cercanía podemos citar la frase que la editora de la revista británica sufragista *The Englishwoman's Review* escribió en 1878: “La conexión entre Inglaterra y América es tan cercana que un logro para una es un logro para la otra”; además en la revista americana *Woman's Journal*, una de las secciones habituales de la misma era la llamada “*Our letter from London*” (Nuestra carta desde Londres) en la que se detallaban los progresos y acciones realizados por las sufragistas británicas.

Otro de los ejemplos de la estrecha relación entre ambos movimientos sufragista nos lo ofrece la sufragista americana Stanton, que en 1884 pasó dos años en el Reino Unido, y escribió desde Londres una carta a su compatriota y amiga Anthony y que esta última leyó en la *National Woman Suffrage Association Convention*:

Nuestros periódicos Americanos en el pasado tenía por costumbre hacernos ver cómo el movimiento sufragista en Inglaterra se

organizaba de mejor manera que el nuestro, pero después de un año aquí y de haber asistido a muchas de las reuniones sufragistas, estoy satisfecha de la dignidad de nuestras convenciones, la apariencia de nuestras mujeres, la elocuencia de nuestras conferenciantes, y el entusiasmo de nuestras audiencias. Solamente nos aventajan en una cosa y es el gran número de caballeros interesados en el movimiento que siempre participan en sus reuniones.

En el Reino Unido en 1867 se creó la asociación *National Society for Women's Suffrage* (Sociedad Nacional para el sufragio de las mujeres) seguida de la creación de grupos de sufragistas en Bristol y Birmingham en 1868, año en el que tuvo lugar la primera reunión pro-sufragio en el Free Trade Hall en Manchester. Otra organización importante creada en 1889 es la *Women's Franchise League* (Liga de la emancipación de la mujer) y la *National Union of Women's Suffrage Society* (Sindicato nacional de la sociedad para el sufragio de la mujer) (1897). No solamente hubo movimientos a favor del voto de la mujer sino propuestas para la legislación del divorcio y de las propiedades de la mujer. En este aspecto legislativo, en 1850 desde las altas instancias gubernamentales se aclaró que cuando la ley decía “hombre” se incluía a la mujer también. En 1867, John Stuart Mill intentó, sin éxito, que la palabra “hombre” se sustituyera por la palabra “persona”. Esta polémica se vio representada en el trabajo de las artistas y escritoras de la época

sufragista a través de un cierto grado de experimentación en torno a la ambigüedad y el género del lenguaje en sus obras.

Las organizaciones sufragistas que se crearon para defender los derechos de las mujeres funcionaban de maneras diferentes y sus mensajes eran variados. La organización más famosa era la WSPU (*Women's Social and Political Union*) fundada en 1903 por Emmeline Pankhurst en Manchester aunque su lanzamiento oficial se realizó en 1905 cuando pusieron en práctica la desobediencia civil a través de su eslogan: acciones y no palabras (*deeds not words*). Durante este periodo muchas sufragistas fueron arrestadas y otras se declararon en huelga de hambre y en 1897 se creó otra organización, la NUWSS (*National Union of Women's Suffrage Societies*, (Sindicato nacional de sociedades por el sufragio de las mujeres). Sin embargo, la WFL (*Women's Freedom League*, Liga por la libertad de las mujeres) fundada por Charlotte Despard y como consecuencia de un desacuerdo con la primera (WSPU) tuvo un papel esencial en la transmisión de las ideas y tenían para ello su propio departamento de propaganda y publicaban un periódico llamado *The Vote*.

Las diferentes situaciones políticas y de organización territorial en los dos países hizo aconsejable que cada movimiento se organizara de manera independiente. Así, en los Estados Unidos el movimiento sufragista estaba más centralizado si bien

la estrategia era conseguir los derechos para la mujer estado por estado; en el Reino Unido el movimiento estaba compuesto por múltiples asociaciones pero la estrategia se centraba en una mayor militancia para conseguir los derechos desde el gobierno central. Con el paso del tiempo los dos movimientos sufragistas ganaron en respeto por parte de la sociedad y los intercambios y visitas entre ellas se intensificaron. Prueba de ello es que una de las sufragistas americanas más activa, Shaw, había nacido en Newcastle, y que por ejemplo la sufragista británica Pankhurst y su especialmente su hijas admirara de manera extrema a la sufragista americana Anthony. De manera normalizada y rutinaria, mientras las sufragistas americanas visitaban el Reino Unido y participaban de las reuniones y de las manifestaciones, las británicas estaban en los Estados Unidos dando charlas, escribiendo en las revistas aunque había un hecho que las diferenciaba claramente y era la táctica militante británica que nunca tuvo éxito entre las americanas que consideraban que la apariencia de “*respectable ladylike*” (dama respetable) les resultaba más beneficiosa en la sociedad puritana norteamericana. En cualquier caso, nunca las mujeres de los dos países habían estado tan unidas en tiempo de paz, como comenta Patricia Greenwood (2000).

1.ELIZABETH ROBINS

Robins nació en Louisville, Kentucky en 1862. Su familia tenía grandes problemas económicos y ella y sus hermanos fueron repartidos al cuidado de familiares. Se casó en 1885 con el actor George Richmond Parks y empezó a tener mucho éxito, tanto que su marido no pudo soportarlo y se suicidó. Al año siguiente Robins se fue a vivir a Londres en busca de una nueva vida y allí pronto se convirtió en la actriz principal de todas las obras de las obras escritas por Ibsen. Pronto se dio cuenta de que escribía bien y publicó diversas obras bajo el pseudónimo de C. E. Raimond, aunque siendo niña ya escribía textos literarios y nunca dejó de escribir sus diarios.

Como indica una de sus biógrafas, Angela V. John (2007), Robins reunía todos los retos de su clase social y de su género siendo la primera mujer de su familia en ganarse la vida, viuda desde joven pero si casarse de nuevo y sin tener hijos, y reuniendo en su larga vida, falleció a los noventa y dos años, los dos continentes sin dejar de viajar de uno a otro. Ya su abuela, Jane Hussey Robins, era una mujer adelantada a su tiempo, y según reconoció ella en sus diarios, tuvo una gran influencia en su vida, teniendo en cuenta que su madre estaba enferma muy a menudo

De hecho, su abuela, le aconsejó que no se casara en una carta que le escribió: “Tal como lo veo, querida niña, él, actor, no querrá que su esposa sea actriz. Su temperamento celoso no lo soportará”. La carta continúa con un mensaje que más bien parece sacado de este siglo: “Lo esencial es la libertad de pensamiento, de acción, debes trabajar para ti, a tu manera. En casa él es el Gran Mogul, después de casaros será el Gran Turco, y a su sultana nadie le podrá poner la vista encima, su libertad se verá reducida. Puedes estar segura de esto”.

Hay que tener en cuenta que la vida de las actrices de aquella época era muy dura, se las consideraba mujeres “públicas”, en el mismo nivel que las prostitutas, y generalmente eran asediadas por los productores de las obras, y por espectadores que se creían con derecho a poseerlas. La familia de Robins siempre se opuso a que fuera actriz pero el mundo del teatro la atraía tanto que no pudieron luchar contra ese don, que más tarde dejaría para dedicarse a la escritura.

Elizabeth Robins jugó un papel muy importante en la propaganda de la ideología sufragista, fue la presidenta de la asociación *Women's Writer's Suffrage League*, y la vicepresidenta de la asociación *Actressess' Franchise League*. La actriz, dramaturga y empresaria teatral norteamericana Elizabeth Robins fue clave en la lucha por los derechos de la mujer en el

Reino Unido. Robins fue integrante de la asociación *National Union of Women's Suffrage Societies*, y de la *Women's Social and Political Union*. En 1907 publicó su libro *The Convert* que más tarde convirtió en obra de teatro al servicio del movimiento sufragista. En los 1920s era colaboradora habitual de la revista feminista, *Time and Tide* el 16 de noviembre de 1922 publicó un editorial con seis puntos que consideraba de extrema importancia: necesidad para proteger a los niños de la violencia, necesidad de legislar en favor de las madres viudas, necesidad de legislar en favor de las madres no casadas y sus hijos, igualdad en la tutela, igualdad en los salarios de profesoras y profesores, igualdad de salario y oportunidades para hombres y mujeres en la administración pública.

Robins participó activamente en la campaña a favor de permitir la entrada de las mujeres en el parlamento aunque no tuvo demasiado éxito y no fue hasta el año 1958 cuando se permitió la participación de las mujeres en el parlamento. Durante su vida se codeó con los más famosos escritores de la época y tuvo una amistad con Virginia and Leonard Woolf, y de hecho este último le publicó algunas de sus obras. Leonard Woolf la describiría más adelante como una mujer con un encanto personal inexplicable e indefinido

Su obra de teatro *Votes for Women* (1907) y su novela *The Convert* (1907) son obras claves para entender el proceso de propaganda sufragista a través de la literatura. En el Reino Unido Robins pretendía crear lo que llamó “El teatro del futuro” y viendo que la sociedad victoriana era contraria a otorgar a las mujeres un papel destacado en la creación y gestión de obras de teatro, encontró en Oscar Wilde un amigo y un consejero. Como cuenta Kerry Powell (2006), Robins comprendió muy pronto que solamente las mujeres que gestionaban sus propias compañías de teatro podían ofrecer obras de teatro escritas por mujeres y que trataran temas que fueran interesantes a las mujeres. Esta fue la oportunidad para muchas dramaturgas de dar a conocer sus obras sin necesidad de esconder su nombre de mujer y sin tener que claudicar ante las exigencias del patriarcado teatral de la época.

2.OBRAS DE TEATRO: PROPAGANDA SUFRAGISTA

Como indica Aston (2000), el estilo y el contenido del teatro sufragista estaban determinado por la ocasión política, y de esta manera parece evidente que el mensaje debía ser claro, accesible, políticamente instructivo y a la vez la obra debía servir de entretenimiento. En general las obras eran monólogos o diálogos y sin demasiadas complicaciones en cuanto al escenario y el

vestuario. Esta característica de inmediatez unida al propósito político desarrolló un estilo de realismo cómico semejante al “agitprop” o agitación política. Sin embargo, como argumenta Morgan (1994), estas obras escritas por mujeres dentro de la querella de las mujeres y del movimiento sufragista hay que estudiarlas sin olvidar que sus contemporáneos dramaturgos se aventuraban con el llamado grupo llamado “*Angry Young Men*” y que juntos, unas y otras obras, son reflejo de la sociedad británica de la época, muy diferente a la sociedad continental europea.

Como añade Morgan, mientras el siglo veinte avanzaba, en los teatros europeos podíamos encontrar autores como Brecht, Artaud, Genet, Sastre, Lorca, Pirandello y Gorka entre otros, cuyas obras presentaban estructuras fragmentadas, y potenciaban la imaginación del público con unos escenarios y puestas en escena atrevidas y experimentales. En el Reino Unido, por el contrario las obras en general se escribían para un público que pertenecía a la clase media y que además representaban a la clase media. Los escenarios repetían una y otra vez el mismo esquema: salón, cortinas y sofá de una casa de clase media. Es por ello que quizá las obras de las sufragistas no nos parezcan excesivamente subversivas en la forma, es decir, en el decorado, ni en las maneras de hablar de los personajes ni tampoco en el vestuario. Si comparamos la literatura modernista con la sufragista, que

convivieron en el tiempo y en el espacio, veremos grandes diferencias, como por ejemplo entre el estilo literario de Virginia Woolf y el de Elizabeth Robins. Todas las obras sufragistas tenían en común una gran dosis de naturalismo y de realismo necesario para atraer a la gente, lo que colocaba a estas obras en el centro de la producción y del mercado, a la vez que incluían discursos políticos de manera disimulada bajo la apariencia de un escenario “normal” de una familia tradicional. El texto teatral se convertía así en un texto de reivindicación política semejante a la tribuna del orador político en el parlamento.

En el caso de la obra de Robins, *Votes for Women*, Gates relata las circunstancias en las que fue escrita y lo cercana y estrecha que era la relación entre la militancia y las obras de teatro sufragistas. En agosto de 1906, Robins siente la necesidad de reflejar en una obra toda la actividad militante sufragista y para ello acude a las reuniones al aire libre organizadas por la WPSU, se entrevista con las sufragistas Emmeline y Christabel Pankhurst que le fueron dando ideas. En enero de 1907 tanto los escritores Bernard Shaw como Henry James le sugirieron algunos cambios en la obra que Robins recibió con mucho aprecio y agrado aunque le apremiaba estrenar la obra cuanto antes ya que el tema del sufragio podría quedarse anticuado si pasaba mucho tiempo después de la gran manifestación que la WSPU tenía planeada

para febrero. Después del estreno el periódico *The Times* indicó que si bien había rumores de que podría haber algún desorden público a raíz de la obra, de hecho el público se comportó muy cívicamente y aplaudió con entusiasmo.

3. *VOTES FOR WOMEN. A PLAY IN THREE ACTS*

El primer acto de esta obra escrita en 1907 por Elizabeth Robins se desarrolla en una casa de campo y los diferentes personajes van entrando al salón, hasta que el señor T- John Greateorex, miembro del parlamento comenta que le disgusta mucho que las mujeres hablen en público en lo que está de acuerdo la Sra. Heriot, que añade ninguna mujer debería decir la palabra sufragio sin sentir vergüenza a lo que Greateorex añade que en realidad solamente son unas pocas criadas descontentas y viudas las que hablan de política. El honorable Richard Farnborough afirma que todas las sufragistas deberían ir a la cárcel. En el grupo de personajes sobre el escenario la joven Jean Dunbarton es la única que parece apoyarlas y se asombra de que los hombres les tengan tanto miedo. Greateorex afirma tajante que el peor error fue dejar que las mujeres aprendieran a leer y escribir. Miss L, una mujer con un pasado poco convencional defiende en esta reunión a las sufragistas y afirma que gracias a

salir en los periódicos de todo el mundo los hombres han dejado de reírse de ellas y anima a la joven Jean a unirse a las sufragistas esa tarde en Trafalgar Square a las tres de la tarde.

El segundo acto se desarrolla en Trafalgar Square y comienza con una conversación entre sufragistas y hombres que está mirando la manifestación e increpando a las mujeres. Una de ellas responde a un hombre:

Las mujeres no estamos satisfechas. Queremos lo mejor para nuestros hijos, para todos y todas, Cada niño y niña es nuestro. Sabemos en nuestros corazones que no descansaremos hasta que los hayamos criado a todos y a todas. ¿Por qué las mujeres tienen un salario más bajo que los hombres por el mismo trabajo? Es por eso por lo que estamos aquí. De verdad piensas que nos gusta ganar menos? No. Somos iguales que tú.

De entre la multitud, Miss E.B., la sufragista Ernestine Blunt, comienza a hablar al público defendiendo su deseo de disfrutar de los mismos derechos que los hombres ya que las mujeres contribuyen de igual manera a la economía del país. Jean, en medio de la manifestación y de las proclamas siente que participa de ellas. La propaganda no se centra solamente en el sufragio sino en otros muchos temas que afectan a las mujeres: salarios injustos, sistema judicial pensado para defender a los hombres mientras castiga duramente a las mujeres:

Les digo a las mujeres que están aquí, para concluir, que no es suficiente con que sintamos pena por nuestras desafortunadas hermanas. Debemos conseguir condiciones de una vida más justa. Las mujeres tenemos que organizarnos. Debemos aprender a trabajar juntas. Todas hemos trabajado mucho y de manera exclusiva para los hombres, y no sabemos cómo trabajar para nosotras. Pero debemos aprender.

El tercer acto se desarrolla en el salón de una casa de Eaton Square. Jean y su prometido Geoffrey, un miembro del parlamento, tienen una conversación de la que ella deduce que Miss L. había tenido una relación previa con él. Jean intenta que Geoffrey le aclare qué pasó con su relación y las causas de su ruptura. Miss L. quiere que Geoffrey cambie la visión que tiene de las mujeres, y las trate mejor de lo que la trató a ella. En el salón de la casa Miss L. comenta que la conquista de los derechos de la mujer ha de hacerse por las mujeres. A solas con Geoffrey, ella le echa en cara lo mal que se portó con ella al abandonarla cuando estaba embarazada de su hijo y le cuenta que a ella no le quedó otra salida que abortar. Es por ello que ahora ella quiere apartar a Jean de su lado y convencerla de que la lucha por los derechos de la mujer empieza por una misma en su entorno:

Dices que quiero castigarte porque, como todos los hombres, no os tomáis la molestia de entender qué queremos nosotras, ni de conocer nuestra determinación para conseguir lo que nos proponemos. Tú no puedes matar este nuevo espíritu de las mujeres. Y no puedes cometer mayor error que creer que ese espíritu se encuentra solamente en aquello excepcional o infeliz. Es tan extraño,

Geoffrey, ver a un hombre como tú incrédulo como todos los holgazanes de Hyde Park que le preguntan a Ernestine Blunt, quién ha herido sus sentimientos? Geoffrey, ¿Por qué no te das cuenta que todo esto es algo que va más allá de la experiencia persona. (...) Tendrás otros hijos, para mí solamente hubo uno. Bien, bien, ya que los hombres han fracasado en su intento de hacer un mundo decente para los niños que viven en él, y también para las que no tenemos hijos. Sí, somos las únicas que no tenemos excusa para quedarnos alejadas de la lucha.

La obra termina con el total convencimiento de Geoffrey firmando su apoyo a las reivindicaciones de las mujeres. Como argumenta Gates (1994), Vida acepta este apoyo a la causa como un sustituto de las deudas emocionales que Geoffrey no puede pagar. De esta manera, al combinar la historia personal con el mensaje político Robins puede explorar las diferentes conexiones dramáticas. Esta conversión de un hombre anti-sufragista en un hombre pro-sufragio es muy común en las obras de teatro sufragistas y pretende ser un ejemplo para aquellos hombres, y mujeres, indecisos que acuden a la obra de teatro como espectadores y salen de ella habiendo recibido un mensaje político

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aston, Elaine. (2000). *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: CUP.

- Cockin, Katharine (2007). *Women's Suffrage Literature*.
Londres: Routledge.
- Gates, Joanne E. (1994). *Elizabeth Robins 1862-1952. Actress, Novelist, Feminist*. Tucaloosa: University of Alabama Press.
- Greenwood Harrison, Patricia (2000). *Connecting Links*.
Westport: Greenwood Press.
- John, Angela V. (2007). *Elizabeth Robins, Staging a Life*.
Gloucestershire: Tempus Publishing Limited.
- Morgan, Fidelis (1994). *The Years Between. Plays by Women on the London Stage*. Londres: Virago Press.
- Powell, Kerry (2006). *Women and Victorian Theatre*.
Cambridge: CUP
- Robins, Elizabeth. Ed. Susan Croft (2009). *Votes for Women and Other Plays*. London: Aurora Metro Press.

Visiones desde la otra ladera:

El hombre en el teatro de mujeres del barroco

Amalia Padrón

Universidad de La Laguna

Resumen

Las dramaturgas de los Siglos de Oro se alzan como una rareza entre sus grandes varones contemporáneos. Estas autoras utilizan el género dramático para instrumentalizar su crítica y perfilan la búsqueda de una representación diferente de la mujer en el tablado. Aunque los personajes masculinos de sus comedias siguen los estereotipos establecidos por el canon dramático, se vislumbran algunos rasgos distintivos. Ana Caro de Mallén, María de Zayas y Sotomayor y Leonor de la Cueva y Silva elaboran obras que luchan por romper arraigados tópicos literarios femeninos como la inconstancia, la debilidad o la continua necesidad de custodia y defensa masculina.

Palabras clave: Mujer, Siglos de Oro, teatro, crítica, personaje masculino.

Abstract

Women playwrights of the Golden Age stand up as the *rare* ones among their great men contemporary. These women used the dramatic genre to exploit their critical and they outline the search different from women in the scaffold. The male characters in their plays remain stereotypes established by the dramatic canon, however, we see some different features. Ana Caro, María de Zayas and Leonor de la Cueva made plays struggling to break rooted topical literary female inconstancy, the weakness or the continuous need for custody and defending by men.

Key words: Female, Golden Age, theatre, critical, male character.

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo xvii un grupo de mujeres escritoras, desafiando una sociedad que cuestionaba su capacidad intelectual, se atrevieron a practicar el género dramático. Este trabajo intenta acercarse a la obra de estas autoras que lograron poseer habitaciones propias para la creación.

En el teatro áureo, el personaje femenino es el motor de la acción, existe todo un catálogo de grandes personajes femeninos que se saltan las reglas sociales establecidas y triunfan en los tablados. En las obras dramáticas de estas autoras, los personajes femeninos podrían dibujar un retrato de la situación social de la mujer en la época, suponiendo que utilizarían su escritura para denunciar o documentar una evidente desigualdad.

Sin embargo, dando una vuelta de tuerca, intentaré abordar el estudio desde la otra ladera y, en este caso, me centraré en los personajes masculinos. Mi instrumento de trabajo será, sobre todo, el texto de las comedias, y dentro de ellas buscaré la mirada femenina del mundo masculino, intentando responder algunas preguntas: ¿Seguían estas autoras las pautas del canon vigente establecido por sus coetáneos masculinos o hay en ellas algún rasgo distintivo?; ¿se ajustan los personajes masculinos a los

tópicos vigentes en el género dramático?; ¿querrían denunciar una sociedad desigual o aceptaban las normas sociales?

Dejando constancia de la escasez de textos dramáticos escritos por mujeres en los Siglos de Oro, basaré mi trabajo en tres comedias y tres autoras, estas son: *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor; *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén, y *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva.

2. MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, LA NOVELISTA

María de Zayas vivió en la primera mitad del s. xvii en Madrid, se desconoce si estuvo casada y se ignora la fecha de su muerte, tal vez murió poco después de la fecha de aparición de su segunda colección de novelas, 1647. Escribió poemas para celebrar la aparición de la obra de un amigo o conocido, como era costumbre en la época, y panegíricos a la defunción de poetas, participó en certámenes poéticos y academias literarias madrileñas; la alabaron Lope, Montalbán y Castillo Solórzano (Yllera, 1983:11-14).

María de Zayas, desde su posición privilegiada, intentó “cambiar los modos de construir el sujeto femenino” (Rodríguez, 1999: 52) y reclama la necesidad de estudios para las mujeres, aunque su época aparece a sus ojos como un tiempo de regresión y añora la cultura de algunas mujeres en tiempos de Carlos V y de Felipe II (Yllera, *op. cit.*, p. 50). Ante la ocultación, durante el Barroco, del papel de la mujer en el “quehacer constructor de la realidad cultural y oficial”, María de Zayas denuncia que “el encierro y la falta de instrucción es el verdadero mal de la mujer” (Rodríguez, *op. cit.*, p. 63).

Es la figura que logró alcanzar mayor prestigio literario dentro de las mujeres escritoras de los Siglos de Oro; como cultivadora de la novela cortesana supo rivalizar sin desdoro con sus oponentes masculinos. Describe y critica la sociedad contemporánea, a la vez que condena el alienante sometimiento femenino (Barbeito, 1997: 184-5). Su desencanto, y en ocasiones resentimiento, ante los hombres y ante el amor, su deseo de desengañar a las mujeres y defender su buen nombre, explican que haya sido considerada por muchos críticos, como sor Juana Inés de la Cruz, una defensora temprana de las tesis feministas. En realidad, sus ideas acerca de las mujeres responden a un convencimiento profundo, difícil de deslindar, de otros aspectos del pensamiento de la autora, como son su profundo

393

aristocratismo y su añoranza del pasado (Yllera, *op. cit.*, p. 48).

María de Zayas en un magnífico prólogo¹, «A quien leyere» de sus *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637, refleja la idea de que la mujer puede ser creadora de una obra de rango intelectual elevado. También deja claro la importancia que concede a la obra impresa, que es la que verdaderamente compromete y prestigia, es una “manera de exigir la entrada de la mujer en la consideración prestigiosa y profesional de la escritura” (Rodríguez, *op. cit.*, p. 57).

Como admiradora de Lope y amiga de Montalbán, no es extraño que, como tantos autores de la época, María de Zayas incursionara en el teatro. La comedia urbana² *La traición en la amistad* ha sido la única que ha llegado a nosotros manuscrita, sin embargo no parece haber sido la única de su autoría por el dominio con que maneja situaciones y personajes y quizá, como vía de más fácil aceptación, pudo haber escrito otras piezas bajo seudónimo (Barbeito, *op. cit.*, p. 184).

El personaje masculino más interesante de esta comedia es el criado León, utilizado muchas veces para ridiculizar a su amo, el galán Liseo, participa en toda la trama utilizando un lenguaje extrañamente culto para su posición y expone cómo son, cómo

piensan y qué quieren las mujeres. León incluye en su discurso unas historias con las que ejemplifica sus teorías sobre las mujeres, haciendo una crítica bastante atrevida.

El personaje masculino en la comedia de los Siglos de Oro puede estar representado por el padre, el hermano, el esposo o el galán; su función es vigilar y proteger a la dama para que su honor no sea manchado. Sin embargo, en esta comedia las autoridades masculinas aparecen ausentes en la acción, esto da lugar a que Marcia, mujer noble, ante la ausencia de su padre, se proclame una mujer libre para elegir esposo.

Liseo compara a Marcia con las diosas de la mitología griega y valora su castidad, León lo llama loco y se pregunta: “¿Para qué quiero yo mujeres castas?”³, y añade: “ ¡Por vida de mis mozas! Que si fuera / mujer, que había de ser tan agradable / que no había de llamarme naide esquivada”⁴(ed. cit., vv. 367-369). El criado se coloca en el lugar de las mujeres, es un primer indicio de que María de Zayas va a utilizar su voz para expresar sus opiniones. El decoro social exigido a la mujer justifica el que en muchas ocasiones por boca de los criados se planteen cuestiones que no aparecen abiertamente puestas en boca de las damas. En este caso, León hace una referencia sesgada al derecho de la mujer al placer (Ferrer, *op. cit.*, p. 30).

Liseo quiere defender su personaje de galán noble proclamando en él la misma castidad que alaba en Marcia. Por el contrario, pretende a Marcia como esposa, a Fenisa como amante y sedujo y abandonó a Laura, ante esto, su criado ironiza: “¡Bueno eres para turco! ¡Linda vida, / si con media docena te casaras!” (ed. cit., vv. 1287-1288). De forma indirecta la autora critica el tópico de asignar la inconstancia a la mujer, con las palabras del criado León a su amo.

