



Benilde

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

INTERSECCIONES

María Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

BENILDE EDICIONES

2017

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

DISEÑO

Eva Moreno Lago

ISBN 978-84-16390-29-8

IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno Lago

www.escriptorasyescrituras.com

Volumen 3. Colección Benilde mujeres, cultura y escritura, directora Estela González de Sande

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

INTERSECCIONES
RELACIONES ENTRE ARTES Y LITERATURA

María Rosa Iglesias Redondo y Jaime Puig Guisado (coordinadores)

ÍNDICE

<i>LITERATURA ARTÍSTICA DE MERCEDES COMAPOSADA FIRMADA COMO MERCEDES GUILLÉN</i> Amelia Meléndez Táboas Universidad Nebrija de Madrid	10
<i>LA DISEMINACIÓN CULTURAL BRONTËANA: WUTHERING HEIGHTS Y ABISMOS DE PASIÓN DE LUIS BUÑUEL</i> Ana Pérez Porras Universidad de Jaén	21
<i>LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD EN LAS VESTIDURAS PELIGROSAS DE SILVINA OCAMPO</i> Andrea Martínez Latorre Universidad de Valencia	35
<i>REPRESIÓN SEXUAL Y SENTIMENTAL COMO VEHÍCULO ALECCIONADOR EN LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE LA POSGUERRA HASTA LA TRANSICIÓN: NADA, DE CARMEN LAFORET, JULIA, DE ANA MARÍA MOIX Y EL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS, DE ESTHER TUSQUETS</i> Andrea Santamaría Villarroya Universidad de Sevilla	44
<i>COLORES Y OBJETOS SIMBÓLICOS EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS TROBAIRITZ</i> Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán Universidad de Cádiz	59
<i>PARÁBOLAS, FÁBULAS, FANTASÍAS Y SUEÑOS EN LA LITERATURA FEMENINA DEL FIN DE SIÈCLE</i> Carmen Bretones Martínez Universidad de Sevilla	74
<i>COMPARANDO MIRADAS POSCOLONIALES. MEMORIA E IDENTIDAD EN LA ÚLTIMA GENERACIÓN DE CHERRIE MORAGA Y LOS BLANCOS, LOS JUDÍOS Y NOSOTROS DE HOURIA BOUTELDJA</i> Carmen Díez Salvatierra Universidad Pablo de Olavide-Universidad de Sevilla	86
<i>DAL CAOS ALLE MASCHERE A RITMO DI MUSICA: UN APPROCCIO PIRANDELLIANO ALLA DIDATTICA DELLA GRAMMATICA ITALIANA A STUDENTI ISPANOFONI</i> Damiano Piras Universidad Nacional de Educación a Distancia	100
<i><<DIPINGO SEMPRE MENTRE GUARDO>>: LALLA ROMANO TRA IMMAGINE E PAROLA</i> Daniel Raffini Università di Roma La Sapienza	116
<i>INTERSECCIONES Y EXILIO. INTERRELACIONES ENTRE LITERATURA, ARTE Y FILOSOFÍA EN LA ESCRITURA DEL EXILIO DE CONCHA MÉNDEZ</i> Fabio Contu Universidad de Sevilla	129

<i>DALL'OPERA "FIGURE DI DONNE NELLA POESIA ITALIANA" DI TINO MINETTO, PROPOSTA DI UN MODELO DIDATTICO INTEGRATO CON MUSICA E IMMAGINI</i> Fabrizia Minetto Universidad de Salamanca	152
<i>LA SIMBOLOGÍA DEL EROS EN LOS CÁLCICES VACÍOS DE DELMIRA AGUSTINI</i> Francisco Moya Ávila Universidad de Sevilla	161
<i>IL RUOLO DELLA DONNA NEI GIALLI DI GIORGIO TODDE E MARCELLO FOIS</i> Irene Scampuddu Universidad de Salamanca	175
<i>EL TESTIMONIO QUEER DE CAITLÍN R. KIERNAN EN LA JOVEN AHOGADA</i> Jade López Aledo Universidad de Valencia	185
<i>ALGUNAS CLAVES DE LA POLÍTICA POÉTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA: CUBA, JOSÉ MARTÍ Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ</i> Jaime Puig Guisado Universidad de Sevilla	193
<i>UNA LECTURA KAFKIANA DE LA HISTORIA TRÁGICA. MARÍA ZAMBRANO FRENTE A EL CASTILLO</i> José Luis Pérez Torres Universidad de Sevilla	203
<i>AMELIA PINCHERLE ROSSELLI: ENTRE LITERATURA Y POLÍTICA</i> José Vicente Romero Rodríguez Universidad de Valencia	212
<i>LA CRÍTICA LITERARIA DE APHRA BEHN: UNA INTRODUCCIÓN</i> Juan de Dios Torralbo Caballero Universidad de Córdoba	219
<i>ISABELLA Y LA MACETA DE ALBAHACA: REPRESENTACIONES PRERRAFaelITAS DEL PERSONAJE LITERARIO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO</i> María Cristina Hernández González Universidad de Sevilla-IES Miguel Fernández de Melilla	238
<i>VERITÀ E MENZOGNA NELL'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA D'ARTE DALLA PROSPETTIVA DI GENERE IN NEL MUSEO DI REIMS DI DANIELE DEL GIUDICE</i> Maria Laura Iasci Universidad Complutense de Madrid	251
<i>CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ARTÍSTICAS EN LA OBRA DE ADRIANA ASSINI</i> María Reyes Ferrer Universidad de Murcia	261

<i>LA (AUTO)REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL PRIMER CÓMIC FEMINISTA ESPAÑOL: NURIA POMPEIA Y SUS VIÑETAS</i>	
Núria Lorente Queralt Universidad de Valencia	271
<i>PLURIVALENZA DELLA CASA NELLA NARRATIVA DI SIBILLA ALERAMO</i>	
Sara Lorenzetti Università degli Studi di Macerata	286
<i>LA PREDICAZIONE DELL'ANTICRISTO. UN'ANALISI TESTUALE</i>	
Adriana Vignazia Karl Franzens Universität, Graz	298
<i>AMO DUNQUE SONO. LA RIVOLUZIONE EROTICA DI SIBILLA ALERAMO</i>	
Alessandra Cenni Università di Roma2 – Tor Vergata	318
<i>KAY SAGE: IL PROCESSO DI COSTRUZIONE E DECONSTRUZIONE NEL SUO ITINERARIO PITTORICO E POETICO</i>	
Alessandra Scappini Università degli studi di Firenze	332
<i>L'ASSOCIAZIONISMO FEMMINILE OTTOCENTESCO COME STRUMENTO D'EMANCIPAZIONE IN AMBITO SOCIALE, LETTERARIO E ARTISTICO</i>	
Aurora Ornella Grimaldi EOI Madrid	346
<i>FRONTERAS SUBALTERNAS. GLORIA ANZALDÚA ENTRE MÁRGENES Y CONCIENCIA MESTIZA</i>	
Caterina Duraccio Universidad de Sevilla	360
<i>LITERATURA, MEDICINA Y ESPECTÁCULO: LA HISTERIA COMO MODELO DE INTERSECCIÓN</i>	
Clara Gómez Cortell Universidad de Valencia	368
<i>ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL POETESSA</i>	
Daniela De Liso Università degli Studi "Federico II" di Napoli	376
<i>MEDEA POST-MODERNA: DALLA TRAGEDIA GRECA A LARS VON TRIER</i>	
Giuseppa Machì Scuola Italiana di Madrid	392
<i>DE LA HISTORIA A LA LITERATURA: DIFERENTES INTERPRETACIONES SOBRE SOFONISBA EN LA TRAGEDIA ITALIANA</i>	
Inés Rodríguez-Gómez Universitat de València	407

*CARMELA EULATE SANJURJO: LA MUJER EN EL ARTE. CREADORAS (1915). UNA REFLEXIÓN
SOBRE LAS MUJERES EN EL ARTE*

Pilar Muñoz López
Universidad Autónoma de Madrid

LITERATURA ARTÍSTICA DE MERCEDES COMAPOSADA FIRMADA COMO MERCEDES GUILLÉN

Amelia Meléndez

Universidad Nebrija de Madrid

Mercedes Comaposada era una pedagoga, abogada, feminista y anarquista barcelonesa, que desarrolló también una actividad ligada al arte como marchante de su compañero Baltasar Lobo y secretaria de artistas. Esta nueva actividad desarrollada tras la Guerra Civil mientras vivían refugiados en París bajo la protección de Picasso tuvo su reflejo en dos publicaciones firmadas con su segundo apellido: una monografía del artista malagueño y un libro anterior que como su título indica recogía “Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París”. Se pretende analizar estos textos pertenecientes a la producción intelectual del exilio español y su aportación diferencial a la literatura de arte del periodo.

Mercedes Comaposada Guillén (Barcelona, 1901-París, 1994) creció en un hogar donde su padre, zapatero y socialista, se levantaba de madrugada para estudiar, formándose a sí mismo en inglés y alemán y era corresponsal de *L’Humanité*. Desde sus comienzos laborales como montadora cinematográfica está afiliada como sus compañeros a un sindicato de la CNT. Estudió derecho en Madrid donde su conciencia creciente sobre la situación educativa de las mujeres le llevó hacia la pedagogía. Como se ha señalado, de las dos corrientes de pensamiento anarquista a principios del siglo XX la CNT no se decantó por la proudhoniana que solo aceptaba la aportación de la mujer como reproductora sino que seguía, al menos en teoría, la segunda derivada de Bakunin que propugnaba la igualdad entre los sexos y la incorporación de la mujer al trabajo asalariado para sumar fuerzas junto al hombre en la lucha colectiva. (Sánchez Blanco, 2007: 230) Pero su implementación práctica necesitó de la organización anarcofeminista denominada Mujeres Libres. La idea surgió de una experiencia propia de Mercedes a la que asistió la escritora Lucía Sánchez Saornil, cuando en 1933 Valeriano Orobón Fernández le propuso participar como formadora de obreros y estos rechazaron recibir clases de una mujer. Ambas comenzaron a encontrarse en el Retiro y emplearon en 1935 los listados de grupos de mujeres afiliadas anarco sindicalistas a los que Lucía tenía acceso desde su trabajo en el sindicato de ferrocarriles para enviar cartas con encuestas sobre temas y reivindicaciones de su interés que recibieron una respuesta abundante. Ambas crean en Madrid en 1936 el grupo *Mujeres Libres* que comienza a editar la revista homónima el

20 de mayo de ese año que incluía a Amparo Poch y Gascón (Zaragoza, 1902-Toulouse, 1968) como fundadora. Alcanzó catorce números en los que Mercedes contribuyó con artículos como la reseña de *Tiempos Modernos* de Chaplin. Mercedes seguirá colaborando con la organización desde Barcelona. Allí trabajaba desde 1934 el Grupo Cultural femenino cuyas integrantes decidieron afiliarse en septiembre de 1936 a Mujeres Libres tras la primera reunión con Comaposada. Ésta supo de su existencia por Martínez, compañero de Conchita Liaño, la que sería después secretaria del comité regional catalán de Mujeres Libres. Se constituye entonces la organización barcelonesa con Liaño y Pilar Granel en la que Mercedes destacará en la Sección de Cultura y Propaganda y como formadora de mujeres obreras en el Casal de la Dona Treballadora. Allí enseñó a alumnas como Pepita Carpena, Conchita Guillén y Amada de Nó que “Tiene que haber igualdad entre el compañero y la compañera, esto es, independencia, personalidad. La compañera es capaz de desarrollarse a sí misma a su manera, sin que el compañero tenga que decirle qué hacer. Les explicaba que la mujer debía tener su propia iniciativa e independencia” (Ackelsbergl, 2005: 152).

De hecho, Martha Ackelsberg la conoció en 1982 viviendo en el apartamento colmado de libros de una sola habitación en el que había vivido cuarenta y tres años, vecino al de su compañero Baltasar Lobo. Insistía en que nunca se llamaron fundadoras sino iniciadoras de Mujeres libres. A través de ella conoció a Soledad Estorach, una de las iniciadoras en Barcelona (Ackelsbergl, 2005: 29).

En los escritos de Mercedes estaba presente la necesidad del desarrollo espiritual paralelo a la capacitación cultural de las mujeres (Arias Camacho, 2016: 6)

El rasgo diferenciador de Mujeres Libres era su carácter de feminismo proletario, revolucionario que no busca como el feminismo clásico sufragista cambiar la ley sino la mentalidad masculina. En Mujeres Libres preferían hablar de “Humanismo integral” en lugar de feminismo (Pérez Molina, 2003: 196).

En el primer congreso en Valencia celebrado en agosto de 1937 se sentaron sus bases. Mercedes defendió la igualación de salarios entre hombres y mujeres y el reconocimiento de esta organización no como facción separatista aislada sino como grupo de trabajo dentro de la CNT cuya historia se interrumpe en 1939.

Desde Barcelona Mercedes salió hacia el exilio parisino con su compañero desde 1933, el escultor Baltasar Lobo. Allí se desempeñó hasta su muerte como traductora de autores clásicos españoles (Lope de Vega con mucha frecuencia), colaboró en diversos medios y fue marchante de la obra de Lobo.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

De ese contacto familiar y cercano con el arte y sus creadores resultó una obra literaria artística merecedora de análisis. En esta otra vida intelectual Mercedes Comaposada pasó a ser Mercedes Guillén y la producción más destacable son dos textos.

El primero de ellos fue editado en 1960 con el título de “Conversaciones con los Artistas españoles de la Escuela de París”. En el presentaba en breves líneas un grupo de artistas que pasó de las barracas de Montmartre a los confortables talleres de Montparnasse, de los primeros marchands a los grand marchands de contratos fabulosos como Paul Rosemberg, Vollard, Hessel, Bernheim, Libauds y del coleccionista amateur al coleccionista por inversión. Se acercaba así a un colectivo que cuando ella escribe constaba de 57000 artistas registrados oficialmente en París para distinguir entre ellos aquellos el grupo más enterado y profesionalizado que practicaba un arte más universal y que pasó a ser conocidos como *École de Paris*. Todos estaban unidos por el compromiso tácito de contribuir a la existencia de París como ciudad del arte:

Una trama invisible mantiene en constante tensión esa necesidad de hacer, de ver, de crear, de encontrar, de inventar, en una especie de intercambio continuo: al llegar a París, el artista recibe las influencias de los que hay, estudia, desarrolla su personalidad según su capacidad y su temperamento, y, ya hecho, aporta algo a su vez a los que llegan después. Y así sucesivamente. (Guillén, 1960: 11)

Destacó la existencia de tres generaciones dentro de ella, la de entresiglos, la que iba de 1918 a 1939 y la de 1939 en adelante. Retrató esta escuela a través de dieciséis españoles (Miró, Picasso, Borel, Colmeiro, Viñes, Flores, Clavé, Parra, Fenosa, Lobo, Ortiz. De la Serna, Pelayo, Peinado, Domínguez y Fernández) siguiendo el formato de entrevista. El criterio de selección de estos autores era que todos eran pintores sencillos, entiéndase poco teóricos, habían expuesto conjuntamente en Francia, Bélgica, Italia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Checoslovaquia, Finlandia, América, Japón...junto a escultores Mateo Hernandez, Honorio Condoy, Fenosa y Baltasar Lobo. Y la mayor parte de ellos pertenecían al grupo privilegiado por su conocimiento antiguo de Picasso debido a que estaban asentados en París hacía tiempo.

Mercedes empleaba el metro como medio de transporte para viajar hacia los distintos estudios, sus direcciones y distritos parisinos, describía sus talleres que en muchas ocasiones coinciden con sus domicilios, la condición material en la que vivían como rasgo definidor de su persona y no olvidaba mencionar la persona de familia o no que les servía de apoyo y compañía. Con muchos de ellos habla de los inicios, de esa primera impresión plástica que les atrajo al mundo del arte y de su relación con las vanguardias.

En Joan Miró el interés primero en el románico catalán y el actual por Zurbarán dentro de esa mirada que eliminaba lo inútil atraída siempre por lo despojado. De Francisco Bores la sobriedad y firmeza que buscaba la esencialidad de las formas de manera espontánea, sin intelectualizar el paso de lo figurativo a lo abstracto y que había encontrado que en las composiciones cubistas los cuadros no podían respirar. De igual modo retrató a un Pedro Flores abrumado también por la “disciplina inhumana” del cubismo, sintiéndose marginado por no ser ni “modernista” ni un “místico del número de Oro”, un ser barroco en sus manifestaciones que admiraba a Rembradt, Courbet, Goya o Daumier. Lo describe en un entorno vegetal como sus tapices cuidado por Nita. También retrata a Ginés Parra inspirado por la cultura antigua sea la arquitectura, las leyendas bíblicas o la lectura de clásicos latinos o españoles y para el que el Greco era ya perturbador. No lo era en cambio para Ismael de la Serna que vivía en la rue Vercingétorix, en una casa típica de esa “villa d’artistes” del metro Montparnasse-Bienvenue plagada de talleres. Serna recordaba también el impacto de Tiziano y el bodegón de Zurbarán. Mas idílico aún era el taller en Arcueil de Joaquín Peinado que recordaba con agrado las clases de Julio Romero de Torres en la Academia de Bellas Artes madrileña de San Fernando.

Luego Colmeiro y su “pintura de casa”, de interior doméstico, su interés por la pintura costumbrista y el arte popular o sus primeras sensaciones como la ternura de la figura materna o los verdes “variados, tiernos y húmedos” de la aldea gallega. Describió a Manolo Ángeles Ortiz como un pintor diletante y del que destacó su testimonio de la guerra y los campos de concentración.

Hernando Viñes, responsable con Beaudin, Bores, Esteve, Cossío y otros de introducir el problema pictórico en el surrealismo reconocía ante ella que el cubismo les había aportado el necesario rigor y disciplina. Después de todo debía a Picasso que convenciera a su padre que permitiese el desarrollo de su vocación pictórica. El interés de Picasso por su obra le dio a Apeles Fenosa la fortaleza de insistir en la escultura tras el repudio paterno. Guillén le describe en un entorno con señales infantiles, gatos y la “sonrisa de niña” de su mujer Nicole. Un escultor que había escogido el barro por ser la materia que mayor libertad procuraba pero que la hubiera preferido inmaterial y que creía que la espiritualidad se concentraba mejor en el pequeño formato.

A Luis Fernández, que combinaba la admiración hacia el Greco y Picasso, éste último le enseñó la reducción cromática con la frase “¿Tú crees que un cuadro tiene que ser como un loro?”. En el extremo opuesto respecto a Picasso estaban Óscar Domínguez “El

Guernica solo gusta a los intelectuales, al pueblo no le emociona” y Antonio Clavé, quien compartía con Picasso la impaciencia por encontrar tiempo para dedicarlo a la pintura y avanzar en ella y quien sin embargo afirmaba: “Cuando veo esos Grecos, esos Goyas, los Zurbaranes, los Picassos me dan ganas de ponerme a pintar paredes”. De la visita a Domínguez hay que destacar la delicadeza con la que Mercedes plantea que no era fácil abordar la entrevista con un hombre en avanzado deterioro y muy cercano a la fecha de su suicidio, del que ella no obstante confiaba en que le quedaba ansias de vivir, debió exigir de ella no poca valentía.

El capítulo dedicado a Lobo, el escultor que unía emoción y movimiento hacia el espacio, insiste en esa constante de esta selección de artistas de búsqueda de la simplicidad para llegar a la alegría porque la acumulación de detalles era para él sinónimo de pesadez y tristeza. Pero es curioso notar que el retrato de su compañero está construido sobre críticas de otros, como si la excesiva familiaridad la impidiese abordarlo críticamente desde una voz propia, así aprovecha lo cosechado por Gaya Nuño para explicar el origen sobre los niños volantes de sus maternidades. Dice de él que frecuentó en París especialmente a Laurens y Picasso.

En esta obra Mercedes Guillén ya se ocupaba tras Miró del pintor malagueño. Hablaba de cómo tras conocerle fue al día siguiente al taller y éste le enseñó las obras expuestas en el pabellón de la República de 1937, dibujos entre los que figuraban apuntes del Guernica, retratos de la época azul y telas recientes. Le habló de cómo el Louvre, donde todo estaba ya hecho en pintura, le dio la libertad para crear al margen de la academia y de la obsesión por el tiempo para pintar. Picasso, comparaba Mercedes Guillén: “Como Sancho, siempre presente hasta en lo más sencillo de la vida y de su vida”.

No es la primera vez que Guillén emplea el símil de Sancho para hablar de humanismo frente a idealismo, lo hizo también a propósito del frente madrileño: “Es Sancho Panza quien defiende Madrid. Sancho el Bueno tocado del espíritu de Don Quijote. Sancho con sus barriadas de niños sucios, de mujeres ignorantes y hombres de coplas de pueblo” (Comaposada, 1938, citada en Rodrigo, 2003: 116).

Respecto al segundo texto, su monografía de Picasso editada en 1975, Mercedes Guillén se refiere al comienzo de otras biografías mujeres de Picasso como Fernande Olivier (sin duda a *Picasso y sus amigos*, Taurus, 1964); Gertrude Stein (probablemente por *Picasso*, 1938) pero destaca la monografía que Antonina Vallentin (1893-1957) - nombre por el que se conocía a Antonina Silberstein, la alemana casada con Julien Luchaire y afincada en París - publicó antes de morir con los recuerdos de los que le

conocieron. En otro orden destaca el retrato que de Picasso hace el documental elaborado por la escritora, cronista y realizadora Nicole Vedrès (1911-1965), cuyo título no menciona pero es con seguridad *La vie commence demain* estrenado en 1950 donde la visita de un provinciano a la capital francesa seguida por un periodista motivaba la presentación de personalidades de la cultura y donde además de Picasso aparecían Jean Paul Sartre, Jean Rostand, André Labarthe, Le Corbusier, André Gidé y Daniel Lagache con el actor Jean- Pierre Aumont.

También fueron producto de su amistad los publicados por la periodista y escritora francesa de ascendencia ruso judía Hélène Parmelin (1915-1998), autora de cuatro de libros “con Picasso”. Guillén descalificaba el debido a Françoise Gilot (se refiere a Françoise Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso*, McGraw-Hill, 1964), a su juicio incapaz de comprender el alcance humano de Picasso por sus propias limitaciones.

Parmelin, a la que Picasso conoció en 1944 cuando ella escribía crítica de arte para *L'Humanité*, se diferencia de Guillén en la mayor intimidad que sugieren sus declaraciones que corresponden a la amistad cruzada entre las dos parejas. Parmelin es más desenvuelta además, más egocéntrica y estaba orgullosa de enfrentarse a la iracundia de Picasso con igual encono. Habla de un cuento que escribe titulado “Le roi de Californie” (La Californie era el nombre de la casa en Cannes de Picasso que frecuentaba con Pignon) en el que a Picasso le correspondía el papel de rey, a Pignon el título de Príncipe de Polonia mientras que Jacqueline y ella oficiaban de Mujeres de Argel (Parmelin, 1981: 36). Parmelin además lamenta no disfrutar del apoyo que las “mujeres de pintores” prestan a su “Sardanápalo artístico”. Con desenfado dejaba constancia de la desigualdad que subsistía entre esos cuatro amigos por razón de género.

Guillén y Parmelin coincidían en la influencia que Picasso tenía sobre los que le rodeaban “creaba tensión alrededor de sí” en palabra de Parmelin o “imantaba” (a Sabartés, por ejemplo) en expresión de Guillén. Mercedes Guillén era benevolente y generosa incluso con la propia Parmelin, describiendo su casa en Cannes exuberante en comida y alimento intelectual: “conversación rica en críticas, revistas de arte, literatura, descubrimientos focenses de Marsella, proyecciones en el taller de láminas de Rembradt, Poussin, ángeles de alas negras de Zurbarán con el verde oliva del Greco” (Guillén, 1975: 157). Mercedes fue muy respetuosa y pudorosa en las afirmaciones sobre los demás, expresó sus emociones de forma más atemperada. Cabe preguntarse si es una de esas personas que Parmelin calificaba de “cortesanos o devotos domesticados”. Bien es cierto que tenía razones para ello. Lo primero que hace es dejar testimonio de lo que Picasso

hizo por los exiliados españoles, atendiendo y consiguiendo que quedaran satisfechas todo tipo de demandas porque el principal deber que se autoimpone como española y amiga al escribir esta biografía es el de contribuir modestamente a la futura biografía completa del artista. Esa es su motivación y prueba en el resto del volumen la sinceridad de esa desiderata inicial.

Mercedes Guillén parece haber sido mejor amiga de Picasso de lo que lo fue Baltasar Lobo, tal vez porque cuando habla de sus visitas a Picasso solo en una parte menor son visitas de ambos. Ella retrata el Picasso de 1939 en la Rue de La Boétie, donde le cuidaba su criada Inés y rodeaban Leiris, Soto, Sabartés, Fenosa, Eluard, Fernández y Zervos hasta su muerte, el Picasso hombre que le fue dado conocer al que no reconocía en los análisis de intelectuales como Eugenio D'Ors. Aquel que atendió a los españoles obsesos por vencer la segunda frontera de los papeles que siguió a la de los campos de concentración que deambulaban por la ciudad entre las ayudas de la JARE, SERE y las de los españoles ya asentados, con “cobijo”. Para poder recibir por la mañana Picasso prolongaba sus horas de trabajo nocturno, aunque a veces les llevaba a ellos a cenar con Dora Maar pues la noche era muchas veces para preguntar por los españoles en Montparnasse y por el día en Flore, Lipp o El Catalán, la casa de comidas en Grands-Augustins en cuya puerta un día le presentó a Olga Koklova.

Corresponde ahora valorar aunque sea con brevedad la aportación diferencial de estos textos, en especial del último a la literatura de arte contemporánea sobre Picasso. La principal aportación de Mercedes Guillén al retrato colectivo del pintor es la concreción con datos de cómo era el día a día del pintor, qué fue ser el hombre que vivía la vida del artista Picasso. En parte porque la vivieron con él, porque frecuentaron a Picasso y a los que fueron sus apoyos principales. Es de destacar en los primeros tiempos la descripción que hizo de lo que supuso la amistad con Jaime Sabartés definido por Picasso como “el amigo con el que uno puede distraerse cuando no hay dinero para gastar”. Mercedes era consciente de la fortuna que tenía con esa cercanía a Picasso, a veces rezagándose en el restaurante para llevarse pedazos de mantel garabateados por él, costumbre en la que fue secundada por Eluard, Brasé, Fenosa y Clavé (Guillén, 1975: 70).

Mercedes describe al Picasso al que brotaban poemas como *Le désir ratrappé par la queue* que animaba a una Mercedes abrumada por las tareas cotidianas que escribía poemas en la única tranquilidad del retrete con un “Se puede barrer y pensar”. Y es que frente a Mercedes que pensaba que uno hacía lo que podía, no lo que quería, Picasso oponía la convicción de que “cuando uno quiere hacer algo, si siente verdadera necesidad

de hacerlo lo hace por encima de todo y a la hora que sea, por la mañana, por la tarde, por la noche, con medios o sin ellos, por encima de obstáculos y dificultades” (Guillén, 1975: 137-8).

Juntos vivieron la ocupación alemana con muertes y desapariciones de amigos, la influencia de los poetas como Éluard sobre su obra, el rosario que su amigo de Montmartre Max Jacob le hizo enviar al ser detenido, la influencia de los poetas de la Resistencia e intelectuales que prepararon el camino para su adhesión al partido comunista muchos años después de que los artistas simpatizantes nazis le hubieran tachado de tal. Picasso ayudaba procurando que quedara un margen de autonomía para ayudarse a sí mismo como ilustra la anécdota de la ejecución de un embargo en casa de Guillén y Lobo donde los policías se dieron cuenta de que no había nada que valor, despreciando el Picasso que poseían: “¿Su marido hace esto? No me extraña que no venda” (Guillén, 1975: 134).

Luego la deuda que los pueblos alfareros del sur de Francia como Vallauris, Antibes, Vance y Biot contrajeron con él, que les trajo riqueza y toros a los que acudían siguiéndole a él, además de los españoles, Prévert, Kahnweiler, Leiris, Salacrou, Duhamel o Cuttoli. En Antibes le ofrecen un castillo museo y en Vallauris una iglesia secularizada. En esos últimos momentos había que evitar con él la palabra muerte y la figura de Jacqueline como “mujer del artista” es reivindicada por Guillén. Ese último Picasso aún humilde que reconocía sus deudas con pintores del pasado como Ingres y su belleza producto de la combinación restringida y el dibujo como base de la pintura. El libro habla del reencuentro de Guillén y los amigos de Picasso con ciertas obras que habían visto realizar en los distintos talleres del pintor en las retrospectivas que se hicieron antes de su muerte, que formaban parte de la memoria de sus vidas y ellos consideraban como propias. A esas muestras ella acudía muchas veces como embajadora de Picasso al encuentro de Josette Gris o Madame Cuttoli con las que vivió con él horas de estar “en ascua de amistad” porque las tres representaban una genealogía de amigas de distintas épocas de la vida del pintor. Es decir, ofrece un retrato de Picasso y su entorno humano desde la gratitud y desde la nobleza de elegir para la memoria lo que en el amigo había de bondadoso que era mucho.

Si uno compara esta biografía, que es en gran parte autobiografía, con otros estudios del pintor editados por los mismos años la diferencia es abisal. Guillén menciona a Daniel-Henry Kahnweiler, recordando la ambición de Picasso de pintar “la vida de una ciudad con todo lo que hay en ella animación, colores, movimientos, voces, en equipo,

como cuando el cubismo” (Guillén, 1975: 18). En 1971 editó una monografía de Juan Gris donde era inevitable la referencia al pintor malagueño pero donde escasean las declaraciones de propia voz del artista como “Hay que tener una idea de lo que se va a hacer, pero una idea vaga” (Kahnweiler, 1971: 112) y abundan en cambio las interpretaciones del propio marchante y teórico sobre los periodos de su obra, la causa de los distintos cambios en ella en el transcurso de su ejecución que le acercan a la literatura artística de los historiadores. Respecto a éstos es preciso notar la descalificación de los escritos de Eugenio D’Ors hecha por Guillén que se sumaba a la de muchos en razón de las adhesiones político religiosas de éste en la segunda mitad de su vida. Otros historiadores como Juan Antonio Gaya Nuño quisieron, no obstante, hacer justicia a la figura completa de D’Ors y su aportación a la dignificación de la literatura artística española dándole vuelo europeo y acercando las artes y las letras. Por eso comentaba su estudio sobre Picasso aparecido en *Éditions Chroniques du Jour* en 1930 con sus afirmaciones atrevidas de que no se trataba ni de un pintor de vanguardia, ni español sino italiano ni de un brujo. Luego la reedición de 1935 donde le reclamaba la obra maestra que habría de ser dos años más tarde *Guernica* y el reproche que le hace a su comunismo en la revisión de 1945 (Gaya, 1975: 263-5).

También a comienzos de los 70 se reeditó en Austral con autorización de herederos de Pilar de Zubiaurre el texto de Juan de la Encina aparecido en 1953. El crítico aquí repartía su admiración por el progreso comercial, la fama alcanzada, discutiendo sin nombrarlo la posición de D’Ors con una afirmación categórica de que cabría una lectura de su obra desde la historia de la pintura española pero manifestando a lo largo del capítulo a él dedicado desconcierto e inseguridad para emplear juicios propios hasta el punto de tener que recurrir a los de Severini “el arte de Picasso está dotado de la condición de la anguila”. Lo más próximo que encontramos al retrato humano de Picasso es la frase “Es Picasso hombre de pocas palabras y ha tenido el buen gusto, fuera de éste o del otro desliz, de no desparramarlas” (De la Encina, 1972, 228).

Valeriano Bozal, cuya primera edición de su historia del arte español también corresponde a 1972 echa mano de una taxonomía de historiador profesor con jalones como naturalismo, modernismo, expresionismo, cubismo, surrealismo, expresionismo de nuevo desde *Guernica* y lirismo en su última producción. Lo más personal de su análisis es esa calificación del modernismo de burgués, y del expresionismo postimpresionista al que se adscribirían los periodos azul y rosa con su “mitología de la pobreza” de incluir la misma mirada pequeño-burguesa de la bohemia artística parisina de su tiempo. A partir

del cubismo se apoyaa en el texto editado en Barcelona en 1958 sobre el autor por Wilhelm Boeck.

En definitiva, en el momento en que la monografía de Mercedes Guillén hace su aparición era necesaria, al menos en la bibliografía editada en España, una aportación más cercana al pintor y hombre que fue Picasso. Su testimonio es preciosísimo para un país que se siente orgulloso de él y cuyos artistas tan sólo pueden conectar con él reuniéndose en tertulias de café y enviando a sus homenajes notas firmadas por Fernando Chueca Goitia.

Ahí es donde la figura de esta ensayista del exilio que también fue Mercedes Comaposada bajo la firma de Mercedes Guillén se acrecienta por su generosidad para servir de vínculo y puente con el Picasso que España no pudo disfrutar y al que ella tuvo ocasión de acompañar unida por la admiración pero sobre todo por la amistad. No olvida el reconocimiento a la obra de otras mujeres, bien predecesoras o contemporáneas, ni el empleo de terminología específica que arma sus escritos del rigor necesario al especialista. Pero además dignifica con su ejemplo la continuación de la labor intelectual por encima de las limitaciones materiales y de todo orden que estuvieron presentes en su vida desde 1939.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ackelsbergl. M. A., *Free Women of Spain. Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, Oakland, AK PRESS, 2005.
- Arias Camacho, P., “Mujeres libres y feminismo en tiempos de cambio.” *Bicel*, 25 (2016), p. 6.
- Bozal, V., *Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Istmo, 1972, pp. 95-103.
- Comaposada, M., “La defensa de Madrid”, *Umbral*, 35 (1938), pp. 8-9 citada en Rodrigo, A. y Moa, P., *Federica Montseny*, Barcelona, Ediciones B, 2003, p. 116.
- De la Encina, J., *Retablo de la Pintura Moderna. De Manet a Picasso*, Madrid, Austral, 1972, pp. 227-238.
- Gaya Nuño, A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico europeo de ediciones, 1975.
- Guillén, Mercedes, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus Ediciones, 1960.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Guillén, Mercedes, *Picasso*. Madrid, Siglo XXI de España editores S.A., 1975.

Kanhweiler, D-H., *Juan Gris, vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

“Mercedes Comaposada...Mujeres Libres”. Mujer y Memoria. Internet 01-08-15.
<<http://mujeressinfonterasysinbozal.blogspot.com.es/2015/08/agosto-anarkoefemerides-mujer-y-memoria.html>>

Parmelin, Hélène. *Picasso, el hombre de las mil caras*, Barcelona, Planeta, 1981.

Pérez Molina, I. “Conchita Liano Gil (*et alii*), *Mujeres Libres. Luchadoras libertarias*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 1999”. Ressenyes, *Duoda, Revista d'Estudis Feministes*, 25 (2003), pp. 193-6.

Sánchez Blanco, L. “El anarcofeminismo en España.: Las propuestas anarquistas de mujeres libres para conseguir la igualdad de géneros”, *Foro de Educación*, 9 (2007), pp. 229-238.

LA DISEMINACIÓN CULTURAL BRONTËANA: WUTHERING HEIGHTS Y ABISMOS DE PASIÓN DE LUIS BUÑUEL

Ana Pérez Porras
Universidad de Jaén

1. LA DISEMINACIÓN CULTURAL BRONTËANA

Emily Brontë ha sido objeto de numerosas investigaciones que han abordado diferentes aspectos de su vida y obra. La escritora es conocida mundialmente y su novela es una de las más representativas de la época victoriana. En diciembre de 1848, la autora moría a la edad de treinta años sin haber disfrutado del reconocimiento de la crítica de su país. Si bien la novela no alcanzó un éxito rotundo, hoy día *Wuthering Heights* (1847) es conocida a nivel mundial. La introducción de Patsy Stoneman confirma este hecho:

In British public libraries in 1991-1992 it was the third most borrowed book, and in 1994 it was available in the United Kingdom in 27 different editions. It has been translated into 26 languages and has generated at least 36 sets of illustrations, 23 stage plays, 14 musical settings, including full-scale ballet and opera, 11 radio and 5 television adaptations, 8 films, and 12 later novels at least partly based on *Wuthering Heights* (Stoneman, 1998: 8).

El lector se convierte en ocasiones en un nuevo creador tanto de nuevas creaciones literarias como adaptaciones cinematográficas. En primer lugar, existen cuatro obras basadas en la novela de E. Brontë que contemplan aspectos diversos desde el punto de vista temático y temporal: *Heathcliff* (1977) de Jeffrey Caine, *Return to Wuthering Heights* (1978) de Anna L'Estrange, *Catherine, her book* (1983) de John Wheatcroft y *The Story of Heathcliff's Journey Back to Wuthering Heights* (1992) de Lin Haire-Sargeant. Las obras de Caine y Haire-Sargeant se centran en el personaje de Heathcliff, quien indudablemente constituye el eje principal de la novela brontëana.

En segundo lugar, las adaptaciones, que se detallan a continuación, han contribuido a la difusión y conocimiento de la obra por todo el mundo. En 1920 se estrena la primera película de *Wuthering Heights* del director A.V. Bramble en Reino Unido, con Milton Rosmer interpretando a Heathcliff y Colette Brettel a Catherine Hareton. A esta, le sigue la adaptación de Wyler (1939). La actriz Merle Oberon interpreta a Catherine y el papel

de Heathcliff lo encarna Laurence Olivier¹. *Abismos de Pasión* de Luis Buñuel se estrena en 1953. Los protagonistas son Jorge Mistral (Heathcliff) e Irasema Dilian (Catherine). Otras adaptaciones para cine y televisión que merecen ser mencionadas son la versión televisiva dirigida por Daniel Petrie en 1958 y que contó con un Heathcliff de la talla de Richard Burton. En 1967 se rueda una versión en portugués titulada *Morro dos ventos vivantes*, dirigida por el brasileño Lauro César Muñoz y protagonizada por Irina Greco y Altair Lima (Menéndez Rodríguez, 2003: 239). De esta misma nacionalidad es la película *Vendaval*, de 1973, donde Catarina y Rodolfo son interpretados por Joana Fomm y Jonas Mello.

En México se crea una serie titulada *Cumbres Borrascosas* en 1979. Los actores, Alma Muriel y Gonzalo Vega, interpretaron a Catherine y Heathcliff. En 1985 aparece una nueva versión. Esta vez se trata de una adaptación de nacionalidad francesa, titulada *Le Hurlevent*. Siete años después se estrena el film de Peter Kosminsky (1992) que cuenta con los protagonistas Juliette Binoche y Ralph Fiennes. Esta adaptación impulsó a Juliette Binoche a protagonizar también el film *Chocolat* (2000). La adaptación de Suri Krishnamma (2003) se distribuyó en los canales de la MTV (Aguilar Franch, 2009: 210). En 2011 llega a la gran pantalla la última versión cinematográfica bajo la dirección de Andrea Arnold, con la peculiaridad de que Heathcliff es representado por primera vez por un actor de raza negra (James Howson), y este fue un aspecto bastante comentado por la crítica.

Al igual que ocurre con E. Brontë, podemos citar el ejemplo de la escritora Jane Austen, como afirma Muñoz Valdivieso: «Es difícil encontrar una explicación para este fenómeno de la “Austenmanía”; uno de los posibles motivos según esta autora podría ser “la nostalgia de fines del siglo XX por un pasado idealizado que las novelas de Jane Austen parecen encarnar” (Muñoz Valdivieso, 2007: 289-290).

2. BUÑUEL Y ABISMOS DE PASIÓN

De España (2007: 275) explica que lo que ha hecho destacable la censura en nuestro país es que durante una época (1939-1975) en la cual el cine mundial alcanzó su grado más alto de madurez y al mismo tiempo de libertad en la exposición de ideas y situaciones,

¹ El protagonista un año después, en 1940, trabajaría con Joan Fontaine bajo la dirección de Alfred Hitchcock en *Rebecca*.

las circunstancias políticas de este país impusieron unas rígidas limitaciones de fondo y forma cada vez más reñidas con lo que era habitual en otros países. El autor comenta que al morir Franco, la censura² se va relajando hasta desaparecer completamente y el cine español se convierte en uno de los más libres del mundo, afrontando los temas más atrevidos con la inusitada franqueza (2007: 275).

Es destacable mencionar que los cineastas con inquietudes decidieron filmar en el extranjero. Buñuel pretendía buscar una mayor libertad de expresión y rodó en Francia dos clásicos del surrealismo, *Un perro andaluz* (1929) y *La Edad de Oro* (1930).

Abismos de Pasión (1953) “sabe tratar la simbología con sumo cuidado y con una fuerza desgarradora lejana a la versión de Wyler de 1939” (Menéndez Rodríguez, 2003: 240). Quizás el ejemplo más espectacular y discutido entre los muchos condicionantes externos que determinan la obra de Buñuel sea el famoso *miscasting* de *Abismos de Pasión*. La inadecuación de los intérpretes se consideró un factor decisivo en los fallos de la película. Al comparar su proyecto con el producto resultante, él mismo fue uno de los primeros en enjuiciar negativamente la película.

No logré lo que quería. En primer lugar, los actores eran inadecuados. Irasema Dilian, con su acento polaco, y Mistral, con su acento español, ambos representando a unos seres que eran como hermanos de leche, introducirían en el film un elemento de irrealidad indeseable, porque no podían controlarlo (Aranda, 1975: 242, citado en Monegal, 1993: 119).

En 1933 intentó rodar *Wuthering Heights* con el título de *Les Hauts de Hurlevent* pero no encontró productor. Sucedió lo mismo dos años más tarde. Este infortunio unido al escándalo de sus primeras películas, provocaron que Buñuel afrontara un cine de más amplia difusión social, alejándose en cierto modo del surrealismo pero sin olvidarlo por completo (Aguilar Franch, 2009: 186).

3. IN/FIDELITY —UNA RELACIÓN CONFLICTIVA—

Es difícil delimitar la frontera entre literatura y cine. Constanzo Cahir (2006) compara este proceso de traslación con el de una traducción: “If we think of a literature-based film

² Respecto a esta etapa de censura, es destacable mencionar el film *Viridiana* (1961), que había supuesto la vuelta a España de Buñuel tras sus años de exilio en México. El film se estrenó en el Festival de Cannes y allí obtuvo el primer premio. Don José Muñoz Fontán, en calidad de Director General de Cinematografía y Teatro recogió el galardón en el escenario; sin embargo, poco después, *L'Osservatore Romano*, —periódico oficial del Vaticano— consideró a la película blasfema y violentamente anticristiana. Además, se prohibió toda mención del premio y fue declarada de forma oficial como inexistente. Las autoridades franquistas, en lugar de prohibir *Viridiana*, negaron su existencia como película española. Al cabo de un tiempo, el coproductor mexicano Gustavo Alatriste consiguió que se le atribuyera la nacionalidad mexicana (García, 2011: s.p.).

as a translation we will come to see that the filmmakers are moving the language of literature —made up of words— into the language of film” (Constanzo Cahir, 2006: 14). La autora clasifica tres métodos de “translation”. En cada uno de ellos, el cineasta se detiene en distintos valores y objetivos para lograr su traducción fílmica.

1. **literal translation:** which reproduces the plot and all its attending details as closely as possible to the letter of the book;
2. **traditional translation:** which maintains the overall traits of the book (its plot, settings, and stylistic conventions) but revamps particular details in those particular ways that the filmmakers see as necessary and fitting;
3. **radical translation:** which reshapes the book in extreme and revolutionary ways both as a means of interpreting the literature and of making the film a more fully independent work (2006: 16-17).

La autora define la traslación fílmica de *Abismos de Pasión* como radical y surreal “Other non-realistic, radical film translations of literary works include *Abismos de Pasión* (1953), Luis Buñuel’s surreal, radical translation of Emily Brontë’s *Wuthering Heights*” (2006: 36). Primeramente, en la evaluación de estas traducciones cinematográficas se cuestiona la originalidad. El cineasta Jean Luc Godard se detiene en esta cualidad: “Originality invariably enters the moment someone begins reading the literature; and the unavoidable original way in which one reads a text affects how one translates the work into film” (citado en Constanzo Cahir, 2006: 16). En segundo lugar, el “grado de fidelidad” también se utiliza en la crítica cinematográfica, como explican Kranz y Mellerski:

Interest in cinematic fidelity has only been increased by the great success of these movie adaptations. Filmmakers initially turned to literature for more complex, well-known, and prestigious material, hoping to spread the attraction of the new medium into the middle classes (2008: 1).

El espectador no siempre encuentra su película y se decepciona al no encontrar su fantasía (Restom Pérez, 2005: 116). No debemos olvidar que la adaptación es para el director el resultado de su experiencia lectora. Por este motivo, en ocasiones, se presentan los mismos contenidos pero se hace énfasis en causas distintas:

Esta “crítica de la felicidad”, incluso la más intelectual, centra su lectura del film y su evaluación de este en la implícita supremacía de la novela [...] Por esta razón quedan fuera del juego o del “discurso serio de la adaptación” términos como “violación del original”, “traición”, “fidelidad al espíritu” de la obra. Ya que restan complejidad al proceso de adaptación y para ello es mejor re-definirlos por “relaciones intertextuales entre texto y filme” (Restom Pérez, 2005: 116-117).

En esta investigación no pretendemos determinar el grado de fidelidad, nuestro propósito es analizar la interpretación filmica de *Abismos de Pasión* de Buñuel como “una fantasía del director”, tomando como referencia el texto literario de E. Brontë.

4. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS

Para el análisis comparativo de *Wuthering Heights* y *Abismos de Pasión* se ha seguido el modelo que propone Sánchez Noriega:

Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso (Sánchez-Noriega, 2000: 138).

En el análisis hemos tomado como referencia el texto original de E. Brontë de 1847 y el estudio crítico de Bhattacharyya (2007). Hemos consultado las lecturas generales que se citan a continuación: Sánchez Noriega (2000) y Pérez Bowie (2003). Además de estas, hemos cotejado otros modelos de práctica analítica que se recogen en el libro de Sánchez Noriega, entre ellos: *La Colmena*, *Carne Trémula* y finalmente un modelo de relato breve: *El Sur*.

4.1. Procedimientos de adaptación

Resulta imposible indicar todos los procesos empleados en la adaptación del texto literario al texto filmico de *Abismos de Pasión*; sin embargo, es destacable el hecho de que Buñuel decida representar únicamente la primera generación de personajes.

4.1.1. Transformaciones en la estructura temporal

En cuanto a la estructura temporal del relato, se debe subrayar la distancia del tiempo de la enunciación filmica respecto al de la literaria; en este último caso, corre el año 1801 cuando Lockwood empieza a escribir la historia en su diario. En el texto filmico se omiten todas las fechas de la novela. La primera escena de la llegada de Alejandro correspondería con el capítulo 10 (volumen I) de la novela, por lo que se realiza una elipsis que abarca toda la infancia de los protagonistas. Además, Buñuel se detiene en la muerte de Catherine

que corresponde con el capítulo 2 (volumen II) de la novela y da un salto hasta el capítulo 20 (volumen II), donde se narra la muerte de Heathcliff.