En la comedia, don Juan aparece como un personaje celoso, enamorado, al principio, de Fenisa. Frente a él, Fenisa se asemeja a un donjuán burlador, se proclama mujer libre para amar a muchos hombres:

Aunque a don Juan digo amores el
alma en Liseo está, que en ella
posada habrá para un millón de
amadores (ed. cit., vv. 189 -192)

Fenisa castiga los celos de don Juan, proclamándose vengadora de las mujeres⁵: “y así servirá a los hombres / tu castigo de escarmiento”⁶(ed. cit., vv. 271-272). Fenisa contrasta con esas damas castas de las que habla León al declarar: “en mi alma hay lugar / para amar a cuantos veo”, “tantos quiero, cuantos miro” (ed. cit., v. 440). Para Teresa Ferrer, en esta comedia de María de Zayas se hace patente el carácter moral de las comedias escritas

por mujeres a través de la construcción de personajes en positivo y negativo que responden de manera diferente ante una situación idéntica o similar (Ferrer, *op. cit.*, p. 14).

Fenisa es un personaje femenino bastante atípico, con actitudes masculinas y opiniones transgresoras; en primer lugar, no cree en el amor y cristaliza la protesta contra las dotes que ponen precio social a la mujer:

¿Qué piensas sacar de amar en
tiempo que no se mira ni belleza
ni virtudes sola la hacienda se
estima? (ed. cit., vv. 55-58)

Si la convención dramática en las comedias de enredo exige que el amor se anteponga a cualquier conveniencia social, María de Zayas “se pronuncia sobre el tema haciendo explícita su protesta por una práctica social que convertía a la mujer en objeto mercantil” (Ferrer, *op. cit.*, p. 19).

Liseo no tiene características de galán, está quizá más cerca del burlador: “si yo a Fenisa galanteo, / es con engaños, burlas y mentira, / no más de por cumplir con mi deseo”⁷(ed. cit., vv. 1298-1300). Al final de la comedia, Liseo aparece en escena con unos versos que expresan su sentimiento de que el amor se ha vengado de él, cree haber sucumbido a las maldiciones de Laura, a la que sedujo y abandonó; se obra una mudanza bastante extraña

en Liseo, que aparece ahora como un hombre cumplidor de su palabra.

En conclusión, hay dos tipos de hombres bien diferenciados en la comedia: Gerardo y Lauro hombres que permanecen fieles durante toda la comedia, incluso frente al desprecio de las damas. Y Liseo y don Juan que son hombres que mudan su amor cuando se dan cuenta de los engaños de Fenisa.

Fenisa es un personaje liberal en cuanto a su relación con los hombres; sin embargo, sale mal parada por parte de la autora, sobre todo porque antepone sus amantes a la amistad con las mujeres.

Para Juan Antonio Hormigón, en la comedia, “los hombres aparecen como seres pasivos frente a la mujer que se presenta como seductora y dueña de su cuerpo” (1998: 92-93). En la comedia, María de Zayas plantea una ruptura en el esquema de la noción de familia y sociedad patriarcal, frente a los autores masculinos que siguen manteniendo la pirámide social y la presencia de la autoridad (hermano, padre o rey) se conserva intacta todo el tiempo.

La autora denuncia la pérdida de los valores tradicionales porque los hombres ya no respetan a las mujeres, la sociedad está

398

corrompida y las mujeres tienen que defenderse solas. Los personajes se quejan de estos tiempos de acuerdo con la visión pesimista del Barroco y se pone de manifiesto esta solidaridad femenina que la autora quiere instrumentalizar en la comedia.

3. ANA CARO DE MALLÉN, UNA ESCRITORA PROFESIONAL

Ana Caro publicó, desde 1628 hasta 1653, obras dramáticas, relaciones de fiestas y sucesos y poemas laudatorios. Se introduce en circuitos de impresión y representación de la cultura barroca y, dedicando sus obras a nobles⁸ y personajes influyentes del poder político o escribiendo para Cabildos o compañías, consigue ser remunerada por su oficio de escritora. Perteneció a la Academia Literaria sostenida por el Conde la Torre y gozó de una fama inusitada entre sus contemporáneos, excepcional en una mujer. Fue elogiada por su amiga María de Zayas y por los escritores Luis Vélez de Guevara, Castillo Solórzano y Matos Fragoso. También fue catalogada y reseñada por los bibliógrafos Nicolás Antonio, Serrano y Sanz y Simón Díaz (Luna, 1993: 10).

Manuel Serrano y Sanz incluye la comedia *Valor, agravio y mujer* en *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas* y

comenta que hay dos manuscritos de la comedia en la Biblioteca Nacional.

Las comedias de Ana Caro siguen la dramática teatral descrita en *El arte nuevo de hacer comedias*. En el análisis de su comedia de capa y espada⁹ *Valor, agravio y mujer*, en cuanto a las tres unidades, lugar, tiempo y acción, la autora respeta la última, la de mayor importancia para Lope de Vega y los dramaturgos de los Siglos de Oro y mantiene también la unidad de espacio: aunque los protagonistas son sevillanos, toda la acción se desarrolla en Flandes. El enredo argumental de la obra gira en torno a la venganza de una mujer contra el hombre que ha mancillado su honor. En Sevilla, don Juan deshonra y abandona a Leonor¹⁰ de Ribera, su prometida; el burlador huye a Lisboa y después a Flandes.

Don Juan es el burlador, emparentado con el don Juan de Tirso de Molina. Y su criado, Tomillo, recuerda la función ambigua de Catalinón, el criado del don Juan en *El burlador*, al reprocharle los engaños a las mujeres y haber cometido sacrilegio por atentar contra la institución sagrada del matrimonio. Según Lola Luna, en esta comedia, es recurrente la intertextualidad con la alusión a parlamentos del texto de Tirso (*ibídem*, p. 16).

Don Juan se presenta a don Fernando como un noble cordobés burlador de una dama sevillana. En la obra de Tirso de Molina, *El burlador*, don Juan también confiesa a su tío: “yo engañé y gocé a Isabela”. Otro tópico que aparece en las dos obras es el *papel*; Ana Caro lo utiliza para citar al amante en el terrero y crear la situación equívoca del galanteo; en *El burlador*, ese papel provoca un desenlace trágico. Por último, también está en ambas obras la alabanza a las mujeres sevillanas y la alusión a la prostitución existente en la ciudad andaluza de la época¹¹.

En los Siglos de Oro, era un procedimiento usual tomar temas de comedias ya escritas y reelaborarlas de forma personal, “lo esencial eran las cualidades estéticas de la recreación a la que se sometía un viejo material” (Yllera, *op. cit.*, p. 58). Sin embargo, algo fundamental separa al burlador de Ana Caro del burlador de Tirso; al final de esta comedia, el personaje dará un giro importante y los celos harán surgir en él amor y arrepentimiento.

Según Luna, “el honor es el gran tema del teatro clásico español. En el código del género trágico, el honor agraviado, e incluso la sospecha del agravio, era vengado con la muerte” (*op. cit.*, pp. 20-21). En la sociedad barroca, la mujer, con su comportamiento, es la única que custodia el honor familiar y el hombre se dedica a vigilar a la mujer, tabernáculo vivo donde se

encierra esta majestad sagrada de su honor.

Leonor de Ribera es la dama ultrajada y por obra del disfraz varonil que lleva durante toda la obra¹², se convierte en el personaje masculino más importante de esta comedia. Aunque en un primer momento se esconderá en un convento ante la imposibilidad de, como mujer, vengar su agravio; posteriormente, disfrazada de hombre, se convierte en mujer valiente y activa.

En el teatro español la vida pública de una mujer se sustentaba en pilares masculinos, el honor de la dama debe ser defendido por un caballero. Un personaje habitual en el teatro era el rey, el padre o el hermano, persona de alta calidad moral y noble estirpe, en esta comedia, esta figura masculina no aparece como árbitro que imparte justicia y conduce la acción a un final ejemplar. En esta comedia, Leonor no goza de protección masculina¹³ porque su hermano está ausente, por tanto, ante el agravio, pierde el papel pasivo de mujer, Leonor necesita ser hombre para desplazarse y vengarse porque los hombres gozaban de un acceso al mundo público vedado a las mujeres.

Con el disfraz escénico se nos plantea un doble personaje que es mujer (Leonor de Ribera) para su criado Ribete y para el público, y es hombre (Leonardo Ponce de León) para los

personajes de la acción dramática¹⁴. Ana Caro utiliza el decoro dramático, Leonor cambia su lenguaje y utiliza los juramentos, vedados a las mujeres, y está decidida a matar a don Juan, ya que Leonardo, como hombre, solo puede limpiar el honor con la muerte del burlador.

Aunque Leonor lleva todo el peso de la acción en la comedia, no es su belleza lo que lleva al final feliz sino su valentía, su determinación y su astucia para hacer mudanza en don Juan. Consigue así la autora dar valor a otros aspectos de la personalidad de la mujer, más allá del tópico dramático de la belleza femenina.

Por otro lado, siguiendo las pautas teatrales de la época, el criado es utilizado como vehículo de transmisión de críticas, opiniones e incluso a veces de consignas (Ferrer, *op. cit.*, p. 30). El criado Ribete alaba la audacia que Leonor demuestra para conseguir sus fines y critica veladamente una costumbre española: contar la hazaña de la desfloración¹⁵ de una doncella, de esta manera, Ana Caro ridiculiza al seductor que hace pregón de sus conquistas.

Ribete es instrumentalizado por la autora para exponer sus tesis, así en la rebelión del criado contra el tópico papel de

cobarde que se le asigna en la comedia, trasciende la propia rebelión de la autora contra los papeles asignados socialmente a la mujer. Si el gracioso puede ser valiente, la mujer también; Ana Caro se revela contra las opiniones admitidas por costumbre (*ibídem*, p. 20).

Es muy importante, en esta comedia, el famoso diálogo entre los dos criados, Tomillo y Ribete, se trata de un comentario metateatral del gracioso sobre las dramaturgas modernas que oculta una autorreferencia de la autora, consciente de su excepcionalidad genérica (Caro, *op. cit.*, p. 115). Preguntado Ribete sobre lo que hay de nuevo por Madrid, responde:

solo en esto de poetas hay
notable novedad por
innumerables, tanto, que aun
quieren poetizar las mujeres, y se
atreven a hacer comedias¹⁶ ya.¹⁷

Las escritoras modernas son seguidoras de la corriente de escritura femenina surgida en Italia en el s. xvi en relación con el desarrollo del neoplatonismo humanista: a esta corriente se adscribe el amplio grupo de escritoras españolas de los Siglos de Oro.

En la misma línea, utiliza Ana Caro el paradigma literario de mujeres excelentes en armas, es decir, varoniles, de la literatura

profeminista para enmarcar el tipo literario de Leonor (Caro, *ibídem*, p. 122). Para Carmen Bravo-Villasante la mujer disfrazada de hombre tiene un origen estrictamente literario y no basta remontarse a las fuentes italianas para señalar su génesis porque una rica tradición sirve de herencia (las amazonas, Penthesilea, Semíramis) (1976: 7-10).

El objetivo de Leonor, como hombre, es matar a don Juan para restituir su ultraje, pero, se da la paradoja de que ella, como mujer, no quiere la muerte de don Juan, aspira a casarse con él¹⁸, única manera de limpiar su honra: esta dualidad acompañará al personaje durante toda la comedia. En efecto, la autora ironiza sobre las exigencias de un código establecido en el que el hombre puede verse absurdamente atrapado y así, Don Fernando evidencia, mediante la parodia, las convenciones dramáticas del absurdo que rigen el código del honor trágico.

Al final, Leonor gestionará el desenlace con la misma habilidad con que lo ha hecho durante toda la comedia y se restituye el orden con las bodas múltiples que señalan la aparición de una nueva sociedad familiar unida por lazos de parentesco o servidumbre¹⁹. La oportuna revelación de la protagonista sobre su verdadera identidad, y su disposición al perdón, reconvierte una solución que podría haber sido sangrienta, en una solución amable; ello no borra la sensación de ridiculización de un

planteamiento teatral que exige un remedio “bárbaro y sangriento” (Ferrer, *op. cit.*, p. 16).

En conclusión, el cuestionamiento de las convenciones que expresan el signo mujer en la literatura se produce en esta comedia por medio del disfraz, el engaño y la parodia. El disfraz varonil tenía una función erótica en las tablas, con una carga transgresora por la inversión de papeles. Si en el tiempo mágico de la representación la mujer podía ser aceptada como un hombre con tan solo cambiar de traje, entonces las cualidades que presuntamente se consideraban como esencia del varón eran cuestión de apariencia. Leonor, con su astucia y su valor, logrará recuperar a don Juan sin necesidad de la protección de su hermano, desmintiendo la común opinión sobre la flaqueza en la mujer (Ferrer, *ibídem*, p. 21).

Aunque hay muchos puntos en común con *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, Ferrer apunta las diferencias como más significativas. En la obra de Tirso las mujeres se enfrentan como competidoras para conseguir a los varones; sin embargo, en *Valor, agravio y mujer* hay una clara reivindicación de la solidaridad femenina que aflora en muchas ocasiones en las obras escritas por mujeres (Ferrer, *ibídem*, pp. 21-22).

El éxito de Leonor en su empresa se basa en conseguir un don Juan celoso, desesperado y arrepentido del ultraje que acepte de

nuevo el matrimonio con ella. En primer lugar, la mujer seducida se convierte en seductora y Leonardo enamora a Estela; es el triunfo de arrebatarse el nuevo amor a don Juan. Por otro lado, Leonor provoca los celos en don Juan cuando Leonardo le cuenta su intención de casarse con Leonor. Al retar a don Juan a un duelo (las armas no estaban permitidas a las mujeres), Leonor pasa de víctima a verdugo. El personaje dual Leonor / Leonardo aborda todos estos frentes, que unidos provocarán el arrepentimiento final de don Juan, a través de la certeza del rechazo de Estela y de los celos.

Finalmente, cuando don Juan acepta casarse con Leonor, ella aparece en escena como mujer, restableciendo así el orden social. La inteligencia de Leonor sobresale por encima de otras cualidades que pueda tener como belleza o virtud, ella pone en funcionamiento toda la maquinaria de la comedia para limpiar su honra, lo cual confirma su bizarría. Ella, mujer objeto de agravio, logra, con su valor, restituir su honor.

4. LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA, *LA FIRMEZA EN EL AUSENCIA*

Los pocos datos que se conocen sobre la vida de Leonor de la Cueva y Silva ya fueron aportados en 1903 por Serrano y Sanz

que la consideraba una de las poetisas más notables de su época. Nació en Medina del Campo a finales del s. xvi o principios del s. xvii, no se sabe la fecha de su muerte ni si estuvo casada. Felicidad González habla de Leonor de la Cueva como una escritora ausente en el sentido de que ha sido silenciado su nombre en la literatura y también silenciada su obra en los escenarios (2000: 49).

La única comedia conocida de esta autora se conserva en un manuscrito autógrafo, que se encuentra en la Biblioteca Nacional²⁰. En 1903 lo publicó Serrano y Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas*. No se ha vuelto a reeditar, se desconoce si se ha representado en alguna ocasión (Cueva, 1994: 221).

Según Teresa Ferrer, la comedia, *La firmeza en el ausencia* es una contestación a la acusación de mutabilidad e inconstancia como cualidades inherentes a la mujer; crítica constante en los escritos femeninos. Asediada por un rey lujurioso y por los celos de su prometido ausente, Armesinda, la protagonista, será un claro ejemplo de firmeza y dará la vuelta a la acusación, dirigiéndola hacia los hombres²¹ (Ferrer, *op. cit.*, p. 27), para ello, en primer lugar, Armesinda, sola en el tablado pone en duda el tópico de la mudanza en la mujer²² acudiendo a una enumeración

de mujeres firmes en el amor tomadas de los *topoi* grecolatinos.

El argumento de la comedia gira en torno a un triángulo amoroso: el Rey está enamorado de una dama de su corte, Armesinda, pero ella quiere a don Juan y rechaza al monarca. En opinión de Teresa Ferrer, el planteamiento de la obra, el Rey que acosa la castidad de una dama y al final, reconoce su error y reúne a los amantes, son tópicos²³ (1995: 103).

En esta comedia, Leonor de la Cueva plantea la cuestión de la castidad desde otra perspectiva, el hombre no es de fiar y la castidad de la mujer la preserva de su inconstancia; no plantea explícitamente la inmoralidad y convierte la castidad en un mero instrumento, en manos de la mujer, para protegerse de cara al matrimonio (Ferrer, *ibídem*, p. 104).

Al mismo tiempo, la comedia critica el poder absoluto del rey y las intrigas de la Corte. El rey Filiberto es joven, incapaz de sujetar sus pasiones y trata de imponer su voluntad absoluta, valiéndose de su poder y de la aquiescencia de todos los que le rodean²⁴. Al final, la autora salva la monarquía como institución porque el monarca revierte su comportamiento y se convierte en un verdadero rey (Cueva, *op. cit.*, p. 224). Por su parte, Don Carlos representa el cortesano, una figura ambigua que sirve al

rey y al mismo tiempo es amigo de don Juan²⁵.

En conclusión, esta comedia es una demostración de la firmeza de la mujer en abierta polémica contra las acusaciones de inconstancia. Armesinda se mantiene constante en su amor, a pesar de las tretas que el rey urde, enviando a don Juan a la guerra, interceptando sus cartas, haciéndole creer que don Juan se ha casado y, después, que ha muerto. Con su comportamiento, la protagonista, pone en evidencia que la mujer honesta no necesita de guardianes celosos de su honor, opinión también manifestada en obras como *El mayor imposible* de Lope de Vega o *El marido hace mujer* de Antonio Hurtado de Mendoza (Ferrer, 1995: 104).

En definitiva, Leonor de la Cueva intenta defender a la mujer, pero propone el acatamiento del modelo de *mujer buena* de los moralistas cristianos, es decir, de los mismos autores que pretende refutar. Una de las características de la buena mujer a los ojos de estos, y una de las más importantes es el encierro de la mujer²⁶. Armesinda es una perfecta encerrada, no sale de palacio durante el año y medio que don Juan está ausente (González, 2000: 65).

5. CONCLUSIÓN

La imagen de la mujer en el siglo xvii se desprende de un discurso elaborado desde la Edad Media, en el que las percepciones visuales, conceptuales y abstractas provienen del ámbito masculino, reelaborado, posteriormente, dentro del horizonte ideológico humanista. El discurso femenino intenta construir sus propias imágenes y establecer nuevas maneras de definición; sin embargo, ha de pactar con ese heredado imaginario para poder subsistir. La aportación de estas autoras es bastante restringida, no por incapacidad creadora, sino porque deben justificar su condición de escritoras mostrando su capacidad de utilizar los modelos vigentes para ser admitidas en un colectivo en el que parecían no tener cabida (Argente, 2000: 22- 45). Ellas, también prisioneras de las apariencias, elaboran sus textos preocupadas por aparentar su dominio de los procedimientos teatrales y los distintos discursos que en él se entrecruzan.

Todos los estudios coinciden en la instrumentalización del código teatral por parte de las dramaturgas del s. xvii y su inclinación por una comedia moral o de tesis. La comedia de María de Zayas es un alegato en favor de la solidaridad entre mujeres, la comedia de Ana Caro manifiesta un rechazo hacia un exceso de vigilancia sobre la mujer, sometida a la reclusión en el ámbito de la casa y en la comedia de Leonor de la Cueva se critica el tópico de la inconstancia femenina.

Estas dramaturgas de los Siglos de Oro van a escribir dentro de los cánones establecidos por Lope de Vega y sus seguidores; amparadas por la ambigüedad del texto teatral, intentan redefinir la imagen de la mujer, teniendo en cuenta que se enfrentaban con personajes que llegan ya elaborados por convenciones del género dramático, tradición cultural o tópico literario. Estas autoras desafían unos tópicos en los que se insistía constantemente en las comedias y que se habían convertido en símbolo del teatro de la época.

Los personajes femeninos son figuras activas en la comedia, dirigen la acción y su objetivo prioritario es la búsqueda de la felicidad individual, a través del cumplimiento del deseo amoroso. Estas autoras sitúan a las mujeres sin una autoridad familiar, son personajes que no necesitan custodia ni protección. Así pues, las dramaturgas realzan la no sumisión al dejar a las mujeres solas frente a sus acciones, con capacidad para decidir y elegir por sí mismas. Cuando las armas convencionales fallan, y siempre ante situaciones excepcionales, hay un margen de transgresión en la comedia, a la mujer se le permite cambiar su comportamiento habitual, siempre que pueda volver al punto de partida sin que su honestidad haya sufrido menoscabo.

Si la tradición petrarquista nos presenta la belleza y la

honestidad como las cualidades inherentes a la dama, las dramaturgas barrocas, que quieren cambiar la imagen de la mujer transmitida en la puesta en escena, resaltan otras como la firmeza, el valor o la amistad. Aunque no se localiza, en las obras de estas autoras, ninguna mujer bachillera, si hay una inusual defensa de las mujeres entre sí.

Durante el desarrollo de la comedia se exploran posibilidades de una vida diferente para la mujer, incluso poniendo en cuestión muchos esquemas de comportamiento social. En la fase del enredo parece que todos los instrumentos son válidos, pero es siempre transitoria y al final, después de la solución del conflicto, se reconduce la actitud a los parámetros de normalidad. Esta fase transgresora concluye siempre con el retorno a la reintegración social, a través de la celebración de las bodas y la reconciliación entre ofensores y ofendidos, víctimas y seductores. Las protagonistas se someten siempre al final feliz en boda, convención dramática que regula el orden y la armonía social en el teatro de la época. Las autoras parecen claudicar ante un desenlace que se resuelve en matrimonio. Sin embargo, aunque la mujer se adscribe, al final, a una institución donde el hombre ocupa una jerarquía superior, lo importante es esa transitoria reorientación de la posición social de la mujer.

Los personajes masculinos son utilizados como cauce de

expresión de ideas que a veces contestaban o introducían matices nuevos en unas costumbres establecidas en las representaciones. En los versos de los personajes masculinos, las dramaturgas, plantean la crítica ante unos esquemas femeninos socialmente aceptados. Si las mujeres de la comedia transgreden normas con sus acciones, es la voz de los hombres (quizás porque las mujeres son sujetos sin voz propia) la que expresa abiertamente la crítica que plantean las autoras. Ellos, testigos de las acciones transgresoras de las damas, se convierten en fedatarios y sus versos encierran mensajes atrevidos.

Así el criado León reclama el derecho al goce erótico en la mujer y critica el tópico galanteo masculino de su amo, el galán Liseo, que es utilizado para revertir sobre el hombre la mudanza atribuida a la mujer. El criado Tomillo y Don Fernando reprochan el engaño y la mudanza del burlador. El criado Ribete justifica y defiende, en un comentario metateatral el papel de las modernas mujeres que escriben comedia y deja constancia de su asombro ante lo que puede hacer Leonor al disfrazarse de hombre. Don Carlos actúa como notario y da fe con sus palabras, durante toda la comedia, de la firmeza de la dama.

Aunque las dramaturgas de los Siglos de Oro tienen que poner el pie en la huella de los hombres que las preceden, la existencia de estas autoras en el siglo xvii suponía ya una presencia viva

frente a la exclusión femenina. Y al descifrar su discurso pretérito gracias al milagro de la letra impresa (tan reclamada por ellas) y la lectura, seguimos salvándolas de la reclusión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Argente del Castillo Ocaña, Concepción (2000): «La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo xvii» en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro, Universidad de Murcia, pp. 13-46.

Barbeito Carneiro, Isabel (1997): « ¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?» en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº19, pp.183-193.

Bravo Villasante, Carmen (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español del siglo de oro*. Madrid, SGEL.

Caro, Ana (1993): *Valor, agravio y mujer*. Ed. Lola Luna, Madrid, Castalia.

Cueva y Silva, Leonor de la (1994): «La firmeza en el ausencia» en Fernando Doménech y Felicidad González Santamera (eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, ADE, pp. 219-336.

Ferrer Valls, Teresa (1995): «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el s. xvii» en S. Mattalia y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes en la cultura latinoamericana y española*. Valencia, Universidad de Valencia, pp. 91-108.

_____ (1998): «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral» en M. de los Reyes Peña (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, nº 5, pp. 11-32.

González Martínez, Lola (2002): «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica» en María Luisa Lobato López y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Madrid, Iberoamericana, pp. 905-916.

González Santamera, Felicidad (2000): «Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente» en Luciano García Lorenzo (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro, Universidad de Murcia, pp. 47-80, [versión digital

consultada en junio de 2016].

Hormigón, Juan Antonio (1998): «La mujer como público en el Teatro Barroco» Actas del Seminario *La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, nº 5, pp. 67-95.

Luna, Lola (1993): «Introducción» a Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, pp. 9-46.

Rodríguez Cuadros, Evangelina y Haro Cortés, María (1999): «Mujer y escritura en el Siglo de Oro. Las circunstancias biográficas y las “habitaciones propias” creadas por María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal» en Rodríguez Cuadros, Evangelina y Haro Cortés, María (Eds.), *Entre la rueda y la pluma: Novela de mujeres en el Barroco*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 43-75.

Serrano y Sanz, Manuel (1903): *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde 1401 a 1833*, Madrid, Rivadeneyra.

Yllera, Alicia (1983): «Introducción» a María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, pp. 11-

22.

Zayas, María de (1983): *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.

_____ (1994): «La traición en la amistad» en Fernando Doménech y Felicidad González Santamera (Eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, ADE, pp. 33-172.

La estructuración del discurso femenino en el teatro de los Siglos de Oro

M. José Rodríguez Campillo

Antoni Brosa Rodríguez

Universitat Rovira i Virgili

Resumen

En este trabajo nos ocupamos de la estructuración que del discurso literario hacen en su obra las distintas dramaturgas que escribieron durante los Siglos de Oro. Aunque conocemos una parte muy reducida de las obras escritas por mujeres en los Siglos de Oro, la investigación que se está llevando a cabo desde las últimas décadas, ya nos está proporcionando datos suficientes para poder afirmar que el número de dramaturgas en esta época debió ser importante y que, las mismas, debieron contribuir a la formación y enriquecimiento de la dramaturgia del momento, a pesar de no estar incluidas en el canon literario.