4.1.2. Transformaciones de personajes e historias

Estamos ante un guión original con una magnífica caracterización de los personajes; sin embargo, es destacable mencionar que Buñuel opta por añadir ciertas connotaciones a estos. A continuación, cotejaremos escenas de la adaptación cinematográfica con el texto literario. El director ha respetado la principal temática de la novela: pasión, venganza y duelo, así como también el mundo de lo sobrenatural.

Es destacable mencionar el impacto que produce la primera escena en el espectador (00: 01: 38). Catalina mata zopilotes con una escopeta e Isabel huye aterrorizada. Indiscutiblemente, Buñuel consigue contrastar la personalidad de las dos mujeres (Aguilar Franch, 2009: 197). Alejandro vuelve tras tres años de ausencia y no es bien recibido por María³: “Llevas el demonio metido en el cuerpo” (00: 05: 34). Eduardo es quien teme recibir a Alejandro porque se da cuenta de la atracción que aún siente por él Catalina. Eduardo como Edgar en la novela presenta una gran impotencia emocional, según Aguilar Franch “es un represor: encarna el orden represivo del relato, la lucha contra un amor irracional, y también el orden represivo de la burguesía (2009: 198). En su primer encuentro, Alejandro y Catalina muestran sus sentimientos ante Eduardo (00: 07: 28).

Resulta curioso que una novela tan cargada de violencia se haya convertido en una de las historias de amor más elogiadas de la literatura. Sin duda alguna, *Wuthering Heights* es una novela pasional: “Passion may run to either extreme—violence or love. *Wuthering Heights* presents the extreme forms of both and Emily Brontë had displayed exceptional skill in handling them so that such passions instead of appearing melodramatic, appear as natural” (Bhattacharyya, 2007: 79). Los protagonistas son tan emotivos y pasionales que logran que su corazón se agite de manera inusual.

En la adaptación se desconoce el motivo de la desaparición de Alejandro. En el texto literario, Heathcliff huye porque se siente rechazado por Catherine. E. Brontë muestra la importancia de las clases sociales en la época victoriana. Catherine⁴ tiene claro su propósito, lograr un estatus social, que a la vez le permita abandonar el mundo represivo

³ María interpreta al personaje de Nelly Dean.

⁴ Heathcliff no puede ofrecerle a Catherine el estatus y la posición social que ella tanto ambiciona. Es importante recordar que en estos momentos Heathcliff no posee ni bienes, ni un pasado que lo pueda respaldar, ni siquiera una posición social reconocida.

de *Wuthering Heights*. Así, la protagonista lo expresa en su conversación⁵: “Nelly, I see now, you think me a selfish wretch, but, did it never strike you that, if Heathcliff and I married, we should be beggars? whereas, if I marry Linton, I can aid Heathcliff to rise, and place him out of my brother's power” (I, 9, 181). Para Fegan, “Catherine’s initial rejection of Heathcliff quickly becomes complete self-identification with him”, tal y como la autora ejemplifica con las palabras de Catherine “Nelly, I *am* Heathcliff (I, 9, 183)”. En *Abismos de Pasión*, Buñuel recrea este pasaje después del regreso de Alejandro. En el cuarto de la costura, Catalina conversa con María e Isabel “Si nos hubiéramos casado, habrían hecho de nosotros unos mendigos” (00: 10: 45). En el texto fílmico la escena finaliza con las palabras de Catalina “Quiero a Alejandro más que a la salvación de mi alma” (00: 10: 57).

Buñuel destapa los verdaderos sentimientos de los personajes, estos son impulsivos y no esconden sus pensamientos, como por ejemplo cuando Eduardo se dirige a Catalina: “Me engañas con el pensamiento. ¿Por qué te casaste conmigo? Ante la sinceridad de Eduardo, Catalina le responde “porque él se fue y creí que para siempre” (00: 12: 41). En el film, el carácter impulsivo de Eduardo no se corresponde con la personalidad de Edgar en *Wuthering Heights*. Su esposa le confiesa que contrae matrimonio con él porque le quería aunque de un modo muy distinto y además necesitaba tener un hijo. “Tu amor y el mío acabarán con la muerte. El que tengo por Alejandro no es de este mundo” (00: 12: 41). Esta escena rememora el diálogo que Catalina mantiene con Nelly en el capítulo 9 (volumen I). En esta situación describe su amor por Heathcliff con las siguientes palabras: “My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees---my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath--a source of little visible delight, but necessary” (I, 9, 183). Esta pasión se ve ligada a la venganza de Alejandro que le confiesa que esta vez su propósito es dañarla (00: 22: 53).

Cuando regresé no traía más que un solo pensamiento, vengarme [...] De todos los que me hicieron sufrir. Pensé que podía apoderarme de todo y después echarlos a latigazos para quedarme contigo. Vámonos Catalina, ahora mismo (00: 19: 42).

Catalina rechaza su idea y le confiesa que está embarazada. A partir de entonces, Alejandro comienza su venganza y utiliza a Isabel para conseguir sus propósitos. La

⁵ Según Ballesteros González, “Catherine mitiga un tanto los egoístas designios de su matrimonio con Edgar Linton mediante sus planes para engrandecer a Heathcliff gracias a la posición social que adquirirá con su marido” (1998: 184).

hermana de Eduardo está enamorada de Alejandro y Catalina intenta prevenirla “Es un salvaje que solo se lleva dejar por el instinto Jugará contigo, te hará sufrir como una condenada” (00: 22: 45). Aunque Catherine intenta prevenir a Isabella de las intenciones de Heathcliff, la humilla y se mofa de sus sentimientos :

Isabella swears that the love Edgar has for me, is nothing to that she entertains for you. I'm sure she made some speech of the kind, did she not, Ellen? And she has fasted ever since the day before yesterday's walk, from sorrow and rage that I despatched her out of your society, under the idea of its being unacceptable" (I, 10, 236-237).

También, Catalina, en el film ridiculiza el amor que Isabel siente por Alejandro: “Me dijo que te quiere más que yo a Eduardo [...] Mi cuñadita tiene el corazón destrozado [...] y decir que hace tres días que no come” (00: 22: 51). Isabel se siente ofendida y la muerde (00: 22: 53). Tras esta escena, Alejandro corre tras Isabel y la muerde por primera vez en el cuello. Somos testigo de ello hasta en cuatro ocasiones: En la segunda, Alejandro aplica sus besos-mordiscos⁶ de seducción a Isabel poco después de confesarle: “Dirás que tengo instintos de bestia, ¿no?” Alejandro la pone a prueba “¿Y si no me atreviera a pedirte relaciones?” La respuesta de Isabel muestra la degradación que sufre “Me atrevería yo” (00: 30: 35). Inmediatamente después Alejandro la besa por tercera vez mientras Catalina los observa (00: 31: 01). Finalmente, el último beso vampírico se lo da en su habitación (00: 45: 16).

En la novela, el lector se enfrenta a una venganza que no solo embrutece más aún si cabe la naturaleza maquiavélica de este personaje, sino que además le sirve de ayuda para apropiarse de todas las posesiones existentes. Heathcliff planea casarse con la hermana de Edgar con el propósito de vengarse de los Linton, por este motivo Isabella es un personaje indispensable para lograr sus objetivos. El personaje planea contraer matrimonio con Isabella para hacerse con el control de las propiedades: "She's her brother's heir, is she not?" (I, 10, 239). En su nuevo hogar conyugal es donde nada más llegar Isabella descubre el verdadero comportamiento y las intenciones de su marido, como indica en la carta que le dirige a Nelly:

Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? I shan't tell my reasons for making this inquiry; but, I beseech you to explain, if you can, what I have married---that is, when you call to see me; and you must call Ellen, very soon. Don't write, but come, and bring me something from Edgar (I, 13, 307).

⁶ Encontramos besos en el cuello que se repiten en cuatro ocasiones se asemejan más a un mordisco, denominados por Aguilar Franch como vampíricos, de clara influencia gótica (2009: 194).

Una vez instalada en *Wuthering Heights*, Isabella deja atrás la vida llena de esplendor y comodidades a la que estaba acostumbrada en su residencia de Thrushcross Grange. El denigrante cambio de Isabella Heathcliff la convierte en la antítesis del ideal de mujer que proclama a los cuatro vientos la era victoriana, y que responde al patrón de la ferviente esposa dedicada a su marido e hijos en cuerpo y alma. Sin embargo, la paciencia de la joven tiene un límite y tras poco más de diez días de estancia en la casa de *Wuthering Heights*, se arma del valor suficiente y escapa aterrorizada de las garras de su opresor.

En el film, Isabel le suplica a Alejandro que la saque de la casa, este rechaza la idea “¿Has visto las arañas debajo de las piedras? Les pones un pie encima y las aplastas. Eso voy a hacer contigo [...] Basta que vivas para que yo te odie. Llevas su misma sangre” (00: 54: 25). Isabel vuelve a La Hacienda “El Robledal” pero Catalina no se apiada de ella y le reprocha su comportamiento. La hermana de Eduardo cree que su advertencia venía dada por sus celos. Catalina rechaza esta absurda idea puesto que “Yo no puedo tener celos de él. Sería como tenerlos de mi misma” (00: 59: 04). Tampoco recibe el apoyo de su hermano Eduardo pues este la desprecia desde el momento en que huye porque considera que ha traicionado a su familia. Isabel le suplica a Eduardo que la deje volver pero se niega: “No he sido yo quien te ha casado con él. El lugar de una mujer está junto a su marido (01: 00: 54) [...] Si te dejo volver a esta casa, este vendrá a reclamarte” (01: 01: 21). Defraudada decide volver junto a su marido, sin embargo le anticipa su castigo, pensando en el más allá. “El acabará robándote a Catalina. Viva o muerta un día te la quitará” (00: 01: 48). En la novela Isabella fallece y no logra que su hermano la perdone. Buñuel no desea ese fatídico destino para el personaje. Sabemos por las palabras de José que él la llevó junto a su hermano (01: 23: 34).

El duelo está presente en *Wuthering Heights*. Heathcliff ansía su reunión con su amada que únicamente puede conseguir a través de la muerte: “Towards the end of his life Heathcliff longs for his reunion with Catherine, only through death” (Bhattacharyya, 2007: 73). La relación puede definirse como pasional y destructiva. Heathcliff y Catherine muestran un amor que, ante la imposibilidad de su consumación en vida, pretenden llevar a su fin en el “más allá”. Según Kindelán: “[...] la novela nos lleva a presenciar la trascendencia del amor y de la muerte, y a sentir como Catalina y Heathcliff sienten. La escritora ha triunfado al hacer partícipe al lector de la plenitud de su experiencia, una experiencia que traspasa los límites de lo puramente humano y terrenal” (1987: 603). Para Marsh, la muerte de Catherine supone un desafío en la pareja:

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Catherine's death, then, is a challenge: in separating her from Heathcliff, it is a challenge to the unity they have both asserted so forcefully. It is therefore a challenge to Heathcliff, whether he has the courage and firmness of will to follow her, or whether death will finally divide them (1999: 61).

En el capítulo (II, 2, 28-29) tras el trágico suceso, este le pide a su amada que permanezca con él. Heathcliff cree que los fantasmas vagan por el mundo y le suplica al de su amada que le persiga:

Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer---I repeat it till my tongue stiffens ---Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you--- haunt me then! The murdered do haunt their murderers. I believe---I know that ghosts have wandered on earth. Be with me always ---take any form---drive me mad! only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!" (II, 2, 78).

En el film, Buñuel también se detiene en el sufrimiento de Alejandro: "Catalina voy a rezarte una oración hasta que la lengua se me seque. Catalina, ojalá no tengas paz mientras yo viva. Dijiste que yo te había matado y los muertos persiguen a sus asesinos" (01: 15: 24). La invocación al fantasma nos conduce al mundo de lo sobrenatural que caracteriza a la autora, tal y como afirma Bhattacharyya "To her the supernatural is the expression of the very laws of nature. And the effect it produces is rather refined, subtle and suggestive and not crude, coarse and vulgar. The atmosphere of other-worldliness has been brought here through dreams, visions and popular superstitions" (2007: 88-89).

4.1.3. Clausura del relato

Abismos de pasión solo abarca la primera parte de la novela de E. Brontë pero encontramos en su secuencia final referencias a varios momentos de esta. Alejandro acude a la tumba de Catalina acompañado por la música de Tristán e Isolda de Wagner (01: 24: 49). A continuación, entra de noche en el cementerio y rompe el candado de la cadena que cierra el sepulcro. Es destacable mencionar que no se visualiza quien le dispara en el corazón aunque intuimos que se trata de Ricardo, su peor enemigo. A pesar de estar herido, abre el ataúd, se arrodilla y besa a Catalina (01: 24: 49). Alejandro escucha la voz de su amada. Su figura vestida de novia le abre sus brazos, sugiriéndole que se acerque a ella. De repente, la imagen se transforma en Ricardo. Tras un fuerte disparo, Alejandro cae sobre el ataúd de su amada y los dos consiguen permanecer juntos en el más allá. Monegal (2003: 136) en su estudio compara esta última escena con tres fragmentos de la novela. En primer lugar, hace referencia al capítulo 2 (volumen II)

cuando Heathcliff se despide del cadáver de Catalina. En segundo lugar, en el capítulo 1 (volumen II) Heathcliff le cuenta a Nelly que mandó al sacristán que estaba cavando la tumba de Linton a que quitara la tierra que cubría el ataúd de Catherine y finalmente lo abrió. Nelly le pregunta si no se siente avergonzado por perturbar a los muertos. El protagonista no se agita, se siente aliviado y le explica que Catherine es la que ha estado persiguiéndole día y noche, durante dieciocho años sin tregua ni remordimiento. En tercer lugar, el autor encuentra una similitud con el capítulo 20 (volumen II): “Heathcliff muere de voluntad de morir, de deseo de reunirse con Catherine, y se sugiere que percibe la presencia del fantasma de ella. Así, la visión del fantasma que llama a Alejandro corresponde a la vez a la llamada de la muerte y a la de Catalina” (Monegal, 2003: 137). A nuestro juicio, el paralelismo que propone Monegal es acertado. Buñuel aporta originalidad al acto de clausura. Aunque en su final la muerte de Alejandro lo lleva junto a su amada, Ricardo parecer ser el vencedor de esta lucha.

5. CONCLUSIONES

Wuthering Heights es una novela cuyo principal atractivo reside en su capacidad para provocar reacciones extremas y en ocasiones ambivalentes a lo largo de su lectura. En primer lugar, se necesita un exhaustivo estudio de la novela para poder entender el universo de Buñuel. A nuestro juicio, el motivo por el que la crítica no ha sabido valorar suficientemente esta adaptación es debido a que Buñuel no demostró estar satisfecho con el resultado de la película. Creemos que el director supo entender la obra y destaca su magnífica caracterización de los personajes.

En segundo lugar, en relación a la controversia entre fidelidad y originalidad, *Abismos de Pasión* cuenta con personajes bien definidos, con sus historias interiores, que experimentan arcos de transformación. El director aragonés respetó el espíritu de los personajes; sin embargo, también supo dejar su propia huella en ellos. El director les confiere un carácter más agresivo que en el texto literario pero respeta el principal eje temático de la novela. También parece conceder especial atención a Isabel que sufre la venganza despiadada de Alejandro. A nuestro juicio, estos besos vampírico simbolizan la venganza de Alejandro.

En tercer lugar, podemos afirmar que la novela presenta una trama tensa, más narrativa que dramatizada, mientras que en la película se ha intensificado la tensión dramática, que se mantiene y crece hasta la resolución, dando lugar a una auténtica tragedia. En relación

a la fidelidad, el cineasta ha respetado, como se ha demostrado, el espíritu de los personajes de la primera generación pero ha realizado modificaciones en la estructura narrativa. Por último, queremos señalar que, gracias a la magistral representación de los personajes, Buñuel intentó transmitir a los espectadores hispano-mexicanos el verdadero espíritu de E. Brontë, algo que, tras más de 60 años, ningún cineasta español ha sabido recuperar.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Brontë, E. y Brontë, A., *Wuthering heights. A novel, by Ellis Bell. In three volumes* (3 vols.), Londres, Thomas Cautley Newby, 1847.

Buñuel L., *Abismos de Pasión* [Motion Picture]. Mexico, Producciones Tepeyac, 1953.

Fuentes secundarias

Aguilar Franch, M.R., *El poder de la metáfora en la estructuración e interpretación de obras literarias y filmicas, Wuthering Heights* (Tesis Doctoral), Valencia, Universidad de Valencia, 2009.

Álvarez-Castro, L., “De la metaficción al metacine: Cuatro adaptaciones de Niebla, de Unamuno”. *Revista Hispania*, 93 (2010), pp. 11-22.

Ballesteros González, E., *Narciso y el doble de la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1998.

Bhattacharyya, J. *Emily Brontë's Wuthering Heights (The atlantic critical studies)*, Nueva Delhi (India), Atlantic Publisher & Distributors, 2007.

Costanzo Cahir L., “The Nature of Film Translation: Literal, Traditional, and Radical”, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, McFarland and Company, Inc., 2006, pp. 13-18.

De España R., “La censura del cine español (1912-1977)”, *Historia del cine español*. Madrid, T&B Editores, 2007.

Fegan, M., *Wuthering Heights: Character Studies*. Londres; Nueva York: Continuum, 2008.

García Rocío, “Así se rió Buñuel del franquismo”. Internet 21-11-16.

<http://elpais.com/diario/2011/05/18/cultura/1305669602_850215.html>

- Kindelán Echevarría, P., *La recepción de la obra literaria de Emily Brontë: aproximaciones contrastadas en torno a la novela Wuthering Heights*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense, Madrid, 1987.
- Kindelán Echevarría, P., Introducción. En Kindelán, P. (Ed.), *Cumbres Borrascosas*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 9-110.
- Kranz D.L. y Mellerski N.C. In/Fidelity: Essays on Film Adaptation, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp.1-11.
- Marsh, N., *Emily Brontë: Wuthering Heights*, Londres, MacMillan, 1999.
- Menéndez, N., *Psicología de Discurso Textual y Multimedia: Imaginería Narrativa y Comunicación Audiovisual en Wuthering Heights*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003.
- Monegal A., *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1993.
- Muñoz Valdivieso S. (2007): “La Retraducción de textos literarios en la pantalla: *Mansfield Park* de Jane Austen”, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2007.
- Navarrete L., *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009.
- Passoni, A., “Influencias de la época surrealista en el Buñuel mexicano”, *Revista Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Ensayos sobre la Imagen, Edición III, 17 (2008), pp. 47-51.
- Pérez Bowie, J. A., *La adaptación cinematográfica de textos literarios*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2003.
- Restom Pérez, Marcela Patricia, *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latino americanos*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2 de pdf 4, 2005, pp. 94-211.
<<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4873/mprp2de4.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>
- Román Gubern. J.E., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Román Pérez E., “Un actor español para la exportación: Jorge Mistral en México (1950-1972)”, *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, *Cuadernos de la Filmoteca Española*, 13 (2009), Madrid, Ministerio de Cultura.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Sánchez Noriega, J.L., *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

Stoneman, P., *Wuthering Heights By Emily Brontë* New York, Columbia University Press, 1998, pp. 7-51.

Utrera, R., *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*, Sevilla, Padilla Libros, 1999.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD EN “LAS VESTIDURAS PELIGROSAS” DE SILVINA OCAMPO

Andrea Martínez Latorre
Universidad de Valencia

Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903-1993) en su cuento “Las vestiduras peligrosas” (1970) presenta una construcción de la feminidad vinculada a la relación que existe entre cuerpo, sexo y representación. Mediante un doble discurso, manejando las apariencias, la narradora nos muestra un “falso discurso normativo” en el que expone falsamente la dualidad estereotipada de una mujer (sumisa vs. liberal). Así pues, en el momento en que una de las dos protagonistas “se viste de muchachito”, de hombre, y sale a la calle con tal vestuario, es violada y asesinada por tramposa ya que hasta una mujer podría imitar a la masculinidad. En este instante, el lector del cuento de Ocampo advierte que este hecho de esconder la feminidad muestra hasta dónde la masculinidad no es otra cosa que un disfraz. Me propongo pues, encaminar esta propuesta hacia la idea de que la masculinidad y la feminidad en sí aparecen representadas como performances debido a que el mismo género puede ser performativo.

1. LA FEMINIDAD EN EL RELATO

*Pantalonera, corsetera, modista, sombrera:
las mujeres trabajan con el género. Ponen y
quitan alfileres, recortan, copian un modelo,
redondean un ruedo, batallan entre el género
que «sobra» y los «géneros mal aprovechados».*

MÓNICA ZAPATA

El cuento constituye la feminidad en torno a la idea de provocar y despertar la pasión en los hombres mediante vestidos que dejan ver el cuerpo de la mujer. Mujer que aparece representada mediante dos imágenes contrapuestas entre sí, Artemia y Régula. Artemia, por su parte, se corresponde con un personaje provocador y activo; mientras que Régula se decanta más hacia un horizonte moralizador y pasivo, en el que las reglas son las que imperan.

Régula, humilde modista, cose los vestidos que Artemia, mujer adinerada, diseña. Estos diseños son tan atrevidos que desafían las normas sociales de vestuario de la época: un jumper de terciopelo negro con un escote que dejaba al descubierto por completo los pechos, un vestido de gasa negra con pinturas de manos y pies y un vestido de tul azul con pinturas de hombres y mujeres desnudos.

Durante tres noches, Artemia salió con estos vestidos para lucirlos por la calle, mientras Régula renegaba de ellos dentro de casa. A Régula estos vestidos no le parecían que eran decentes para una señora y, por tanto, quedaba escandalizada cada vez que Artemia salía con ellos puestos. Sin embargo, a las mañanas siguientes de las salidas de Artemia, la modista la encontraba enfrente de un periódico con la cara demacrada al advertirse de violaciones hacia mujeres que llevaban sus mismos vestidos. Tal es este deseo provocador por parte de Artemia que llega a pensar que las mujeres violadas vestidas con sus vestidos “copiados” son las que han conseguido el “éxito”. Se lleva al extremo en el cuento ese afán por las mujeres de vestirse provocativas para los hombres:

- No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres me copien –exclamó sacudiendo la cabeza–.
- Pero, niña, no diga esas cosas.
- Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito.
- ¿Qué éxito es ése?. No es nada de envidiar.
- No me entiende, Régula.
- Llámeme Piluca y no se enoje. (Ocampo, 1999:24)

En contraposición, Régula no sale de noche a exhibirse, sino que se queda en casa cosiendo los vestidos de Artemia. Régula no entiende por qué Artemia podría desear ese ultraje, por qué quiere que le pasara a ella, en vez de a las otras mujeres que llevan sus vestidos. Por tanto, Régula sería la mujer “decente” que todas deberían ser. De este modo, tendríamos esa oposición entre las dos protagonistas, al igual que la tenemos en el imaginario representado por María (Régula) oponiéndose a Eva (Artemia).

Sin embargo, Ocampo cuestiona estos límites preestablecidos mediante la ambigüedad que presenta el discurso de su propio cuento. Deberíamos plantearnos hasta qué punto esta oposición binaria entre mujeres buenas/ malas realmente se cumple en las figuras de Artemia y de Régula.

Los vestidos del relato, también protagonistas de este, apuntan al género, sin embargo, asoman el sexo. Por un lado, el sexo adscribe la diferencia biológica entre machos y hembras, mediante los órganos reproductores, los cromosomas, el componente hormonal, los genitales externos y las características sexuales secundarias. Por otro lado, el género

se refiere a lo que podemos llamar el “deber ser”, el cómo actuar en condiciones socioculturales a través de las diferencias sexuales que se presentan como atribuciones propias de un sexo o de otro. Además, el género requiere una cierta representación, a modo de código, que se establece como un lenguaje social compartido. Este lenguaje se ve representado, por ejemplo, en la propia gestualidad o, incluso, en el vestuario, de igual modo que en el cuento de Ocampo. De esta manera, podemos entender al género, por tanto, como una cuestión variable y cultural; mientras que el sexo es un motivo universal y estático.

En este sentido, en el cuento se presenta al lector un enlace entre sexo, género y representación a través del vestuario, a través de los vestidos que diseña Artemia y que confecciona Régula. A raíz de leer el cuento de Ocampo, de la mano de sus dos protagonistas, nos podríamos llegar a plantear hasta qué punto la propia identidad está subjetivizada por el género.

1.1. Público vs. privado

Como hemos aportado anteriormente, la narradora de este cuento, Régula, se dedica al oficio de modista, aunque anteriormente se dedicó al oficio de pantalonera. Entre sus clientas habituales se encuentra la otra protagonista del relato, Artemia, una mujer adinerada y atrevida. Artemia diseña y dibuja los vestidos que quiere que Régula le cosa para poder lucirlos. Por tanto, las dos protagonistas utilizan el lenguaje del propio vestuario como código de conducta. Esta codificación se inserta en un determinado momento cultural y social que se adscribe entorno a lo llamado público y privado. Régula cose desde casa para Artemia, que quiere lucir sus vestidos en el afuera.

En lo establecido como público y lo privado, en la sociedad en que se adscribe el cuento de Ocampo, ha sido considerado lo privado como el núcleo de vida de las mujeres. En este aspecto, ese afuera del que tanto teme Régula se convierte en lo deseado por Artemia. Por su parte, Régula no ha experimentado buenas sensaciones en el ámbito de lo público, de lo instaurado fuera de casa. Ejemplo de ello fue el momento en que, todavía trabajando de pantalonera, fue acosada por uno de sus clientes: “Resulta que el pantalón era largo de tiro y había que prender con alfileres, sobre el cliente, el género que sobraba. [...] El bigotudo, porque era bigotudo, frente al espejo miraba la bragueta y sonreía. [...] – Un poco más, niña, ¿no ve que me sobra género?” (Ocampo, 1999: 22).

De este modo, Régula tiene muy claro que la peligrosidad que acecha al mundo se encuentra en el exterior y no en el interior. De ahí su perseverancia a que Artemia no

saliera de casa vestida ociosamente ya que, tal y como dice en el relato, “la ociosidad es madre de todos los vicios y a mí me atemorizan los vicios” (Ocampo, 1999: 23). Además, debemos percatarnos de esa relación que existe en Régula entre la tela, el género y el propio sexo de su cliente.

En contraposición a Régula, para Artemia la vida se encuentra detrás de las paredes que la envuelven, en el afuera. En su ámbito privado no la retiene nada ni nadie; de su vida personal solo se alude a una fotografía de un exnovio que la abandonó, por tanto, se convierte en un motivo que hace que salga de casa en más ocasiones. Esta casa se convierte en un hogar para Régula, que siente y percibe como propio ya que, aunque no sea la suya, la siente como si fuera de ella. Es suficiente con que sea una habitación o una casa, no necesita nada más para decir que en ella está toda la vida dentro. Pero una vida cualquiera, sino “la vida de una mujer honrada”. ¿Qué se considera ser una mujer honrada? ¿Ser Régula? ¿Ser Artemia?

En las salidas de Artemia no solamente se presta a vivir y a establecerse en ellas, sino que, mediante sus vestidos, provoca a ese mundo exterior. Este vestuario, aparentemente, es el único vínculo entre las protagonistas del relato. En la ropa vemos que se adscribe socialmente lo predeterminado, lo que está de moda públicamente, dejando de lado los gustos personales y privados. Artemia tiene una idea en mente, un gusto personal, y así lo refleja en sus dibujos y diseños. Sin embargo, estos vestidos no están aceptados en el afuera; la misma Régula le advierte de no salir así vestida, tan atrevida. Aunque cabría preguntarnos y plantearnos que el vestuario no es más que una mera máscara. Como bien apunta Barthes (1978: 206),

Puede esperarse del vestido que constituya un excelente objeto poético; primero porque moviliza con gran variedad todas las cualidades de la materia: substancia, forma, color, tactilidad, movimiento, aspecto, luminosidad; luego porque al tocar el cuerpo y al funcionar como su sustituto a la vez que como su máscara, es indiscutiblemente el objeto de una importante «inversión»; esa disposición «poética» es comprobada por la frecuencia y la cualidad de las descripciones de vestimenta en la literatura.

Esa fusión poética que apunta la encontramos en el relato entre el diseño de Artemia y el material y la confección que realiza Régula. Esta confección que realiza Régula está normalizada y reglada, al igual que, según su pensamiento, debería estar la actitud de Artemia. Sin embargo, Artemia quiere adherir todos y cada uno de sus diseños, de sus vestidos, a su propio cuerpo ya que, en realidad, lo que muestra, a través de los vestidos, no es más ni menos que su silueta.

1.2. Discurso normativo fingido

Ocampo se decanta por un relato escrito en primera persona en términos de recuerdo para, de esta manera, negociar con la escritura. Este yo principal y voz narradora impera en el texto, sin embargo, esta voz se topa de golpe con un óbice: un otro ajeno a ella. Este impedimento se convierte en el objeto latente de sus negociaciones para, a partir de ahí, quebrantar el lenguaje y empezar una conversación. Esta subjetividad narradora se corresponde con el personaje desempeñado por Régula, que se tropieza por el camino con la reivindicadora Artemia. Mediante este discurso, el lector afronta una dualidad en la que los límites entre este yo y el otro (la otra en este caso) se confunden entre ellos.

Régula se convierte en el eje de la historia, haciéndola suya por el carácter narrativo que demuestra en su discurso. Ella, del mismo modo que hila sus confecciones, teje el discurso compuesto en el cuento como narradora. La modista manipula, de igual modo, las telas y el discurso para determinar lo que está permitido o prohibido o lo que está establecido como femenino o masculino: efectos de género, tanto de tela como de sexualidad.

Régula en su discurso como narradora también ofrece al lector una admiración hacia Artemia, no solo ese rechazo hacia las vestiduras de Artemia. Ella dice que está en contra de la actitud de Artemia pero se queda hasta la madrugada cosiendo, se sonroja cuando Artemia sale a la calle y admira su silueta. Régula dice que Artemia la tiene dominada, pero no es así. Se intuye en su actitud admiración, celos e incluso atracción hacia Artemia. Régula a través de este doble discurso maneja las apariencias perfectamente:

Como una maga poderosa, Régula vuelve palpable y visible el deseo de su clienta, y con esta sabiduría que da la vida y expresa mejor que nada un refrán, anticipa con preocupación el fin aciago de Artemia. Por eso, en el movimiento de elipsis que hace y vuelve a hacer la aguja, no sólo va uniendo las partes de la tela-relato y anuda a ella su poder, sino que estampa en su prenda terminada la (in)ocultable fuerza del deseo (Galán, 2012: 55).

Desde su propio nombre, el lector puede apreciar este discurso construido a través de las apariencias. Su nombre real, Régula –que significa regla, norma–, es rechazado y sustituido por el sobrenombre Piluca, de igual modo su oficio real es el de pantalonera, no el de modista como quiere aparentar ser ante su clienta “ricachona”: “Yo había trabajado de pantalonera antes de conocerla y no de modista como le dije, de modo que estaba en ascuas cada vez que tenía que hacerle un vestido” (Ocampo, 1999: 22). Además,

esta “ricachona” no le “impresionó mal” ya que podía mantener una relación con ella e, incluso, tomar café juntas.

En este discurso se nos plantea la doble idea contradictoria de dos perfiles de mujeres opuestas, como hemos ido viendo hasta aquí, sin embargo, tenemos un perfil más definido que otro. Realmente de Artemia no conocemos casi nada: no sabemos cómo es físicamente (más allá de que le quedan como un guante sus vestidos), qué edad tiene, cuál es su nombre completo, a qué se dedica en su vida personal y profesional, etc. Empero, de Régula sí que podemos vislumbrar una imagen más allá.: le ponemos nombre completo (Régula Portinari), sabemos que tiene familia (su tía Lucy), su profesión era la de pantalonera y ahora la de modista, sus ideas y reflexiones personales son más moralizantes, etc.

Ambas protagonistas pueden mostrarse como una pareja dual y opositora que podemos encontrar en el ámbito social y cultural. Sin embargo, deberíamos plantearnos hasta qué punto esta dualidad se nos muestra claramente en el cuento a través de las figuras de Artemia y de Régula.

1.1.1. Deseo en el otro

Régula, durante el trayecto discursivo que ofrece su relato, oscila continuamente entre lo que es y lo que quiere parecer. “Régula, poseedora del relato, lo es, naturalmente, del lenguaje con el que le da forma. Y represora de todo impulso que avizora como peligroso, dice lo que hace, pero calla lo que siente” (Galán, 2002: 60). Así pues, podríamos considerar a Artemia como un arquetipo del propio deseo que presenta Régula, haciendo que Artemia se convierta en una proyección de ese anhelo que muestra la subjetividad de Piluca.

Régula recoge la imagen de Artemia y la convierte en su propio objeto de deseo, una imagen que Régula reprime en su vida y no es capaz de sacarla. De este modo, proyecta esta represión en la figura construida por Artemia. A Régula su educación le impera y no le deja expresar su sexualidad. Sin embargo, mediante sus confecciones, fluye una parte de esa sexualidad, expresada en las imágenes mostradas en los vestidos diseñados. Diseños que son objetores de la imagen reconocida públicamente ya que estos vestidos, estas telas son considerados como “indecentes”. Así se muestra, a través de esas figuras dobles, vistas en todo el mundo, que las portadoras de esos vestidos son violadas por soberbias. Vestuario que oscila entre el punto del lucimiento y de la seducción y la conjetura de la propia muerte (como el caso de Artemia).

Por tanto, se muestra la feminidad de la mujer en cuestión de sexualidad y de provocación. Las protagonistas son mujeres, en principio contradictorias pero que al final se parecen más de lo que creen. En el cuento, Piluca desea sacar esa pantera interior, que sabe que tiene, al igual que lo hace Artemia; quiere ser una mujer activa y no pretender ser lo socialmente establecido como mujer "bien vista".

Además, existe una relación con esas mujeres fatales, *femme fatale*, que la crítica a relacionado con aquellas mujeres que presentan una belleza física tan reveladora como su frialdad y crueldad. No es menos casualidad que en la literatura clásica aparezca Artemisa como el prototipo por excelencia de estas mujeres fatales. Seguramente derive de tal diosa griega el nombre elegido para la protagonista: Artemia, una *femme fatale* donde las haya.

1.3. Género performativo

Para abarcar la cuestión que nos ocupa, demostrar que el género es performativo, a partir del cuento de Silvina Ocampo, tenemos que preguntarnos por qué violan y matan a Artemia cuando "se viste de muchachito". Violan y matan a Artemia por vestirse de hombre ya que la consideran una tramposa, es decir, esconde su feminidad, su identidad como mujer: "Una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa" (Ocampo, 1999: 25).

A su vez muestra hasta dónde la masculinidad es un mero disfraz ya que en el momento en que una mujer se viste de hombre, es considerada hombre. Sin embargo, no solo violan y matan a Artemia por ir vestida de hombre, sino que a sus "dobles" (de Budapest, Tokio y Oklahoma) también las matan vestidas de mujer:

Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes que la dejaron inanimada, tendida y desgarrada en el suelo. La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos. [...] – Es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi jumper el que llevaba esa mujer. El jumper que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí. (Ocampo, 1999: 23)

Esto es que matan a Artemia por tramposa porque hasta una mujer podría imitar la masculinidad a partir de una vestimenta. Ser una mujer es demostrar que los hombres mienten, que la masculinidad y la feminidad son auténticas performances ya que castigan a mujeres vestidas de mujeres y a mujeres vestidas de hombres.

Estas "copianas" y Artemia no son otra cosa que cuerpos descubiertos, mal vistos socialmente, que se convierten en objeto de deseo, pero un deseo que no encuentra

realmente su lugar. Estos cuerpos rozan el límite de lo indecente, es decir, llevan al máximo extremo la sensualidad adjudicada a las mujeres. Por este motivo, grupos de jóvenes, para “sanar” este delito, ponen orden, violando y matando a jóvenes que provocan a la normativa social.

Ese afán provocador de Artemia se corresponde con una mujer que está feliz con su cuerpo, como ella misma dice: "¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?" Tiene pleno derecho a mostrar de su cuerpo tanto como ella desee, pero el problema residiría en si esa provocación solo estuviera marcada por una mera seducción hacia los hombres. Es decir, una provocación marcada por una mirada masculina. Aunque podemos percatarnos que Régula se ve inserta de forma (in)directa también en esta mirada masculina ya que ella admira constantemente la silueta de Artemia: “No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro de terciopelo” (Ocampo, 1999: 23).

Sin embargo, en el momento en que Artemia, una mujer, se viste de "muchachito", de hombre, presenciamos una disociación entre sexo y género. Es ese instante el que nos plantea hasta dónde está la confluencia del sexo ya que los límites sexuales entre mujer y hombre se empiezan a difuminar. Y, justo en ese momento, es donde el lector se da cuenta de que el género no es otra cosa que una actuación. Esto es que, en el momento en que Régula insiste en “travestir” a Artemia, hasta dónde la representación de lo femenino o de lo masculino se presenta en esencia:

Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban. En mala hora me escuchó. Con suma facilidad y rapidez le hice el pantalón y una camisa a cuadros, que corté y cosí en dos patadas. Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (Ocampo, 1999: 25)

La propia tela, el propio vestuario, aparece como una trampa. A través de esos hilvanes y de esas costuras se entrevé el género “porque cada performance de Artemia pone en evidencia el mecanismo mismo de la seducción, que consiste en captar el deseo del otro como signo de reconocimiento del deseo propio” (Zapata, 2005: 258).

La mezcla e intercambio de sexo y de género se realiza en ámbitos “extraños”, en el ámbito conocido como *queer*, donde el sexo y el género confluyen como resultado de esa construcción social que se nos presenta como imaginaria y ficticia. Las características de la feminidad y de la masculinidad se diluyen en Artemia e, incluso, en Régula. Esta última aparece representada en el cuento tanto al principio como al final de la performance, de la actuación, que realiza Artemia. Ella forma parte íntegramente de esta actuación en la

que aparece Artemia vestida provocativamente para enseñar su cuerpo socialmente. Régula se convierte en actriz y en espectadora al mismo tiempo en cada salida de Artemia ya que, como bien apunta Zapata (2005: 259), estas salidas comprenden el estreno de un nuevo vestido, como si de una obra de teatro se tratase: requiere una preparación previa, aparece en medios de comunicación (prensa) y se involucran ambas partes, la creadora y la artesana de los vestidos.

Por tanto, como últimas reflexiones, los personajes del cuento de Ocampo se manifiestan en cuanto entredichos cubiertos por una tela, que deja entrever su anverso y reverso. Estas mujeres actúan de tal manera que forman su propia identidad y subjetividad a raíz de una mirada que intenta construirlas a través de otro, tanto público como privado. Artemia se proyecta, gracias a sus vestiduras, en el ámbito público, gracias a la mirada de los otros, que la admiran con ellas puestas; Régula se proyecta en la figura de Artemia, en el ámbito privado, configurándola como su propia imagen de deseo. Todo ello llevado de la mano de la idea de que el propio género, la masculinidad y la feminidad, son puras actuaciones, que se realizan, sobre todo, a través del propio vestuario.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *Sistemas de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Calafell Sala, Nuria, “Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo” en *Cuadernos de Aleph*, nº 2, Barcelona, 2007, pp. 63-72.
- Galán, Ana Silvia, “Las vestiduras peligrosas” en *Cuadernos hispanoamericanos*, 622, Madrid, 2002, pp. 55-63.
- Muzzopappa, Julia Inés, “Las Erinias: pasión, venganza y violencia en los personajes femeninos de Silvina Ocampo”, *Actas de las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales*, Neuquén, 2004.
- Ocampo, Silvina, *Cuentos completos*, 2, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- Zapata, Mónica, “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”, *Pandora*, 5, Paris, 2005, pp. 251-262.

**REPRESIÓN SEXUAL Y SENTIMENTAL COMO VEHÍCULO
ALECCIONADOR EN LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE LA POSGUERRA
HASTA LA TRANSICIÓN: *NADA*, DE CARMEN LAFORET, *JULIA*, DE ANA
MARÍA MOIX Y *EL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS*, DE ESTHER
TUSQUETS**

Andrea Santamaría Villarroya

Universidad de Sevilla

Hasta llegar a nuestros días, en los que se acepta, en mayor medida, que se modifique el cuerpo al gusto, que dos personas del mismo sexo puedan mantener una relación sentimental, o que se practique sexo a cambio de dinero ha sido necesario pasar por diversas y nada fáciles etapas. Pasamos del extremo de la Antigüedad, cuando era poco frecuente, o imposible, que la mujer mostrara su cuerpo, hasta el siglo pasado, donde se palpa el cambio en la concepción de lo femenino. Este punto ha de servir para tomar conciencia de cómo ha evolucionado la representación del cuerpo de mujer a lo largo de los años y de la importancia que, a paso lento pero firme, ha ido adquiriendo. En los casos que presento, tres obras pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, se apuesta fuerte por mostrar una feminidad natural, a favor de una sexualidad libre y en contra de la contención del deseo.

No obstante, las protagonistas de las tres novelas se ven, unas en mayor medida que otras y también de diferente forma, reprimidas, se ven obligadas a mantener en secreto las reacciones naturales de su propio cuerpo. La sexualidad es un aspecto central del ser humano a lo largo de su vida, no es algo que se pueda ni deba ocultar. Esta abarca al sexo, las identidades y los papeles de género, el erotismo, el placer, la intimidad, la reproducción y la orientación sexual.

El término ‘represión sexual’ refiere a un estado psicofísico que contiene a la persona en la expresión y realización de su sexualidad. Esta se ve incapaz de manifestar su identidad como legítima, se ve imposibilitada hasta de construir su propia identidad. La consecuencia lógica de esto es que la represión sexual se relaciona a menudo con sentimientos de culpa o vergüenza asociados a los impulsos sexuales. Seguramente haya tantas formas de entender la identidad sexual y la de género como humanos existen en el mundo, sin embargo las sociedades tienden a clasificar en compartimentos inamovibles a los individuos y a asignarles roles a veces muy reducidos y en la mayoría de los casos limitados, impidiendo así que exista la variedad, la semejanza o la diferencia.

Esto podría aplicarse a los personajes de Julia y Elia, protagonistas de *Julia* y *El mismo mar de todos los veranos* respectivamente, que por parte de sus familias sufren esta lamentable situación.

La represión sentimental, por su parte, impide que uno exprese sus sentimientos, el que reprime no acepta que estos fluyan de manera natural. Se ejerce autoridad sobre alguien de tal manera que convierte al otro en un ser pasivo, que deja obrar a los demás y permanece al margen de una acción. Este, como a continuación se verá, es el caso de Andrea, protagonista de *Nada*.

Durante la dictadura franquista, que abarca desde el comienzo de la guerra civil española en 1936 hasta la muerte del propio Franco en 1975, las mujeres no solo fueron fusiladas, encarceladas y torturadas, también sufrieron una opresión de género con el objetivo de imponer un modelo patriarcal y único. Muchas fueron humilladas, castigadas o degradadas por haber transgredido los límites de la feminidad tradicional durante la Segunda República. Transgresión que, por supuesto, tanto ni hace setenta años como hoy en día deberíamos entender como tal. Estos preceptos que algunas mujeres parecían quebrantar produjeron heridas psicológicas tremendamente profundas. Los adultos que experimentan humillaciones por sus actitudes y/o comportamientos durante su niñez o juventud suelen llevar esa carga a cuestas y la mayoría de las veces son seres inseguros, tímidos e indecisos, que en lo más profundo de su ser se sienten culpables y no creen tener derechos elementales, e incluso pueden dudar de su derecho a existir.

Tanto *Nada* como *Julia* se escribieron durante la dictadura, aunque es bien cierto que la obra de Carmen Laforet es más temprana y se enmarca justo en la literatura española de posguerra. Recordemos que *Nada* es una novela de carácter existencialista en la que Carmen Laforet refleja el estancamiento y la pobreza en la que se encontraba España tras la posguerra. Por otro lado, *Julia* se escribe en una década en la que el turismo en España y la economía de nuestro país se encontraban en su momento de mayor auge. *El mismo mar de todos los veranos*, aunque publicada tres años después de la muerte de Franco, es quizá la que mejor muestra el ‘avance’ de la sociedad; comienza a atisbar un cambio en el tratamiento de la mujer. Es una novela que presenta erotismo y sensualidad, que trata sobre el lesbianismo con una franqueza avanzada, extraordinaria e insólita en el siglo XX.

Nosotros como lectores sabemos que tanto Julia como Elia se sienten atraídas sexualmente por mujeres. Esto es, son personajes que pueden o quieren mantener relaciones, sentimentales o sexuales, con otras mujeres. Andrea, en cambio, aunque la figura de su amiga Ena le produzca un indudable magnetismo, en ningún momento siente

el deseo de mantener una relación sentimental con ella. Aun así, ese magnetismo es suficiente para afirmar que Ena es el agente de deseo que trastoca la forma de ser de Andrea, aunque ninguna de las dos sea lesbiana. No le produce este sentimiento, en cambio, ninguno de los personajes masculinos de la novela.

Es interesante que, además, cada una de las chicas pase por la fase de rechazo por parte de sus seres queridos como forma de encontrarse a sí mismas y aceptarse más adelante. Especialmente heroico es que rompan con las reglas en un momento crucial en España, que sean «la oveja negra» de sus casas y no tengan ningún problema con su condición. Los dos fantasmas que mayores males causan en la humanidad son la sombra del miedo y el fracaso. Lo que para el resto podría suponer un fracaso ellas lo consideran una experiencia de vida, son mujeres que arriesgan y que, aunque muchas veces se sienten tremendamente solas, no tiene miedo a perder.

Comencemos el análisis de las relaciones sexuales y sentimentales de las tres mujeres por orden de publicación; Andrea será la primera.

1. ANDREA

Dice Carmen Martín Gaité en *La chica rara* que “Cuando conoce a su amiga Ena, el único ser humano que va a despertar en ella un sentimiento apasionado y va a hacerla sufrir con su desvío, surgen en Andrea ciertos deseos de confidencia” (Martín Gaité, 1987: 96). No exenta de razón la escritora salmantina, Ena se convierte en el eje central en torno al que gira su miserable existencia en la ciudad condal.

El primer beso para Andrea nada tiene que ver con esas escenas románticas donde dos personas se besan apasionadamente e inmediatamente se establece entre ellas una conexión de amor verdadero:

Tuve la sensación absurda de que me corrían sombras por la cara como en un crepúsculo y el corazón me empezó a latir furiosamente, en una estúpida indecisión, como si tuviera la obligación de soportar aquellas caricias (Laforet, 2010: 179).

Hubiera dado igual quién se lo hubiera dado, lo cierto es que la protagonista de la novela no está en absoluto interesada en esos asuntos. Lo que para cualquier otra chica de su edad y de su época hubiera sido todo un acontecimiento digno de recordar con sus amigas, sentadas en cualquier salón de té, para ella es toda una decepción que incluso le

produce repulsa. Se produce una desmitificación de lo que significa ‘el primer beso’, Andrea analiza la situación y evita a toda costa caer en el patetismo romántico.