Así, de la nómina de escritoras con que nos podemos encontrar en la época, para nuestro trabajo hemos elegido solo a aquellas que escribieron en pleno siglo XVII y que lo hicieron dentro del teatro. La índole de este género dramático y el público al que iba dirigido nos permitirá demostrar cómo estas escritoras del XVII recurren a distintos recursos a la hora de estructurar su discurso literario, intención principal de nuestro trabajo.

Palabras clave: Discurso literario, dramaturgas áureas, Siglos de Oro.

Abstract

In this work we deal with the structure of the literary discourse in his work the different playwrights they wrote during the Golden Age.

Although we know a very small part of the works written by women in the Golden Age, the research that is being carried out since the last decades, is already providing enough data to be able to affirm that the number of playwrights at this time should have been important and that, they, should have contributed to the formation and enrichment of the drama of the moment, despite not being included in the literary canon.

Thus, from the list of writers we can find at the time, for our work we have chosen only those who wrote in the 17th century and who did it inside the theater. The nature of this dramatic genre and the audience to which it was directed will allow us to demonstrate how these writers of the XVII use different resources when structuring their literary discourse, the main intention of our work.

Key words: Literary Discourse, Golden Playwrights, Golden Age.

1. INTRODUCCIÓN

La palabra ‘género’ es una construcción cultural basada, sobre todo, en los usos y costumbres que una sociedad lleva a cabo. Así, esa sociedad asigna unos roles determinados a cada sexo, y los asigna por el mero hecho de ser un hombre o una mujer. En la mayoría de las sociedades, las características que se le asignan a un género se le niegan al otro y, por ello, se llegan a formar estereotipos respecto a las distintas cualidades o destrezas que poseen uno y otro género. Así, por ejemplo, desde tiempos ancestrales se le ha asignado al género masculino la fuerza (y el poder que ello conlleva) y, por el contrario, al femenino, la debilidad (y, por tanto, el sometimiento a ese poder).

Esta asignación es algo muy importante que ha subsistido hasta hace bien poco, que es cuando ha empezado a cuestionarse más en “serio”. Pero las bases de este cuestionamiento las encontramos ya en el siglo XVII. Hasta entonces, la cultura

religiosa se había centrado en promulgar la superioridad del hombre con respecto a la mujer (recordemos la metáfora que explica cómo la mujer fue creada a partir del hombre, metáfora que durante siglos fue como una losa para la mujer), y se creía que Dios había creado a hombres y mujeres de distinta forma para que cada uno pudiera desempeñar distintas tareas sociales: así, se les otorgaron distintos roles dentro de la sociedad de tal manera que estos eran inamovibles. Como ambos estaban creados para ejercer distintas tareas o roles, se debían educar, también, de forma distinta: el hombre debía aprender todo lo que estaba relacionado con las matemáticas, las ciencias, las letras,...; y la mujer, en cambio, tenía prohibido el acceso a esta educación y, a ella, solo se le enseñaba a coser y a saber llevar y organizar una casa, para el futuro como esposa y madre que les esperaba a la mayoría de ellas.

Con el Renacimiento, la mujer había empezado a tomar conciencia de que su inferioridad con respecto al hombre era solo un mito, y ello la había impulsado a “exigir” la igualdad con respecto a ellos. Parecía que el Humanismo o la Contrarreforma (esos nuevos pensamientos de la época) la iban a ayudar en su empeño, pues llegaron a crear la necesidad de que la sociedad reconsiderara el rol de la mujer en esa misma sociedad o, al

menos, que debía empezar a cuestionárselo. Así, permiten que la mujer empiece a acceder a la cultura, y

El interés por la instrucción de la mujer entre los humanistas cobra sentido en cuanto se hace a la mujer depositaria de una tradición patriarcal que debe transmitir a los hijos. (Ferrer Valls, 1995: 91).

Por ello, las mujeres que van a tener acceso a la educación (pocas, por supuesto), van a estar “instruidas según los paradigmas humanísticos” (Conde-De la Rosa, 2006: 254).

Y eso es lo que van a empezar a hacer, por ejemplo, fray Luis de León (*La perfecta casada*), Juan Luis Vives (*De institutione feminae christianae*) o Pedro Luján (*Coloquios matrimoniales*). Sin embargo, si analizamos bien esos tratados que empiezan a hablar de las mujeres, que empiezan a mencionarlas y a mencionar que hay que cambiar algo, nos damos perfecta cuenta de que, en definitiva, lo único que están haciendo es volver a decirle a la mujer (con aires de modernidad, eso sí) que su verdadero sitio en la sociedad es el que ha tenido siempre: estar relegada al ámbito doméstico. El ejemplo más claro lo encontramos en fray Luis y su obra anteriormente citada, *La perfecta casada*, donde enumera los distintos tipos de mujeres que hay, pero más bien para criticar a las que se salen del ideal que ellos tienen en ese momento, que

(...) es justo que se precien en callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco; porque, así como la naturaleza hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; porque el hablar nace del entender, y las palabras no son sino como imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultad, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender y por consiguiente les tasó las palabras y las razones. (fray Luis de León, 1959: 320).

A pesar de ello, la literatura se va a convertir en la mejor arma que van a poder utilizar estas mujeres para, mediante ella, ejecutar una serie de estrategias que le permitirán, al menos, mostrar que ellas están ahí, que existen, que quieren decir también algo, a la par que los hombres. Y, así, “la literatura se convierte en una herramienta para ejecutar esas estrategias y subvertir la línea de dominación masculina que existe en los textos de la tradición literaria” (Gómez, 2001-2001: 23). Ahora, a partir de una estructuración determinada que del discurso literario van a hacer estas escritoras en sus obras, se resisten a ese patriarcado que, históricamente, las había relegado al silencio.

Ahora bien, es tanto el miedo que tienen a que esa sociedad en la que viven les vete este derecho y les cuestione su trabajo que, la mayoría de ellas, escribe bajo pseudónimo u ocultándose detrás

de sus maridos o parientes masculinos, y algunas ni siquiera se atreven a sacar a la luz, por miedo al qué dirán, lo que ellas mismas llegan a denominar “borrones”, como nos muestra el siguiente ejemplo de doña María de Zayas en el prólogo a sus *Novelas Amorous y Ejemplares* (1637):

“¿Quién duda (...) que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz? (Zayas, 2012: 361).

Pero como algunas tuvieron la osadía de escribir, en este trabajo recogemos y resumimos esas estrategias que la mujer escritora del XVII (la dramaturga, aunque se podría hacer extensivo a todas) utiliza al estructurar su discurso literario para, sobre todo, contarle al mundo que ella está ahí y que tiene algo que decir también.

Al hablar del discurso literario, lo primero que tenemos que hacer es intentar definir lo que entenderemos por discurso y, más en concreto, el literario, cosa que hacemos en el apartado 2. En el siguiente, nos centramos en la literatura femenina que se va a hacer en el XVII, concretando en el teatro de los Siglos de Oro y en sus autoras, más que nada para justificar por qué las hemos escogido a ellas y poder poner ejemplos de cómo estructuran su discurso. Seguidamente, recogemos ya las distintas técnicas que

estas dramaturgas áureas utilizan en sus obras a la hora de estructurar su discurso para, al final, concluir el trabajo.

2. DISCURSO LITERARIO

En todo proceso creativo, el autor siempre muestra en su obra un reflejo de la realidad social en la que esta obra ha surgido y, por supuesto, un reflejo de su personalidad.

Así, ante un texto, nos enfrentamos a un discurso que requiere ser leído para su correcta interpretación y ser analizado, pues somos conscientes de que “el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces solo es un indicio ligero, sutil, cínico” (Santander, 2011: 207). Por ello “hay que “leer” los discursos para leer la realidad social” (Santander, 2011: 208) pues, en la mayoría de épocas, este es un reflejo de esa realidad social.

Un discurso es la expresión formal de un acto comunicativo que puede ser oral o escrito, consta de una serie de oraciones, posee una naturaleza dinámica y su finalidad es comunicativa: es la forma en la que un emisor construye un mensaje y las características que ese mensaje posee.

Para la lingüística, el discurso es una forma de transposición, ya sea del lenguaje escrito o del verbal, que hace referencia a la construcción de un mensaje determinado por parte de un interlocutor.

Algunos investigadores, incluso defienden que el discurso hace referencia a todo el contexto ideológico o cultural del emisor y, como decía Michel Foucault (1926-1984) hace referencia a un sistema concreto de ideas o de pensamiento.

El discurso literario, por otra parte, es un acto del lenguaje (oral o escrito, general o particular) que permite al emisor poner en juego una serie de instrumentos lingüísticos (e incluso paralingüísticos) para crear un mensaje vinculado a un contexto sociocultural concreto, para ofrecérselo al receptor (posible lector); eso sí, con una serie de marcas o estrategias discursivas que el emisor va dejando a lo largo de la obra a las que el receptor ha de acceder si quiere acabar desvelando, con precisión, el sentido final que ese discurso literario le ofrece:

Dentro del discurso literario, tenemos el discurso femenino, al tomar la mujer esa producción discursiva y plantear, con su propia voz, su propia visión de la historia.

La historia ya nos ha demostrado que procedemos de una cultura sexista, de una cultura en la que, siempre, lo femenino se subordina a lo masculino, pero “hemos de anotar que es la cultura

y no la naturaleza la que configura los roles de hombre y mujer, que son variables a lo largo de la historia pese al determinismo biológico que muchos han querido advertir en la atribución de un destino exclusivamente doméstico al género femenino” (Servén, 2008: 10).

Por ello, cuando la mujer se reafirma en sí como tal, es cuando aparece la escritura de género, una escritura que “significa posicionares en el orden del discurso, en virtud de la diferencia, con respecto al discurso androcéntrico, es incorporar la totalidad de la experiencia de aquella (social, psicológica, espiritual y estética) en textos que van desde la denuncia hasta lo lírico intimista, con el fin de subvertir las convenciones lingüísticas, sintácticas y metafísicas de la escritura patriarcal” (Gómez, 2001-2001: 24).

Eso es lo que hace la mujer al escribir, apropiarse del discurso masculino para subvertirlo, para expresar (al menos en la época que trabajamos nosotros) de manera indirecta –eso sí- lo que desean, y ocultar en los mismos textos lo que nos quieren decir, pero dejándolo en lo más profundo de los mismos para decírnoslo “entre versos” (como menciona Teresa Ferrer Valls).

Todo ello viene determinado por la “mala reputación” que, hasta principios del siglo XX tenía todo lo relacionado con las mujeres. Así, por ejemplo, en el XIX, “las teorías científicas

contribuyeron a confirmar la inferioridad intelectual femenina: fueron muy difundidas y aceptadas las teorías de France Gall (1758-1828), que ligaban la configuración y el volumen del cráneo con las facultades mentales, y por lo tanto asignaban a la mujer menor capacidad cognitiva que al varón” (Servén, 2008: 11).

Y la misma Emilia Pardo Bazán, en una carta a Benito Pérez Galdós le explicará su intención de dedicarse a la escritura: “De los dos órdenes de virtudes que se exige al género humano, elijo las del varón... y en paz” (Simón, 2001: 65). Es decir, asume que la escritura es de los varones y, si quiere escribir, ha de elegir esa virtud, esa “transposición del estado de mujer al de hombre” (Simón, 2001: 65).

En la época concreta que trabajamos, la mujer está ligada al ámbito interior, al silencio, a la subyugación y, por eso, es necesario explorar en las raíces del discurso literario femenino para ver si ese discurso está determinado o no por el propio hacer de la mujer. La interpretación de un discurso depende de infinidad de factores: ideológicos, culturales, anímicos, etc. Es un mundo muy complejo en el que esa infinidad de factores se amalgaman para ofrecernos un determinado discurso; más si cabe si es una mujer la que lo crea y en el siglo XVII.

Por ello, a la mujer del XVII no le queda más remedio que, si quiere coger la pluma, encubrir dentro de una serie de estrategias literarias ese discurso para que parezca que sigue al colectivo pero, lo que hace es criticar implícitamente esas convenciones, ya estereotipadas, que se tenían: ellas no están de acuerdo en cómo se las trata y toman la pluma para, adentrándose en un mundo prohibido para ellas hasta entonces, protestar por sentirse relegadas y, sobre todo, dar una visión femenina de determinados temas con los que ellas no estaban muy de acuerdo. Como decía Bajtin, “un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado (...), no puede dejar de participar activamente en el diálogo social” Bajtin, 1991: 94) y, por ello, debemos prestar atención a ese enunciado vivo, a esa mitad de la humanidad que decidió en el siglo XVII de la mano de muchas mujeres aparecer para, junto con el de los hombres, conformar el cuadro general de esa época: solo así podremos tener una visión completa de la historia del momento.

3. MARAVÍLLANSE QUE MUJER HAGA TRACTADOS

1

¹ Teresa de Cartagena, 1967: 126.

Como hemos podido constatar, desde los inicios de la literatura han existido mujeres que se han entregado a la creación literaria aunque, la gran mayoría de ellas, en estos primeros tiempos, tuvieron que permanecer en el anonimato por unas u otras circunstancias.

Ya Carolina Coronado en el siglo XIX las recuerda cuando exulta a sus contemporáneas a seguir la labor de estas valientes (“no injustamente/ su inspiración naciente/ sofoquéis”) en su poema “Cantad, hermosas”:

Aquellas mudas turbas de mujeres,
que penas y placeres
en silencio y tedio consumían,
ahogando en su existencia
su viva inteligencia,
su ardiente genio, ¡cuánto sufrían!
(Carolina Coronado, 1845, “Cantad, hermosas”)

Y eso es lo que hicieron ellas, y lo que habían estado haciendo durante siglos muchas otras, sufrir, pues desde hace siglos, mujeres y mujeres han vivido confinadas en el silencio y, aunque la mayoría de ellas respetó e interiorizó ese pequeño espacio en el que se le permitía existir, algunas tuvieron la osadía de salir del mismo y crear.

Así, hemos podido localizar a infinidad de mujeres creadoras que se rebelaron contra el poder que imperaba en su época y, no resignándose a ello, con temores y perseguidas, lograron acceder a la escritura para, si no cambiar la sociedad en que vivían, sí decirnos lo que ellas pensaban a través de sus obras pues, “pese a las restricciones impuestas por su condición genérica, ha habido mujeres que se han enfrentado a su época y han tomado su pluma en honor a la creación literaria” (Cabanés, 2016: 1). Y, aunque hay veces que estas mismas mujeres –creemos que más que nada por temor- plasman en sus obras el punto de vista masculino, siguen lo que ellos dicen y piensan, algunas de ellas alzan su voz de una manera distinta a la de ellos, toman la pluma y estructuran su discurso de tal manera que, aunque sea veladamente, logran aportarnos una imagen un poco distinta a la que estamos acostumbrados.

Por ello, creemos que esta producción literaria femenina ha de ser valorada, cosa que haremos seguidamente y, aunque en todos los géneros de la literatura del XVII existe abundante producción literaria femenina, nos hemos decantado por el dramático pues, como señala Juan Antonio Hormigón, “la aportación de las mujeres a la producción literaria dramática desde el barroco (...) ha sido más amplia y de mayor calado de lo que pudiera parecer a simple vista (Hormigón, 1996: 25).

El teatro fue el género de mayor éxito y de mayor popularidad en todo el Barroco, la manifestación artística más popular. En él, se planteaban todos los temas que interesaban del momento y, por supuesto, las mujeres tenían mucho que decir en él.

La irrupción de la mujer dramaturga supondrá que entren en la escena literaria un grupo de mujeres con nombre e ideas propias. Esta irrupción, sin embargo, se va a producir en dos grandes vertientes bien distintas, sobre todo temáticamente hablando. La primera, la que harán las mujeres aristócratas que querían hacerse un hueco en la literatura del momento –presidido, por aquel entonces, por Lope, Calderón y sus seguidores- y, la segunda, en otro ámbito totalmente distinto, la de las mujeres que deciden hacerse monjas (algunas para huir de la presión social, otras por vocación). Por ello, como proceden de dos mundos totalmente distintos, sus discursos van a ser distintos, y las estrategias que van a utilizar en los mismos también lo serán: nosotros, por ello, las esbozaremos por separado.

Estas dramaturgas encontradas, hasta el momento, son:

Damas españolas:

- Ana Caro y Mallén de Soto
- Mariana de Carvajal
- Leonor de la Cueva y Silva

- (Anna) María Igual y Miguel
- Feliciano Enríquez de Guzmán
- María de Zayas y Sotomayor
- Dama sevillana

Damas portuguesas:

- Ángela de Acevedo
- Bernarda Ferreira de Lacerda
- Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira
- Leonor de Meneses Noronha, condesa de Seren
- Isabel Senhorinha da Silva
- Beatriz de Sousa y Melo

Teatro no conventual de religiosas:

- Sor Juana Inés de la Cruz
- Sor María do Ceo
- Sor Juana Teodora de Sousa

Teatro conventual:

- Sor María de san Alberto
- Sor Marcela de san Félix
- Sor Francisca de santa Teresa
- Sor Cecilia del Nacimiento

4. LA ESTRUCTURACIÓN DEL DISCURSO TEATRAL FEMENINO EN LOS SIGLOS DE ORO

A lo largo de la historia, las escritoras han intentado utilizar distintas estrategias para poder sobrevivir en el ámbito literario: un pseudónimo, un nombre masculino o, por ejemplo, utilizar aquellos géneros que se consideran menores, más que nada para no “levantar” las sospechas de los hombres.

A partir del siglo XVII se va a producir un pequeño cambio en el panorama literario del momento, cambio que dará lugar a la irrupción de la mujer en la literatura ya de una manera más importante pues “se ha producido una autorización colectiva” (Baranda, 2006: 97) para ello. Y, entonces:

Podría afirmarse que una vez que una mujer ha adquirido autoridad y se ha convertido en escritora, el resultado de ambos actos – sucesivos o simultáneos- produce un discurso que, como tal, puede ser considerado en términos de igualdad con el de los hombres. Sin embargo, no es cierto, porque las estrategias de autorización no son sólo anteriores al texto producido, sino que están inscritas en el mismo y lo condicionan implícita o explícitamente, hasta el punto de que sin tenerlas en cuenta no cabe valorar la obra. No olvidemos que el discurso se configura siempre teniendo en cuenta, entre otros elementos, al receptor y éste, en los textos de mujeres, debe ser seleccionado y ganado a través de la propia obra. Si una mujer se dirige a otras mujeres & receptoras del grupo subordinado, iguales a ella) su discurso estará mediatizado por la selección de género sobre el receptor; si lo hace a un grupo que incluye hombres, a la par que entrega su mensaje, debe incluir en él los mecanismos imprescindibles para autorizarlo. (Baranda, 2006: 95-96).

Es decir, que si las mujeres del siglo XVII escriben para otras mujeres (las monjas, sobre todo) o para el público en general (las aristócratas), van a generar dos tipos distintos de discurso femenino pues unas se van a decantar por el ámbito más privado (el religioso de las monjas) y otras más público (el profano de las aristócratas), aunque no siempre va a ser así. Y este espacio es el que va a marcar el discurso, pues el primero es menos libre que el segundo, que es el que permite que las dramaturgas puedan ejercer la escritura con mayor libertad y, además, “esos ámbitos (...), el convento y la corte, cada uno con sus propias reglas y procedimientos” (Baranda, 2006: 99).

Por ello, nosotros los esbozaremos por separado, aunque dada la escasez de espacio con que contamos, simplemente nos limitaremos a ofrecer algunas consideraciones.

4.1 Discurso religioso.

Las escritoras religiosas medievales (no solo las dramaturgas) ya tenían una estructuración discursiva prefijada, basada en fenómenos de degradación que, lo único que pretendían era reducir el impacto que podía tener en la sociedad su obra por el mero hecho de estar escrita por una mujer.

Así:

- Se degradaban en términos de ausencia: ausencia de inteligencia, de ingenio, de razón, admitiendo su inferioridad, etc., por el miedo a la reacción masculina: era una *captatio benevolentiae*, en cierta manera.
- Dirigían sus escritos a otras mujeres importantes y no a los hombres: su discurso así no era universal sino que se hacía más privado y, por ello, no perjudicaba al hombre.
- Utilizaban el motivo de la enfermedad (Teología del cuerpo enfermo): ellas eran imperfectas, estaban enfermas y, por ello, Dios les hablaba, les infundía conocimiento, pues Dios creaba a través de ellas. Era Dios quien las inducía, quien las había ayudado a suplir su pretendida falta de cualidades y las había movido a llevar a cabo una determinada acción como era la escritura.
- Escogían a heroínas bíblicas (Teresa de Cartagena a Judith y Holofernes) para ensombreceer sus propias proezas.
- Se dedicaban a escribir géneros menores como las Autobiografías espirituales, las cartas,...:

manifestaciones de modestia y empequeñecimiento al redactar sus vidas.

- Reinterpretación de la patrística dentro de unos márgenes.

En el siglo XVII, el número de monjas escritoras es bastante elevado, pero todo lo que trae consigo el cambio de centuria, se deja sentir en ellas pues “la exaltación religiosa se dulcifica, y aunque se escriban textos místicos, no responden, por lo general, a un sentir auténtico y son sustituidos, progresivamente, por composiciones de tema piadoso” (Ruiz, 1997: 149).

A pesar de ello, las celdas de los conventos siguen siendo esas habitaciones propias que, según Virginia Woolf necesitaban las mujeres para poder escribir más o menos en libertad, un espacio de libertad donde poder alzar la voz.

En el Barroco, los conventos se van a convertir en “un espacio de mujeres que ofrece a las que las saben aprovechar, grandes oportunidades para eludir la subordinación patriarcal (Segura, 2004: 123) pues “los conventos no eran (...) espacios de sumisión ni improductivos. Por el contrario, eran espacios de sabiduría” (Segura, 2004: 133).

En los conventos la literatura ocupaba un lugar central en la vida de muchas mujeres, pues allí van a encontrar “cauces de

legitimación” (Baranda, 2006: 99), son “un espacio exhaustivamente femenino (que) resulta esencial para la adquisición de autoridad, porque el convento es un lugar donde entran en relación casi exclusivamente iguales-mujeres, donde la escritora deja de tener una inferioridad simbólica, lo que le permite obtener autoridad y convertirse en autora para sus iguales receptoras” (Baranda, 2006: 99). Es decir que, en un principio, esta literatura no es transgresora y, por ello, no necesita estrategias discursivas pues “no atenta contra el grupo hegemónico al estar aparentemente limitada al espacio del grupo subordinado” (Baranda, 2006: 100), al ser un teatro por y para mujeres.

En lo que a dramaturgia religiosa se refiere, el género dramático conventual lo único que hizo, en esta época, fue iniciarse ya del todo, acabar de forjarse como tal.

Se trata de autos (sobre todo de Navidad), loas, festejos, diálogos, danzas, etc. para ser representados y presenciados por religiosas de la misma congregación con motivo de alguna fiesta religiosa, alguna profesión de una monja,..., y representados allí dentro, en los mismos patios o Salas Capitulares.

En general, es un teatro carente de acción, sin contenido apologético, solo teologal o conmemorativo que, como es fácil

suponer, casi no se publicó, quedó relegado al ámbito del mismo convento.

Lo único destacable en estas dramaturgas es la creación de un género nuevo, creemos que por sor Marcela de san Félix, el *Coloquio Espiritual*.

El *Coloquio Espiritual* es una obra de duración media, de pocos personajes (en general alegóricos) y de tema doctrinal destinado a representarse en ocasiones solemnes como la profesión de una monja. Es una verdadera comedia sagrada precedida de una loa.

Este tipo de teatro, como es lógico, no necesitó de estrategia alguna pues, como venimos diciendo, la literatura religiosa se hacía para las mismas monjas y, por lo tanto, no era vista como algo “atemorizante” que hubiera que prohibir.

4.2 Discurso profano

La dramaturgia profana, aunque tenía sus limitaciones en el siglo XVII, va a ser el tipo de teatro que va a permitir a las autoras un mayor margen para maniobrar.

Ellas, siguen el código teatral establecido pero solo para poder intervenir en el discurso dominante. Y lo van a hacer a través de una serie de estrategias discursivas que podríamos resumir en cuatro, principalmente:

- Bitextualidad.
- Inversión.
- Estrategias estilísticas.
- Estrategias temáticas.

4.1.1 Bitextualidad

Las escritoras, no crean un lenguaje nuevo, sino que muestran una nueva interpretación de lo ya dicho, un nuevo texto: transgreden lo codificado por la historia que ideológicamente estaba suscrito a los intereses de los hombres. Esto lo hacen a partir de varios recursos.

Un ejemplo claro de ello puede ser el tópico de la ***Captatio benevolentiae***. Es de todos sabido que la *Captatio benevolentiae* era una técnica utilizada ya por la antigua retórica con la finalidad de despertar la complacencia del público, para llevarlo al estado de ánimo del orador; es decir, hacerlo *benevolentum*, *attentum*, *docilem*. Todos utilizamos este tópico, y lo hacemos seguramente varias veces al día en los diferentes contextos en que se desenvuelve nuestra vida: atraer la atención de quien nos escucha es una obviedad.

La *Captatio benevolentiae*, convertida en lugar común en la literatura castellana de los Siglos de Oro, se va a poder encontrar, en un primer momento, en los prólogos, sobre todo de las obras

poéticas, aunque posteriormente se extenderá este gusto a todo tipo de escritos que pretendan ver la luz en la época.

En el teatro, por ejemplo, se va a adoptar la costumbre de que, no al comienzo como en la retórica clásica, sino al finalizar la obra, uno de los actores que han participado en la misma se dirija al “senado ilustre”, al público, para buscar su comprensión, su benevolencia: es completamente normal que durante los Siglos de Oro el autor haga una exaltación de la propia modestia y, esa actitud humilde la vamos a encontrar en prácticamente todas obras del momento para ganarse la simpatía del “vulgo”.