Especialmente destacable es que Andrea defina a Gerardo como un ‘semental’, que tan joven y con tanta poca experiencia sea capaz de identificar un rasgo como ese en un hombre y que lo incluya en un grupo. Si la chica posee una cualidad es la de ser tremendamente audaz, de darse cuenta hasta del más mínimo detalle. Ese casi insulto lo piensa con tono despectivo, creando una inevitable comparación entre el chico y un animal que delante de una mujer se comporta como tal. También es significativa la forma en que él la trata cuando ella se aparta. Al mirarla le produce una sensación de frialdad, como si él la estuviese culpando por no dejarse besar y por no ser una chica como otra cualquiera: “Ya no se trata de encontrar el amor fuera de casa, sino otras perspectivas y afinidades diferentes a las legisladas por la familia, otro tipo de respaldo. La presión familiar empieza a verse como una mano muerta, cuyo agobio es injusto seguir padeciendo” (Martín Gaité, 1987: 105).

Andrea no muestra interés en los chicos porque, en vez de considerarlos como sexo opuesto en quien fijarse, los considera iguales. Es por eso que entabla amistad con Pons y su grupo de amigos artistas y se atreve a visitarles a solas en su estudio. Es de observar que sea ella la única chica que acude a estas reuniones y lo hace precisamente por eso, sin ninguna pretensión amorosa, sino porque simplemente se siente a gusto entre su grupo de amigos. Antiguamente no estaba bien visto que una mujer estuviera sola entre un grupo de hombres, pero Andrea, ante la pasividad y el casi rechazo de Ena, decide frecuentarles a menudo.

Hasta ahora he hablado de la relación de Andrea con Gerardo, el primer chico en besarla, y Ena, la amiga que tan eclipsada la tiene. Es el momento de identificar la sombra que como tal, oscura e incesante, pesa sobre Andrea, el motivo por el cual la identificamos como una muchacha reprimida. Como bien he dicho al comienzo del apartado, no puede decirse exactamente que su represión sea sexual, pero sí sentimental. Antes de hablar de Angustias, que desde luego supone un peso muerto a espaldas de nuestra protagonista, quisiera remontarme a un momento que no entra dentro de la narración pero que sí está presente en la cabeza de Andrea; los años de convivencia con su prima Isabel en el pueblo.

Si bien es cierto que tenemos pocos datos acerca de la vida infantil y adolescente de la protagonista apartada de la urbe, lo poco que se menciona en la narración hace pensar que no fueron años especialmente felices. Es posible que su prima, al ser Andrea huérfana, adoptara el rol maternal y quisiera lo mejor para ella atándola en corto. Nada se habla de

sus relaciones sentimentales, desconocemos si quiera si llega a tener alguna. Una de las primeras menciones a Isabel, que más adelante vuelve a repetir, se produce cuando la muchacha reconoce ante Román que le hacía de rabiarse para que esta la dejara irse a Barcelona: “—Pues no me gusta fumar. En el pueblo lo hacía expresamente para molestar a Isabel, sin ningún otro motivo. Para escandalizarla, para que me dejara venir a Barcelona por imposible” (Laforet, 2010: 93). “Recordaba la lucha sorda que tuve durante dos años con mi prima Isabel para que al fin me permitiera marchar de su lado y seguir una carrera universitaria” (Laforet, 2010: 150).

De hecho, en dos de las conversaciones mantenidas con su tía Angustias en su cuarto, esta habla de la familia paterna como una mala influencia pero se encarga de asegurarse de la castidad y pulcritud de nuestra protagonista preguntándole indirectamente acerca de sus hábitos en el pueblo y dejando claro el tipo de educación que se espera de una ‘señorita’ como ella.

Es precisamente Angustias el personaje que más tormento le produce a Andrea; es la viva imagen de lo que significa ‘opresión’. Su personalidad encaja a la perfección con el significado de su nombre, que le sienta como un guante. Su constante afán de control, de ejercer poder sobre alguien, poder que su madre le negó frente a sus hijos varones por el simple hecho de ser mujer, consigue que como lectores encontremos su personaje insostenible. Todo lo negativo en su vida; ser soltera, tener un amante que está casado, vivir penurias económicas, no poder controlar la situación familiar, etc., lo vuelca sobre nuestra protagonista. Su alma está hueca, vacía, es incapaz de sentir empatía hacia los demás, de considerar al otro como a un igual.

El día en que Andrea llega a su nuevo hogar en la calle Aribau, nada más le hace falta el primer contacto para darse cuenta de la clase de gente con quien iría a convivir. Justo la palabra que utiliza Laforet para describir la voz de la tía es la que mejor la define. El enfado constante de Angustias convierte la bienvenida de su sobrina en una desagradable situación. La forma altiva que tiene de mirarla, como si de un perro que marca su territorio se tratase, mostrando desprecio, superioridad y soberbia, tensa aún más el ambiente.

Como se ha mencionado anteriormente, la mujer hasta bien entrado el siglo XX estaba fuertemente asociada a la casa y a la familia, su función era encargarse de forma exclusiva a la organización doméstica. Aparece como cuidado y atención al esposo dentro de una atmósfera de obediencia y sumisión y en relación a sus hijos, la protección, crianza y educación. Si además se trata de una mujer de familia adinerada y educada bajo el seno del catolicismo profundo, el nudo que la mantiene atada se aprieta con más fuerza:

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. ¿Entiendes ahora? —Sí (Laforet, 2010: 83).

La única respuesta de Andrea es mostrar una resistencia pasiva ante Angustias, no contradecirle para evitar que el enfado crezca y ella pueda hacer ‘vida normal’ sin que esta se dé cuenta de ello. Se opone a la autoridad que ejerce su tía mientras le da la razón o se calla cuando recibe una amonestación, ya que por otro lado hace lo que ella le prohíbe.

Como hemos visto, si resulta agotador para el lector la presencia de la tía Angustias en la obra, no queremos imaginar qué es lo que produce en Andrea. Concluimos, por tanto, que esta es la figura que más oprime a nuestra protagonista, que es la que intenta evitar que sea una muchacha de su edad; que entra y sale, que se relaciona con mujeres pero también con hombres, que es absolutamente capaz de andar sola por la calle sin que nada malo le ocurra.

2. JULIA

La joven supone un sesgo en su familia. Es, seguramente, el primer miembro que rompe con toda convención, al menos de forma abierta, y se convierte en alguien ‘diferente’. Para los que la rodean supone la representación de lo inmoral, de lo extraño y ajeno. No relacionarse con gente de su edad o sexo, participar en huelgas estudiantiles o tener una relación especial con una mujer mayor automáticamente genera rechazo por su parte. En su caso, tan solo es una chica incomprendida con falta de cariño de su madre que llora porque es la única forma en la que puede expresar sus emociones.

De los tres personajes que presento en este trabajo Julia es, sin lugar a dudas, el que más martirizado, atormentado y angustiado. Son uno tras otro los palos que va recibiendo a lo largo de la narración. En cuanto a sus relaciones sentimentales con otros personajes poco sabemos. No es como una joven cualquiera; no tiene amigos como tal, como podría tener cualquier persona de su edad; es más, su personalidad hace que se cree algún que otro enemigo en el instituto. Lo que sí sabemos es que no le gustan los hombres, de hecho, el único pretendiente que se le conoce es Andrés y, por supuesto, no es correspondido.

Sin embargo, Julia siente cierto apego hacia cuatro de los personajes femeninos que parecen en la novela. En primer lugar está su madre, con la que mantiene una relación

complicada que más tarde trataré. Tía Elena, la directora Mabel y la profesora Eva son tres mujeres que en momentos puntuales y conflictivos de su existencia la atraen de uno u otro modo. A tía Elena le une un vínculo de sangre. Mantienen una relación magnífica y, en muchas ocasiones, esta ejerce el papel de madre que tanta falta le hizo a Julita de pequeña. Cuando Elena comienza una relación con un hombre del pueblo Julia se enfada y no la aprueba. A la directora se agarra como a un clavo ardiendo por ser ella su único apoyo en el instituto. Por Eva siente fascinación. La que en su juventud fuera novia de su padre le atrae física y sexualmente a nuestra protagonista. Dice Alberto Villamandos que:

Como niña, Julita se siente atraída por su tía Elena, cuando vive cinco años en las montañas con ella y su abuelo, y más tarde como adolescente buscará el contacto de su maestra Mabel, relación de la que se burlan con extrema crueldad sus compañeras. Más adelante, a los veinte años se enamora de Eva, su profesora de literatura en la universidad, antigua novia de su padre y alter ego de la Elia de *El mismo mar* de todos los veranos. Pero sin duda es en su primera infancia, cuando apenas tiene cinco años, cuando la relación con su madre adquiere una carga sentimental muy intensa (Villamandos, 2012: 2).

Si tía Angustias es para Andrea el lastre que carga a sus espaldas y que en muchas ocasiones le impide avanzar, en el caso de Julia, esta es su madre. Es innegable que la figura materna es imprescindible para cualquier hijo. Nuestras madres se convierten en la mayoría de las ocasiones en nuestros referentes vitales, son aquellos seres en los que nos refugiarnos cuando algo malo nos sucede y las primeras que se alegran de nuestros triunfos. No es así, sin embargo, el caso de Julia y su madre.

Se entiende que una madre, al compartir un vínculo especial con sus hijos desde que estos son fecundados, debe procurar compartir lo máximo con ellos, debe estar ahí cuando les surge un problema o celebrar con ellos sus victorias. En la familia de Julia, la madre antepone a sus hijos varones sobre ella, es más, prefiere uno a otro: “Rechazó el recuerdo de Rafael. Trataba de convencerse que no, no llegó a odiarle; tampoco a Ernesto. Pero Mamá siempre andaba tras Ernesto. Nada más entrar en casa, Mamá preguntaba: ¿Dónde está Ernesto?, cuánto tarda Ernesto” (Moix, 1991: 15).

Las madres ven mejor que nadie los defectos en sus hijos pero, sin embargo, los aceptan. En ningún momento de la narración encontramos una escena en que la madre sienta empatía por su hija, la entienda o la comprenda. Ni siquiera cuando le llama a Julita desde la cama y le hace cariños; es simplemente pura necesidad de no sentirse sola. Son las más expertas detectoras de emociones, saben, con solo mirar a sus hijos cuando algo no va bien. Cuando Julia llora, su madre, en vez de identificar la causa del problema, la regaña, se queja de su actitud o la ignora. Probablemente sacrificar sus metas, sus

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

aspiraciones o su vida por sus hijos sea el destino de toda madre, menos la de Julia, que antepone su interés al de su propia hija.

La tendencia constante de Julia de imaginarse a su madre muerta es muy característica. La dependencia que siente de ella, la constante necesidad de recibir atención por su parte, fuerzan a Julita a pensar cómo podría ser la vida sin su madre. Es posible que el sueño signifique o vaticine un distanciamiento entre ellas, como también lo es que muera una parte de Julita para que nazca Julia. Digo que es de suma importancia porque esta no es una situación aislada. Julia tiene al comienzo del libro un sueño del que se despierta angustiada. Su madre está a punto de morir devorada por las llamas mientras ella, sus hermanos, Aurelia y su padre se salvan subiendo a una barca que les lleva a una isla en la que estar a salvo:

Llamas enormes, el cielo había desaparecido. Aurelia surgió en su sueño y se los llevó corriendo, a ella, a Rafael y a Ernesto, para embarcarlos con Papá y alcanzar la isla que no podía ser destruida. La barca atravesaba las llamas. Era la última que podía alcanzar la isla antes de que el fuego lo devorara todo. Y Mamá no llegaba. No llegaría a tiempo, no llegaría nunca (Moix, 1991: 13).

Además, en alguna ocasión se ha aliviado pensando que podría ser su padre también en el que falleciera:

En el centro del jardín había un pozo. Vio cómo Papá, de espaldas a ella, se disponía a sacar agua con un tubo para regar las plantas [...]. Mientras Papá, de espaldas a ella, subía el agua, Julita experimentó de nuevo la sensación de peligro. Papá podía caer al pozo. Aún más –y entonces lo supo, sin dudas– ella podía levantarse con cuidado de la silla, avanzar unos pasos sin ruido y empujarle. Ella era pequeña y no tenía fuerza suficiente para arrojarlo al fondo del pozo, pero ni siquiera lo pensó; solo que podía hacerlo y que deseaba hacerlo (Moix, 1991: 63).

Puede ser, como decíamos, que Julia tenga esos sueños por la necesidad de liberarse de la presencia opresora de su progenitora. Aunque en el momento suponga una tortura para ella tener que enfrentarse a ellos por las noches, su subconsciente podría estar revelándose ante el martirio psicológico que le hace padecer su madre.

Es posible que en los años de infancia Julia padezca complejo de Edipo. Este refiere al agregado complejo de emociones y sentimientos infantiles caracterizados por la presencia simultánea y ambivalente de deseos amorosos y hostiles hacia los padres. La sumisión de Julia no es normal. Parece que cuanto menos caso le hace su madre, más necesidad tiene de llamar su atención. Si antes hablaba de la fascinación que le producen mujeres como su tía, la directora Mabel o Eva, el vínculo que le une a su madre en su infancia es el más potente de todos. La madre de Julia es una mujer guapa, con buena

presencia y con un encanto abrumador: “Entonces era Julita quien mordía la oreja de Mamá, llenaba su rostro de besos hasta que, jadeante se quedaba quieta a su lado observando de cerca el hermoso perfil, las cejas suaves, la boca ancha, los labios finos y rosados” (Moix, 1991: 17).

Sin embargo, llega un punto en la existencia de la protagonista en que decide dejar de querer a su madre; no es una acción predeterminada, no hay un punto en el que tome esa decisión, simplemente ocurre. La propia evolución del personaje la fuerza a destruir el vínculo de dependencia que tenía con ella.

A este rechazo se suma el agobio que siente Julia por parte de su madre y de su abuela. Se cansa del control que ejercen sobre ella, se aburre de que le digan con quién ha de salir y por qué, le molesta que le digan en todo momento cómo debe comportarse y, sobre todo, como debe ser. La tiranía y dominación con la que ambas la tratan y que impide a la chica ser como realmente quiere ser, infunde en Julia un sentimiento de odio.

La rareza de Julia, su homosexualidad, además de poder estar provocada por el acoso de su madre y su abuela, puede estar debida a la violación de esta por parte de Víctor, un amigo de su primo Arturo, cuando era pequeña, con tan solo seis años, en una playa de Barcelona.

Esto, por supuesto, crea un episodio traumático en la construcción, no solo de la identidad sexual de Julia, sino también de la identidad de ser humano. Después de una violación es frecuente que aparezcan alteraciones del sueño y estados de vigilia prolongados o perturbaciones alimenticias. Puede ser esta la causa por la que Julia tiene mal aspecto; está excesivamente delgada, pálida y sin ganas de arreglarse. La víctima de una violación se sume en una profunda tristeza que puede desencadenar una fuerte depresión. También es habitual que la víctima se despierte llorando o profundamente alterada. Puede desarrollar mecanismos de defensa debido a la ansiedad y angustia que han vivido.

Para una niña como Julia, tan insegura y débil, encontrarse a sí misma, comprender que no es como los demás esperan que sea, también es complicado. Dar un paso al frente y entender que cada uno es de una naturaleza distinta es tarea difícil de asumir.

Cobran especial importancia los años en los que Julia se muda a vivir con su abuelo Julio y su tía Elena a un pueblo del Pirineo catalán. El cambio drástico de forma de vida empuja a Julia a cambiar su personalidad y a despojarse de todos los estigmas que cargaba a sus espaldas. El comportamiento que hacía que fuera incluida en una categoría social hacia cuya familia generaba una respuesta negativa y que producía que la niña se sintiera

culturalmente inaceptable o inferior, no tiene por qué seguir siendo escondido. La estigmatización de un individuo provoca su deshumanización, la amenaza y aversión al otro y la despersonalización del que la sufre. Por fin podrá Julia olvidarse de todo y sentirse libre.

En casa de su abuelo no tiene la sensación de no encajar en ningún sitio y nadie le culpa por ser diferente, al contrario, se celebra precisamente que nada tenga que ver con la familia de su madre. El abuelo ve en Julia algo que no se encuentra en ningún otro miembro de la familia; una fuerte personalidad. A veces da la sensación que Julia es una especie de moneda de cambio, un ser que ambas partes de la familia tratan de arrastrar a ellas. Esto se produce porque las dos pertenecen, políticamente hablando, a bandos contrarios. Mientras que la familia materna estaría en el grupo de los vencedores, el del padre sería el de los vencidos.

3. ELIA

Elia es de las tres protagonistas la más mayor en el momento de la narración. Por tanto, se enfrentará a sus problemas de manera más madura, si es que esa es la palabra; ya no es una chica en edad de desarrollo; es una mujer casada y con una hija. A pes de esta madurez, sigue estando controlada indirectamente por un hombre, su marido, por los fantasmas de una niñez y juventud distinta a la de las demás chicas que la siguen acechando en los momentos felices para recordarle su pasado, e influenciada por la opinión de que ella tienen su madre y su hija. Si sabemos de su niñez es consecuencia precisamente de estos recuerdos que de una forma u otra marcaron su personalidad y la hicieron ser como es en la actualidad.

Recordemos que Esther Tusquets escribe esta novela en la época de la Transición a la Democracia. Llega un punto en el que se produce una denuncia de los modelos originales y primarios, una censura de la imagen tradicional y, a su vez, se hace la propuesta de nuevas vivencias, más libres y espirituales. Es partir de este momento cuando un nuevo camino se abre; un camino individual e inalienable donde cada mujer se enfrenta, por sí misma y sin ayuda de nadie, a sus miedos y temores, sentimientos y experiencias.

Por fin llegó el momento de que la invisibilización dejara de ser tal y pudimos leer una novela en la que dos mujeres mantienen una relación sentimental o únicamente sexual.

Como apuntaba, Elia recuerda no haber sido una niña normal cuando era pequeña. La descripción que hace Esther Tusquets de la protagonista en su infancia coincide a grandes

rasgos con la que hacen también por su parte Carmen Laforet de Andrea y Ana María Moix de Julia. Volvemos a encontrarnos ante una niña andrógina que en nada se parece al resto de niñas de su edad: “El renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado flaco, demasiado oscuro, y con algo indefinido que rompía invariablemente la armonía del gesto y la figura, algo siempre escaso o excesivo” (Tusquets, 1978: 24).

Es impactante el recuerdo que Elia tiene sobre sí misma, cómo tiene grabadas en su memoria sensaciones y sentimientos de soledad profunda, pero, sobre todo, cómo admite haberse convertido en alguien que no es realmente, como ella misma dice, en un ‘fraude’:

[...] porque me he encerrado aquí como se refugia una alimaña enferma en su cubil, en un intento quizá desesperado de tender puentes entre esta niña de aire envejecido, que pende patética y grotesca sobre el vacío de la más espantosa soledad – no ser pensada por nadie–, y aquella niña triste, que no tuvo otra compañía que la de sus fantasmas, acaso he venido a reencontrarme mis viejos fantasmas, o a encontrarme a mí misma en aquella niña, que, aún triste y solitaria, sí existía, anterior a la falsificación y al fraude de todos los papeles asignados y asumidos (Tusquets, 1978: 29-30).

Como dice Ellinor Broman, “Se puede ver aquí un parentesco intertextual con la novela Julia, de Ana María Moix, cuya protagonista se resiste a los intentos de la madre de hacerla más sociable y femenina” (Broman, 2012: 21). También Elia de pequeña tiene que pasar por el insufrible trago de que su madre la convierta en la niña modelo, que la ponga guapa para lucirla como si de un trofeo se tratara: “[...] era arrastrada a modistas especializadas en modas infantiles, peluqueras francesas, zapaterías de lujo, a clases de tenis y de danza, a horribles fiestas infantiles, todas las niñas con faldas muy huecas y calcetinitos muy blancos [...]” (Tusquets, 1978: 24).

Sentir que no encajas en tu propia familia o sentirte desubicado no son hechos excepcionales. Podríamos decir que la familia es un grupo, es un ser vivo y tiene un complejo engranaje donde se cuecen las emociones de los miembros actuales pero también de generaciones anteriores. Hay una tendencia a repetir patrones de conducta que se traspasan de padres a hijos y que dictaminan que todos los miembros deben parecerse unos a otros. Sin embargo, nada más lejos de realidad. Sentirse diferente es algo natural, significa salirse de la zona de confort, crear un nuevo destino.

Es precisamente haberse sentido en ‘tierra de nadie’ lo que produce que tenga esa sensación a lo largo de todo el relato. Recordar su pasado y establecerse en el presente le ha de servir para comprenderse a sí misma después de haber estado tantos años siendo la mujer que los demás esperaban de ella y no quien ella misma quería ser. Asumir que está perdida y que no encuentra el camino que retorna a la paz y tranquilidad consigo misma será lo que le convertirá, en el fondo, en un ser tremendamente valiente.

Comenzaba antes afirmando que es la primera de nuestras tres protagonistas en dar un paso más y mantener una relación sexual con una mujer; se trata de Clara, su alumna. Se fija en ella a raíz de que su amiga Maite le sugiera ponerse en contacto con ella y a partir de ese momento toda la novela gira en torno a sus vivencias afectivas.

La relación, descrita con enorme delicadeza y sensibilidad, no se nos hace pesada en ningún momento. Me acojo a unas palabras de Carme Riera en una entrevista concedida a Sergi Doria para el diario ABC, en las que hablaba de su cuento *Contra el amor en compañía* y decía del mismo que constituye “Un erotismo “light” para los años ochenta. Para describir escenas eróticas cuentas con pocas palabras: o caes en el vocabulario ginecológico o en la obscenidad” (*Apud* Doria, 2013). Con *El mismo mar de todos los veranos* tenemos la misma sensación. En ningún momento se torna esta relación como algo escabroso o sucio, al contrario, en esta narración predomina lo íntimo, lo individual, no encontramos en ningún punto la falsa conciencia de la ideología, que saca cuestiones tan fundamentales como las afectivas o las sexuales.

Sin embargo, no tan próxima a ser la única salvación del tedio y el hastío, el idilio se convierte en muchos puntos en tormentoso. Recordemos que Clara es una muchacha colombiana, bastante más joven y menos experimentada que la protagonista. Por el contrario, Elia es una mujer madura que no ha llevado precisamente la vida que uno puede desear. Se merece vivir otro tipo de experiencias con alguien que esté a su nivel, que la entienda y la comprenda y que no le dé más quebraderos de cabeza de los que ya tiene. Como dice el profesor José Teruel en su clase de literatura en la Universidad Autónoma, si el amor es algo, es equilibrio; todo lo que nos desestabilice es mejor dejarlo fuera.

De una forma o de otra, este pequeño escape que se Elia a sí misma, esta desinhibición que por supuesto no es tal, no consigue hacer, por fin, feliz a nuestra protagonista. Si tuviéramos que definir a esta mujer diríamos que es nostálgica, sobre todo, de lo que nunca fue. La mirada sincera de esta repara en los tintes más oscuros en su propia realidad y consigue emocionar e, incluso, estremecer en ocasiones al lector con sus duras palabras. Resulta, al final de la novela, que la relación se trunca, que el juego se acaba y Elia tiene así que volver de nuevo a la casilla de salida. El amor como única salvación que esta vez no ha sido fructífero le recuerda a Elia, una vez más, que nunca llegará a ser plenamente feliz.

Hay un personaje que aparece a través del recuerdo de la protagonista casi al final de la narración y cuyo recuerdo de sigue produciendo una gran melancolía; se trata de Jorge. Con Jorge, según le cuenta a Clara, mantuvo una relación heterosexual en la juventud.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Este amor simboliza lo prohibido, y sobre todo, la identificación de Elia con otro personaje que, como ella, es diferente.

Lamentablemente, y siguiendo en la línea de la terrible y desgraciada vida de nuestra protagonista, Jorge un día se decide marchar y se suicida, dejando a Elia sumida en la más profunda soledad. Ante esto, ella reconoce que su amor hacia su novio era tal, que si él le hubiera pedido que se suicidaran juntos, esta le hubiera acompañado en el viaje. Otro más de los numerosos intentos por ser feliz que resulta finalmente fallido:

[...] porque si él me lo hubiera ordenado, si Jorge me lo hubiera pedido, si Teseo me hubiera tendido su mano en medio de las olas y me hubiera dicho 'ven', es seguro que las aguas me hubieran sostenido, es seguro que yo hubiera andado sobre ellas hasta el mismísimo confín del universo [...] (Tusquets, 1978: 196).