Sujetas a esa servidumbre, las dramaturgas van a utilizar también el tópico literario de la falsa humildad, del recato: ellas también piden perdón y buscan la amabilidad del “vulgo”, ellas practican la *Captatio benevolentiae*. Sin embargo, no se conforman con atraer la atención del espectador y, mediante la bitextualidad, se rebelan. Ello se percibe en las distintas tácticas que utilizan. Todas se dirigen al senado, como mandaba la tradición, pero ellas enriquecen la información que nos van a transmitir:

- Ya sea con la mención explícita de que es una mujer la que ha hecho la obra: “Aquí, senado discreto,/ Valor agravio y mujer/ acaban. Pídeos su dueño/ por mujer y por humilde,/ que perdonéis sus defectos”.

- Con la mención de que la obra tiene “yerros” reconocidos (se autodegrada): “Y aquí, altísimos señores,/ y aquí, senado discreto,/ *Los empeños de una casa*/ dan fin. Perdonad sus yerros”.
- Presumiendo, con orgullo, de la labor realizada y sin pedir siquiera perdón: “Con esto, senado ilustre,/ justo será que fin tenga/ *La traición en la amistad*.”
- Omitiendo, a propósito, esta petición de perdón e incluso recalcándolo: “Así el poeta acaba/ y advierte que para ella,/ ni pide perdón ni vitor,/ sea mala o sea buena”

Otro recurso de bitextualidad es el del llamado **Metateatro**. El metateatro es un recurso utilizado para introducir, como su propio nombre indica, el teatro dentro del teatro o cualquier otra referencia que permita una simultaneidad de planos. A través de este recurso, las dramaturgas nos invitan a hacer una lectura distinta de sus obras: ellas tienen ideas propias, son conscientes de ello y envían un mensaje –a veces de crítica, otras de denuncia,...

Así:

- Nos ofrecen personajes femeninos que son típicos “donjuanes”: “Diez amantes me adoran, y yo a todos/ los adoro, los quiero, los estimo,/ y todos

juntos en mi alma caben” dice la protagonista de *La traición en la amistad*, de Zayas, a lo que la criada responde que “Señoras, las que entretienen,/ tomen ejemplo de Fenisa”, pues ahora son ellas el ejemplo a imitar y la autora nos avisa sobre ello

- Se quejan de algunas convenciones teatrales como, por ejemplo, del lenguaje retorcido y retórico que utilizan los galanes para conquistarlas, y lo critican: “Son mis modos muy sencillos,/ y así para referillos,/ no sé pataratas yo;/ pero nadie me igualó/ en querer”.
- Hacen que sus personajes se conviertan en una especie de críticos literarios, al denunciar veladamente el teatro de la época: “(...) que aun quieren poetizar/ las mujeres y se atreven/ a hacer comedias ya” dice un gracioso en una obra al preguntarle qué tal por Madrid, a lo que el otro contesta “¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera/ mejor coser e hilar?/ ¿Mujeres poetas?”
- Quieren cambiar los esquemas típicos de las obras teatrales y lo hacen sutilmente pero anunciándolo con una falsa modestia: “(...) no teniendo/ dama a

quien decirle amores./ Descuidóse la poeta,/ ustedes se lo perdonen”.

- O, por ejemplo, constantes referencias a lo bien que escriben o lo bien que han pensado la obra: “¿Qué te parece, Rosela,/ lo que aquí me ha sucedido?/ Rosela: Que no hay comedia que tenga/ semejante paso escrito”; “La obra está muy bien hecha, Papagayo/ no hay poeta, vive Dios,/ que mienta como yo miento”; “¿En qué comedia se han visto/ más extrañas novedades?”; “Yo apuesto que en hora y media/ nadie (según imagino) ha de dar el camino/ que lleva aquesta comedia”.

4.1.2. *Inversión*

Con esta técnica, las dramaturgas vuelven al revés las imágenes tradicionales que, en cierta manera, estaban ya estereotipadas, invierten esas imágenes.

Un ejemplo muy claro lo tenemos en los mismos **títulos** de las comedias. El título es la primera información que recibimos de la obra, es el que crea una especie de expectativa. Si este está bien puesto, debe contener información relevante acerca del contenido de la misma y orientar al lector, pues las palabras que aparecen en un título son claves, son importantísimas.

Algunos de los títulos que aparecen en las obras de estas dramaturgas conllevan un verdadero mensaje invertido. Así:

- *Valor, agravio y mujer* nos habla del valor de una mujer al vengar, ella sola, el agravio sufrido a manos de un hombre cuando en la época las mujeres tenían prohibido hacerlo.
- *La firmeza en el ausencia* nos habla de que la mujer puede mantenerse firme, a pesar de lo que se pensaba en la época de ella al tildarla de inconstante.
- *Los empeños de una casa* nos muestran el empeño de las protagonistas de salir, aunque sea mínimamente, del ámbito doméstico en el que están relegadas.

Otro ejemplo de inversión lo podemos tener en la utilización de un tópico de este teatro, el del ***disfraz varonil***. Este tópico teatral, cuando es utilizado por los dramaturgos, es simplemente para agradar al público, y lo fundamental no es el mensaje, el contenido, sino los elementos anecdóticos que este posee, el enredo, la diversión,...Sin embargo, cuando lo utilizan las dramaturgas, cuestionan, a través de él, los convencionalismos, y la utilización que hacen del mismo, es bastante seria, pues este

disfraz les da a las mujeres la fuerza necesaria: “(...) engánaste si imaginas/ Ribete, que soy mujer,”; “De aqueste traje me valgo/ para la venganza mía”.

Pero una de las dramaturgas, sor Juana Inés de la Cruz, llega incluso a disfrazar a un hombre de mujer (Cervantes fue uno de los pocos escritores que se atrevió a hacerlo también), y se permite hacerlo en escena, delante del público, donde le va despojando de todas las prendas simbólicas de su masculinidad: “Quítase capa, espada y sombrero”. Y, convertido ya en mujer, se puede permitir el lujo de criticar ciertas normas sexistas de la época: la torpeza de los hombres, que se dejan llevar por las apariencias, la falta de comunicación de los hombres,...”Ahora bien, de vuelta y media/ he de poner a este tonto” dice el personaje travestido del protagonista de la obra.

4.1.3. Estrategias estilísticas

Las autoras áureas también estructuran su discurso a partir de un cierto estilo. Así, algo que podemos ver, por ejemplo, como un defecto de las autoras, como podrían ser las **repeticiones frecuentes** de ciertos datos, sobre todo en los parlamentos de distintos personajes que recalcan las cosas machaconamente (Ángela de Acevedo lo hace en el acto tercero de *El muerto disimulado*) o cuando nos narran desde diversos puntos de vista

una misma circunstancia (Acevedo, por ejemplo, lo hace también en el acto tercero de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen*: “Ya todos, como les dije, saben...”), cosas que nos pueden llevar a pensar en cierta inseguridad por parte de las dramaturgas, no son nada más que un recurso estilístico (ellas son conscientes de estas repeticiones) que les permite ironizar sobre algo con lo que no están de acuerdo y recalcarlo.

4.1.4. Estrategias temáticas

Las dramaturgas áureas, por último, juegan con los distintos temas que se trataban en las comedias del momento. Con respecto a la construcción de **personajes femeninos ejemplares**, por ejemplo, ellas tienden a mostrar el discurso moral dominante, pero se permiten contestar a algunos tópicos tradicionalmente asumidos. Doña María de Zayas nos presenta, en su obra, un auténtico donjuán femenino pero, para no desentonar mucho con el discurso imperante, al final de la obra la deja sola, castigada: así, se ha revelado un poco, hemos visto lo que piensa (que las mujeres también pueden ser unas conquistadoras natas) pero ha vuelto a restituir el orden imperante: no podía ser de otra manera en la época.

También nos ofrecen estas estrategias a partir del contraste: aparecen **personajes masculinos contrarios**, con los mismos

defectos que se le achacan a las damas en el momento a partir del discurso dominante: son incapaces de dominar sus deseos, faltan a sus deberes, son violentos, volubles...

Por supuesto, también se replican a distintas circunstancias en las que se fundamenta el discurso patriarcal: reivindicación de la consideración de lo que desean las mujeres, solidaridad femenina, denuncia de las convenciones sociales que tienen a la mujer como un objeto mercantil,...: ellas defienden que las mujeres somos así y no como nos pintan los hombres en sus obras.

5. CONCLUSIONES

Al separar el discurso y hablar del discurso femenino, no hemos hecho más que hablar de una diferencia.

El discurso femenino en el siglo XVII surge de esas mujeres que quieren que oigamos su voz y, por ello, nos proponen una construcción de la historia diferente. Pero ellas, en su época, no lo podían decir abiertamente y, como necesitan un proceso de autorización para su discurso, utilizan en sus obras distintos mecanismos para superar esa prohibición expresa que el resto de la sociedad (entiéndase los hombres) les había impuesto.

El objetivo de este trabajo ha sido intentar recoger y esquematizar las distintas estrategias discursivas que van a utilizar las dramaturgas del XVII al construir sus obras.

El teatro áureo fue apasionante, fue un espectáculo muy comercial creador para toda la sociedad, no solo para los hombres y, por ello, las mujeres tenían algo que decir al respecto.

Para conseguir nuestro objetivo, hemos partido del análisis pormenorizado de las obras de estas dramaturgas y, así, hemos podido observar unos parámetros repetitivos que son los que nos han permitido poder estructurar dicho discurso, pues todos ellos responden, en líneas generales, a un mismo esquema constructivo. Por supuesto, el establecimiento de estas estrategias no es un impedimento ni una exclusión o una limitación para otros tipos de análisis o enfoques metodológicos.

Con este trabajo solo pretendemos que las obras femeninas de la literatura áurea se examinen bajo un nuevo prisma, un prisma que vea los intentos que ellas tuvieron que llevar a cabo para romper la tradición que las excluía de la creación, una creación que solo quería abordar las propias experiencias en los distintos aspectos sociales, políticos e incluso espirituales que ellas tenían y que nosotros no tendríamos que ignorar sino más bien aunar con los del hombre para que, así, la visión fuera más global.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtin, M. (1991) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baranda, Nieves (2006). Las escritoras españolas medievales o “por no ser acostumbrado en el estado femíneo”. En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (Eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española siglos XII al XVIII* (pp. 95-123). Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Cabanes Jiménez, Pilar (2016). *Escritoras en la Edad Media*. Recuperado de <https://pendientesdemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/3/escrimed.html>. Consultado: 15-07-2017.
- Cartagena, Teresa de (1967). *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dey*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Conde Parrado, P.-De la Rosa, C. (2006). Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII. En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (Eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española siglos XII al XVIII* (pp. 165-172). Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

- Ferrer Valls, Teresa (1995). La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII. En S. Mattalia y M. Alteza (Eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes* (pp. 91-108). Valencia: Universitat de València.
- Fray Luis de León (1950). *La perfecta casada*. Madrid: Atlas.
- Gómez Cañoles, Claudia (2001-2002). *Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos*. Recuperado de www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=138. Consultado el 15-09-2017-
- Hormigón, Juan Antonio (1996). Enigma de un olvido. En Juan Antonio Hormigón (Dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* 2 vol. (pp. 19-37). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Ruiz Guerrero, C. (1997). *Panorama de escritoras*. Cádiz: universidad de Cádiz.
- Santander, Pedro (2011) *Por qué y cómo hacer análisis del discurso*. Recuperado de www.moebia.uchile.cl/41/santander.html. Consultado el 17-09-2017.
- Segura, C. (2004). Las celdas de los conventos. En Anna Caballé (Ed.), *La vida escrita por mujeres (Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración, IV)* (pp. 123-228). Barcelona: Lumen.

- Servén, Carmen (2008). Canon literario, educación y escritura femenina. *Ocnos: Revista de estudios sobre Lectura* nº 4, pp. 7-19.
- Simón, M^a del C. (2001). Tácticas para publicar de las escritoras decimonónicas. En Porro Herrera, M^a J. (ED.). *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura, lectura, textos*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Suárez, M^a P. y Tordesillas, M. (2013). El discurso literario, propuesta teórica y sistematización: entre planos y voces. *Revista de Literatura*, vol. LXXV, pp. 15-42.
- Zayas, María de (2012). Novelas amorosas y ejemplares, *Lemir*, 16, pp. 353-572.

Desvelando silencios: ¿Una generación literaria femenina en los Siglos de Oro?

M. José Rodríguez Campillo

M. Dolores Jiménez López

Universitat Rovira i Virgili

Resumen

Este trabajo intenta demostrar que hubo en España una generación literaria de dramaturgas durante los Siglos de Oro. Para conseguir nuestro objetivo, partimos de los requisitos generacionales que, en 1930, estableció Petersen para poder hablar de *generación literaria*. De la larga nómina de dramaturgas áureas, hemos elegido solo a aquellas que escribieron en pleno siglo XVII y que se decantaron por el teatro profano. Aplicando los requisitos impuestos por Petersen al grupo de autoras escogidas, demostramos que estos se cumplen y, por tanto, podemos hablar de una generación literaria de mujeres dramaturgas en el siglo XVII.

Palabras clave: Dramaturgas, Siglos de Oro, generación literaria, teatro áureo femenino.

Abstract

This work tries to demonstrate that in Spain there was a literary generation of female playwrights during the Golden Age. In order to achieve our objective, we consider the generational requirements established by Petersen in 1930 to identify a *literary generation*. From the long list of golden female playwrights, we have chosen those who wrote in the seventeenth century and, within these, those who opted for profane theater. Applying the requirements imposed by Petersen to our authors, we demonstrate that these are fulfilled and, therefore, we can speak of a literary generation of women playwrights in the seventeenth century.

Key words: Female playwrights, Golden Age, literary generation, female golden theater.

1. INTRODUCCIÓN

Desde las últimas décadas del siglo XX, estamos asistiendo a una eclosión de la literatura escrita por mujeres. Este fenómeno ha favorecido que entre los especialistas surja el interés por (re)descubrir a las escritoras que teníamos olvidadas y desterradas del canon literario. Enmarcándonos en esa línea de investigación, en este trabajo nos proponemos establecer la nómina de dramaturgas que poblaron el Siglo de Oro español con el objetivo final de desvelar su escritura y reivindicar la existencia de una generación de escritoras áureas para así redefinir y completar el corpus literario de los Siglos de Oro y, por tanto, su canon.

De entre todos los géneros literarios posibles, hemos escogido el teatral por dos razones: en primer lugar, porque en la España de los Siglos de Oro el teatro fue uno de los géneros más fecundos; y en segundo lugar, porque el teatro de esa época actuó, la mayoría de las veces, como un fiel reflejo de la realidad del momento. Una realidad que confinaba a las mujeres al silencio y las sometía al poder masculino.

Como afirma Cabanes (2016: 1), “pese a las restricciones impuestas por su condición genérica, ha habido mujeres que se han enfrentado a su época y han tomado su pluma en honor a la

creación literaria”. Nuestro objetivo aquí es, precisamente, dar visibilidad a esas escritoras que, junto a Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina, vivieron en el siglo XVII y escribieron a la par que sus coetáneos hombres. Se trata de rescatar del olvido a las dramaturgas del XVII, demostrando que ellas conformaron una generación literaria que vivió y produjo su obra en los Siglos de Oro españoles. Al desvelar sus nombres y obras, las reconocemos como piezas fundamentales de la historia de la literatura.

De la larga nómina de dramaturgas de los Siglos de Oro, para realizar nuestro análisis, hemos seleccionado a las siguientes escritoras, que siguiendo a Doménech (1996: 393-394) se pueden clasificar en los siguientes grupos:

1. *Damas españolas:*

- Ana Caro y Mallén de Soto
- Mariana de Carvajal
- Leonor de la Cueva y Silva
- (Anna) María Egual y Miguel
- Feliciano Enríquez de Guzmán
- María de Zayas y Sotomayor
- Dama sevillana

2. *Damas portuguesas:*

- Ángela de Acevedo
- Bernarda Ferreira de Lacerda
- Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira
- Leonor de Meneses Noronha, condesa de Seren
- Isabel Senhorinha da Silva
- Beatriz de Sousa y Melo

3. *Teatro no conventual de religiosas:*

- Sor Juana Inés de la Cruz
- Sor María do Céu
- Sor Juana Teodora de Sousa

La selección realizada se debe a que creemos que la tipología teatral profana ofrecía a las escritoras más libertades y les permitía contestar el discurso masculino del momento de una forma unitaria y generacional. Por ello, descartamos en este trabajo el que sería el cuarto grupo de dramaturgas que se suelen incluir bajo la etiqueta de *Teatro conventual*:

4. *Teatro conventual:*

- Sor María de san Alberto (Valladolid, 1568-1640)
- Sor Marcela de san Félix (Alcalá de Henares, 1605-Madrid, 1688)
- Sor Francisca de santa Teresa (Madrid, 1654-1709)

- Sor Cecilia del Nacimiento (Valladolid, 1570-1646)

La lista que presentamos se diferencia de la proporcionada por Doménech (1996) en que no incluimos a sor Luisa del Espíritu Santo, sor Juana María, sor Escolástica Teresa Cónsul, sor Ignacia de Jesús Nazareno y sor Gregoria de santa Teresa por no tener noticias más concretas de sus obras (incluso si es que estas estuvieran perdidas); y en que hemos añadido a sor María de san Alberto, sor Cecilia del Nacimiento y a Mariana de Carvajal y Leonor de Meneses por tener nosotras noticias de ellas y de sus obras.

Este artículo se estructura de la siguiente manera. Dedicamos el apartado 2 a destacar la importancia de las escritoras áureas: sí que hay escritoras, a pesar de que el tiempo y la historia se hayan negado a reconocerlas y, ahora, se están desvelando sus nombres y obras. Demostrada la existencia de estas escritoras nos ocupamos, en el apartado 3, del concepto de “generación literaria”. En el apartado 4, aplicamos a nuestro grupo de dramaturgas los requisitos que, según Julius Petersen (1930), han de darse para poder hablar generación, demostrando que es posible considerar una generación de escritoras áureas. Cerramos el artículo con unas conclusiones que recogen las ideas básicas presentadas en el mismo.

2. ESCRITORAS ÁUREAS

Al finalizar la Edad Media y con el inicio de la Edad Moderna, se constata el aumento de la alfabetización femenina. Las mujeres se aficianan a la lectura. Como afirma Caballé (2004: 234), “las largas horas de ocio de nobles y religiosas proyectaban sus vidas hacia la lectura, la escritura o el teatro”. En sus hogares, conventos y palacios, las mujeres entran en contacto directo con la literatura. En un primer momento, ese acercamiento será solo como lectoras pero, en seguida, se atreverán como escritoras de poesía o de novela. Avanzando el siglo, llegan a participar en el mundo teatral, no solo como dramaturgas, sino también como actrices y como público. Sin embargo, como apunta Nieves Baranda (2004: 377), “su actividad como escritoras es escasamente representativa”, y vamos a tener que esperar hasta el siglo XVII¹ para encontrar a un nutrido grupo de mujeres que empieza a escribir sistemáticamente y que desea publicar sus escritos e incluso vivir de ellos, demostrando que tiene conciencia autorial y ningún miedo: Ana Caro, por ejemplo, exige que le paguen si desean leer su obra al decir “Suplícote le censures (el

¹ En el XVI solo hemos encontrado datos de una dramaturga, Paula Vicente, hija del famoso dramaturgo Gil Vicente, a quien dicen que ayudaba a escribir.

libro) como tuyo y le compres como ageno” (Baranda, 2004: 382).

Estas primeras escritoras pertenecían a la alta y media burguesía, a la nobleza o a la religión pues, en aquel entonces, solo las mujeres pertenecientes a esas clases sociales tenían la oportunidad de acceder a la cultura y, por tanto, de convertirse en escritoras (salvo algún caso aislado). En todo caso, como apunta Caballé (2004: 231), “la autonomía femenina era un horizonte todavía lejano para la mujer del XVII” y, por ello, la creencia de todo estudioso de la literatura, sea del país que sea, hasta hace bien poco (en España antes del siglo XIX) era que no hubo escritoras. Para realizar tal afirmación se apoyan en los manuales genéricos de literatura española, en los que apenas se puede encontrar algún nombre de mujer.

Por fortuna, desde hace unas décadas, estamos asistiendo a una revalorización del papel de la mujer en nuestra historia literaria y ello ha provocado un (re)surgimiento de las escritoras, sobre todo a partir de 1903, fecha en la que Manuel Serrano Sanz publicaba sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Sus 714 páginas recogen el nombre –y, en la mayoría de los casos el título y una muestra (a veces completa) — de más de 1000 obras de autoras españolas de ese período. Gracias a este trabajo podemos disfrutar de la reedición de obras

como las de María de Zayas y Ana Caro (que aparecieron, por primera vez, en un manual del siglo XIX de Mesonero Romanos) o la de sor Juana Inés de la Cruz. Además, escritoras absolutamente ignoradas hasta ese momento pueden ser conocidas y leídas, como es el caso de Ángela de Acevedo, Leonor de la Cueva, Feliciano Enríquez o Mariana de Carvajal, por mencionar solo algunas.

Aunque algunos autores como Baranda (2002: 33) creen que estos *Apuntes* nos pueden dar “una impresión acumulativa de autores (que) nos lleva a hacer deducciones falsas”, haciéndonos “creer que la distribución de escritoras fue uniforme a lo largo de los dos siglos que forman el Siglo de Oro”, actualmente hay datos suficientes para poder afirmar que la nómina de escritoras laicas de los Siglos de Oro fue importante y que, por diversas circunstancias (su condición femenina, cuestiones socio-políticas e incluso religiosas) quedaron excluidas de la vida literaria del momento.

En lo que referente al teatro, el número de dramaturgas citadas en el apartado anterior es una prueba de que la escritura teatral femenina en la literatura áurea española no fue algo esporádico, sino todo lo contrario. Como afirma Hormigón (1996: 25), “la aportación de las mujeres a la producción literaria dramática desde el barroco hasta la fecha, ha sido más amplia y de mayor

calado de lo que pudiera parecer a simple vista”. De hecho, podemos afirmar que existió un nutrido grupo de autoras dramáticas que se dedicaron a escribir obras destinadas a los mismos corrales teatrales en los que estrenaban Lope o Calderón o a los mismos escenarios palaciegos. La mayoría de estas escritoras, en un momento determinado, decidió abandonar el anonimato y defender su derecho a ser reconocidas en el mundo literario.

Las dramaturgas del XVII siguen el modelo teatral de la época, el más comercial y popular, el de la comedia al más puro estilo lopesco. Esto es, estas escritoras no inventan “nuevos géneros o formas de decir para expresar un yo femenino” (Baranda, 2004: 383), sino que utilizan los mismos personajes, los mismos temas, las mismas características que sus coetáneos varones. Siguen el modelo genérico de la Comedia Nueva, modelo que manejan a la perfección, pero introduciendo elementos nuevos, elementos que son difíciles de encontrar en las comedias masculinas. Y, aunque es bien cierto que no inventan nada nuevo que afecte a la esencia del género teatral establecido por Lope de Vega, “no hay que olvidar que [...] escriben para el mismo público que los hombres” (Baranda, 2004: 383) y que van a utilizar sus obras para, entre otras cosas, reclamar que se les reconozcan los mismos derechos

que a los hombres, o para criticar algunas convenciones estereotipadas sobre ellas.

3. EL CONCEPTO DE GENERACIÓN LITERARIA

Wilhelm Dilthey, en 1883, fue el primero en utilizar el término “generación” para referirse a un grupo de personas que compartían el mismo conjunto de experiencias humanas. Según Dilthey, podemos hablar de generación cuando esta surge de un acontecimiento histórico determinado, sus miembros han nacido más o menos en los mismos años y se han formado dentro de las mismas circunstancias vitales.

En España, el primero en usar el término fue Ortega y Gasset. En su obra *La idea de las generaciones* (1923), argumenta que las personas nacidas en la misma época comparten la misma “sensibilidad vital”, una sensibilidad que, en cierta manera, se opone a la generación previa y a la posterior.

Pero será Julius Petersen quien, en un artículo de 1930 titulado “La generaciones literarias” (traducido al español en 1946), señale los principales requisitos que han de cumplirse para poder hablar de *generación literaria*, a saber:

1. Coincidencia en fechas de nacimiento.

2. Semejanza en la formación intelectual.
3. Relaciones personales entre los miembros que perteneces a la generación.
4. Participación en actos colectivos.
5. Existencia de un acto generacional que los aglutine.
6. Existencia de un guía.
7. Lenguaje generacional.
8. Rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento.

Para más información sobre el criterio generacional véase Martínez de Codes (1982).

4. ¿GENERACIÓN LITERARIA DE DRAMATURGAS EN EL SIGLO XVII?

¿Existió una generación literaria de dramaturgas en el siglo XVII? Si hacemos caso a las palabras de Felipe Pedraza no podríamos hablar, ni siquiera, de literatura dramática femenina: “Naturalmente, hay mujeres que escriben comedias, como hay mujeres que escriben poemas líricos y épicos y novelas en aquella sociedad, muy literaturizada, del siglo XVII. Pero su proporción respecto a los varones es muy escasa [...]. Tanto las poetisas

dramáticas como sus creaciones representan un porcentaje diminuto en el conjunto del teatro áureo” (Pedraza, 2006: 169).

Según Pedraza, la literatura es para las dramaturgas del XVII poco más que una simple distracción: “Las dramaturgas son aficionadas, diletantes sensibles e inspiradas que quieren demostrar su capacidad para construir una comedia. Para ellas el espacio dramático no difiere sustancialmente del lírico o narrativo. Ninguna aspira a vivir de los corrales de comedias ni de los coliseos palaciegos. En su caso la creación dramática es una actividad ocasional” (Pedraza, 2006: 169).

En contra de lo que establece Pedraza (2006), defendemos que para estas escritoras la creación dramática no era una actividad “ocasional”: “Existieron y escribieron [...]. Eran monjas, mujeres de la aristocracia, damas de palacio, profesionales de la escritura [...]. Existieron cerca de un centenar de obras de todo género, coloquios, loas, entremeses, autos, comedias. Sus obras se representaron en Madrid, en Sevilla, en México, en Manila. En ocasiones se publicaron. Muchas fueron famosas y celebradas como prodigios de su siglo” (González y Doménech, 1994: 20).