La insatisfacción sexual que experimenta Elia con su marido no se corresponde al placer que siente cuando se acuesta con Clara o cuando evoca el recuerdo de Jorge. Uno de los pasajes más desagradables de la novela es la escena con su marido, en el hotel, tras haber roto esta su relación con Clara. Después de llevarla a cenar y de emborracharla, la monta en el coche y la lleva a un lugar tremendamente desagradable, que se convierte en angustioso incluso para el lector y que se describe de la siguiente manera:

[...] y Julio me introduce en una extraña caja de cristal, de suelo intensamente blanco, tan grande todo que parece a medida de gigantes, un quirófano de gigantes donde fuera a tener lugar una monstruosa operación, una amputación siniestra –de mí misma, pienso– [...] es una caja para mariposas muertas, una caja de coleccionista a dimensiones siderales, todo blanco y cristal [...] (Tusquets, 1978: 213-214).

Si antes hablábamos de descripciones eróticas bellas entre profesora y alumna, el coito entre marido y mujer, se convierte totalmente en lo opuesto; es un acto sexual, o incluso podríamos llamarlo violación, pues Elia no se encuentra en plenas facultades de consentirlo, repulsivo. Si el fin de su relación con Clara le recordaba que para ella no existe salvación, el final del acto sexual lo confirma: “El grito que la narradora se esfuerza por no emitir tal vez corresponde a la respuesta aprendida durante treinta años de matrimonio” (Broman, 2012: 23), lo que le viene a confirmar que está muerta en vida.

A lo largo de toda la obra, y a excepción de la parte final, donde queda bien definido el vínculo de sumisión de la protagonista con su marido, solo se muestra la figura de Elia en relación a otras mujeres; su madre, su hija, Maite, su abuela o Clara.

La relación con sus seres queridos, como se adelantaba antes, sobre todo con su madre y su hija es, de nuevo, complicada. La soledad que siente tiene como origen no recibir

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

apenas afecto por parte de ninguna de las dos. La relación fría con su madre comienza siendo la protagonista bien pequeña y queda bastante claro que no guarda buen recuerdo de ella:

Porque la madre de inconformismo fácil y de risa insolente, nos atacó durante años con su furia renovadora y terrible, con su racionalismo olímpico, con su esteticismo cuadriculado y perfecto, arremetió de frente, y sus ojos –tan pavorosamente azules, tan despiadadamente claros– me dejaban, al traspasarme, desarmada y desnuda [...] (Tusquets, 1978: 24).

Especialmente duras de leer se nos hacen las palabras que le dedica en un intento de llamada de auxilio interior:

[...] ni humanidad tenéis para imaginar, para aceptar, que vuestra hija puede necesitaros ahora, perdida en sus primeras madrigueras al otro lado del mundo, aunque no sé para qué podría servirme tenerte aquí a mi lado, rotos como están desde hace años, acaso desde siempre, los cauces naturales de la comprensión y la ternura [...] (Tusquets, 1978: 25).

“La madre entiende la raíz de la rareza de la protagonista y [...] excluye a su hija de la suya (Broman, 2012: 21)”. Abuela y nieta parecen haberse puesto de acuerdo para posicionarse en contra de la conducta de una mujer que consideran desquiciada y a la que no toman para nada en serio. “[...] –sólo mi madre y tal vez Guiomar no pueden llegar ya a esta certeza– de que soy algo rara pero soy en definitiva de los suyos” (Tusquets, 1978: 37).

Elia es una mujer que finge ser como los demás esperan que sea. La coacción de las mujeres educadas durante la dictadura franquista e incluso años después de su muerte, crea una figura femenina completamente insegura, incapaz de sentir el más mínimo amor propio. Nuestra protagonista encarna una figura invisible cuando otras personas asumen ciertas cosas sobre ella, como estar casada o tener hijos. Se convierte, por tanto, en una mujer y madre más, ella como individuo deja de importar.

Dijo el poeta Luis Rosales que “La identidad no consiste en adivinar quién eres sino también quién desearías haber sido”. El desarrollo de la identidad está basado en las diferencias interindividuales, más que en las semejanzas. Andrea, Julia y Elia, tres personajes a los que de una forma u otra se les reprime el deseo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Broman, E., “La intertextualidad *queer* en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets”, Universidad de Gotemburgo, 2012, pp.1-36.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Doria, S., “Estamos en una sociedad erotizada de forma banal”, *ABC*, 2013, 1 de abril.

Laforet, C., *Nada* [1945], Barcelona, Destino, 2010.

Martín Gaité, C., “La chica rara”, *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 599-617.

Moix, A. M., *Julia* [1970], Barcelona, Lumen, 1991.

Tusquets, E., *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama, 1978.

Villamandos, A., “Genealogías malditas y recuperación histórica en *Julia* (1970), de Ana María Moix”, *The Mid-America Conference on Hispanic Literatures*, 2012, pp. 1-12.

COLORES Y OBJETOS SIMBÓLICOS EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS TROBAIRITZ¹

Antonia Viñez Sánchez

Juan Sáez Durán

Universidad de Cádiz

Michel Pastoureau reclamaba en 2004² la necesidad de una “«historia simbólica» que tenga, al igual que la historia social, política, económica, religiosa, artística o literaria –y en estrecha relación con ellas- sus propias fuentes, métodos y problemáticas”, partiendo de la premisa de que “en la cultura medieval, el símbolo constituye el primer utillaje mental” en los distintos niveles significativos y en todas las áreas de la vida. También ponía de relieve la dificultad del estudio del mismo, ya que “siempre es ambiguo, polivalente y multiforme” (2006: 12-13). El peligro, además, de la divulgación de obras de escaso valor intelectual y científico –“esoterizantes”, dirá el crítico- supone un agravante para el conocimiento de este elemento esencial que vertebra el *modus vivendi* medieval. La relación analógica establecida entre dos elementos constituye la base de la función simbólica que afecta a todas las áreas de la realidad y obliga a una exégesis que revele la significación oculta, de modo que la apariencia de un objeto encierra un mensaje oculto que hemos de saber descodificar. Es lo que el autor denomina “la correspondencia entre la apariencia tramposa de las cosas y las verdades ocultas que éstas albergan” (2006: 18).

La propia definición del concepto “símbolo” entraña una complejidad derivada de la pluralidad significativa del mismo. Así, para J. E. Cirlot, el símbolo “es una realidad dinámica y un plurisigno”, un “arquetipo espiritual”, de forma que hay que “posibilitar el análisis de este carácter” (1988: 15-16, 18), sobre todo en relación al Medievo, ya que es en el periodo románico en el que “el símbolo fue más vivido, amado y comprendido” (1988: 23). Entre el maremagnum de definiciones sobre el simbolismo, quizá la que más se adecúe a nuestro propósito sea la del filósofo hindú Ananda Kentish Coomaraswamy, que define el concepto como “el arte de pensar en imágenes”³, ya que “medieval man was moved far more by the meaning that illuminated the forms than by these forms

¹ Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y del Proyecto de investigación AGAUR, ref. 2014SGR51: “Pragmática de la literatura a l'Edat Mitjana”.

² Año de la primera edición de su imprescindible obra *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil. Citamos por la traducción española: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006.

³ Tomada de J. E. Cirlot, *Diccionario*, ob. cit., p. 29.

themselves” (2004: 174). Por esta razón, llevaremos a cabo un análisis de algunos de los elementos simbólicos más relevantes de la iconografía de las *trobairitz* según una clasificación de su naturaleza en colores y objetos, sin olvidarnos del apoyo gestual, siempre teniendo presente que

El estudio del lenguaje y de los símbolos tradicionales no es una disciplina fácil, primeramente debido a que nosotros ya no estamos familiarizados ni interesados en el contenido metafísico para cuya expresión se usan; y en segundo lugar, debido a que las frases simbólicas, como las palabras individuales pueden tener más de un significado, según el contexto en el que se emplean, aunque esto no implica que pueda dárseles un significado al azar o arbitrariamente (Coomaraswamy, 1946: 117).

Con esta premisa, abordaremos una lectura del comportamiento simbólico de estas miniaturas ya que uno de los aspectos menos atendidos en el estudio de las *trobairitz* es, sin duda, la interpretación del legado iconográfico que ha llegado hasta nosotros⁴ en cuatro de los nueve cancioneros trovadorescos del siglo XIII: A (lat. 5232), H (lat. 3207), I (fr. 854) y K (fr. 12473). En cuanto a la procedencia de los mismos, se llevaron a cabo en el norte de Italia; así, para G. Canova Mariani, A, I y K proceden de la región veneciana (2008: 47-53). El cancionero H, sin embargo, procede de la región oriental del Véneto, entre Treviso y Padua, como señala M. Careri (1990: 2, 53, 289-292).

Un total de dieciséis miniaturas nos permite el conocimiento de ocho *trobairitz*, siete de las cuales son identificadas mientras que una permanece anónima. El interés de estas imágenes va más allá del puramente ornamental a pesar de la gran homogeneidad en la ejecución de las mismas en estos manuscritos, a excepción de A, como veremos.

Los cancioneros presentan estos “retratos” en letras historiadas sobre fondo dorado, inicial del poema, siendo el manuscrito A, sin duda, el más lujoso, frente a la austeridad de los otros. Solo H transmite miniaturas independientes, concretamente las de ocho *trobairitz*, lo que lo convierte en un caso insólito. El iluminador trabajaba de forma independiente, si bien obedecía indicaciones, como las anotaciones marginales en A.

Las 16 miniaturas sobre las que trabajamos y su ubicación en los cancioneros es como sigue (Jullian, 2007: 10):

⁴ Desde el trabajo de J. Anglade en 1924, “Les miniatures des chansonniers provençaux”, en *Romania*, T. L (1924), pp. 593-604, se ha prestado puntual atención a este material. Así, en 1984, M. L. Meneghetti dedicaba un capítulo de su trascendente *Il pubblico dei trovatori* (Modena, Mucchi Editore, 1984, pp. 325-402), y es A. Rieger quien llevó a cabo el primer análisis concreto del conjunto de miniaturas de *trobairitz* en “*Ins e-l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l’enluminure dans les chansonniers de troubadours”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XXVIII, n° 4 (1985), pp. 385-415.

En el Cancionero H: Almuc de Castelnou (f. 45v), Iseut de Capion (f. 45), Maria de Ventadorn (f. 53), Na Lombarda (f. 43v), Na Tibors de Sarenom (f. 45) y la *Trobairitz* Anónima (f. 45). La Comtessa de Dia cuenta con dos imágenes (f. 49v)⁵.

En el Cancionero A: Na Castelloza (f. 168) y La Comtessa de Dia (f. 167).

En el Cancionero I: Na Castelloza (f. 125), Azalais de Porcairagues (f. 140) y La Comtessa de Dia (f. 141).

En el Cancionero K: Na Castelloza (f. 110v), Azalais (f. 125v) y La Comtessa de Dia (f. 126v)⁶.

1. LOS COLORES DE LAS TROBAIRITZ

Los miniaturistas aplicaron esquemas prefabricados en la elaboración de las miniaturas, con alguna variación en los colores, por lo que las imágenes se confeccionaron con toda probabilidad en talleres profesionales, a excepción de H, que parece elaborado por o para una mujer (Rieger, 1985: 386-390), más bien una o un coleccionista (De Lollis, 1889: 165-166). Sin embargo, es preciso señalar que la elección de los colores, si bien se trata de un conjunto limitado cromáticamente, no se debe al azar, sino al fundamento simbólico que inspiró la presentación del material iconográfico y que puede explicarse en la medida de nuestro conocimiento del mismo. En efecto, median ocho siglos entre la confección de las imágenes y nuestra percepción de las mismas, pero es más, el programa iconográfico formaba parte de la recepción de los trovadores en la Edad Media tardía y la misma apreciación de la poesía constituyó una experiencia también visual, como señala S. Huot (1992: 10). De hecho, en estos cancioneros se nos revela la imagen que de las *trobairitz* tenían sus contemporáneos a partir de su representación, ya que pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos, como indica M. de Riquer (1995: X).

En A, I y K el retrato se inserta en la letra historiada cuyo fondo es dorado. “Sabemos –dice M. Pastoureaux– cuán esencial es el problema del dorado para estudiar el arte

⁵ Para Rieger este hecho justificaría la hipótesis de una laguna en el manuscrito, ya que es inusual la duplicación de imágenes, art. cit., 1985, p. 390.

⁶ Los cancioneros I y K pueden considerarse casi gemelos por su gran similitud, cf. Canova Mariani, art. cit., 2008, p. 52. Las miniaturas pueden verse en las recientes ediciones facsimiles: Lemaitre, J.-L.; Vieliard, F.; Gousset, M.-T.; Laffitte, M.P., *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux IK*, Ussel, Musée du Pays d’Ussel-Centre Trobar, 2006 y Lemaitre, J.-L.; Vieliard, F.; Duval-Arnould, L., *Portraits de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

medieval” (2006: 127)⁷. Es complicado, no obstante, llevar a cabo un análisis del material iconográfico que nos ocupa prescindiendo o situando en segundo lugar el contexto donde se presenta. Así, los hábitos iconográficos de los talleres y sus convenciones limitan, sin lugar a dudas, el resultado artístico y, por ende, el mensaje simbólico, sin embargo, ese “análisis estructural interno de los colores dentro del objeto o la imagen estudiados”, que el autor reclama, se impone como punto de partida para iniciar el camino de la interpretación simbólica de las imágenes, más allá de su dimensión meramente “realista”, ya que “la imagen medieval jamás «fotografía» la realidad” (2006: 129-130). En relación al color dorado, además de la exuberancia que representa, añade una significación espiritual ya que se sitúa en la cima de la jerarquía de los colores (Le Goff, 2009: 276), puesto que “simboliza todo lo superior” (Cirlot, 1988: 344). La vestimenta de las *trobairitz* no es sólo el modo de representar su alta categorización social. La longitud de los ropajes es indicativa de la intención de no confundir estas representaciones femeninas con personajes de baja extracción social, como las *joglaïritz* del cancionero R (Rieger, 1985: 386) o las grotescas miniaturas que retratan a tres *trobairitz* en el *Cancionero de Béziers* (I. de Riquer, 1997: 35-36)⁸, con vestimentas cortas, pero también en la ropa podemos detectar el mensaje simbólico subliminal, sobre todo, en la elección de los colores, en la intensidad de los mismos y en su decoración. En el cancionero H, donde las imágenes aparecen de forma independiente⁹, algunos vestidos lucen con adornos dorados, como en el caso de las dos miniaturas de La Comtessa de Dia y la de Iseut. En el caso de Lombarda, cuya imagen presenta mejor estado de conservación, razón por la que Careri señala que pudo ser obra de la segunda mano que intervino en dicho cancionero (1990: 43), el vestido es íntegro de este color. Algunos detalles, como las mangas intercambiables de distinto color al del vestido, reflejan una moda de actualidad en el siglo XIII (Jullian, 2007: 5). Así, podemos verlas en el atuendo de Na Castelloza en K y en La Comtessa de Dia en A.

No se aprecia gran variedad de colorismo en estas vestimentas, dominando el rojo por excelencia, aunque también lo hallamos en combinación con el rosa, el verde y el azul. En el cancionero K, predomina el rojo, presente en los vestidos de Castelloza (con mangas azules) y Azalais, también en la capa de La Comtessa de Dia, cuyo vestido es rosa. El

⁷ Sus reflexiones acerca del gran “olvidado” de las investigaciones historiográficas, el color, son demoledoras pero no por ello menos ciertas, cf. pp. 126-128.

⁸ Son las imágenes de Azalais de Porcairagues, La Comtessa de Dia y Na Castelloza.

⁹ M. L. Meneghetti señala que esta representación de forma aislada, que denomina “grado cero” de las imágenes, se aleja del programa iconográfico de los cancioneros anteriores, *Il pubblico*, ob. cit., 1984, pp. 328 y ss.

manto, adornado de armiño, como señal de lujo y “dignidad superior” (Cirlot, 1988: 297), forma parte de la vestimenta asimismo en otros cancioneros: en I lo llevan las tres *trobairitz* representadas, mientras que en A lo lleva Castelloza, de color azul en combinación con el vestido rosa; ambos colores visten también a La Comtessa en este cancionero. Las posibilidades de combinación de los colores de las vestimentas son limitadas, pero los miniaturistas parecen intentar ofrecer la máxima variabilidad. Un ejemplo claro es el cancionero I, donde con tres colores –rojo, verde y azul-, se viste a tres *trobairitz* de forma distinta, con fórmulas de permutación que muestran la creatividad del artista: Azalais con vestido azul y capa verde, La Comtessa vestido verde y capa roja y, finalmente, Castelloza con vestido rojo y capa azul. Es evidente la intención de individualizarlas por medio de estos matices cromáticos. Otro hecho que se observa es la tendencia simétrica en la selección de colores; así Almuc de Castelnaud e Iseut de Capio, se representan con los colores verde y azul claro, en combinación inversa en el cancionero H¹⁰.

En una aproximación al significado de estos colores, hemos de tener presente el valor cultural de los mismos como, por ejemplo, la consideración del azul a partir del siglo XII, en que “ese color conoce una promoción cuantitativa y cualitativa extraordinaria (...)”, poniéndose de moda en las telas y vestidos, como señala Pastoureau. Es importante conocer que su procedimiento de obtención evoluciona hasta alcanzar gran perfección en esta época, si bien “parece que las cuestiones simbólicas e ideológicas precedieron a los progresos químicos y técnicos”, al representar el color de la indumentaria de la Virgen, llegando a ser el color del luto (2009: 33-35). Este hecho explicaría por sí solo la elección de este color, en tonalidad oscura, para el vestido de Azalais de Porcairagues en I. El miniaturista hubo de tener presente el único texto poético conservado de esta *trobairitz*, un planto compuesto poco después de la muerte en 1173 de su caballero, el trovador Raimbaut d’Aurenga (M. de Riquer, 1983: 459; Rieger, 1991: 480-504). Aparte de la significación mortuoria (Chevalier; Gherbrant, 2007: 165), otra tonalidad de azul más luminoso viste a La Comtesa de Dia en la primera miniatura, a Almuc y a la *Trobairitz* Anónima en H. El color había adquirido una fama extraordinaria y los personajes de altura social, como reyes y nobles, comenzaron a emplearlo tanto como el rojo, por lo que su

¹⁰ Ambas *trobairitz*, probablemente del siglo XII, son autoras de una tensó conjunta. El texto puede verse en Rieger, A., *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991, pp. 166-173.

uso para las imágenes de las *trobairitz* responde al énfasis por indicar su elevada posición social.

El resto de los colores que se combinan para caracterizar cromáticamente a las *trobairitz* tienen, cada uno con sus particularidades, relación con el sentimiento amoroso. El verde, color del diablo y percibido, por tanto, como maléfico, se asocia también al azar y a lo efímero, como el sentimiento amoroso (Pastoureau, 2009: 291-293). Ya sea en el género de la *cansó*, por definición amoroso, o por la temática de las *tensós* donde las *trobairitz* participan, la presencia del color es congruente¹¹. Pero es más, uno de los matices del color verde, derivado de su significado referencial, lo asocia a la naturaleza en estado exultante, justamente el momento cronológico de la primavera, por lo que hemos de tener presente el tópico que precede a un buen número de composiciones de la *fin'amors* y que contextualizan el sentimiento amoroso en ese periodo metafórico que queda vinculado a la euforia del *joy*, sin olvidarnos de que el verde es “el color de la juventud”, momento incuestionable del amor, como indica Andrés el Capellán en su tratado *De Amore*¹².

El rosa es un color presente en la iconografía de las *trobairitz*: “Durante mucho tiempo en Occidente –afirma Pastoureau– el rosa no se consideró más que como un matiz del rojo”, y su vinculación con “lo femenino” es reciente (2009: 265-266), por lo que la elección del color por los miniaturistas de K para la vestimenta de La Comtessa de Dia y de A para las imágenes de ésta y Castelloza, no tiene que ver con su condición de mujer, sino con la intención de suavizar el rojo, que es la tonalidad más empleada en la ornamentación de los vestidos como color, sin duda, preferente; así, viste por completo a Azalais en K y a La Comtessa de Dia en la segunda miniatura de H y está presente en el vestuario de buena parte del conjunto de imágenes como el vestido de Castelloza y la capa de La Comtessa en I, la capa de la *Trobairitz* Anónima o el vestido de Tibors en H. También es el color de fondo en algunas miniaturas de H, como en la primera de La

¹¹ El corpus de Rieger clasifica 12 *cansós* y 26 composiciones dialogadas, de las cuales tres se desarrollan entre mujeres y el resto son diálogos mixtos. Estos últimos, señala A. M. Mussons, presentan el problema de que la identidad de la interlocutora no es revelada frente al interlocutor, cuyo nombre se explicita, lo que hace pensar a algunos estudiosos que son debates ficticios “fets per trobadors que simulen la presència d’una dona a qui demanen consell sobre qüestions diverses, principalment amoroses”. Para analizar el asunto es necesario contemplar la cuestión de la recepción de estos textos así como el papel de la mujer, más activo de lo que se ha considerado durante muchas décadas, en la corte y en los círculos literarios. Cf. “Dona, lírica i representació”, *Mot So Razo*, vol. 2, 2003, pp. 56-57.

¹² “Aetas impedit, quia post sexagesimum annum in masculo et post quinquagesimum in femina, licet coire homo posit, eius tamen voluptas ad amorem deduci non potest”. (“La edad es un obstáculo, porque pasados los sesenta años en el hombre y los cincuenta en la mujer, aunque el ser humano puede todavía tener relaciones amorosas, sin embargo el placer no puede conducirlos al amor”), Creixell Vidal-Quadras, I., *Andrés el Capellán. De Amore. Tratado sobre el Amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985, pp. 66-67. La famosa composición de Guilhem de Peitieu “Farai un vers de dreit nien” asociaba ambos conceptos: “no er d’amor ni de joven” (v. 3). Riquer, M. de, *Trovadores*, I, p. 115.

Comtessa, en la de Almucs y en la de Iseut. Asociado al fuego “Encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el *eros* libre y triunfante”, afirman J. Chevalier y A. Gheerbrant (2007: 888-890), por lo que se refiere a la pasión amorosa¹³. Pero representa asimismo la vida, en relación a la sangre, tiñendo los pómulos de las imágenes de las *trobairitz* en I, K y H, connotando la presencia del sentimiento amoroso (Pastré, 1988: 285-300) y como manifestación de su sintomatología. “Hablar de «color rojo» es casi un pleonismo. El rojo es el color por excelencia, el color arquetípico, el primero de todos los colores (...) el más hermoso de los colores”, señala Pastoureau (2009: 259-261). Sin duda, la elección para la vestimenta en las *trobairitz* sugiere la intención de reflejar la belleza, pero también la categorización social de las mismas, al ser un color reservado para la aristocracia, como color “más noble”. Es cierto que hay una significación “negativa” del rojo. Forma parte de su condición de símbolo la ambigüedad, a la que se refieren “los teóricos del simbolismo (...) de San Agustín a Dante” (Gage, 1997: 83). Sin embargo, esta acepción no afecta a los retratos de las *trobairitz*, puesto que la presencia preponderante del rojo es rasgo extensible a la vestimenta de los trovadores en estos mismos cancioneros¹⁴. De ese modo, quedan “liberadas” del matiz destructor, relacionado con la sangre, la guerra o incluso el pecado, que en ocasiones representará este intenso color¹⁵.