Defendemos, como Subirats (1996: 9), que “tuvimos madres potentes, de voz única y diferenciada. Hubo mujeres creadoras, en todos los terrenos de creación. Unas pocas alcanzaron notoriedad, muchas de ellas quedaron relegadas ya en su tiempo”.

Por ello, a continuación, aplicamos los requisitos impuestos por Petersen (1930) al grupo de autoras que conforman nuestro corpus con el objetivo de demostrar que se cumplen todos ellos y que, por tanto, podemos hablar de una generación literaria de dramaturgas áureas. Recordamos que las escritoras que consideramos como miembros de esta posible *generación* son: Ana Caro y Mallén de Soto; Mariana de Carvajal; Leonor de la Cueva y Silva; (Anna) María Igual y Miguel; Feliciano Enríquez de Guzmán; María de Zayas y Sotomayor; Dama sevillana; Ángela de Acevedo; Bernarda Ferreira de Lacerda; Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira; Leonor de Meneses Noronha, condesa de Seren; Isabel Senhorinha da Silva; Beatriz de Sousa y Melo; Sor Juana Inés de la Cruz; Sor María do Céu; Sor Juana Teodora de Sousa.

4.1 Coincidencia en fechas de nacimiento

La *coincidencia en las fechas de nacimiento*, es decir, haber nacido en años aproximados, es el primer requisito impuesto por Petersen (1930) para hablar de generación. La proximidad cronológica de las fechas de nacimiento de estas dramaturgas, es evidente. Todas ellas pertenecieron al siglo XVII. En concreto, sus fechas de nacimiento son las siguientes:

- Ana Caro y Mallén de Soto (Sevilla, 1590-1645/50)

- Mariana de Carvajal (Jaén, 1600-?)
- Leonor de la Cueva y Silva (1600- después de 1650)
- (Anna) María Egual y Miguel (Castellón de la Plana 1650?- 1735)
- Feliciana Enríquez de Guzmán (Sevilla, 1580- después 1640)
- María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1590-1661)
- Ángela de Acevedo (?-1644)
- Bernarda Ferreira de Lacerda (Oporto, 1595-1644)
- Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira (Lisboa, 1651-1709)
- Leonor de Meneses Noronha, condesa de Seren (?- 1640)
- Isabel Senhorinha da Silva (1658-?)
- Beatriz de Sousa y Melo (1650-1700)
- Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695)
- Sor María do Céu (1658-1752)
- Sor Juana Teodora de Sousa (1650-?)

A partir de la lista anterior podemos establecer dos grupos: por un lado, el de quienes nacen entre 1590 y 1600 (Ana Caro, Mariana de Carvajal, Leonor de la Cueva, Feliciana Enríquez, María de Zayas, Bernarda Ferreira y, probablemente, Leonor de

466

Meneses y Ángela de Acebedo); y por otro, el de las escritoras cuya fecha de nacimiento oscila entre 1648 y 1658 (María Eagual, Juana Josefa de Meneses, Isabel Senhorinha da Silva, Beatriz de Sousa, Sor Juana Inés de la Cruz, Sor María do Céu y Sor Juana Teodora de Sousa).

Es necesario remarcar que algunas fechas, como es lógico por la época, son aproximadas, sobre todo las fechas de nacimiento de las religiosas, ya que de algunas damas nobles llegamos incluso a tener el día exacto de su nacimiento y muerte, como es el caso concreto de Juana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira, que nació en Lisboa el 17 de septiembre de 1651 y falleció el 26 de agosto de 1709.

4.2 Semejanza en la formación intelectual

La *semejanza en la formación intelectual* es el segundo criterio a tener en cuenta para hablar de generación. Esta característica sólo es aplicable a una élite minoritaria, según Petersen (1930). En nuestro caso se puede aplicar sin problemas, ya que todas nuestras dramaturgas eran nobles o religiosas, es decir pertenecían a los únicos grupos que, en la época, tenían acceso a la cultura. De hecho, tenemos noticias sobre la formación intelectual de estas escritoras.

Por Serrano Sanz, sabemos que Bernarda Ferreira de Lacerda fue una de las mujeres más sabias del momento:

Tenía un privilegiado entendimiento y recibió excelente educación literaria, lo cual le celebró Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* (Silva III) o al dedicarle su Égloga Filis: Si pudiera tener la fama aumento/ y gloria lusitana, / Doña Bernarda de Ferreira fuera,/ a cuyo portugués entendimiento/ y pluma castellana [...]. Y Manuel Gallegos en su *Templo da Memoria* (libro IV) dijo de ella: Doña Bernarda, engenho soberano,/ Que cantando de Hespanha a liberdade... E incluso el monarca Felipe III, en 1621, quiso que se encargara de la educación de sus hijos Carlos y Fernando. (Serrano Sanz, 1903: 409).

A Ana Caro, el editor del *Laurel de comedias de distintos autores. Parte cuarta* –impresa en Madrid en 1653 en la Imprenta Real (y reimpressa en *Colección de autores españoles* de Rivadeneyra, en el tomo XLIX), al incluir en ella una comedia de Ana Caro, *El Conde Partinuplés*— la llama “Décima Musa” y Rodrigo Caro se refiere a ella como “insigne poetisa” (Serrano Sanz, 1903: 179).

Lope, en el *Laurel de Apolo*, Silva VIII, llama a doña María de Zayas “la inmortal doña María de Zayas” (Serrano Sanz, 1903: 584). Y Castillo Solórzano tiene buenas palabras tanto para Caro como Zayas en su *Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*:

y es atrevimiento grande escribir en estos tiempos, cuando veo que tan lucidos ingenios sacan a luz partos tan admirables quanto ingeniosos; y no sólo hombres que profesan saber humanidad, pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el

nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. Acompáñala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee; esto dirán bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas Carnestolendas se hizo en el Buen Retiro, palacio nuevo de Su Majestad y décima maravilla del orbe, pues trata della con tanta gala y decoro como mereció tan gran fiesta, prevenida muchos días antes para divertimiento de las Majestades Católicas. (Castillo Solórzano, 1957: 52).

De Leonor de Meneses, Serrano Sanz (1903: 59) —a través de un escrito de Eduardo Núñez de León en su *Descripção do Reyno de Portugal*— afirma que, antes de los 10 años, ya hablaba correctamente francés y adquirió, después, notables conocimientos de filosofía, aritmética, poesía y música.

A pesar de lo dicho, es necesario insistir en el hecho de que no todas las mujeres nobles y no todas las religiosas tuvieron acceso a esta cultura. Lo que sí es cierto es que esta pequeña élite tuvo una formación intelectual semejante y que la mayoría de ellas fue autodidacta: “las mujeres que querían acercarse al saber, tenían por fuerza que ser autodidactas. Lo fue sor Juana [...]. Pero todas debieron serlo” (González y Doménech, 1994: 24).

4.3 Relaciones personales entre los miembros que pertenecen a la generación

La existencia de *relaciones personales entre los miembros que pertenecen a la generación* es un requisito imprescindible. Petersen (1930) hace referencia a cierto grado, al menos, de amistad, aunque reconoce que en una generación literaria no es imprescindible, pues pocas veces sucede que todos sus integrantes se conozcan personalmente. Sobre las dramaturgas consideradas, tenemos datos suficientes que demuestran que algunas de ellas se conocían, trabajaron juntas y que incluso llegaron a ser grandes amigas.

Sabemos de la entrañable amistad que hubo entre doña María de Zayas y Ana Caro (madrileña y sevillana, respectivamente). Así, sabemos que Ana Caro llegó desde su Sevilla natal, en 1637, a Madrid, para asistir a las fiestas del Buen Retiro (acto cultural importante del momento) y se instaló una temporada en la casa de su amiga doña María de Zayas. De esta amistad se hacen eco Castillo Solórzano en *La Garduña de Sevilla* (1957: 52): “(a María de Zayas) Acompáñala en Madrid doña Ana Caro Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas” y Serrano Sanz (1903: 179): “Ana Caro tuvo estrecha amistad con Doña María de Zayas y parece que vivió en su compañía”. Las

dos autoras se dedican versos de alabanzas. Así, Zayas alaba a Caro: “[...] y la señora Ana Caro, natural de Sevilla; y ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos la han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles”, al igual que en *Desengaños amorosos. Parte Segunda del Sarao y Entretenimiento honesto*, en el marco de la segunda novela, Zayas se refiere a Ana Caro (2014: 122-126). Y, a la inversa, Caro dedica unas décimas a Zayas en los preliminares de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (Zayas, 2012: 359-360): “Crezca la gloria española, / insigne doña María, / por ti sola, pues podría/ gloriarse España en ti sola./ Nueva Safo, nueva Pola/ Argentaria honor adquieres/ a Madrid, y te prefieres, / con soberanos renombres,/ nuevo prodigio a los hombres,/ nuevo asombro a las mujeres”.

Otra dramaturga del grupo, sor Juana Inés de la Cruz, debió conocer a las dos anteriores pues, aunque no parece ser que saliera de su México natal, la condesa de Paredes, mecenas de las literatas de la época, fue amiga suya y de Caro y Zayas.

Leonor de la Cueva, de la que no tenemos muchos datos biográficos, a pesar de haber nacido en Medina del Campo, debió visitar la corte en algún momento de su vida y estar en contacto con los literatos del momento, entre ellos su tío, Francisco de la

Cueva y Silva, poeta y dramaturgo importante del momento, o las mismas Zayas y Caro.

Por supuesto, todas las damas portuguesas del momento, aunque nacidas en Portugal, debieron trasladarse a la corte de Madrid en alguna ocasión. Sabemos que Ángela de Acevedo llegó a Madrid muy joven (1615) para convertirse en la dama de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Por otra parte, la Senhorina da Silva y sor María do Céu eran hermanas gemelas, así que debieron tener similar educación y, por supuesto, contacto personal.

4.4 Participación en actos colectivos

En el siglo XVII, “la virtud femenina se medía en torno a lo modesta y silenciosa que era la dama” y, las mujeres, tenían prohibido demostrar su inteligencia y “su verbalización a través de las letras” (Riesco, 2005: 105). A pesar de ello, tenemos constancia de que estas dramaturgas se llegaron a desenvolver con soltura en las distintas actividades que, bajo el marbete de “academia”² se celebraron en esa época en España. Así, por

² En aquella época, por “academia” se podían referir a las sociedades que poseían unos estatutos, se convocaban regularmente y estaban amparadas por un mecenas, pero también a las celebradas con motivo de algo extraordinario

ejemplo, J. Pérez de Guzmán, J. Sánchez y W. F. King nos hablan de la normal presencia femenina en las academias literarias de la época junto a los hombres (VVAA, 2009: 83-95). Además, tenemos noticias de academias específicas como la Academia Andaluza, en J. Hazañas y la Rúa, que nos ofrece una memoria sobre las academias y certámenes literarios celebrados en Sevilla durante los siglos XVII y XVIII; o información sobre la Academia de Mal Lara (activa en 1565) y la de Sebastián Francisco de Medrano, activa en Madrid entre 1617 y 1622, cuya información nos la ofrece Castillo Solórzano (1631), al compilar versos y comedias escritas en ellas.

El poeta Francesc Fontanella, por ejemplo, en un vejamen del 19 de marzo de 1643 dice que doña María de Zayas participaba en la Academia de Santo Tomás de Aquino en Barcelona. También en el “Vejamen de Alfonso Batres”, de los festejos celebrados en febrero de 1638 para emular los del año anterior, concretamente el 11 de febrero de dicho año, el autor nos habla de un encuentro literario en el Real Salón del Palacio del Buen Retiro y dice que en el mismo se hallaba Ana Caro (VVAA, 2009).

(una conmemoración, una fiesta,...) e incluso se llamaba “academia” a aquellas tertulias en casa de alguien importante y, por último, a muchos certámenes (sobre todo a partir de 1650) que se anunciaban como tales (VVAA, 2009).

Sabemos que Ana Caro perteneció a la Academia Literaria sostenida por el Conde de la Torre, cuyo presidente era don Antonio Ortiz Melgarejo (Serrano Sanz, 1903: 178).

Luis Vélez de Guevara, en *El Diablo Cojuelo*, habla de las academias literarias y de lo que en ellas llegaron a brillar María de Zayas y Ana Caro: “Sosegada la academia al repique de la campanilla del presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada, y que daban fin en los que entonces había leído, con una Silva al Fénix, que leyó Doña Ana Caro, décima musa sevillana, les pidió el presidente a los dos forasteros que por honrar aquella academia repitiesen algunos versos suyos” (Serrano Sanz, 1903: 178).

Estas dramaturgas no solo asistían a las academias, sino que también estaban presentes en los distintos concursos literarios del momento, como nos dice Rodrigo Caro en sus *Varones ilustres de Sevilla* (Serrano Sanz, 1903: 179) cuando llama a Ana Caro “insigne poetisa” y comenta que “ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla y Madrid y otras partes, con grandísimo aplauso, en las cuales casi siempre se la ha dado el primer premio”.

4.5 Existencia de un acto generacional que los aglutine

La existencia de un acontecimiento general que aglutine a los miembros de una generación es, según Petersen (1930), un requisito decisivo, ya que, al actuar sobre el grupo, provoca un estado de conciencia colectivo. En nuestro caso, ese acontecimiento generacional sería, más bien, una idea, un factor irrefutable que las une a todas ellas: *la prohibición expresa de la escritura*. Creemos que este es el factor de mayor relevancia en su formación literaria y que es el acontecimiento que las une generacionalmente: las escritoras del XVII (no solo las dramaturgas) producen su obra en un contexto patriarcal que desautoriza de manera explícita la autoría femenina. El pensamiento humanista y erasmista del momento, así como la “hostilidad” existente en España hacia las mujeres que tuvieran cierta inquietud intelectual, constituye el testimonio más importante de la existencia de ese acontecimiento generacional. El ordenamiento jurídico vigente en el XVII no estimulaba en modo alguno la participación activa de las mujeres de la época en la esfera pública, sino todo lo contrario, la limitaba. Estas circunstancias son las que unen de manera clara a nuestras dramaturgas.

4.6 Existencia de un guía

La *existencia de un guía*, un maestro o líder, aunque en algunos casos este no se llegue a definir claramente, es otro requisito señalado por Petersen (1930).

Las limitaciones impuestas a las mujeres del XVII, que nos remiten a una sociedad patriarcal, son las que empujan a todas y cada una de ellas a ser su propia guía. Todas fueron lo suficientemente ambiciosas como para integrarse en la cultura de su época e intentar romper por un lado las férreas moralizaciones que les prohibían escribir, y por otro su temor a la autoridad patriarcal dominante en el momento.

Las dos escritoras más conocidas de la época, las que más visibles fueron por sus apariciones públicas, María de Zayas y Ana Caro, podrían erigirse perfectamente como guías del grupo.

4.7 Lenguaje generacional

El *lenguaje generacional* es el que hace más fuerte al grupo pues, según Petersen (1930), cada período de tiempo tiene su vocabulario, su habla, que puede llegar a ser el punto más diferenciador entre las distintas generaciones. Para nuestras dramaturgas, el lenguaje generacional viene marcado por su recurrente justificación a la escritura: ellas necesitan, constantemente, estar justificando por qué escriben, mientras que a un dramaturgo no se le ocurriría hacerlo.

A la mujer española del XVII se la erigió como eje moral y virtuoso sobre el cual giraba la sociedad del momento. El hogar se convirtió en el único espacio en el cual ellas podían gobernar algo: la mujer quedó, así, relegada al ámbito doméstico. Y estas escritoras eran las “escritoras de la domesticidad” y su lenguaje generacional va a ser ese, el de la moralidad. Y la moralidad configura gran parte de lo escrito por las mujeres de la época, integrándose con los criterios estéticos que en el momento imperaban en las instituciones culturales españolas; pero, no nos engañemos, ellas sólo lo van a utilizar para poder favorecer la difusión de sus escritos, pues sólo su afinidad con los criterios estéticos dominantes en el momento podía contribuir un poco a la difusión de su obra, que es lo que ellas más querían en ese momento. Y ese es su lenguaje generacional, un lenguaje que parece seguir los cánones establecidos, pero que va más allá, y en el cual implícitamente podemos detectar la protesta que estas mujeres escritoras del XVII querían hacer.

4.8 Rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento

El último requisito para hablar de generación es el *rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento*. En nuestro caso concreto, más que un rechazo a la generación anterior, lo que encontramos es un “rechazo” a sus contemporáneos masculinos.

Nuestras dramaturgas atacan a estos coetáneos buscando o intentando propiciar un cambio en ellos, ya que encuentran obsoleto lo que hacen. Eso es lo que sucede en la obra de Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, cuya protagonista, sin figura masculina que la ayude, va a vengar ella sola su honor mancillado; o eso mismo le sucede a la protagonista de *La traición en la amistad*, de María de Zayas, que se va a convertir en un auténtico donjuán femenino.

De lo dicho se deriva que las dramaturgas del siglo XVII constituyen lo que en términos técnicos puede ser etiquetado como “generación literaria”. Como hemos mostrado, este grupo de escritoras cumple todos los requisitos establecidos para poder hablar de “generación”. De hecho, si contrastamos nuestra generación de dramaturgas con generaciones literarias tan consolidadas como fueron, por ejemplo, la Generación del 98 o la del 27, veremos que no hay motivo para no defender la existencia de una generación literaria de dramaturgas del XVII. Mucho menos si la objeción está relacionada con el pequeño número de integrantes de esa supuesta generación. De hecho, en la Generación del 98, nos encontramos con que solo 14 son sus miembros más importantes o reconocidos como tales y, todos ellos, dentro de la poesía, la novela o el ensayo, los géneros literarios más trabajados por esta generación. Nosotras estamos

hablando de 15 autoras que, además, son solo las que escribieron teatro pues, si consideramos otros géneros literarios de la época, la cifra se dispararía, ya que la poesía femenina áurea cuenta con una nómina de autoras extraordinaria.

La Generación del 27 solo tuvo 12 miembros: José Carlos Mainier se “burló” de ellos adjetivándolos “S.L.”, e incluso el mismo Salinas dijo que, a duras penas, esos 12 autores cumplían los requisitos generacionales de Petersen (1930) al ser un grupo heterogéneo de autores en los que era muy difícil ver un patrón claro a seguir. Por el contrario, nuestras dramaturgas sí que poseen ese patrón claro a seguir.

Por otra parte, dentro de la Generación del 27 nos encontramos con las Sin Sombrero, un grupo de ocho (¡solo ocho!) mujeres escritoras (un poco más si contamos a las pintoras) que fueron un claro ejemplo de espíritu rompedor y de modernidad dentro de la época: Margarita Gil Roësset, María Zambrano, M^a Teresa León, Josefina de la Torre, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y Ángeles Santos, a principios del siglo XX se unieron como grupo generacional para reivindicar su papel intelectual en el momento. Ellas, al igual que nuestras dramaturgas áureas, introducen en sus obras un nuevo perfil femenino, un perfil consecuente con su realidad y, así, la mujer se convierte en un personaje literario fuerte (como en las

dramaturgas de los Siglos de Oro: véase, por ejemplo, la protagonista de la obra teatral *La traición en la amistad*, de Zayas), emancipado, que lucha contra lo que la sociedad ha estipulado para ellas y, a la vez, hace suyo un espacio que, hasta el momento, era única y exclusivamente masculino. Salvando la distancia de casi trescientos años, parecen tener, más o menos, la misma idea que las escritoras del XVII, por ello, creemos que nuestras dramaturgas sí llegaron a ser una generación respetando los requisitos generacionales de Petersen (1930).

5. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido intentar demostrar que hubo en España una generación literaria de dramaturgas en los Siglos de Oro. Para conseguir nuestro objetivo, hemos partido de los requisitos que en 1930 estableció Julius Petersen para poder hablar de una “generación literaria”: coincidencia en las fechas de nacimiento; semejanza en la formación intelectual; relaciones personales entre ellos; participación en actos colectivos; existencia de un acontecimiento general que los aglutine; existencia de un guía; lenguaje generacional; rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento.

Aplicando los requisitos impuestos por Petersen (1930) al grupo de autoras que conforman nuestro corpus demostramos que se cumplen todos ellos y que, por tanto, podemos hablar de la existencia de una generación literaria de dramaturgas en el siglo XVII paralela a la ya existente en el caso de los hombres. Estamos ante una generación de dramaturgas áureas que cuestiona algunos principios defendidos por los dramaturgos de la época.

En un ambiente tan patriarcal como fue el del siglo XVII en el que se excluía a las mujeres de todo y se las marginaba por el simple hecho de serlo, las escritoras del XVII fueron capaces de “rechazar” a la generación de hombre coetáneos, se asociaron para defender su derecho a escribir y se convirtieron en una generación literaria a la par que la masculina.

Al probar que las obras dramáticas escritas por mujeres en los Siglos de Oro responden a un mismo esquema constructivo de enmascaramiento de algunos “problemas femeninos”, dando explicaciones funcionales significativas, precisas y comprobables de determinados hechos (sobre todo de aquellos que tienen relación directa con su condición de mujer), y las razones – también comprobables- que las condujeron al silencio, no hacemos más que establecer una tipología distinta a la de los

hombres y, por tanto, hablamos de una generación independiente a la de los varones.

Con este trabajo pretendemos contribuir a solucionar la carencia que en el canon de la literatura española ha existido hasta ahora, haciendo que las escritoras del XVII sean consideradas tal y como se merecen. Hemos desvelado sus nombres y sus obras para que ya, definitivamente, pasen a engrosar la lista de escritores del siglo XVII.

Referencias bibliográficas

Baranda, Nieves (2002). Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia. En Lucía Montejo y Nieves Baranda (Eds.), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española* (pp. 33-54). Madrid: UNED Ediciones

Baranda, Nieves (2004). Escritoras de oficio. En Anna Caballé (Ed.), *La vida escrita por mujeres (Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración, IV)* (pp. 377-498). Barcelona: Lumen.

Caballé, Anna (2004). La pugna por la autonomía. En Anna Caballé (Ed.), *La vida escrita por mujeres (Por mi alma os*

- digo. De la Edad Media a la Ilustración, IV) (pp. 229-377).
Barcelona: Lumen.*
- Cabanes Jiménez, Pilar (2016). *Escritoras en la Edad Media*.
Recuperado de
<https://pendientesdemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/3/escrimed.html>. Consultado: 15-07-2017.
- Calvo de Aguilar, Isabel (1954). *Antología biográfica de escritoras españolas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Caro, A. (1993). *Valor, agravio y mujer*. Madrid: Biblioteca de Escritores Castalia.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1957). *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Recuperado de
<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Garduña.pdf>.
Consultado: 17-07-2017.
- Dilthey, Wilhelm (1883 [1989]). *Obras escogidas*. Princenton: Princenton University Press.
- Doménech, Fernando (1996). Autoras en el teatro español. Siglos XVI-XVII. En Juan Antonio Hormigón (Dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* (pp. 391-401). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- González Santamera, Felicidad y Doménech, Fernando (Eds.). (1994). *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, Juan Antonio (1996). Enigma de un olvido. En Juan Antonio Hormigón (Dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* 2 vol. (pp. 19-37). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Martínez de Codes, Rosa María (1982). Reflexiones en torno al criterio generacional como teoría analítica y método histórico, *Quinto centenario*, 3, pp. 51-87.
- Ortega y Gasset, J. (1923 [1966]). La idea de las generaciones. En *El tema de nuestro tiempo. Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pedraza, Felipe B. (2006). La mujer ante el teatro áureo. En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (Eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española siglos XII al XVIII* (pp. 165-172). Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Petersen, Julius (1930 [1946]). Las generaciones literarias. En E. Ermatinger et al. (Eds.), *Filosofía de la ciencia literaria* (pp. 137-193). México: Fondo de Cultura Económica.

- Riesco, Nerea (2005). Ana Caro Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro, *Revista Científica de Información y Comunicación*, 2, pp. 105-120.
- Serrano Sanz, Manuel (1903 [1975]). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Atlas.
- Subirats, Marina (1996). Presentación. En Juan Antonio Hormigón (Dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* 2 vol. (pp. 3-16). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- VVAA (2009). *Diccionario filológico de literatura española*. Madrid: Castalia.
- Zayas, María de. (1994). La traición en la amistad. En Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (Eds.), *Teatro de mujeres del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la A.D.E.
- Zayas, María de (2012). Novelas amorosas y ejemplares, *Lemir*, 16, pp. 353-572.
- Zayas, María de (2014). Desengaños amorosos, *Lemir*, 18, pp. 27-270.

El soneto en las poetas contemporáneas

María Rosal Nadales

Universidad de Córdoba

Resumen

La poesía española, a partir de los ochenta, presenta una revitalización de las formas clásicas, entre ellas el soneto. Esta mirada a la tradición ofrece numerosas muestras de revisión de temas y de escrituras donde cobra fuerza la subversión contra los parámetros patriarcales heredados. La expresión textual del cuerpo y del erotismo femenino, las imágenes de mujer, así como la reflexión metapoética ofrecen nuevas miradas contemporáneas de esta forma métrica en permanente diálogo con la tradición.

Palabras claves: soneto, feminismo, subversión, erotismo.

Abstract

From the 1980s Spanish poetry presents a revitalization of the classical forms, among them the sonnet. This look to the tradition offers numerous review samples of topics and writings where subversion gather strength against inherited patriarchal parameters. The textual expression of the female body and eroticism, the images of the woman, as well as the metapoetic reflection offer new contemporary looks of this metrical form in permanent dialog with tradition.

Keywords: sonnet, feminism, subversion, eroticism.

1. INTRODUCCIÓN

El soneto es una de las formas poéticas más reconocidas por el canon, con una larguísima tradición histórica, desde su introducción en la literatura española durante el Renacimiento. Nos planteamos un acercamiento hacia la pervivencia del soneto a finales del siglo XX, con una mirada particular hacia el uso que

las mujeres poetas realizan de una forma métrica tan condicionada por la tradición.

Aunque a finales del pasado siglo la poesía se expresa fundamentalmente en verso libre, en la década de los 80 se produce una corriente de revalorización de las formas métricas canónicas, entre ellas el soneto. Así lo destaca Luis A. de Villena, en *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, para quien, dentro de la diversidad de la poesía española del momento, se va a producir una vuelta a la estrofa y a la métrica clásica bajo el magisterio de Antonio Carvajal. También Jaime Siles señala, como rasgos definitorios de la poesía de fin de siglo, el magisterio que suponen los poetas del cincuenta, así como de la relectura de la tradición, junto con la importancia de la poesía escrita por mujeres (Siles, 1991: 150).

El soneto se constituye en una vía más, en una útil herramienta estética para la expresión lírica y aparecerá en la obra de los y de las poetas. Nos interesa, en esta ocasión, centrar nuestro interés en cómo las poetas recurren al soneto para expresar su subjetividad, en una forma métrica ampliamente respaldada por una tradición que las ha considerado más objeto que sujeto, antes musas que poetas. Analizamos una serie de sonetos en los que las poetas se valen de una forma clásica, tan reconocida por el canon,

para expresar visiones del mundo contemporáneo que contienen con la tradición y con el patriarcado.

Los usos del lenguaje, las figuras retóricas y las formas métricas constituyen un conjunto de recursos expresivos que las poetisas van a utilizar de muy diferentes maneras para reescribir la tradición heredada, para enfrentarse a ella o para construir nuevos sujetos líricos en los que la ironía e incluso la parodia fundamentan una actitud de revisión de lo heredado.

Las poetisas buscan la expresión de su voz, de sus voces personales en un lenguaje poético y con unos recursos fuertemente marcados por la cultura patriarcal, lo que dificulta su expresión: “Al reconocer que la cultura dominante transforma a la mujer en un objeto sin voz, las poetisas se enfrentan con una crisis de expresividad” (Ugalde, 1991: XII).

Para construir nuevos sujetos poéticos, aún más desde una perspectiva feminista, las poetisas deben revisar las imágenes que el canon y el imaginario patriarcal les suministra: “Esa irreverencia de los ochenta deja en ridículo, o al menos dificulta, el triunfo de quien ahora intente escribir de oído, en directo desde los clásicos, ignorando la revisión irónica a la que el lenguaje fue sometido (Benegas, 1997: 79). Por otra parte, algunas poetisas, especialmente desde posturas reivindicativas, expresan el temor de que la excesiva aplicación a la métrica y a la retórica pueda

distraer la atención de lo que verdaderamente importa: la construcción de una voz y de sujetos líricos autónomos que sirvan para expresar la subjetividad femenina desde una perspectiva autónoma. Sin embargo, como veremos, esto no es óbice para que se escriban sonetos en los que la revisión del capital simbólico patriarcal constituya el centro del poema reactualizando la forma clásica.

La lucha por el signo marca la escritura de las mujeres en la búsqueda de su propia voz y así se ha reiterado desde la crítica literaria feminista.

La mujer, entendiendo este término en su dimensión sociocultural, ha llegado a la producción de significado contra/diciendo el poder de las prácticas discursivas de su cultura que *no son producto exclusivo del hombre*, pero que lo masculino domina a través del sistema de paradigmas del sociolecto patriarcal (Díaz-Diocaretz, 1999: 95).

Los constructos simbólicos patriarcales operan en cada cultura, de manera que es necesario revisarlos para construir la propia voz y para fundar en el poema una visión del mundo contemporáneo y no una reiterada repetición de estereotipos y modos de otra época. A ello se ha aplicado la teoría feminista desde múltiples ángulos (Ugalde, 1991, Benegas, 1997, Zavala, 1999, Díaz-Diocaretz, 1999): “Faltarle el respeto al lenguaje es

saludable para las poetas; romper con lo solemne y pomposo evita caer en la cursilería de otros tiempos (Benegas, 1997: 79).

Poetas como Rosa Romojaro o Rosa Díaz escriben sonetos que dialogan con la tradición, en esta línea de revitalización del soneto¹. Por otra parte, poetas como Ana Rossetti, Concha García y Elena Pallarés han manifestado su rechazo al uso contemporáneo de la métrica clásica, desde diferentes postulados. Rossetti, gran conocedora de la tradición, como se aprecia en su obra, señala el peligro de confundir verso con poesía:

No escribo con rimas porque pienso que el lenguaje ha cambiado. A mí me gusta usar todos los recursos del XVII y versificar en endecasílabos y alejandrinos. Si encima les pongo rima, realmente estoy escribiendo a la manera de Góngora. Y con siglos de retraso. [...] Pero hay otros que han caído en la trampa de la forma y son perfectos versificadores pero malos poetas (Rossetti, 1991: 162).

Otras autoras se posicionan más en favor de los recursos poéticos y del tema: “En mi caso la rima no me interesa. Pero el ritmo me parece vital y en él entran aspectos como la acentuación, la musicalidad de las palabras, la medida de los versos, hasta las

¹ En *A pie de pagina* (Rosal, 2002), dediqué 42 sonetos a la revisión de los postulados clásicos, a la reescrituras desde modelos barrocos y a la construcción de sujetos líricos en los que la ironía y la máscara dialogaban con el presente.

estructuras morfológicas, que tengo muy presentes” (Borja, 1991: 224). Así lo expresa también M.^a Valle Rubio:

Nunca pienso: Ahora un endecasílabo, ahora un alejandrino, un heptasílabo, etc. Para mí, hasta ahora, detenerme en la métrica de forma obligada iría en detrimento de mi propia creación. Creo que en la poesía, como en la pintura, hay que arriesgarse mucho y dar grandes pinceladas valientes... Siempre he ido encontrando la medida mientras escribo (Rubio, 1991: 31).

En una posición que cuestiona la métrica canónica como reducto de la ideología patriarcal se sitúan poetas (Concha García, Olvido García Valdés) que, frente al endecasílabo o al alejandrino rimado, ofrecen versos cortos y una sintaxis fragmentada: “Es muy loable la tarea de medir el verso, de hecho hay excelentes poetas que lo hacen, pero creo que yo ahí sería nefasta y además no me interesa” (García 1991: 194).

Cuando oigo a Virginia Woolf decir que, si una mujer coge la pluma, lo primero que debe encontrar es su propio —propio de ella— fraseo, la medida y el ritmo adecuados a sí misma, y que no le servirán de nada las medidas masculinas, por más que pueda aprender de ellas y en ellas útiles trucos, tiendo a inclinar la cabeza dándole la razón (García Valdés, 1996: 1).

A ello se había referido Noni Benegas al escribir sobre las poetas modernistas: “También las convenciones poéticas —rima, métrica y ritmo— caen bajo la lupa de las hispanoamericanas. ‘La

rima es el tirano empurpurado' afirma Agustini en un verso" (Benegas, 1997: 37). Es por ello que ante la tiranía de un lenguaje en el que no se sienten representadas buscarán estrategias de revisión y subversión: "Quiebran la sintaxis, alteran la cadencia e introducen figuras inusuales para dar vida a un lenguaje que agoniza bajo su propia parafernalia". (Benegas, 1997: 38).

2. EL SONETO EN LAS POETAS CONTEMPORÁNEAS

Nos acercamos en este trabajo a una selección de sonetos en los que la revisión y subversión es manifiesta, muy especialmente en los temas, aunque también en algunos casos en la forma. La revitalización del soneto en la poesía de los ochenta va a tener su reflejo en la obra de las poetisas, aunque desde ángulos muy reivindicativos, en ocasiones.

Escribir sonetos arrastraba un rechazo histórico en la segunda mitad del siglo XX, como ha señalado Antonio Carvajal, en relación con el distanciamiento del Garcilasismo de los años cuarenta: "Había una ley no escrita que prohibía el soneto" (Carvajal 2002: 146).

«Ni un soneto más», dictaba desde una revista de provincias un joven y fogoso profesor universitario de Literatura Española, en mitad de la década de los cincuenta. Obedientes, como siempre, a los dictados de los teóricos y de los críticos, los poetisas se aplicaban

a no medir y a justificar sus prácticas: eliminados el cómputo silábico y los rigores de la decantación de las rimas, el verso libre se consagraba como vehículo adecuado para la decantación lírica (Carvajal 2002: 145-146).

Las poetas van a escribir sonetos que dialogan con la tradición desde diversas perspectivas, como los de Rosa Romojaro, Rosa Díaz, Ester Giménez o Carmen Jodra. Centramos ahora nuestra atención en los sonetos que pueden inscribirse bajo el denominador común de la expresión del cuerpo y el erotismo desde la perspectiva de un sujeto lírico femenino que reacentúa su deseo ya sea en solitario o en la compañía de un hombre o de otra mujer

En la búsqueda de nuevos modos de expresión, el cuerpo y el erotismo cobran especial relevancia. Las poetas de los noventa han recibido la herencia de las autoras de los ochenta y “han introducido nuevas formas de apelar al cuerpo en los poemas autorreconociéndose, han criticado al lenguaje como sistema de signos marcado por el patriarcado” (Ciplijauskaité, 2003: 98-99). El autoerotismo, como tema poético está presente en numerosas poetas, a veces en sonetos y a veces en verso libre: Cristina Peri Rossi: “La Bacante” (*Diáspora*, 1976), Ana Rossetti “Santa Inés en Agonía” (*Devocionario*, 1986).

En *Las moras agraces*, Carmen Jodra ofrece un espléndido ejemplo de autoafirmación del yo erótico. El tono humorístico y

la ironía restan cualquier intento de embozar el mensaje en la metáfora oscura, de tal manera que pudiera remitir al tabú. Poema de enorme frescura, directo, centra la pulsión erótica en la adolescente que no expresa lamento de amores, de soledad o de abandono, sino que construye un escenario en el que se escenifica la autoafirmación como mujer en el más pleno goce del propio cuerpo.

III

No comprendo. La sed del agua fría
se calma al tercer trago; la del vino,
otro tanto, y el paladar más fino
se cansa del manjar que requería.

El sueño acaba de empezar el día,
y la pereza al verse en el camino;
Todo anhelo se va tal como vino
apenas toma lo que pretendía.

Y sin embargo hay una sed extraña
que mantiene sin fin toda su saña...
Quizás sean cosas de la adolescencia,

Pero devoré anoche la manzana
y de nuevo me hallaba esta mañana
trémula toda de concupiscencia.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

El andamiaje clásico acoge a un sujeto lírico capaz de expresar el deseo femenino desde una perspectiva inédita. La manzana

como símbolo reacentúa el sentido del pecado original. Pero la mirada es nueva, pues la voz poética no es musa ni objeto de deseo, sino que relata su propio autoerotismo desde una perspectiva lúdica. El sujeto poético no reclama al amado, sino que se muestra autosuficiente. Con autoironía (“quizá sean cosas de la adolescencia”) sitúa al sujeto lírico muy por encima de trabas y consejos patriarcales. Es una mujer que disfruta de su cuerpo. La metáfora de la manzana dialoga con el episodio de Eva y Adán, por lo que nos remita al pecado original, a la Biblia y a las restricciones que desde la religión se han hecho para contrarrestar el propio erotismo. La actitud del sujeto lírico no es de queja o arrepentimiento, sino de sorpresa y de un claro erotismo lúdico, que estaba ya presente en autoras anteriores como Cristina Peri Rosi o Ana Rossetti. Por otra parte, también me he ocupado de este tema en poemas en verso libre: “Busca” (Rosal, *Tregua*, 2001) y en sonetos: “Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis” (Rosal, *A pie de página*, 2002). A estos últimos se ha referido Alicia Vara:

El análisis de los sonetos de María Rosal “Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis” (*A pie de página*, 2002, pp. 61 y 66-67, respectivamente) tiene como objetivo poner de manifiesto la habilidad de la autora para cuestionarse, sin dejar de usar herramientas poéticas tradicionales, el punto de vista patriarcal acerca del amor y el deseo sexual (Vara: 2017).

El soneto “Hortus Clausus” se construye sobre una atención plena a la forma métrica del soneto con estrambote, en su sentido más cercano al barroco. Reúne algunos versos “prestados” de Adriano, Bécquer y Cervantes, con lo que la intertextualidad contribuye al sentido lúdico que se pretende dar al tema del autoerotismo dentro de un andamiaje clásico.

HOSPES COMESQUE CORPORIS

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.

La huella digital talla el conjuro.
Andante... molto allegro –qué proeza-
contra el fragor erguido de cereza.
Cascada y vendaval, dulce cianuro.

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.

(María Rosal, *A pie de página*, 2002)

Es un soneto al dedo en el que el erotismo lúdico se funda en la mezcla de léxico culto (hiende, fenecer) y de expresiones populares (que te importe un bleo), para construir una máscara autobiográfica a través de la ironía que se convierte así en: “una herramienta útil que permitirá a las poetisas no sólo acabar con la idea de que tradicionalmente las escritoras no han tenido sentido del humor, sino que les va permitir un lúdico y lúcido juego de máscaras” (Ciplijauskaitė, 2003: 98-99). El título en latín alude a la cita de Adriano (“Animula, vagula, blandula / hospes comesque corporis”) y presenta al dedo como el amigo y el enemigo del cuerpo, en la tradición del amor cortés. Alicia Vara, en su detallado estudio afirma:

En dichas composiciones 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 (Vara: 2017).

Como ha señalado Sharon K. Ugalde, la superación de la poesía de los años de dictadura pasa por la revisión de aquellos rasgos que habían caracterizado el modelo de mujer en la posguerra, sujeto a “la pureza sexual, una mentalidad infantil, la

497

maternidad, la domesticidad” (Ugalde, 2003: 128). En este sentido, las relaciones amorosas, pueden ser expresadas desde nuevas miradas, en las que el sujeto lírico femenino lleve las riendas en un juego lúdico provocador.

En el soneto de Laura Campmany, si bien la evocación clásica de Cupido aparece en el primer verso, el giro protagonizado por la máscara autobiográfica nos remite, junto con el título, al tablero de ajedrez, donde se va a desarrollar la batalla inequívocamente erótica.

MATE

Nuestro amor es, olímpico, un arquero
que juega a herir con brillo de marfiles
y a desdoblarse intacto en los perfiles
de cuantas piezas cubren el tablero.

Con las blancas, tú mueves el primero,
y son tus emboscadas tan sutiles,
que al poco de cruzarse los alfiles
ya tengo el desenlace prisionero.

Tú te enrocas, y el alma se me anuda,
porque esa torre cierra la salida
y fuerza el sacrificio de la dama.

Al jaque mate llego tan desnuda,
que puede que la próxima partida
tengamos que jugárnosla en la cama.

(Laura Campmany, *Travesía del olvido*, 1998)

El léxico de la guerra (arquero, herir, emboscadas, prisionero, sacrificio) se alía con el amoroso en una escaramuza en la que lo lúdico se alía con el sentido erótico (amor, cama). La batalla es de amor y el campo, si no de plumas, sí es de feliz torneo en el que la voz poética femenina se crece en la alegoría y en el juego paródico.

En el mismo sentido de un erotismo lúdico y provocador se encuadra el poema de Silvia Ugidos.

SONETO DEL AMOR QUE NOS HACE LA CENA²

Al hombre que trajina en la cocina
le debe servidora algún favor,
pues es más que sabido que el amor,

ese dulce pecado, es fruta fina.

Prepara mi señor una hornacina
de oscuro y delicado tenedor
y se cuecen las cosas del ardor
ardiente y seductor de la cecina.

Para mi paladar quiero tu pecho
y otras cosas, mi amor, que no te digo,
pues caerían los cielos desde el techo.

De la cocina al salón existe un trecho.

² Litoral (2006), *Poesía a la carta*, Litoral, nº 241, p. 81.

Tú traes dátiles, nueces, algún higo...
¡Deja la cena, amor, y ven al lecho!

(Silvia Ugidos)

Si bien en el poema de Laura Campmany el escenario erótico era el tablero de ajedrez, ahora será la cocina el campo de batalla. La posición tradicional de la mujer en la cocina tratando de seducir al hombre por la vía del buen guiso y las atenciones culinarias, se trastoca en el poema de Silvia Ugidos desde el principio. Ya en el primer verso tenemos la imagen del hombre en la cocina y así se describe en los serventesios. Si embargo, en los tercetos la voz poética femenina toma las riendas para enunciar el deseo más allá del paladar. La ironía y la insinuación del primer terceto funda la provocación erótica que concluye en el imperativo del verso final, en una suerte de imperativo epifonema: “¡Deja la cena, amor, y ven al lecho!”.

La asociación del pecado con el erotismo y la incitación a la lujuria estarán muy presentes en el léxico (dulce, dátiles, higos, cecina). Así los alimentos se convierten en símbolos de otra de las asociaciones tradicionales, la de la gula y la lujuria, en un escenario evocador del amor cortés: “Prepara mi señor una hornacina”.

Por otra parte, encontramos otros poemas en los que la autoafirmación como mujer se funda en una novedosa manifestación del *Carpe diem*. El epitafio de Laura Campmany es doblemente subversivo pues sitúa el *Carpe diem* en el momento final y porque reivindica su condición de mujer.: “la magnífica aventura / de ser mujer, y serlo por completo”.

EPITAFIO

Aquí yace, si yace todavía
y es tan siquiera polvo enamorado,
la que nunca os hubiera perdonado
que le cavaseis esta tumba fría.
La que aún después de muerta os desafía
a que la améis como os hubiera amado,
la que hubiera dormido a vuestro lado
con tal de devolveros la alegría.
Aquí yace y es triste, porque quiso
agotar la magnífica aventura
de ser mujer, y serlo por completo.
Dicen que no creyó en el Paraíso:
sospechaba que aquí en la sepultura

iba a ser sólo un lóbrego esqueleto.

(Laura Campmany, *Travesía del olvido*, 1998)

En el caso del poema de Carmen Jodra, la subversión se produce en el tema y en la forma. El andamiaje clásico es trastocado con la introducción de un verso de pie quebrado. Pero no quedan ahí solo las innovaciones, sino que frente al esquema clásico en el que cada cuarteto rimaba dentro de sí mismo, ahora los cuatro versos de la primera estrofa riman con los cuatro de la segunda. En cuanto al tema, la autoafirmación del sujeto lírico femenino se produce con versos y expresiones claramente subversivas: “sangre de ramera”, “brutal desprecio”, “no podría ser casta”, “quien ha hecho del vicio todo un arte”.

V

Cuando una tiene sangre de ramera,
brutal desprecio hacia la mayoría,
tendencia a decir no a todo consejo
e inclinación al mal por el mal mismo

no podría ser casta aunque quisiera,
integrarse en la masa no podría,
y sin conseguir nada se hará viejo
quien intente apartarla del abismo.

Pero además ocurre
que ella no pondrá nada de su parte.
ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere;

pensar siquiera en la virtud aburre
a quien ha hecho del vicio todo un arte,
y ni encuentra salida ni la quiere.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

Pero también en la obra de los poetas encontramos novedades, como por ejemplo en los sonetos de Eduardo García y de Andrés Neuma, donde la imagen de la mujer se desplaza desde el papel de musa al de compañera. Así en el poema de Eduardo García, aún con molde clásico, ya desde el título la intención del poeta parece clara: la musa baja del pedestal para compartir la realidad cotidiana.

MUSA DE A PIE

Despeinada me gustas, ojerosa,
con el rimmel corrido y con desgana
asomada al pavor de la semana
y no como en el búcaro la rosa.

Cuando la luz nos tiende, rencorosa,
un ácido sabor y no la lana
donde arrullarse juntos, la mañana
se desliza procaz, triste, penosa.

Parece una parodia la existencia
en sí misma y tú un ángel descarriado
(estremecido el pie que toca el suelo).

Me llevaré al trabajo tu presencia
sin cosméticos, llana, al otro lado.
Aquel donde en tus ojos río y vuelo.

(Eduardo García, *Las cartas marcadas*, 1995)

En el mismo sentido se expresa el soneto de Andrés Neuman. La “musa de a pie” de Eduardo García y la “buena compañera” se constituyen en modelos de mujeres contemporáneas, reales y humanas. Cabe observar también que las voces poéticas que las enuncian se mueven en los parámetros de la educación sentimental contemporánea.

SONETO DE LA BUENA COMPAÑERA

Eres cómplice y gustas del capricho,
llevas inteligencia hasta en los pechos.
Me enseñan los silencios de tus hechos,
me remas en el alma con lo dicho.

Demuestras que los celos son un nicho,
te gustan el aroma y los derechos.
Te niegas a alejarte de los lechos,
dices que la tristeza es un mal bicho.

No cambias la razón por una rosa
y trasnochas los lunes y los martes
y leo tu presencia en cada cosa.

Y tus ojos son dos distintas artes
y me has dado un regalo hasta la fosa
y eres mi amor entero con sus partes.

(Andrés Neuman, *Sonetos del extraño*, 2007)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benegas, Noni y Munárriz, Jesús (eds.) (1997), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid: Hiperión.
- Borja, Carmen (1991), “Conversación”, en S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI, pp. 221-232.
- Campmany, Laura (1998), *Travesía del olvido*, Madrid: Hiperión.
- Carvajal, Antonio (2002), *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*, Granada: Jizo de Literatura contemporánea.
- Ciplijauskaitė, Birutė (2003), “Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas”, en Mora, A. (ed.), en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada: Universidad, pp. 92-105.
- Díaz-Diocaretz, Miriam (1999), “La palabra no olvida de donde vino”. Para una poética dialógica de la diferencia”, en Díaz-Diocaretz, M.; Zavala, I. M. *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona: Anthropos, pp. 77-124.
- García, Concha (1991), “Conversación”, en S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI, pp. 189-202.
- Jodra, Carmen (1999), *Las moras agraces*, Madrid: Hiperión.

- Pallarés, Elena (1991), "Conversación", en S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI, pp. 169-188.
- Peri Rossi, Cristina (1976), *Diáspora*, Barcelona: Lumen.
- Rosal Nadales, María (2001), *Tregua*, Madrid: Hiperión.
- (2002), *A pie de página*, Lucena: Cuatro estaciones.
- Rossetti, Ana (1986), *Devocionario*, Madrid: Visor.
- Rossetti, Ana (1991), "Conversación", en S. K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp.149-168.
- Rubio, M.^a del Valle (1991), "Conversación", en S. K. Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI, pp. 23-38.
- Siles, Jaime (1991), "Dinámica poética de la última década", en *Revista de Occidente* 122-123, julio-agosto, pp. 149-169.
- Ugalde, Sharon K. (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid: Siglo XXI.
- Ugidos, Silvia (2006), "Soneto del amor que nos hace la cena", en *Litoral. Poesía a la carta*, Málaga: Litoral, nº 241, p. 81.

- Villena, Luis A. (1993), *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid: Visor.
- Vara, Alicia (2017), *La impronta clásica en la poesía de María Rosal*, en prensa.
- Zavala, Iris (1999), “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Miriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, Barcelona: Anthropos.

Gioconda Woolf o Virginia Belli?
Canoni woolfiani ne “La mujer habitada” di
Gioconda Belli

Anna Grazia Russu

UNED

Riassunto

“La mujer habitada” è il primo romanzo della scrittrice nicaraguense Gioconda Belli. Ambientato nella immaginaria città di Faguas, narra il processo di maturazione di Lavinia, una giovane architetta, appena rientrata dall'Italia, dove ha compiuto gli studi universitari. La presa di coscienza della realtà politico-sociale del suo paese, unita all'influenza epica dell'indigena Itzá, la trasforma in un'eroina moderna. Critica verso le anguste convenzioni sociali, dispone di “trabajo y cuarto propio”, che le permettono di promuovere la sua esperienza umana, allo specchio di un passato, solo cronologicamente, remoto, ma, sostanzialmente, congenito, che le scorre nelle vene.

Parole Chiave: Bildungsroman, Emancipazione, Gioconda Belli, Virginia Woolf

Abstract

“La mujer habitada” is the debut novel by the Nicaraguan writer Gioconda Belli. The story is set in the imaginary town of Faguas and tells the coming of age of a young architect, Lavinia, returning after studies in Italy. Her understanding of the socio-political reality of her country, together with the epic influence of the indigenous Itzá, transforms her into a modern day female hero. She is independent, having “trabajo y cuarto propio” (work and a room of her own), and critical of the prevailing narrow social conventions. This criticism stimulates Lavinia to further explore her inner being, in the light of a past, just chronologically remote, but, in reality, congenital, that courses through her veins.

Keywords: Bildungsroman, Emancipation, Gioconda Belli, Virginia Woolf

1. INTRODUZIONE

Probabilmente, se Virginia Woolf e Gioconda Belli avessero avuto modo di conoscersi, avrebbero discusso, probabilmente davanti ad un caffè, in una qualunque città del mondo, di canoni letterari inerenti alla letteratura scritta da donne (Gutiérrez Estupiñán, 2004: 75). Invece, possono incrociarsi solo nei loro testi, nei quali il lettore può immergersi e dai quali trarre ispirazione, ovunque nel tempo.

2. BORN ON DIFFERENT SIDES OF LIFE¹

Virginia Woolf (1882-1941) è una scrittrice inglese, pioniera nel pensiero femminista del 1900 (Brunell, Burkett, 2016; Reid, 2016). Oltre che produrre numerosi romanzi, la sua penna si è soffermata a riflettere, nel saggio *A room of one's own*, trascrizione di due conferenze tenute nel 1928, sulla discriminazione femminile in ambito letterario, le cui cause sono da imputarsi alla mancanza di denaro proprio e di spazi per lo studio (Britannica, 2016).

¹ Il titolo del paragrafo è un verso della canzone "Through the barricades", v. 21, degli Spandau Ballet (Mbm, 2011)

Gioconda Belli (1948-) è una poetessa e romanziera nicaraguense, che ha partecipato alle vicende politiche del proprio paese, arruolandosi nel Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) dal 1970 al 1994.

3. IL CONTESTO STORICO DELLA VICENDA ROMANZESCA

Il romanzo inizia in un giorno di Gennaio (12)², quando Lavinia Alarcón prende servizio presso la società “Arquitectos Asociados. S.A.”. Qui, conosce Felipe Iturbe, suo collega, con il quale intreccia una profonda relazione, basata non solo sui sentimenti, ma anche, e soprattutto, sull’impegno politico dell’uomo, membro del Movimiento de Liberación Nacional, in lotta contro la dittatura, al fianco di altri compagni, come Sebastián e Flor, che arricchiscono e modificano la sua vita, sempre più lontana dalle frequentazioni usate di persone, luoghi ed eventi. La giovane, che svolge un’attività, per il tempo, prettamente maschile (Vargas Vargas 2002: 88), avrà un ruolo fondamentale nella presa della casa del Generale Vela, “el recién ascendido Jefe del Estado Mayor del Ejército” (155-156). Gli avvenimenti, che si dipanano attraverso i diversi strati della

² Ove non specificato, i numeri fra parentesi fanno riferimento a Belli, 2017
510

società e dei livelli culturali, si svolgono alla (com)presenza di Itzá, un'indigena vissuta ai tempi della conquista spagnola, il cui spirito si è incarnato in un albero di arancio che profuma nel giardino della casa di Lavinia, nel corpo della quale entra con il succo dei frutti (52).