2. LOS OBJETOS SIMBÓLICOS: EL CETRO.

En los cancioneros estudiados, las imágenes tienen relación directa con las *Vidas* y *Razós* ya que los miniaturistas tuvieron presente sus contenidos (Meneghetti, 200: 228). Además, nos han transmitido seis *Vidas*: las de las *trobairitz* Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn, mezclándose en éstas dos últimas con la *Razó*, que explica detalles específicos del texto que presentan¹⁶. La homogeneidad que se observa en estas biografías, muy esquemáticas en ocasiones, no implica que estén exentas de matices significativos (Víñez; Sáez, 2016).

¹³ “Amor est passio quaedam innata...” (“El amor es una pasión innata”), dirá Andrés el Capellán, Creixell, ídem, pp. 54-55.

¹⁴ Con la excepción, indicada, de H, que sólo contiene miniaturas de *trobairitz*, evidentemente.

¹⁵ “No hay pueblo que no haya expresado –cada uno a su manera- esta ambivalencia de la que proviene todo el poder de fascinación del color rojo”, afirman Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, ob. cit., p. 890.

¹⁶ Para el texto de las *Vidas* y *Razós*, cf. Chabaneau, C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat, 1885; Boutière, J.; Herman Schutz, A; Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973. Recientemente las edita, junto a las miniaturas, M. de Riquer, *Vidas y retratos*, ob. cit., Pueden verse en pp. 103, 176, 185, 218, 223, 237 y 267.

Todas las *trobairitz* son calificadas como “domna”, o “gentil domna” (caso de Azalais y Castelloza) y más allá de la propia indumentaria con sus aderezos y accesorios –como las diademas y los botones¹⁷–, indicativos de su alto nivel social, algunas son representadas con “objetoadaptadores”, en terminología de F. Poyatos (1994, I: 221-223), como rasgo de caracterización social y atributo de poder. La interacción con un objeto simbólico forma parte de la kinésica como estudio de “los movimientos corporales y posiciones resultantes o alternantes de base psicomuscular, conscientes o inconscientes, somatogénicos o aprendidos, de percepción visual, auditiva, táctil o cinestésica, que (...) poseen un valor comunicativo intencionado o no” (1994, II: 186). La presencia de un objeto simbólico exige movimientos corporales que, en el caso de las miniaturas estudiadas, presentan una estampa verosímil que se adecúa a los personajes en cuestión. El acto de sostener algo es, en sí mismo, indicativo de la intención de significar simbólicamente en el lenguaje iconográfico, pues lo que se exhibe capta la atención del receptor. No obstante,

Il faut insister sur les dangers que présenterait l’habitude de décoder les images à partir d’un répertoire des signes et des significations. Elle conduit à établir des rapports et des valeurs symboliques de façon rapide et abusive. Toute affirmation demande à être fondée et il convient si elle n’est pas établie comme certain de noter son degré de probabilité ou simplement de signaler sa possibilité.

Con estas prudentes palabras advertía F. Garnier (1989: 30) acerca de los peligros de la interpretación de la simbología iconográfica que, en el caso de las imágenes de las *trobairitz*, nos exigen un esfuerzo añadido al constituir un material considerado como “secundario”¹⁸. Asimismo, el autor advierte sobre el difícil equilibrio de discernir los límites entre realismo y simbolismo en el lenguaje iconográfico.

Las *trobairitz* aparecen representadas en el denominado “estado activo” (1989: 54), como personajes cuyas posiciones y gestos corresponden a una manera de estar, ya que en el caso que nos ocupa no son imágenes estáticas, pues el lenguaje gestual indica la acción de cantar en buena parte de ellas por medio del gesto de la mano alzada como observamos en todas las miniaturas de K e I, en una de A y en buena parte de las de H¹⁹.

¹⁷ Con diademas aparecen las tres imágenes de I, también en las miniaturas de Castelloza y La Comtessa en K o las delgadísimas de algunas *trobairitz* en H. También los botones de los vestidos son elementos de ornamentación lujosa, cf. Jullian, art. cit., p. 5. En A, Castelloza aparece con cofia, otro símbolo de ostentación.

¹⁸ Cf. [4] de este mismo trabajo.

¹⁹ En el caso de A, sólo la miniatura de La Comtessa se representa cantando, ya que Castelloza está conversando con un caballero, como indica la rúbrica que acompaña a la imagen. Cf. Lemaitre; Vielliard; Duval-Arnoud, *Portraits des troubadours*, ob. cit., 2008, p. 80. Para el estudio de la gestualidad de las manos/brazos, cf. Viñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J., “Voz e interpretación en las imágenes de las *Trobairitz*”, en *I Jornadas de Artes escénicas y Género: Mujeres desde la tramoya*, Universidad de Sevilla, 28-30 abril de 2016, en prensa.

Es en este último cancionero donde hallamos manifestaciones gestuales que implican la interacción con “adaptadores objetuales”, que requieren análisis cultural y transcultural (Poyatos, 1994, I: 221-223; III: 282-283).

El objeto más representado con las *trobairitz* es el bastón o cetro. Cuatro imágenes de H lo portan, sin lugar a dudas²⁰: Lombarda, Na Tibors, Maria de Ventadorn y la *Trobairitz* Anónima. Como objeto, el cetro ha suscitado no poca controversia. Su descripción puede ayudar a fijar su significación simbólica. Así, mientras que Tibors lleva uno negro, los demás son rojos. El remate de la empuñadura es una ostentosa flor de lis dorada en el caso de Lombarda y una roja en el de Maria de Ventadorn, mientras que los otros dos acaban en forma de cruz, lo que añade matices significativos relevantes. Luego volveremos a ello.

En primer lugar, el cetro no es un atributo propiamente femenino. Todas las *trobairitz* lo sostienen con la mano derecha, lo que ha de interpretarse en función de la lateralidad como la exaltación de los valores racionales y, según la tradición cristiana medieval, masculinos y activos, frente a la significación de la lateralidad izquierda, femenina y pasiva, asociada a la noche, al infierno y a lo satánico: “Entre los griegos el lado derecho es «el lado del brazo que blande la lanza» (Esquilo, *Agamenón*, 115). Los presagios favorables aparecen por la derecha; ella simboliza la fuerza, la destreza, el éxito”, señalan Chevalier y Gheerbrant (2007: 407-410). Como afirma Rieger (1985: 389) en el cancionero M, del siglo XIV, encontramos 19 caballeros a caballo, que portan, a excepción de dos, “un bâton ou un sceptre vert fleurdelysé et parfois doré (quatorze fois)”. Meneghetti señaló igualmente algunos casos de trovadores con “il piccolo scettro”, como Aimeric de Pegulhan en A (fol. 134), Arnaut de Maruelh y Uc de Saint Circ en N (fol. 66 y 108v, respectivamente), indicando solo dos *trobairitz* en H, Lombarda y Maria de Ventadorn (1984: 330 [15]). Completando estos datos, en A se representa además a Uc de Saint Circ con un fino bastón (fol. 154)²¹. Es, pues, un símbolo que trasciende al género y más común de lo que parece. Así sucede en el cancionero N²², más cercano cronológicamente a H, que transmite una gran variedad de miniaturas que representan

²⁰ Rieger afirma que son cinco, ya que incluye la primera miniatura de La Comtesse de Dia aunque el deterioro de la imagen impide asegurarlo, art. cit., 1985, p. 391.

²¹ La reproducción de la miniatura en Lemaitre; Viellard; Duval-Arnould, *Portraits*, ob. cit., 2008, p. 71.

²² Se trata de M 819, actualmente en The Pierpont Morgan Library de New York. Las imágenes del ms. pueden verse en su página web: <<http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/147160>>.

De factura veneciana, ha sido datado en la segunda mitad del XIII. Cf. Lachin, G, “Introduzione”, *I Trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, pp. XCIX-CII y [113].

personajes con diferentes “objetoadaptadores”. Es insistente la representación de las figuras con las manos ocupadas, bien sosteniendo un objeto, bien agarrando la cinta de la capa o en diversos registros gestuales de los brazos/manos. Ello aporta un gran dinamismo iconográfico, nada monótono, a pesar de la homogeneidad de las imágenes y el reducido catálogo de gestos rituales y objetos, dando la impresión de variabilidad.

En este cancionero hallamos variadas representaciones de trovadores con “vara”, “bastón” o “cetro”, puesto que no hay consenso sobre la denominación del objeto en sí dado que admite alguna variante formal, yendo desde un esquelético y finísimo palo a bastones gruesos, sin rematar o acabados en flor de lis, cruz o empuñadura. También varían los colores, rojo, negro o del color de la madera, siendo a veces bicolor. Normalmente se representa el objeto sostenido por la mano derecha, como el personaje masculino que sostiene un cetro rojo rematado en cruz en el fol. 10, o el personaje masculino que sostiene vara más gruesa en fol. 111v; pero podemos encontrar algunos casos en que el personaje emplea la izquierda, como el del fol. 14v, sosteniendo una simple caña de madera o la inicial decorada en un poema de Uc de Saint Circ con un hombre sosteniendo vara gruesa en fol. 108v. La mayoría son imágenes que se insertan en iniciales muy decoradas, sin embargo podemos ver personajes dibujados en los márgenes, a veces muy rudimentarios e inacabados, singularidad del manuscrito N, muy ornamentado en todos los espacios disponibles de sus márgenes. Así, vemos una escena en el margen inferior del fol. 57, que decora un poema de Folquet de Marselha, compuesta por dos personajes masculinos: uno, sentado, escucha al otro, de pie, que porta un bastón con la mano derecha que enseña con un gesto indicativo de la mano izquierda. En énfasis en destacar el objeto es evidente, como también ocurre en la escena compuesta por dos jóvenes en el margen izquierdo del fol. 188v, en la que ambos, de forma complementaria, llevan bastones²³. Aunque no se representa a ninguna *trobairitz* en este cancionero, sí hay presencia femenina, por ejemplo, en la escena amorosa que recrea el fol. 189 en el margen derecho, en la que una mujer abraza al hombre, que le muestra su amor por medio del gesto de mano en el pecho (mano que ella agarra). Con la izquierda, él sostiene una fina vara con delicadeza. También fina, pero alargada hasta sobrepasar la inicial misma donde se inserta, aparece la vara que sostiene el personaje masculino en un texto de Arnaut Daniel en el fol. 192. En este caso, sostiene el objeto con ambas manos. Por último, y como repaso veloz sobre la variabilidad de escenas y representaciones de este objeto,

²³ Están ataviados con monederos que cuelgan de su cintura, por lo que podría tratarse de dos juglares.

señalamos la recargada B mayúscula inicial del fol. 218 que presenta dos personajes masculinos, cada uno insertado en un hueco de la grafía, con sus cetros correspondientes sostenidos por la mano derecha.

Dejando aparte la variedad estilística del objeto, las interpretaciones del mismo son dispares. J. Anglade, describiendo la miniatura de Lombarda en H, no dudaba en denominarlo, sin argumentaciones, “*bâton de folie*” (1924: 596). D. Rieger (1971: 213) interpretó el cetro como símbolo honorífico y la flor de lis como símbolo de pureza, significación rechazada por A. Rieger, que se pregunta –siempre en el terreno de las hipótesis- si el bastón puede ser un “*symbole de corporation ou de confrérie confié aux troubadours (professionnels) pour la distinction et la maîtrise de leur art*”, especulando que quizá sea una estilización del rodillo de anotaciones de los poetas, o bien un signo de distinción frente a los juglares, por lo que decide denominar al objeto “*bâton du trovar*” (1985: 391-392). Más allá especula M. Jullian para la que “*sa signification (del bastón) est loin d’être claire*”, y que no lo considera un signo de poder, distinguiéndolo del cetro, y atribuyéndole el significado de bastón de peregrino o de viajero. Es más, considera que la miniatura de Maria de Ventadorn en H es la clave de la interpretación, puesto que en la imagen, la *trobairitz* porta un bastón flordelisado con la mano derecha y una rama con la izquierda, por lo que “*on peut alors se demander si ce bâton ne symbolise pas le printemps et le renouveau de la nature, un leitmotiv de la lyrique occitane*” (2007: 6). Recuerda que la flor de lis, además de atributo real, es emblema marial. La interpretación es forzada ya que los cetros no siempre son rematados en flor de lis, como hemos señalado arriba. Dos *trobairitz* lucen este símbolo como remate en sus cetros, Lombarda y Maria de Ventadorn. Los colores de la flor –dorado y rojo- simbolizan dignificación en ambos casos. En las imágenes del cancionero N descritas, los bastones/cetros son dibujados con mayor simpleza, sin remates ostentosos, por lo que es evidente que el miniaturista de H trataba de destacar la alta posición de estas *trobairitz* y de dignificarlas.

Recapitulando, podemos concretar la significación simbólica del cetro en tres aspectos: uno, relacionado con su presencia en las representaciones reales, como símbolo de poder político, o simplemente poder social. Un segundo aspecto, el religioso, vinculado a las representaciones marianas, puede ser cuestionado en cuanto a que la significación de “pureza”, asociada a la flor de lis en estos casos (D. Rieger, 1971: 213), es inviable para las *trobairitz*, ya que son mujeres casadas (*domna*) (A. Rieger, 1985:

391)²⁴. El tercer aspecto simbólico del cetro es el de su significación como autoridad intelectual. Ése es el sentido de su presencia en la representación de Boecio junto a la alegoría de la Filosofía que inspira su trabajo, tal como aparece en el manuscrito fr. 1728, fol. 221, del tercer cuarto del siglo XIV²⁵, donde junto al cetro flordelisado figuran los libros como símbolo de la sabiduría.

El cetro ha sido estudiado como “insignia de poder” durante el Medievo por C. Delgado Valero, sobre todo como emblema de la realeza, cuya presencia reafirmaba su carácter sagrado, dada su nueva acepción vinculada a Cristo “que actúa ideológicamente como un rey o un emperador”. El cetro de los reyes medievales, rematado en flor de lis preferentemente, puede aparecer sostenido por ambas manos indistintamente “lo que nuevamente sugiere un significado concreto que no se alcanza en este momento”, afirma la autora, aunque especula el uso de la mano derecha para indicar, posiblemente, que el monarca ejerce su autoridad, mientras “que quien aún no la tiene conferida porta el cetro con la siniestra”, aunque luego admite la falta de argumentos iconográficos para verificar esta idea, “puesto que los monarcas castellanos cuya imagen resulta más verídica sostienen el cetro con la mano izquierda” (1994: 45-48). Es imprescindible para descodificar esta dualidad recurrir al valor simbólico de la lateralidad en sí mismo, como indicamos más arriba, lo que obliga a enfocar el estudio iconográfico de un modo particularizado según los rasgos que se pretendan manifestar en cada caso. El empleo del cetro como legitimación de poder y autoridad es incuestionable, aparte del valor moral-espiritual-sacro que otorga el empleo de la flor de lis a partir del siglo XI, “o incluso la cruz” (1994: 52), con connotaciones cristológicas. Ahora bien, en el caso de las *trobairitz*, donde ambos remates están presentes, la acepción espiritual carece de sentido y deberíamos considerar su uso como el interés de comunicar autoridad intelectual – también social- de los personajes retratados. Se trata de un caso de transferencia simbólica, como sucede en la alegoría de Boecio y la Filosofía. Como insignia real, el cetro confiere el sentido de poder. No olvidemos que la flor de lis es también distintivo de iluminación (Cirlot, 1988: 127). Y poderosas y brillantemente intelectuales quiso que viésemos a las *trobairitz* el -o la- miniaturista del extraordinario cancionero H.

²⁴ La autora señala, además, que esta significación es más tardía, cf. [28], art. cit., p. 391. Pero M. Pastoureau aclara que encontramos este motivo vegetal en muchas sociedades, si bien la significación difiere de una cultura a otra: “A veces se trata de un símbolo de pureza o de virginidad, otras de una figura fértil y nutritiva, otras de una insignia de poder o soberanía”, ob. cit., 2006, p. 109.

²⁵ De la Biblioteca Nacional de Francia.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Anglade, J., “Les miniatures des chansonniers provençaux”, *Romania*, L (1924), pp. 593-604.
- Boutière, J.; Herman Schutz, A; Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973.
- Canova Mariani, G., “Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N”, en Lachin, G. (ed.), *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, pp. 47-76.
- Careri, M., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi Editore, 1990.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, 7ª ed.
- Coomaraswamy, A. K., *¿Figuras de lenguaje o figuras de pensamiento? Ensayos sobre la visión tradicional o «normal» del arte*, 1946.
<<http://web.archive.org/web/20110916072919/http://www.euskalnet.net/graal/index1.htm>>
- Coomaraswamy, R. P. (ed.), “The essential Ananda K. Coomaraswamy”, Bloomington, Indiana, World Wisdom, 2004.
- Creixell Vidal-Quadras, I., *Andrés el Capellán. De Amore. Tratado sobre el Amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- Chabaneau, C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat, 1885.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- De Lollis, C., “Appunti dai mss. provenzali Vaticani”, *Revue des langues romanes*, vol. XXXIII (1889), pp. 157-193.
- Delgado Valero, C., “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, *Los clasicismos en el arte español: Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, UNED, 1994, pp. 45-52.
- Gage, J., *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1997, 2ª ed.
- Garnier, F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. I. Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, 2ª ed.; *II. Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

- Huot, S., "Visualization and Memory: The Illustration of Troubadour Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript", *Gesta*, 31, 1 (1992), pp. 3-14.
- Jullian, M., "Images des Trobairitz", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, Vol. 25 (2007), 2-13.
- Lachin, G. (ed.), *I Trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale. Venezia, 28-31 ottobre 2004*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008.
- Le Goff, J., *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Lemaitre, J.-L.; Vielliard, F.; Gousset, M.-T.; Laffitte, M.P., *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux IK*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel-Centre Trobar, 2006.
- Lemaitre, J.-L.; Vielliard, F.; Duval-Arnoud, L. D., *Portraits des troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.
- Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 1984.
- Mussons, A. M., "Dona, lírica i representació", *Mot So Razo*, vol. 2 (2003), pp. 56-63.
- Pastoureau, M., *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006 [Primera edición de 2004].
- Pastoureau, M., *Diccionario de los colores*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Pastré, J.-M., "Pour une esthétique du portrait: les couleurs du visage dans la littérature médiévale allemande", *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1988, pp. 285-300.
- Poyatos, F., *La comunicación no verbal*, 3 vols., Madrid, Istmo, 1994.
- Rieger, A., "Ins e.l cor port, dona, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Vol. XXVIII, n° 4 (1985), pp. 385-415.
- Rieger, A., *Trobairiz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.
- Rieger, D., "Die «trobairitz» in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen", *Cultura Neolatina*, XXXI (1971), pp. 205-223.
- Riquer, M. de, *Los trovadores, Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1983.
- Riquer, M. de, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995.
- Riquer, I. de, "Las trobairitz provenzales en el fin de siglo", *Lectora*, 3 (1997), pp. 27-37.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J., “Voz e interpretación en las imágenes de las Trobairitz”, en *I Jornadas de Artes escénicas y Género: Mujeres desde la tramoya*, Universidad de Sevilla, 28-30 abril de 2016. En prensa.

Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J., “Las Trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica”, *IX Congreso Internacional AUDEM. Mujeres de Letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Universidad de Murcia, 20-21 de octubre de 2016. En prensa.

**PARÁBOLAS, FÁBULAS, FANTASÍAS Y SUEÑOS EN LA LITERATURA
FEMENINA DEL *FIN DE SIÈCLE***

Carmen Bretones Martínez
Universidad de Sevilla

Las dos últimas décadas del siglo XIX han pasado a la historia como una de las épocas de mayor transformación política, económica y social de la era moderna. Durante estos años, conocidos por muchos historiadores como *fin de siècle*, los países occidentales sufrieron una importante oleada de cambios que sentaron las bases de las sociedades contemporáneas.

En este proceso de transformación, la mujer jugó un papel crucial, pues se convirtió en uno de los principales agentes del cambio social y cultural, al abandonar su rol dependiente y pasivo para desempeñar un nuevo papel activo y reivindicativo. Así, en el ámbito social surgieron los primeros movimientos feministas organizados que reclamaban derechos históricos como el derecho a la propiedad, a la educación o al voto. Estas reivindicaciones políticas y sociales surtieron un rápido efecto, pues durante estos años se produjo el acceso masivo de mujeres al sistema educativo y en menor medida, al mundo laboral, lo que supuso la lenta pero progresiva conquista de la mujer a roles y espacios anteriormente vetados para ella. De este modo nació el concepto de “nueva mujer”, un concepto que definía a una mujer joven e independiente, con intereses profesionales e intelectuales, alejado del patrón tradicional de esposa y madre abnegada. En el ámbito cultural la mujer fue también un factor clave de renovación, pues durante estos años surgió una gran oleada de intelectuales y artistas que comenzaron a introducir en sus obras el mensaje feminista difundido por este nuevo modelo de mujer independiente y reivindicativa.

El mundo anglosajón fue especialmente pionero en este movimiento de transformación cultural, pues muchas de estas intelectuales y artistas eran angloparlantes y la mayoría de ellas nació o vivió en Inglaterra o Estados Unidos. En el caso de las escritoras, además, fue especialmente sintomático, pues el número de autoras que surgió en esta época fue numerosísimo, superando incluso al número de hombres, y muchas de sus obras gozaron de una popularidad sin precedentes.

Pero estas autoras finiseculares no sólo renovaron los géneros literarios desde un punto de vista narrativo, introduciendo a la mujer y su problemática en primer plano, sino que introdujeron cambios formales y estructurales en sus poesías, novelas y relatos

alejándolos de los parámetros del realismo decimonónico y creando así un nuevo estilo literario. De este modo, por ejemplo, en muchas de sus novelas estas autoras abandonaron la estructura clásica para incorporar elementos más dinámicos como la fragmentación episódica, los saltos espaciales y temporales o la primacía del elemento psicológico frente a la acción narrativa. Asimismo, muchas de estas escritoras finiseculares prefirieron trabajar el relato a la novela, un género que por sus características propias de brevedad, intensidad y versatilidad les permitía mayor libertad para la experimentación técnica. Dentro esta corriente de experimentación, algunas escritoras de la época dieron un paso más al adoptar otras formas también breves, como el relato, pero aún más iconoclastas, como son las parábolas, las fábulas, las fantasías y los sueños como medio de expresión ideológico y literario.

El objetivo de este artículo es presentar algunos ejemplos de este tipo de formas literarias marginales y analizar cuál fue su contribución a los intereses narrativos y formales de sus autoras. Para ello voy a tomar como referencia la colección de historias publicadas por la escritora de origen irlandés George Egerton (1859-1945) titulada *Fantasías* (1898), los tres volúmenes de la colección de la escritora sudafricana Olive Schreiner (1855-1920) *Dreams* (1890, 1893, 1923) y algunas historias publicadas por las escritoras norteamericanas Kate Chopin (1850-1904) y Charlotte Perkins Gilman (1860-1935)¹.

Las fábulas y las parábolas son producciones literarias escritas en prosa, breves y con carácter simbólico cuyos primeros ejemplos pertenecen a la Antigüedad, siendo de las más conocidas las Fábulas de Esopo y las parábolas bíblicas. Narrativamente se distinguen por su carácter atemporal y desde el punto de vista funcional y formal por tener un objetivo didáctico y por la instrumentalización que se hace de los personajes. Todos estos rasgos hicieron que ambos géneros resultaran extremadamente atractivos para las estas escritoras finiseculares que vieron en ellos un medio ideal para la difusión del mensaje feminista y la experimentación formal y artística.