4. SAGGIO VS ROMANZO O SAGGIO = ROMANZO O SAGGIO HELPS ROMANZO?

La natura di *A room of one's own* e de *La mujer habitada* è diversa: il primo è un saggio, mentre il secondo un romanzo. Ma questo, con le opportune precisazioni e contestualizzazioni, può essere letto alla luce di quello.

Il contesto di emancipazione femminile indagato dalla Woolf è, come già detto, quello letterario, del 1928: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf, 1929: 4). A prescindere dalla finalità delle proprie azioni, fino a gran parte del secolo scorso, ed ancora oggi in molti paesi, non c'è stato, nelle abitazioni, uno spazio esclusivo per la donna, che si è dovuta accontentare di quello condiviso, sacrificando tempi e modi delle proprie esigenze: una stanza tutta per sé è, pertanto, un fattore di indipendenza, come lo è il denaro (Costantino 2013: posizione 66). La stessa Virginia Woolf lo sperimenta: la

pubblicazione dei suoi romanzi, soprattutto di *Orlando*, riscuote un successo tale da assicurarle proventi importanti, che spende e che le consentono di mantenere la sua stanza (Woolf, 2013: posizioni 73-79).

Il mondo de *La mujer habitada*, invece, è realistico³, quindi la donna è colta nella quotidianità delle dinamiche storico-politiche del suo paese, quindi lavora e, di conseguenza, guadagna. Da escludere sono, alla luce di tale premessa, Sara, l'amica di Lavinia, fresca di nozze con Adrián, perciò alle prese con il ruolo di moglie e padrona di casa, e le donne della famiglia Vela, la moglie e la cognata del Generale, prive di occupazione redditizia, impegnate esclusivamente a spendere i suoi soldi.

5. (WORK AND) MONEY OF HER OWN: LAVINIA E LE ALTRE

Lavinia è un'architetta (Ittig, n. d.: 28): ha studiato in Italia, a Bologna, “como se estilaba en ese tiempo entre la gente de linaje” (12). Si guadagna la stima dei colleghi, “Los colegas masculinos

³ La storia si svolge negli anni '70 e narra, in modo romanzato, gli effetti della dittatura di Somoza e dell'origine della resistenza armata del FSLN, che culminerà con la rivoluzione del 1979 (Garcia Irles, 2001: 35). L'assalto alla casa del Generale Vela è ispirato ad un fatto simile avvenuto a Managua, nel 1974 (Mora, 1995), cui Gioconda Belli ha partecipato in un gruppo di appoggio (Beverly, Zimmerman, 1990: 81, 89-90). Lo stile eleva il romanzo alla qualità di documento (Piñero Auguet n.d.: 2)

la respetaban - era la única mujer con cargo sustantivo; todas las demás eran secretarias, asistentes, personal de limpieza” (36), e le viene affidato l’incarico di seguire un progetto per il Generale Vela. Lo stipendio, “sueldo de arquitecta” (11), le permette di investire nella casa che ha ereditato, “Había cobrado su sueldo el día anterior y dedicó la mañana a comprar muebles y adornos para su casa” (48).

Le altre donne del romanzo sono relegate a mansioni coerenti con il genere: Silvia, Mercedes e doña Nico, dello studio “Arquitectos Asociados. S.A.”, sono, nell’ordine, “repcionista” (30), “secretaria” (16, 37), addetta alle pulizie, “se encargaba de los refrescos y la limpieza” (81). In quest’ultima categoria, rientra anche “la doméstica” di Lavinia, Lucrecia, “la única que ordenaba” (13). Flor fa l’infermiera in ospedale (140), ancora in evidente sintonia con il paradigma.

6. A ROOM OF HER OWN: LAVINIA

Le abitazioni della vita di Lavinia sono quattro: nel passato si trovano, in ordine di apparizione, l’appartamento di Bologna, le residenze dei suoi genitori e del nonno, nel presente, ma con irradiazione dall’infanzia, la casa della tía Inés.

A Bologna, la giovane ha conseguito la laurea in Architettura: in quanto studente fuori sede, aveva, dunque, “su appartamento al lado del campanario” (15). Grande assente nel capitolo italiano era il verde, che costituisce una parte indispensabile della propria esistenza, e che la riporta - o la richiama? - a Faguas, “Por esto cambió Bolonia, campanario y arcadas” (49).

Appena rientrata dall'Europa, è ospite dei genitori, oppressa da angusti assiomi sociali: possiede un titolo accademico, è in età da marito, per cui, come si addice alle fanciulle del suo rango, deve presenziare agli eventi mondani pensati da e per la sua stirpe, allo scopo di essere mostrata al miglior offerente, “la exhibían como porcelana Limogeso Sevresen, aquel mercado persa de casamientos con olor a subasta. Y ella lo odiaba” (18); “Las fiestas donde los exhibían eran naturales; necesidades del apareamiento, igual que las danzas del cortejo en el reino animal” (23). È inevitabile che l'ingombrante *status quo* la spinga ad andare via.

Il racconto ha inizio poco più di un mese dopo il suo trasloco, “Hacía más de un mes se había trasladado a la casa de la tía Inés abandonando la morada paterna” (12). Aveva informato il padre e la madre del suo proposito, un giorno, dopo pranzo, suscitando, davanti ad una ricca mensa, indizio fallace di nucleo felice e coeso, un dirompente malumore, “Todavía recordaba el

cataclismo”. Dimentichi “de sus años sola en Europa”, le prospettano un futuro cupo e minaccioso, “Horrores del mundo fuera de las cuatro paredes de su casa [...]: el peligro de los extraños, los hombres que intentarían violarla, aprovecharse de ella; lo mal vistas que eran las mujeres solas” (51).

Quelle mura paterne che, da grande, ne reclamano il possesso⁴, non l’avevano accolta da bambina: aveva, infatti, vissuto lunghi periodi dalla tía Inés, sorella del padre (12), che l’aveva cresciuta, quando i suoi, giovani, “andaban muy ocupados con la juventud, la vida social y el éxito” (12). D’estate, poi, le capitava di trascorrere le vacanze a “Las Brumas”, la tenuta del nonno materno (56), “una casona de anchas paredes de adobe, con enormes habitaciones y pilas en los baños; un jardín pleno de milflores y una fuente al centro” (55).

Scenario per la sua nuova dimensione di “mujer sola, joven, independiente” (12), è l’antico nido della tía Inés, che “Le heredó la casa del naranjo y todo cuanto contenía “para cuando quisiera

⁴ Sua madre tenta di farla tornare sui suoi passi: “Todas mis amigas me han preguntado si es que regresarás a la casa. [...] -¿Cuándo vas a llegar a la casa, hija? - decía su madre -; podríamos organizar un almuerzo con tus amigas” (220), ma non può che ottenere risposte che ribadiscono l’incontrovertibile recisione del cordone ombelicale: “-Mi vida está tranquila y organizada -dijo Lavinia: tengo trabajo, administro mi casa. No tienen nada de qué preocuparse- y sonrió sin dar más detalles, con expresión de punto final sobre el asunto” (220-221)

estar sola” (12). In seguito alla morte della donna (14), la costruzione era rimasta a lungo chiusa, infatti “padecía la decrepitud y el abandono; le crujían las puertas, le goteaba el techo, se tambaleaba con el reumatismo de la humedad y el descuido” (13). Dopo averne preso possesso, da adulta, Lavinia la rinnova con competenza e personalità, “Con dinero producto de la venta de muebles antiguos y sus conocimientos de arquitectura, la remodeló [...] la llenó de plantas, cojines de colores y cajones de libros y discos” (13); “Había cobrado su sueldo el día anterior y dedicó la mañana a comprar muebles y adornos para su casa” (48).

La casa “Era una construcción hermosa, una versión reducida de las enormes mansiones coloniales volcadas hacia el patio interior” (12): ha una sala, con tavolo, sedie, cuscini, a volte disposti sul pavimento per creare un sofà (130), un sofà (65), una poltrona (310) ed un televisore (60); una cucina (52), in cui si trovano un armadio per gli utensili e le stoviglie, dei ripiani ordinati con sopra delle scatole chiuse, un frigorifero, ed una radio, che viene spostata, all’occorrenza, in bagno (11) e in sala (35); una camera con letto matrimoniale, comodini (verosimilmente sono due, benché nel testo se ne citi solo uno, 122), armadio, su cui c’è una bambola (119); un bagno con

doccia; un giardino con porticato, dove, vicino ad un arancio, pende un'amaca, (22).

Ma Lavinia, nella quotidianità, non se ne occupa, per abitudine “estaba acostumbrada a la vida acomodada y facil” (13), e perché non ha tempo, “se levantó temprano” (13) [...] miró su reloj. Eran las ocho de la mañana. Llegaba puntual” (16), “*Regresó al atardecer*”⁵ (22); ricorre, perciò, ad un aiuto, “El desorden era evidente aquel día, tras el fin de semana sin Lucrecia, la doméstica [...] Sólo cuando llegaba Lucrecia, tres días a la semana, la casa se desalojaba de polvo y se comía comida caliente” (13). Solo in due occasioni lo fa: la prima, per distrarsi, la domenica in cui aspetta Felipe, in preda all'inquietudine, “La casa lucía limpia y acogedora. No en balde había trabajado fin de semana disponiendo el mobiliario nuevo, sacudiendo el polvo, regando las plantas, sorteando papeles viejos.” (59)⁶; la seconda,

⁵ La narrazione avviene su due differenti piani, segnata da narrazione in prima e terza persona: quella, che apre e chiude il romanzo, è condotta da *Itzá*, lo spirito dell'indigena morta durante l'occupazione spagnola ed incarnatasi nell'albero di arancio, e resa in *corsivo*; questa, che registra il dipanarsi della vicenda, in terza, stampata normalmente

⁶ Non avendo confidenza con mansioni simili, ma essendo, sicuramente, innamorata, si chiede se la voglia di focolare domestico (utilizzo la traduzione di Margherita d'Amico, cfr. Belli, 1995: 47) sia una conseguenza dell'amore: “Se preguntó si el amor generaba domesticidad, pero se sintió satisfecha con

per esigenze concrete, quando “Lucrecia no había llegado a hacer la limpieza (165) [...] Se quitó los zapatos, y se puso las pantuflas; recogió las tazas vacías, el vaso de agua a la orilla de la cama y se puso a lavar platos en la cocina [...] Trabajó hasta ver la casa ordenada. No estaba de humor para el desorden” (166).

L’abitazione, nelle frequentazioni e nella sostanza, è soggetta a mutazione continua:

- è fortezza quando, tornata da poco a Faguas, ancora cittadina anonima, la sua proprietaria non desta sospetto, “Tu casa esta segura”, e allora vi fanno irruzione Felipe e Sebastián ferito (66), “Nadie lo va a buscar aquí” (70). La blindatura si evince dal campo semantico: “- Abrí, rápido, abrí - decía (Felipe). Descorrió los cerrojos [...] Tuvo que apartarse porque la puerta ya sin trabas, se abrió empujada desde afuera por el peso de un cuerpo. [...] Cerrá bien. Poné todas las trancas, apaga las luces - le dijo (Felipe). Cerró” (62). La conquista non è violenta, benché avvenga contro la volontà di Lavinia di rimanere estranea alla politica, “Te pido, por favor, que no me volvás a meter en nada de esto” (71). Quando il baluardo è violato, però, il sangue di

el esfuerzo. Se vistió con jeans, una blusa holgada y sandalias” (59); e l’immagine di sé come donna di casa, archetipo della tradizione occidentale (Caprettini, 1992: 93-5), la fa sorridere: “Sonrió pensándose la imagen juvenil de una muchacha casera” (59)

Sebastián, “las manchas en el piso; grandes gotas, enorme gotas rojas” (62-63), traccia una linea di demarcazione tra le due fasi della vita della giovane. Queste subitaneе presenze maschili, con il loro carico di esperienze, ancora incomprensibili e negative, arrivano a farla sentire aliena al proprio ambiente, “Ella habría querido no volver a su casa. Quedarse con Sara o Antonio hasta que ellos se marcharan” (79); “No es real, se decía; le era inconcebible el hecho de encontrarse en su propia habitación. los discos, el colchón en el suelo, las mantas de colores ovilladas en la esquina” (100), e a se stessa, che non si riconosce più come unità, “Calculaba que al menos se quedarían dos días más y ella tendría que andar con esa doble personalidad dos días más, quizás tres” (85). È tra le pareti di quella roccaforte che approda Felipe, ferito a morte: il cerchio si chiude, ancora con il sangue di un uomo, e la finalmente definita personalità della donna si palesa, “(Lavinia) vio las manchas de sangre [...] Entró y cerró con llave. Cerró también las ventanas” (340), per ricevere da questo l’investitura ufficiale di sostituirlo nell’azione nella casa di Vela, “Quiero que tomes mi lugar” (342);

- è rifugio (Lorente-Murphy, 2002: 2), dove, travolta da eventi inattesi ed insospettati, la neofita Lavinia cerca

protezione, “Aquel su espacio era una isla, una cueva, un encierro benevolente de estatua ciega en un jardín romano: el dominio de la soledad, su más brillante conquista. Aquí podría permanecer mientras el mundo se desataba en lluvia y Sebastián y Flor y Felipe y cuántos más que non sabía peleaban contra molinos de viento, con su aire de árboles serenos” (104), di cui gode, però, anche il veterano Felipe, “Admitió - para sorpresa de Lavinia- necesitar el oasis de su casa, de su sonrisa, de la tranquila certeza de sus días” (107);

•è covo, dove nascondere persone e cose: dopo la complicità involontaria nel soccorso a Sebastián, Lavinia nasconde le lenzuola macchiate del sangue di questo, “-Es peligroso [botarlas] - dijo Felipe. Las pueden encontrar y usarlas como pista. Es mejor dejarlas escondidas; en alguna parte y lavarlas cuando estés sola. Yo te puedo ayudar. Las escondieron en lo alto del closet, detrás de las maletas viejas” (102); nasconde a Felipe, ormai di casa nella sua casa (119), che le ha parlato del Movimiento, ma che non approva un suo coinvolgimento, i documenti che le ha dato Flor, “Se movió sigilosamente para no despertarlo y entró al dormitorio pensando en un buen lugar donde esconder los papeles. Miró a su alrededor y sus ojos alcanzaron la vieja

muñeca empolvada en lo alto del armario. [...] la bajó, le removi6 la cabeza, metió los papeles en el pecho hueco y volvi6 a cerrarla con la cabeza” (119); nasconde nell’armadio “la pistola que Felipe le dejara al irse de la casa” (340).

Un ruolo chiave, nell’architettura della dimora e dell’anima di Lavinia, ha il giardino, in cui allunga i rami un arancio, “Era un 6rbol viejo, situado justo frente a la ventana de la habitación”, che la tía Inés non aveva mai visto fiorire, ma cui era molto affezionata, “El jardinero de su tía Inés lo había sembrado tiempo atrás jurando que daría frutos todo el año porque era un injerto producto de la acuciosidad de sus manos de curandero, jardinero, conocedor de hierbas. La tía le tom6 cariño al 6rbol, a pesar de que nunca, mientras ella vivi6, dio muestras de querer florecer” (11). Anche Lavinia gli è molto legata, “Simpatizaba con el 6rbol. Lo sentía acelerado como ella; un 6rbol alegre, fieramente aferrado a la vida, orgulloso de su propio poder de floraci6n” (49). Il giardino è essenza stessa del suo inconscio personale, “Desde niña am6 el verdor, la rebelde vegetaci6n tropical, la terquedad de las plantas resistiendo los veranos ardientes, los altos soles calcinando la tierra” (49): fatta eccezione, infatti, per l’abitazione

dei suoi genitori, di cui si sa molto poco⁷, i due spazi domestici in cui è cresciuta, ossia la casa della tía Inés e quella del nonno, ne hanno uno, “*Vi una mujer, la que cuida el jardín [...] Sólo la mujer habita esta morada y su jardín*”⁸ (10); “una casona de anchas paredes de adobe, con enormes habitaciones y pilas en los baños; un jardín pleno de milflores y una fuente al centro” (55).

7. A ROOM OF HER OWN: LE ALTRE

Flor, la compagna infermiera, che Lavinia conosce in seguito alla vicenda del ferimento di Sebastián, dopo gli studi, “entró a la universidad” (115), con cui si è svincolata da una squallida situazione di violenza familiare, ha iniziato a lavorare ed ha potuto “comprar con dinero ahorrado esta casa donde ahora vivía y colaborar de lleno con el Movimiento” (116). Un cancello di ferro precede una porta, accesso ad una tettoia, “cancela de hierro [...] La cancela se abrió con un ruido de sarro, de goznes clamando por aceite [...] antes de abrirle la puerta (94) [...] un

⁷ “Recordó el refrigerador lleno de la casa de sus padres y sintió nostalgia [...] entre pechugas de pollo en salsa blanca, copas de agua, manteles impecables [...] Mientras su padre buscaba evadir el conflicto, refugiado en su habitación, la madre de pie al lado de la puerta” (51): c’è il telefono (219)

⁸ Cfr. nota 5
522

corredor de abundantes maceteras. Plantas de grandes hojas, helechos, violetas, begonias, prestaban gracia y calor a la casa vieja y decrepita” (94-95); all’interno, una sala “acogedora y juvenil”, in cui “Había discos”, vari libri, professionali e non, “Sólo algunos gruesos libros de medicina en los anaqueles y el modelo anatómico de mujer, indicaban la profesión de la dueña de la casa” (95); “Madame Bovary, Los condenados de la tierra, Rajuela, La náusea, Mujer y vida sexual... títulos conocidos y desconocidos...” (114), sedie a dondolo, molte piante, quadri ed un poster di Bob Dylan alle pareti (95), una poltrona, una tenda a fiori, “Indicó a Lavinia que se sentara y desapareció detrás de una cortina floreada” (95), ed un tavolo (114); completa la struttura un garage, in cui è parcheggiata la sua auto, “Lavinia la siguió hacia al garaje donde estaba aparcado un viejo automóvil Volkswagen” (95). La sua casa è covo per tutto l’arco della narrazione, dove nasconde il materiale che dà a Lavinia, “yo te puedo dar algunos materiales para que conozcas mejor qué es y qué pretende el Movimiento” (117). Vive da sola.

Di diverso tenore è la residenza di Lucrecia, che vive con la sorella e la figlia di questa (167): consiste in un “cuarto pequeño que parecía servir de sala y dormitorio” (168), privo dei basilari requisiti di sicurezza e igiene, “Lavinia pudo ver el techo sin cielo raso, los cables eléctricos cruzando el zinc y una sola bujía

balanceándose atada a una viga. Colchones colgados, doblados sobre un atravesano. Los descolgarían a la hora de dormir” (167-168). Ci sono una sola sedia, “Había una silla desvencijada en el rincón [...] se sentó a su lado en la silla, la misma que vio al entrar, la única que se veía en toda la casa” (168), e, “Detrás de un tabique de madera y una cortina sucia y deshilachada” (168), una brandina di tela. Forti sono gli odori, “La estancia olía a trapos sucios y encierro” (168), soprattutto di canfora, che, fastidiosamente, impregna ambiente e pagine, “un fuerte olor a alcanfor (168) [...] el cuartito sin ventilación, el olor a alcanfor (169) [...] olor del alcanfor” (170).

Mercedes e doña Nico dicono solo di abitare non lontano da dove c'è stata la sparatoria, in cui è rimasto ferito Sebastián, “desde mi casa, se oían los tiros. Hubiera visto; aviones, tanques... parecía guerra” (80); “!Fue en mi barrio [...] Yo estaba tranquila en mi casa lavando una ropa cuando oí los tiros. Fue una balacera horrible” (80-81). Non è dato, però, sapere se si tratti di case proprie o in affitto, se vivano da sole o in compagnia.

8. CONCLUSIONI

Da quando Virginia Woolf ha dato il suo contributo per il cammino dell'emancipazione delle donne, è passato, ormai, quasi

un secolo. In diverse parti del mondo, l'universo femminile ha beneficiato di conquiste a lungo sudate: l'ultima, la più eclatante, forse, è la concessione alle donne arabe della possibilità di guidare (Russu, 2014; Hrw, 2017). Ma, senza dubbio, rimane valida, attuale e preminente, l'indipendenza economica. Disporre di denaro proprio significa non dipendere da nessuno, non vincolare la propria libertà a terzi.

Di medesima importanza è avere uno spazio personale, e Lavinia non ha solo una camera, ma, addirittura, una casa tutta per sé⁹. Il lascito della tía Inés le permette di affrancarsi dalla famiglia e dalle regole imposte dall'antiquata ortodossia della gente del suo lignaggio: vive, infatti, la relazione con Felipe senza essere sposata, a dispetto del dogma dell'adeguato decoro (Lorente-Murphy, 2002: 4). Oltre ad avere, come da postulato, "a room of her own", intesa come luogo intimo, dispone anche di "an office of her own", con tanto di segretaria e fama che la precede, "Lavinia es una de nuestras mejores arquitectas" (154). Vanta, inoltre, "a car of her own", che le garantisce un'impagabile

⁹ In verità, a sua insaputa, Lavinia convive con Itzá, il cui spirito è, prima, nell'albero, poi, mediante il succo delle arance, nel suo corpo: "*Atravesé rosadas membranas. Entré como una cascada ámbar en el cuerpo de Lavinia. Vi pasar sobre mí la campanita del paladar antes de descender por un oscuro y estrecho túnel a la fragua del estómago. Ahora nado en su sangre. Recorro este ancho espacio corpóreo*" (57), (Galindo 1997: 93), cfr. nota 5

ed insostituibile autonomia negli spostamenti. Nei primi giorni della sua nuova vita da lavoratrice, si muove con il taxi per raggiungere l'ufficio (14), il cantiere (27) e la casa di Flor (91). Ma, finalmente, acquista una macchina, "automóvil recién comprado" (110), con cui è assolutamente indipendente, nelle sfere pubblica e privata¹⁰; Flor è, invece, dall'inizio, automunita (95).

Lavinia conosce Virginia Woolf, che ha respirato all'università di Bologna e che riporta con sé, dall'altra parte dell'oceano. Pur affascinata da lei, ben presto, e con lucida coscienza, però, la confina nella letteratura, ameno passatempo, ma aliena alle contingenze della realtà locale, "Pero nada tenía eso que ver con la realidad, con su realidad de niña rica, arquitecta de lujo con pretensiones de independencia y cuarto propio Virginia Woolf" (124), che esige la revisione del femminismo occidentale. Il carattere dogmatico di questo è di difficile attuazione nella consistenza latinoamericana, che affonda le sue radici nell'*humus* di un passato di dominazione e che si nutre di

¹⁰ Può andare a casa di Lucrecia (167-170), portarla in ospedale (170-172), quindi, ormai coinvolta nel Movimiento, a "recoger a Sebastián" (186), far visita a Flor (112-117), portare Sebastián (257) e Flor (316-320) "al camino de los espadillos", prendere il posto di Felipe, raggiungendo in solitaria la casa, "donde debió haber llegado Felipe" (348), per dare il via all'azione che porterà ad espugnare la casa del Generale Vela

particolari esigenze sociali, assolutamente endogene. Anche Lucrecia, la domestica di Lavinia, possiede “money and a room of her own”, ma non può certo essere additata come modello di emancipazione: diventa, piuttosto, l’emblema dei più che, in quell’angolo di mondo, sono privi di possibilità di riscatto (Lorente-Murphy, 2002: 1, 5). Le donne del vecchio continente, bianche e di classe media, combattono per il genere, mentre quelle nicaraguensi, a prescindere dal ceto¹¹, si schierano in prima linea, per combattere il regime di Somoza (Galindo 1997: 89, 96), ed è proprio la *nuance* politica a distinguere i due movimenti (Stone, 2006: 10-13). Dopo il disinteresse iniziale, Lavinia è rapita dall’armeria sociale di Faguas, “[...] la violencia había llegado hasta su casa. Servicios a domicilio, cortesía del Gran General y de Felipe” (133), *ergo* la battaglia personale e “el cuarto propio”, inteso come trofeo, tramontano, per far emergere gli scenari ariosi della lotta per la libertà, di cui ha bisogno un intero paese, in ogni piega della comunità, come vuole il femminismo in Nicaragua negli anni ’80 (León, n.d.).

¹¹ Sia Gioconda Belli che Lavinia condividono con Virginia Woolf l’appartenenza ad una classe sociale medio-alta (Galindo, 1997: 90); Flor, pur di estrazione più modesta, ha la consapevolezza del ruolo e si impegna in prima persona affinché anche i meno fortunati godano dei diritti basilari (León, n.d.)

Il paradigma del “money and a room of her own”, inoltre, scaturisce da una cultura egemonica, mentre quello del “trabajo y cuarto propio” da un paese marginale, che, alla fine del secolo scorso, voleva svincolarsi dal passato coloniale ed affermare la propria cultura (Galindo 1997: 90). Il “cuarto propio” si ritrova, pertanto, ridimensionato a mero campo di addestramento dell’anima: se Flor si presenta come prototipo concluso per quanto riguarda la maturità civile (Lorente-Murphy 2002: 5), Lavinia è colta in divenire, come persona e come donna (Llanos Hidalgo, 1993), attraverso la lotta interna e la pratica politica (Vega 2007: 375-377), forte dell’autarchia economica ed intellettuale; abbandona scientemente le sicure pareti domestiche, diventa cittadino-soldato, che uccide e muore in combattimento (Anderson 1996: 15), come gli eroi patrii (Suárez Velásquez, 2009: 137), costruisce la storia nazionale, da cui, in passato, in quanto stella dell’altra metà del cielo, sarebbe stata esclusa (Pratt, 1993; Stykos, 1998: 316).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anderson, Benedict (1996) *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalism*. Paris: La Découverte.
- Belli, Gioconda (1995) *La donna abitata*. (D'Amico, M. Trans.). Roma: Edizioni e/o.
- Belli, Gioconda (2017) *La mujer habitada*. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve.
- Beverly, John; Zimmerman, Marc (1990) *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Britannica; (2016). *A Room of One's Own*. Recuperato da: <https://www.britannica.com/topic/A-Room-of-Ones-Own>. Consultato: 25- 9-2017
- Brunell, Laura; Burkett, Elinor; (2016). *Feminism*. Recuperato da: <https://www.britannica.com/topic/feminism>. Consultato: 25-9-2017
- Caprettini, Gian Paolo (1992) *Comunicazione e scienza dei segni*. Torino: CUSL.

Costantino, Egle (2013) *Introduzione*, (Woolf Virginia). *Una stanza tutta per sé*. Firenze: Bur (Kindle edition)

Galindo, Rose Marie (1997), Feminismo e intertextualidad en «La mujer habitada» de Gioconda Belli, *Confluencia*, Volume (13.1), 88-98.

García Irles, Mónica; Alemany, Carmen (2001). *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*. Recuperato da:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6278/1/CuadernosASN_05.pdf. Consultato: 19-7- 2017

Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2004) *Una introducción a la teoría literario feminista*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Hrw; (2017). *Saudi Arabia: As Women's Driving Ban Ends, Provide Parity*. Recuperato da

<https://www.hrw.org/news/2017/09/27/saudi-arabia-womens-driving-ban-ends-provide-parity>. Consultato: 2-10-2017

Ittig; (n. d.). *Guida alla redazione degli atti amministrativi. Regole e suggerimenti*. Recuperato da

<http://www.ittig.cnr.it/Ricerca/Testi/GuidaAttiAmministrativi.pdf>. Consultato: 3-10-2017

León, Lucía (n.d.). *La libertad en La mujer habitada de Gioconda Belli*. Recuperato da

[https://www.academia.edu/11588113/La libertad en La Mujer Habitada de Gioconda Belli](https://www.academia.edu/11588113/La_libertad_en_La_Mujer_Habitada_de_Gioconda_Belli).

Consultato: 12-7-2017

Llanos Hidalgo, Maria (2013). Análisi clínico del personaje de “La mujer habitada” de Gioconda Belli”, *Aperturas Psicoanalíticas*. Volume (45), senza paginazione. Recuperato da

<http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000823>.

Consultato: data: 31-12-2015

Lorente-Murphy, Silvia (2002), De las ideas a la práctica: la complejidad de las propuestas éticas en La mujer habitada de Gioconda Belli, *Ciberletras: Revista De Crítica Literaria y De Cultura*. Volume (5-15): senza paginazione. Recuperato da

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/lorente.html>.

Consultato: 23-02-2017

Mbm; (2011). *Spandau Ballet – Through The Barricades – Testo e Traduzione*. Recuperato da:

<http://www.mbmusic.it/2011/03/spandau-ballet-through-the-barricades-testo-e-traduzione/>.

Consultato: 25-9-2017

- Mora, Gabriela (1995). La mujer habitada de Gioconda Belli: los otros dentro de sí y la representación de la mujer nueva. In Juana A. Arancibia (Ed), *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas* (79-87), Montevideo, Editorial Graffiti.
- Pratt, Mary Louise (1993). Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX, *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*. Volume (18/38), 51-62.
- Piñero Auguet, Laura (n.d.), De la mujer habitada a la mujer habitante: Planteos acerca de la subjetividad femenina, *NÓMADAS | Revista Crítica De Ciencias Sociales y Jurídicas*, | *Monográficos MT.0 Feminismo y Marxismo*, 1-7. Recuperato da:
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/Nómadas/MT_feminis_mo/lpinero.pd. Consultato: 31-3-2017
- Reid, Panthea; (2016). *Virginia Woolf*.
 Recuperato da
<https://www.britannica.com/biography/Virginia-Woolf>.
 Consultato: 25-9-2017
- Russu, Anna Grazia; (2014). All'opre femminili intende. Divieto di guida per le donne arabe. In Estela Gonzáles De Sande, Mercedes Gonzáles De Sande (Eds.), *Mujeres en guerra/ guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura* (491-497). Sevilla, Arcibel Editores.

Stone, Matthew; (2006). *Actualizing feminism. Feminism intersections with class and politics in Brasil, Chile, El Salvador and Nicaragua. An exploration through essays, journalism and poetry.*

Recuperato da

<https://www.macalester.edu/academics/las/facultystaff/pauldosh/courseresources/Portfolio-Stone.pdf>. Consultado: 1-7-

2017

Stykos, Maria Nowakowska; (1998). *El "espejo" en La mujer habitada de Gioconda Belli.*

Recuperato da:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_041.pdf.

Consultato: 24-1-2016

Suárez Velázquez, Mariana Libertad (2009), Inusitada fiereza: Dicotomías, identidad y poder en La mujer habitada, de Gioconda Belli, *Revista De Artes y Humanidades UNICA*, Volume (10.3), 124-142.

Vega, Mirna Yazmín Estrella; (2007). Gioconda Belli: entre la liberación y la utopía. In Sara Beatriz Guardia (Ed), *Mujeres que escriben en América Latina* (372-380). Lima, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina – CEMHAL.

Vargas Vargas, José Ángel (2002), La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea, *Revista Comunicación*, Volume (12.2/23), 85-90.

Woolf, Virginia; (1929) *A Room of One's Own*. Recuperato da <http://it.feedbooks.com/book/6655/a-room-of-one-s-own>.

Consultato: 8-5-2017

Woolf, Virginia (2012) *Diari di una scrittrice, 1925-1930*. Bianca Tarozzi (Ed.) Milano: BUR

Woolf, Virginia (2013) *Una stanza tutta per sé* (Italian Edition). BUR. Kindle Edition.

Una gran científica y escritora escocesa: Mary Somerville

Antonia Sagredo Santos

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Mary Fairfax Somerville nació en Escocia, en 1780 y pasó su infancia en el campo. Sus padres la enviaron a un internado para que adquiriera una formación más completa. Cuando tenía trece años conoció al Doctor Somerville, quien fomentó sus deseos de aprender. Como consecuencia, comienza a estudiar pintura y danza, y descubre cuestiones de perspectiva y geometría y empieza sus estudios de matemáticas. En Londres se introduce en el ambiente científico y conoce a Charles Babbage, matemático y científico de la computación, a Ada Byron, a quién anima a estudiar matemáticas, convirtiéndose en su mentora. Encontramos entre sus grandes trabajos la traducción de *La Mecánica Celeste de Laplace*.

Palabras clave: Mary Somerville, Escocia, científica, escritora, s. XIX.

Abstract

Mary Fairfax Somerville was born in Scotland in 1780 and spent her childhood in the countryside. Her parents sent her to a boarding school to get a more complete training. When he was thirteen, he met Doctor Somerville, who encouraged his desire to learn. As a result, she began to study painting and dance, and discovered questions of perspective and geometry and started his studies of mathematics. In London she entered the scientific environment and met Charles Babbage, a mathematician and computer scientist, Ada Byron, whom she encourages to study mathematics, becoming her mentor. We find among her great works the translation of *Laplace's Celestial Mechanics*.

Keywords: Mary Somerville, Scotland, scientist, writer, XIX c.

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XIX es uno de los períodos claves de nuestra reciente historia dados los vertiginosos cambios sociales y políticos que en él se sucedieron. Sin embargo no puede concebirse este siglo como una unidad. En cuanto llega a su primera mitad se rompe y parece dejar atrás definitivamente los planteamientos opuestos entre clasicismo y romanticismo, dando paso al realismo.

Los clásicos permanecían mirando hacia el pasado en busca de modelos. Los románticos se habían rebelado contra el culto a la razón de los ilustrados y se movían en una evasión imaginaria, sus lemas eran: sentimiento, imaginación, invención y añoranza.

El Realismo es el culto al progreso, se intenta romper con todo lo viejo para construir un mundo nuevo fundado en lo concreto. Un cambio tan radical en el pensamiento en tan corto período de tiempo se puede explicar debido a la revolución de 1848, el movimiento republicano en Italia, Austria y Alemania y, sobre todo, al impacto que sobre la vida cotidiana supuso la aparición de la máquina, base de la industria: el primer tren de viajeros entre Liverpool y Manchester, la puesta en marcha de la primera línea transatlántica, el comienzo del uso del teléfono, el telégrafo y el sello de correos.

Para que la industria fuera avanzando necesitaba el desarrollo de los conocimientos prácticos, valorándose enormemente el trabajo investigador de los científicos e inventores. Esta sociedad se sentía proyectada hacia el porvenir, plegada cada vez más a las exigencias del hombre al que considera siempre triunfador y vencedor. Se deseaba en suma mejorar un tipo de vida que antes parecía inmutable, en una mezcla de ambición y esperanza.

Sin embargo ya hemos comprobado que todo progreso lleva asociado unos costes. Este avance desenfrenado de la industria se hizo a costa de una nueva clase social: los obreros asalariados, los proletarios que reemplazaban a los artesanos del pasado. Hombres, mujeres y niños sin distinción alguna permanecían durante más de doce horas en las fábricas, en condiciones penosas y percibiendo unos jornales miserables. Las infraviviendas en las que se alojaban no les permitían llevar una vida digna y el avance material conseguido no iba acompañado de un progreso personal y moral.

Pronto, muchos de estos obreros comenzaron a organizarse de manera espontánea para exigir una mejora en sus condiciones de trabajo dando lugar a los primeros sindicatos. Los *Trade Unions* fueron autorizados en 1825 en Inglaterra, medio siglo antes que en el resto de Europa, en consonancia con su pionero desarrollo industrial. Entre sus reivindicaciones intentaban conseguir

mejoras para las mujeres y niños, así como la reducción de la jornada laboral a diez horas diarias.

Las mujeres, por su parte, doblemente explotadas al tener que mantener el trabajo en la fábrica y las faenas domésticas, pasaron también a un plano más activo y tomaron conciencia de la necesidad de participar en las luchas sociales junto a sus compañeros (Anderson & Zinser, 1992). Sin embargo, uno de los elementos con los que chocan frontalmente estas mujeres es la no existencia del derecho al voto. Las sufragistas (Crawford, 2003:128), en especial las inglesas, comprenden que para estar en los espacios de decisión deben estar presentes en la política. Un numeroso grupo de mujeres, burguesas sobre todo, protagonizan múltiples incidentes produciéndose incluso encarcelamientos y huelgas de hambre. En Estados Unidos, cuyo desarrollo industrial crecía a ritmo vertiginoso, el movimiento sufragista tuvo una importancia extraordinaria que repercutió en todo el Occidente europeo.

2. UNA MUJER EN EL MUNDO CIENTÍFICO

Mary Fairfax Somerville creció al mismo tiempo que la Revolución Industrial del siglo XIX, vivió los surgimientos de nuevas ideologías políticas como el socialismo y el marxismo y,

a pesar de su apariencia clásica, puede ser considerada una mujer de su tiempo (Duby & Perrot, 1993).

Mary nació en Escocia en 1780 y era hija de William George Fairfax (oficial naval, que llegó a ser vicealmirante) y de su segunda esposa Margaret Charters. La familia vivía en Burntisland, en el condado de Fife (Escocia). Fue la quinta de siete hijos, pero tres de ellos murieron muy jóvenes. A sus dos hermanos varones se les dio una buena educación, pero a las chicas apenas se les instruyó. Pasó su infancia en el campo, en contacto con la naturaleza lo que estimuló su carácter observador, pero sin una formación básica sistematizada. Así, a los diez años apenas sabía leer y su madre le hacía practicar con la Biblia. Finalmente, su padre decidió enviarla a un internado para que tuviera una formación más completa. La estancia en este centro fue para ella un auténtico suplicio ya que su profesora le hacía aprender páginas enteras de diccionarios de memoria. Sin embargo, cuando retornó a su casa, se le despertó la pasión por la lectura. A pesar del empeño de sus padres para que se adiestrase en las tareas domésticas en una escuela de señoritas, no lo hizo, ya que contó con el apoyo de uno de sus tíos que le animó para que aprendiese lenguas clásicas.

El primer encuentro interesante en su vida sucedió cuando tenía trece años. En ese momento conoció al Dr. Somerville, que

posteriormente se convertiría en su suegro, quien al percibir el gran deseo de Mary por aprender le muestra las historias de las mujeres sabias de la antigüedad, y le anima a aprender latín y a leer a Virgilio. Un curso de pintura y danza al que asiste le descubre cuestiones de perspectiva y geometría que había leído en los Elementos de Euclides. Sus primeras experiencias de resolución de problemas consisten en solucionar los pasatiempos matemáticos de las revistas femeninas. Cuando el tutor de su hermano le daba clase, Mary se las arreglaba para estar presente y resolvía con gran rapidez las cuestiones que éste planteaba a su hermano. Viendo el enorme interés que ella tenía por las matemáticas, accedió a comprarle libros científicos, y le ayudó a leerlos y a resolver los problemas del primer libro de Euclides. Al poco tiempo se vio sobrepasado por el nivel que su alumna había alcanzado. Ella ya había leído los Elementos de Euclides y el Álgebra de Bonnycastle.

Mary se dio cuenta entonces que las personas de su entorno no podían ayudarla, sabía demasiado y sus padres comienzan a inquietarse pensando que este afán de su hija por el estudio puede acarrearle problemas de salud, no tanto física como mental. Su padre pensaba que uno de estos días veremos a Mary con camisa de fuerza. Él intenta disuadirla por todos los medios, pero ella sabe compaginar de forma inteligente sus clases de piano y las

labores del hogar con el estudio del álgebra y las lecturas de los clásicos. Termina así de leer los seis primeros libros de Euclides.

Se casó en 1804, cuando tenía 24 años. Su marido, Samuel Greig, era un oficial naval que no llegó a comprender la pasión de su mujer por las matemáticas. Volvió desde Londres a Escocia, donde a través del profesor John Playfair entró en contacto con el matemático William Wallace, con quien colaboró en la resolución de algunos problemas. Tres años después, muere su marido y ella se queda viuda, con dos hijos, viviendo en Londres y con una independencia económica que sabe aprovechar para reconducir su vida hacia su verdadera pasión: las matemáticas. Su primer éxito fue ganar una medalla de plata por la solución de un problema sobre las ecuaciones diofánticas en el *Mathematical Repository* de W. Wallace. Sus amigos le animan a seguir estudiando y poco después lee los *Principia* de Newton.

Su primo William Somerville se convierte en su segundo marido. Es médico y comparte su interés por la ciencia. Su matrimonio puede considerarse duradero y feliz. William era un hombre inteligente pero con poca ambición personal y el hecho de que no fuera matemático es valorado por Charles Lyell como un hecho positivo afirmando que: "Si nuestra amiga la señora Somerville se hubiera casado con Laplace, o con un matemático,

nunca habríamos oído hablar de su trabajo. Lo habría fundido con el de su marido, presentándolo como si fuera de él".

En 1814 fallecieron su hija mayor y el único hijo de su segundo matrimonio, trasladándose la familia a Londres en 1816 cuando su marido fue nombrado Inspector de la Junta Médica del Ejército, lo que le facilitó ser elegida miembro de la *Royal Society*. Esta circunstancia hizo posible que con el tiempo figurasen entre sus amigos destacados científicos, como George Airy, John Herschel, William Herschel, George Peacock o Charles Babbage, y que pudiesen entrar en contacto con relevantes figuras de la ciencia europea que visitaban la Sociedad de Londres, como Biot, Arago, Laplace, Poisson, Poincaré, o Émile Mathieu.

En Londres, Mary encuentra un interesante ambiente científico. Se interesa por los trabajos de Babbage y su Máquina Analítica. Conoce a Ada Lovelace y le anima a estudiar matemáticas siendo su mentora. Al mismo tiempo, sus amigos le envían libros y trabajos científicos, la invitan a conferencias y acuden a la casa de los Somerville para compartir sus experimentos. Mary comienza a desarrollar sus ensayos sobre la refracción de los rayos solares, la acción de los rayos solares sobre jugos vegetales, y la transmisión de esos rayos solares en diferentes medios, etc. Trabaja en lo que podría considerarse un

antecedente de la fotografía, observando los efectos de decoloración que se producen sobre papel bañado en cloruro de plata expuesto al sol.

En 1827 Lord Henry Brougham, presidente de la Cámara de los Lores, gran admirador de Mary, hizo una solicitud en nombre de la Sociedad para la Difusión de Conocimiento Útil para que ella tradujera la obra de Laplace, y para ello escribe a su marido instándole a que convenza a su mujer para que traduzca la *Mecánica Celeste* de Laplace. Ella accede, no sin muchas vacilaciones, rogando que si su manuscrito no se considera aceptable sea destruido. Mary no se limitó a verter el texto del francés al inglés, sino que dio una completa explicación de las bases matemáticas utilizadas por Laplace, que por entonces todavía no se habían difundido entre los científicos de Gran Bretaña. La traducción del libro tuvo un gran éxito de ventas, y recibió numerosos elogios. Este trabajo le supuso cuatro años durante los cuales demuestra una organización admirable al compaginar su vida familiar y social con su trabajo científico. En sus escritos afirma que: "Un hombre siempre puede tener el control de su tiempo alegando que tiene negocios, a una mujer no se le permite tal excusa".

La obra de Laplace es larga y compleja. John Playfair llega a afirmar entonces que apenas hay una docena de matemáticos

capaces de poderla leer. En una visita que Laplace efectuó a los Somerville, éste comentó que sólo dos mujeres habían sido capaces de leer la *Mecánica Celeste*, ambas escocesas, la señora Greig y Mary Somerville, quedando sorprendido al comprobar que se trataba de la misma persona.

La traducción de Laplace resultó algo más que un trabajo mecánico ya que añadió comentarios simples y claros que permitían una mejor comprensión de la obra, incorporando así mismo opiniones independientes que interesaron a personas expertas. En su amplia *Disertación Preliminar* incluyó todas las matemáticas necesarias, una historia del tema con explicaciones mediante dibujos, diagramas y comprobaciones matemáticas que ella misma realizó. Este trabajo fue reimpreso posteriormente y se difundió por separado, dado su interés.

En 1832 y 1833 residió un tiempo en París, donde estrechó lazos con los científicos franceses, y trabajó en su siguiente libro, *The Connection of the Physical Sciences*, publicado en 1834. Su análisis de las perturbaciones de la órbita de Urano incluido en la sexta edición del libro (1842), es el origen de la investigación del astrónomo John Couch Adams que llevó al descubrimiento de Neptuno en 1846. A partir de 1838, los problemas de salud de William Somerville llevaron al matrimonio a trasladarse a vivir

en el sur de Italia, en busca de un clima mejor. Su marido fallecería en 1860.

Durante los 34 años que residió en Italia, Mary publicó obras matemáticas, que influyeron en los trabajos de James Clerk Maxwell, así como su *Physical Geography* en 1848, tratado que continuó vigente hasta bien entrado el siglo XX. Ella siempre siguió escribiendo, interesándose por el estudio de fenómenos físicos tan de moda entonces. Su siguiente publicación fue sobre la conexión de las ciencias físicas. Los trabajos de Ernst Chladni sobre placas vibratorias le inducen a dibujar los diagramas de estos experimentos sobre los que también se había interesado Sophie Germain.

Fue una de las pocas mujeres de su tiempo que con más pasión se dedicó al estudio de las matemáticas (Fara, 2008:83) y al conocimiento de los avances científicos en una época en la que ellas apenas tenían acceso a la ciencia y en la que se las educaba para ser principalmente esposas y madres (Neeley, 2001). Mary popularizó la astronomía y escribió multitud de ensayos. Su estilo, riguroso y didáctico, le proporcionó gran éxito. Somerville fue elegida para ingresar en la Real Sociedad Astronómica en 1835, al mismo tiempo que Caroline Herschel, sin embargo no tenían derecho a visitar dicha sociedad si no recibían una invitación especial para hacerlo. Fue también Miembro honorario

de la *Société de Physique et d'Histoire Naturelle de Genève* en 1834, ese mismo año pasó a formar parte de la Real Academia de Irlanda. Así mismo, en 1857 fue nombrada miembro de la Sociedad Estadounidense de Geografía y Estadística y de la Sociedad Geográfica Italiana en 1870. En 1869 fue galardonada con la Medalla de Oro de la *Royal Geographical Society*, conocida como "Medalla Victoria". También fue elegida para ingresar en la *American Philosophical Society*.

Obtiene, además, muchas otras distinciones, de la Real Academia de Dublín, de la British Philosophical Institution y la *Société de Physique et d'Histoire Naturelle de Ginebre*. La reina Victoria le concedió una pensión anual de 200 libras esterlinas, aumentada dos años más tarde a 300 libras. Era por tanto una persona de alto prestigio en la comunidad científica, totalmente reconocida en diferentes países y se sentía feliz por poder disfrutar de una independencia económica que le permitía seguir estudiando y tras una etapa en Italia, debido a la mala salud de su esposo, sin abandonar sus estudios, publica *Physical Geography*, un manuscrito que estuvo a punto de quemar, pero que su marido y John Herschel le convencieron para que no lo hiciera. Se publicaron de él siete ediciones.

Sufre una fuerte depresión tras la muerte de su marido y de uno de sus hijos. Sus hijas le animaron a que iniciara un nuevo

proyecto. Se instala en Nápoles y con 85 años comienza a escribir su cuarto libro *On Molecular and Mycrosopic Science* y revisa su libro *On the Theory of Differences*. A los 89 años escribe su autobiografía y sigue estudiando matemáticas aun con 92 años. En 1872, cuando le sorprende la muerte estaba investigando sobre cuaterniones.

Hemos podido ver a grandes rasgos una larga vida fructífera y admirable. Sus últimos escritos demuestran su enorme maestría en la investigación matemática. Al final de su vida ella escribe: "Tengo 92 años..., mi memoria para los acontecimientos ordinarios es débil pero no para las matemáticas o las experiencias científicas. Soy todavía capaz de leer libros de álgebra superior durante cuatro o cinco horas por la mañana, e incluso de resolver problemas" (Somerville, 1874 y 1996).

Falleció en Nápoles en 1872 y el Somerville College de la Universidad de Oxford mantiene viva la memoria de su legado desde 1879. Quienes tuvieron la suerte de conocerla no dudaron en llamarla "la reina de las ciencias del siglo XIX".

3. SUS OBRAS

Mary Somerville vivió una vida intensa, llena de esfuerzo y trabajo. Su primer éxito fue ganar una medalla de plata por la

resolución de un problema sobre ecuaciones diofánticas, en el *Mathematical Repository* de W. Wallace. Posteriormente trabajó sobre Ensayos sobre la Refracción de los rayos solares, la acción de los rayos solares sobre los fluidos vegetales y la transmisión de los rayos solares en diferentes medios, etc.

En sus obras predomina el deseo de contribuir a la divulgación del pensamiento científico del momento. La importancia de la versión traducida de la obra de Laplace *Mecanique Celeste* bajo el título *Mechanism of the Heavens*, fue el comienzo de una serie de trabajos de una riqueza y complejidad admirable para sus contemporáneos. Su principal aportación fue añadir comentarios simples y claros que permitían una mejor comprensión de la obra, por lo que fue mucho más que una traducción. Otra obra suya es la titulada: *The Connection of the Physichal Sciences*. Se trata de un profundo ensayo filosófico, con una amplia explicación científica, acerca de los fundamentos de las fuerzas que mueven el universo. Su obra *Physical Geography* se ha utilizado durante años en las aulas inglesas, reconociendo así su calidad, su carácter innovador y su capacidad para explicar los fenómenos naturales y las relaciones entre los seres vivos. Su última obra, *Molecular and Microscopic Science* aborda el mundo microscópico en la búsqueda de explicaciones a la composición de la materia, el

fenómeno del calor y los movimientos vibratorios, entre otras cuestiones y *On the Theory of Differences*.

En todas sus obras, la autora desarrolló las aportaciones matemáticas necesarias para una mejor comprensión de las teorías expuestas (Guzmán, 1984; Salvador, 1995 y Figueras, 2010). Su estilo, riguroso, sencillo y didáctico, favoreció el enorme éxito de sus trabajos y la consideración de que fue objeto por parte de la comunidad científica en el siglo XIX. Simultáneamente, obtiene numerosas distinciones, de la Real Academia de Dublín, de la *British Philosophical Institution* y de la *Société de Physique et d'Histoire Naturelle* de Ginebra.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Mary Fairfax Somerville, matemática y científica escocesa, fue una de las mujeres de su tiempo que con más pasión se dedicó al estudio de las matemáticas y al conocimiento de los avances científicos. Ser mujer supuso una dificultad con la que convivió, sorteando obstáculos con la paciencia y la convicción de quien cree en su trabajo. Pero ni el acceso a la Universidad ni la participación en Asociaciones Científicas le estaba permitido en aquellos años por ser mujer. No se puede por tanto, desde esta perspectiva, medir sus aportaciones en la medida en la que se

consideran las de quienes trabajaron en plena libertad y con todos los medios en sus manos. Fue una mujer valiente y con gran tesón que supo superar todos los obstáculos que fue encontrando en su camino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. S. y Zinsser, J.P. (1992). *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- Crawford, E. (2003). *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide 1866-1928*. CIUDAD. Routledge. p. 128.
- Duby, G. y Perrot, M. (1993). *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. Madrid: Taurus. .
- Fara, Patricia (September 2008). "Mary Somerville: a scientist and her ship". *Endeavour*. (England). 32 (3): 83–85.
- Figueras, L.; Molero, M.; Salvador, A.; Zuasti, N. (2010). *El juego de Ada: actividades y juegos cooperativos alrededor de la obra de mujeres matemáticas*. Granada: Proyecto Sur.
- Guzmán, M. de (1984). *Cuentos con cuentas*. Barcelona: Labor.

- Neeley, K. A. (2001). *Mary Somerville: Science, Illumination, and the Female Mind*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Salvador, A. (1995). *Historia de mujeres matemáticas. Ideas para la clase*. Boletín OECOM "Ada Byron" nº 7.
- Somerville, M. (1874). *Personal Recollections, From Early Life to Old Age, of Mary Somerville*. Boston: Roberts Brothers, 1874. (Escrito por su hija) Reeditado por AMS Press en 1996. Accesible en [Google Books](#) Project.