Junto a la fábula y la parábola algunos investigadores también hablan de “sueños” y “fantasías” como formas literarias usadas por estas escritoras. Evidentemente, estos

¹ Todas las historias estudiadas en este apartado de George Egerton pertenecen a la colección *Fantasías* y las de Olive Schreiner a los tres volúmenes de la colección *Dreams*. Las historias de Kate Chopin aparecen en la edición de Per Seyersted *The Complete Works of Kate Chopin*. Todas estas referencias aparecen en la bibliografía final. La fábulas de Charlotte Perkins Gilman analizadas se pueden encontrar en internet en: <http://www.fullbooks.com/The-Forerunner-Volume-1-1909-1910-1.html>.

ejemplos narrativos no se reconocen como tales en términos pues, como veremos, todas estas formas son bastante difíciles de clasificar, pues la mayoría combinan el sueño, la alegoría y el símbolo con estructuras y elementos propios de distintos géneros, con lo que terminan siendo piezas literarias híbridas y complejas.

La crítica contemporánea valora de forma desigual la calidad y el interés artístico de estas formas literarias. Las investigadoras Ann Ardis y Lyn Pykett, **por** ejemplo, piensan que estas creaciones lograron aportar variedad y originalidad a la obra de estas escritoras. Sin embargo, Elaine Showalter considera que fueron, simplemente, fruto de la anarquía artística y cultural que tuvo lugar durante estos años y que su contribución al mundo literario del *fin de siècle* no fue muy significativa. Sin embargo, lo que no se puede negar, y tampoco lo hace ninguna de estas críticas, es que el mero hecho de rescatar todos estos géneros literarios, algunos de ellos conocidos desde la tradición oral, supuso, en sí mismo, un acto revolucionario para la literatura del momento.

Una de las grandes novedades logradas por estas escritoras finiseculares con la aprehensión de estas formas fue la de conseguir introducir el tema social y reformista en el género fantástico. Así, si las parábolas y las fábulas habían aparecido en la Antigüedad como medio de difusión de ciertos conceptos abstractos, estas autoras las utilizaron para abordar los temas más representativos de su narrativa. Por ello, encontramos ejemplos que versan sobre la represión femenina, como “Emancipation: A Life Fable” de Kate Chopin, la maternidad, “Lady Oyster” o “Two Storks” de Charlotte Perkins Gilman, la lucha por la emancipación, tal es el caso de “Three Dreams in a Desert” y “Life’s Gifts” de Schreiner, la psicología femenina, como “The Well of Truth” de George Egerton o la solidaridad entre mujeres, como “The Woman’s Rose” de Olive Schreiner. Con la elección de estos modelos literarios para la difusión de su ideología, estas autoras consiguieron tomar distancia de sus propias demandas pues, al contrario que la mayoría de sus novelas y relatos, ni la localización de estas historias ni la naturaleza de los personajes, comparten similitudes con la realidad que se quiere representar o denunciar. Asimismo, con la descontextualización social, geográfica y temporal se logra dar a dicha representación o denuncia un carácter universal. Por otro lado, como veremos, estas formas literarias no están sujetas a un patrón estructural concreto, y, por tanto, a través de ellas sus autoras pudieron desarrollar su creatividad artística con toda libertad.

Esta libertad creativa permitió a George Egerton y Olive Schreiner crear historias utilizando un estilo lírico, lo que aleja estas producciones del género narrativo. La aproximación a la poesía se consigue, primeramente, con la incorporación de elementos

simbólicos y alegóricos, tanto en la caracterización de los personajes como en la descripción del espacio que ocupan. Así, los personajes que aparecen en la mayoría de las historias de *Fantasias* suelen ser fantásticos, como las hadas, los elfos o los gnomos, y en el caso de las de Schreiner tienen un origen alegórico. Chopin y, sobre todo, Gilman utilizaron a animales a los que dotaron de funciones y atributos humanos. Las localizaciones son normalmente paisajes naturales, similares a los que aparecen en los cuentos y los romances, donde fluyen ríos y existen altas montañas que se alzan sobre valles frondosos. En la descripción de estos espacios las autoras emplearon un lenguaje caracterizado por la afluencia de epítetos y figuras retóricas. De este modo se crean piezas narrativas evocadoras y bellas, como “The Night came Slowly” de Chopin o el siguiente pasaje de “The Star Worshipper:”

(...) The night came slowly, softly, as I lay out there under the maple tree. It came creeping, creeping stealthily out of the valley, thinking I did not notice. And the outlines of trees and foliage nearby blended in one black mass and the night came stealing out from them, too, and from the east and west, until the only light was in the sky, filtering through the maple leaves and a star looking down through every cranny.
The night is solemn and it means mystery.

The Night came Slowly (1895)

When the corn was stacked and the harvest song sung, and the glory of green was fretted to russet brown, the wood-wench bade him adieu with a careless laugh. He fell asleep where she left him, and when he awoke in the chilly early autumn night, the world was shrouded in moonlight, and high above his head the star, the star of his childhood, gleamed and shivered, and the old cry pierced to his inner ear, and he flung himself in sorrow on his knees and sobbed a regret.

The Star Worshipper (1898)

Como vemos, en estos relatos se combina la personificación, el asíndeton, polisíndeton, anadiplosis y anáforas para aportar musicalidad y lirismo a la prosa.

Junto con el uso poético del lenguaje estas autoras también se sirvieron de otros recursos para dotar a la narrativa de carácter lírico. Entre ellos destacan el ritual, que aparece en “The Mandrake Venus” de Egerton, el mito, en “The Hunter” de Schreiner, la epifanía, en la mayoría de las historias de *Dreams* y el símbolo que está presente en casi todas estas obras narrativas. Con el uso de todas estas estrategias estas autoras consiguieron, de nuevo, aglutinar en su prosa elementos propios de otros géneros, como la poesía, y de otras disciplinas artísticas, como la música.

Pero, a pesar de este interés estético, la intencionalidad de Chopin, Egerton, Schreiner y Gilman con estas producciones fue primordialmente didáctica y, por ello, utilizaron elementos y estructuras propias de formas literarias de carácter pedagógico. Por ejemplo, la mayoría de los sueños que aparecen en *Dreams* estuvieron muy cercanos a las

parábolas. Estas creaciones de Schreiner suelen estar protagonizadas por figuras alegóricas que confluyen con personajes humanos a los que tratan de enseñarles el camino correcto. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de obra lo tenemos en “Life’s Gifts”:

I saw a woman sleeping. In her sleep she dreamt Life stood before her, and held in each hand a gift
–in the one Love, in the other Freedom. And she said to the woman. “Choose!”
And the woman waited long: and she said, “Freedom!”

Según se observa, la estructura es muy parecida a la que encontramos en las parábolas bíblicas: inicialmente se confronta a un personaje omnipotente y otro con un dilema moral, luego el primero hace una exposición y el segundo toma una determinación, y al final hay una moraleja. En algunos casos, además, la escritora utilizó arcaísmos y vocativos lo que acerca su lenguaje al empleado en las Sagradas Escrituras. Sin embargo, a pesar de este estilo cuasi-religioso, el carácter de todas estas obras es marcadamente laico, pues son los seres alegóricos los que conducen a la felicidad o la epifanía de los personajes y no Dios, que aparece en historias como “I thought I stood” y “The Sun Lights across my Bed” y no provoca ningún cambio en la vida de los protagonistas.

Las historias de Egerton, por el contrario, están más cercanas al cuento, pues, además de la naturaleza fantástica de los personajes, la escritora empleó estructuras propias de este género. Para empezar, muchas de estas creaciones abren con el modelo, “Once upon a Time (...)” o “This is a tale that (...)”, continúan con una trama en la que seres mágicos confluyen con otros de carácter humano, y el final tiene una importante carga didáctica aunque, a diferencia de los de Schreiner, no tiene tono adoctrinador, como podemos comprobar en “The Futile Quest:”

Of course, from a utilitarian point of view, the quest was entirely futile; but the utilities are finite things and Farsight, for aught we know, may have only climbed up a ladder of dreams to awake and realise them in the beyond.

Este párrafo confirma que la escritora optó por exponer un punto de vista propio como epílogo en vez de una opinión incontestable, lo que aporta cierta subjetividad a la historia, a pesar de su clara intención pedagógica.

Chopin fue otra de las escritoras que trabajó estas formas narrativas con una finalidad didáctica. La mayoría de ellas son muy cortas y mezclan la parábola, la fábula, la alegoría

y la poesía.² Una de las más estudiadas por la crítica feminista es “Emancipation: A Life Fable” que se inicia con la imagen de un animal enjaulado:³

There was once an animal born into this world, and opening his eyes upon Life, he saw above and about him confining walls, and before him were bars of iron through which came air and light from without; this animal was born in a cage.
Here he grew, and throve in strength and beauty under care of an invisible protecting hand.

El comienzo y el propio título de la obra refuerzan la idea de la fábula y de la emancipación y, por tanto, del uso de un género fantástico para un problema social concreto. Tras la presentación, se describe como un día el animal opta por dejar su vida plácida en la jaula y huir, pues prefiere la libertad a la comodidad: “so does he live, seeking, finding, joying and suffering. The door which accident had opened is open still but the cage remains forever empty!” El desarrollo y el final del relato vuelven a conjugar fantasía y acción social, pues las similitudes entre el animal enjaulado y la mujer de la época son obvias.

El carácter didáctico es también el principal objetivo de las fábulas escritas por Chopin, “Two Storks” y “Lady Oyster” (1909). En estos casos el uso de los animales como personajes no se utiliza para reflejar rasgos prototípicos de la naturaleza humana, como ocurre en “Emancipation: A Life Fable,” sino para presentar una alternativa. Gilman ya había manifestado en algunos de sus ensayos que la única relación sexual basada en términos económicos era la humana y con el objetivo de denunciar este tipo de relación, que durante años había explotado a la mujer, escribió estas dos fábulas donde deconstruyó el concepto de maternidad. En ambas la escritora puso de manifiesto que las interacciones materno y paterno-filiales que tienen los animales son muy distintas a la de los humanos, con lo que se desacredita el carácter esencialista con el que la sociedad de la época identificaba la maternidad con el sexo femenino. Asimismo, nos recuerda que la mujer, al contrario que los animales, está dotada de suficiente inteligencia para poder revertir su situación de alienación.

A pesar de que los ejemplos comentados se pueden definir como parábolas, cuentos o fábulas, ninguno de ellos cumple todas las constantes formales de estos géneros, pues todos tienen contaminaciones e influencias de otras formas literarias.

Para empezar, en estas historias el concepto de utopía está muy presente, dado que muchos de los personajes buscan crear o acceder a mundos mejores. Pero además del

² Janet Beer en su trabajo *Studies in Short Fiction* denomina estas obras de Chopin como “short, short stories.”

³ Algunas de las críticas que han estudiado específicamente esta obra son Angeliqye Richardson y Elaine Showalter, que la incluyeron en sus colecciones *Women who Did. Stories by Men 1890-1914* y *Daughters of Decadence*.

sueño utópico, muchas de estas formas asumen rasgos estructurales propios de la utopía literaria, como son la división de la obra en tres fases, la introducción del personaje-viajero y del personaje-guía, que en estos casos ejerce su función de forma explícita, y la exposición de un nuevo universo de libertad y armonía.

En muchos de estos casos el viaje no sólo es el medio de acceso al mundo utópico sino el hilo conductor de las obras, lo que las acerca también al género épico. Ejemplos de ello lo encontramos en “Three Dreams in a Desert” y en “In a Far off World” de la colección *Dreams* donde los protagonistas realizan una larga travesía en la que se van a encontrar con otros personajes, algunos humanos y otros fantásticos, hasta que finalmente llegan a la ansiada meta.

Otro de los elementos que este tipo de formas comparte con la utopía es el recurso del sueño que ahora se presenta no sólo como fin sino como vía para alcanzar el mundo utópico. Así, en las historias de Schreiner “A Dream of Wild Bees,” “Three Dreams in a Desert” o “The Sun Lights across my Bed,” los distintos sueños de los personajes se van concatenando, lo que hace que estas obras adquieran una estructura formal muy particular. De este modo, el elemento onírico no sólo aparece como un medio para la evasión, la regeneración o la revelación sino que se convierte en el elemento clave estructural de la obra y, por esta razón, la propia Schreiner denominó a estos relatos suyos “dreams”.

Junto con la utopía y la épica también encontramos en estas obras elementos próximos a la sátira con el uso que se hace de la ironía en algunos casos. Así, en “If I were a Man” y “Lady Oyster” de Gilman se realiza una inversión de los papeles masculinos y femeninos a través de la ironía. Esto mismo sucede en “The Mandrake Venus” de Egerton cuya protagonista encarna la versión femenina de la crueldad y el poder patriarcal. Vemos, pues, como la mezcla de estilos y estructuras narrativas es una característica común de todas estas historias. Este carácter híbrido no sólo permitió a sus autoras aunar elementos muy diversos sino trabajar técnicas y recursos innovadores, como la pluralidad de voces y la fragmentación del discurso.

Efectivamente, en todas estas formas literarias podemos observar distintos tipos de voces, tanto en la acción como en la narración. Primeramente en estas obras hay bastantes protagonistas masculinos o asexuados, que van a interactuar con otros personajes femeninos. Para la investigadora Elizabeth Jay el uso de esta opción responde a que sus autoras no quisieron que sus sueños y fantasías tuvieran una interpretación específicamente femenina. Showalter, considera, sin embargo, que este recurso

representa un ejemplo más de la transmutación de valores en términos de género que las muchas escritoras finiseculares insertaron en su obra para expresar la crítica al androcentrismo imperante. Ciertamente, hay algunos ejemplos cuyos protagonistas son seres alegóricos, como en las historias de Schreiner, masculinos, en “The Futile Quest,” y andróginos, en “The Star Worshipper,” ambos de Egerton, lo que confirmaría que el sueño y la fantasía tienen un carácter universal. Pero, al mismo tiempo, en estas historias también aparece una nueva interpretación de ciertas virtudes humanas, como el Amor, la Paciencia, la Responsabilidad, la Verdad o el Placer, que se definen ahora en términos exclusivamente morales, y no religiosos o sociales. Este hecho nos podría llevar a la conclusión de que la verdadera intención de las autoras de estas producciones fantásticas era la de proyectar nuevos mundos basados en valores humanos que se alejaran del maniqueísmo convencional. Así, las hipótesis de Jay y Showalter no serían incompatibles, pues, en sus distintas historias, Egerton, Schreiner y Gilman pudieron combinar la crítica a la sociedad patriarcal con planteamientos alternativos orientados a mejorar la vida, tanto de hombres como de mujeres, gracias a la redefinición de conceptos y valores.

Junto con la introducción de personajes alegóricos y asexuados que presentan distintos enfoques y opiniones, también encontramos novedades con respecto a la voz narrativa que dirige el relato. En ocasiones, se emplea la tercera persona del singular para narrar un cuento o una fantasía desde la distancia, como hicieron muchas veces Egerton y Gilman. Sin embargo, el uso de la tercera persona del singular en estos casos no implica un punto de vista objetivo. Todo lo contrario, el marcado carácter didáctico de estas obras hace que el lector identifique a la escritora con la voz narrativa. Es más, Egerton, muchas veces, emitía opiniones personales acerca de los distintos personajes o situaciones, como sucede en el siguiente pasaje que corresponde al inicio de “The Star Worshipper:”

This is the tale of a man who was a star-worshipper, and who was made or marred –which is quite a matter of opinion- by his union with a wife who was inordinately fond of porridge. Well, once upon a time, -in the time that never varies, but always exists, has existed, and will exist, -a little lad was born in a poor cabin on a lonely heath. (3)

Con vemos la autora incluye comentarios personales que aparecen entre guiones, lo que puede corroborar la idea de que, en la mayoría de estas historias, escritora y narradora son las mismas.

Schreiner también estableció esta identificación en “Three Dreams in a Desert” al emplear la primera persona del singular para contar la historia, al igual que hizo Chopin en “The Night came Slowly.” En ambas, la voz narradora adquiere carácter sobrenatural,

la primera porque establece un diálogo con figuras alegóricas, y la segunda porque es la propia narradora la que se transmuta en algo etéreo. Con este recurso las escritoras no buscaban expresar un punto de vista subjetivo o limitado, propio del relato en primera persona, sino alzar sus voces a la categoría de lo sobrehumano, para crear en el lector la sensación de que, al abordar estas obras, está siendo testigo de la exposición de verdades universales.

En otras ocasiones, las escritoras combinaron varios narradores, como en “Life’s Gifts” y en “In a Ruined Chapel.” En los dos casos Schreiner empleó el recurso del sueño para introducir una segunda voz de carácter sobrenatural que, además de la suya, contribuye a desarrollar la historia y corrobora el enfoque de la autora. La combinación de todos estos narradores, ya sean masculinos, femeninos o alegóricos no tiene, por tanto, carácter relativista sino que refuerza la carga ideológica de estas formas literarias. Sin embargo, si desde el punto de vista narrativo esta pluralidad no se refleja en relativismo, la multiplicidad de voces, sueños e historias dota a estas obras de gran dinamismo desde el punto de vista formal.

Con esta mezcla de estilos, géneros y modos narrativos estas escritoras lograron presentar un discurso fragmentado que da cabida prácticamente, a todo tipo de discursos y recursos. Por ejemplo, Chopin en “Three Dreams in a Desert” insertó la elipsis entre los distintos sueños que el narrador experimenta, al igual que Egerton en “The Kingdom of Dreams” que introdujo un salto narrativo y formal entre las dos partes que componen la obra. Además de la elipsis estas autoras, especialmente Egerton, emplearon distintas técnicas para desestructurar el texto narrativo, como lo podemos observar en el final de “The Elusive Melody:”

Alas! the lute strings of her soul were broken; as once before, the numbers had left her, and with them the power to evoke music; the magic words could no longer fall into their places; the ashes of love lay thick in the path of the rhythm. So Dusky-head rhymed no more; and as most folks think poetry must find expression in rhyme, they don’t place her amongst the poets, in the land where she lives with men and women stumbling wearily in the shackles of prose –and the tax-man calls regularly.

Vemos, pues, como la autora utilizó las interjecciones, las irregularidades en la puntuación y las figuras sintácticas, como el hipérbaton o la repetición, para interrumpir el discurso una y otra vez.

La continua incursión de sueños, que se solapan unos a otros, en el caso de las historias de *Dreams*, o de algunos de los cuentos de *Fantasias*, va a ser otro de los recursos que estas escritoras emplearon para dar un efecto desestabilizador a sus obras y alejarlas de la

organización propia del relato realista. Así, la sucesión de imágenes, símbolos y figuras alegóricas hacen que la narración no siga un orden lógico.

Otro de los motivos por los que estos relatos no respetan el orden lógico es la falta de un desarrollo cronológico, pues, evidentemente, el carácter fantástico y onírico de estas historias hace que no cumplan las reglas del tiempo real. Por esta razón, en muchas de ellas la sucesión de los acontecimientos no se consigue a través de recursos convencionales, como los conectores de tiempo o los tiempos verbales, sino de otros, como la repetición. Así lo podemos observar en el inicio de “The Lost Joy”:

All day, where the sun light played on the sea-shore, Life sat.
All day the soft wind played with her hair, and the young, young face looked out across the water. She was waiting-she was waiting; but she could not tell for what.
All day the days ran up and up on the sand, and ran up again, and the pink shells rolled. Life was waiting; all day, with the sun light in her eyes. She sat there, till, grown weary she laid her head upon her knee and fell asleep, waiting still. (3)

En este fragmento, Schreiner utilizó distintos tipos de repetición, como la anáfora, la anadiplosis o la epanadiplosis, no sólo para introducir ritmo y musicalidad a su narrativa sino para dar un carácter atemporal a la acción, pues la escena parece desarrollarse siguiendo ciclos y misterios que siguen sus propias normas de espacio y tiempo.

En otras ocasiones la atemporalidad de las historias viene dada por el uso específico que se hace de los tiempos verbales, que no tienen una referencia real. Por ejemplo, Chopin en “Emancipation: A Fable” empleó el pasado y el presente simple para describir la situación de confinamiento del animal y su posterior liberación, respectivamente. Con la elección de estos tiempos, pues, la escritora no pretendió realizar una secuenciación temporal sino establecer una distinción entre la realidad y la utopía. Esto mismo sucede en “The Night came Slowly” que se inicia con el presente, que representa el mundo empírico, y continúa con el pasado simple, que introduce el sueño. Este concepto, pues, va más allá del uso del tiempo psicológico ya que ahora no sólo no existe una correspondencia objetiva sino que las propias historias aparecen completamente desvinculadas de la dimensión temporal y espacial, con lo que el distanciamiento de estas obras con el realismo literario es total.

Las características formales propias de las fábulas, parábolas, sueños y fantasías de Schreiner, Egerton, Chopin y Gilman analizadas en este artículo muestran la gran cantidad de recursos innovadores que estas escritoras introdujeron en su narrativa. Con ello, pudieron viajar a mundos oníricos y fantásticos sin desligarse de sus preocupaciones

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

ideológicas. De este modo, volvieron a lograr conjugar el mensaje feminista con la renovación literaria, los dos aspectos que definieron su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardis, Ann, *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.
- Beer, Janet, *Kate Chopin, Edith Wharton and Charlotte Perkins Gilman. Studies in Short Fiction*. London, Palgrave Macmillan, 2005.
- Egerton, George, *Fantasias*. 1898. Charleston, BiblioLife, 2009.
- Jay, Elizabeth, Introduction. *Dreams*. By Olive Schreiner. Birmingham, University of Birmingham Press, 2003.
- Pykett, Lyn, *Engendering Fictions. The English Novel in the early Twentieth Century*. New York: St Martin's Press, 1995.
- _____, *The "Improper" Feminine: The Women Sensation Novel and the New Woman Writing*. London & Nueva York, Routledge, 1992.
- Richardson, Angelique Ed. *Women Who Did. Stories by Men and Women 1890-1914*. 2002. London: Penguin Classics. 2005.
- _____, & Chris Willis. Eds. *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin de Siècle Feminisms*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Richardson, Lee Anne M. *New Woman and Colonial Adventure Fiction in Victorian Britain: Gender, Genre and Empire*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Robins, Ruth. *Pater to Forster, 1873-1924*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Rose, Gillian. *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Ruskin, John. *Sesame and Lilies*. 1865. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Schaffer, Talia. *The Forgotten Female Aesthetes. Literary Culture in Late Victorian England*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.
- _____, *Literature and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Pearson Longman Publishers, 2006.
- Schreiner, Olive, *Stories, Dreams and Allegories*. 1923. Birmingham: University of Birmingham Press, 2003.
- Seyersted, Per, *The Complete Works of Kate Chopin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Showalter, Elaine, *A Literature of their Own, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*.

New Jersey: Princeton University Press, 1977.

_____ Ed. *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siècle*. London: Virago Press, 1993.

_____ *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press, 1992.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

**COMPARANDO MIRADAS POSCOLONIALES: MEMORIA E IDENTIDAD
EN LA ÚLTIMA GENERACIÓN DE CHERRIÉ MORAGA Y LOS BLANCOS,
LOS JUDÍOS Y NOSOTROS DE HOURIA BOUTELDJA**

Carmen Diez Salvatierra

**1. INTRODUCCIÓN: LA IMPORTANCIA DE LA IDENTIDAD EN LA LITERATURA
POSCOLONIAL**

La cuestión de la identidad ha sido para los movimientos poscoloniales un campo de batalla que ha dado lugar a reflexiones muy fructíferas y en ocasiones enfrentadas. La construcción de la identidad ha sido una manera de poner en valor identidades que hasta hace no demasiado tiempo eran consideradas de segunda clase (no olvidemos que se llegó a cuestionar la humanidad de los pueblos colonizados). Es por eso que la identidad sólo pertenecía a la metrópoli y no a aquellas poblaciones consideradas bárbaras, a las que se les atribuían características animales como una manera de señalar su retraso y una entrada lenta y en ocasiones dificultosa a la civilización.

En ese sentido, muy pronto la identidad comenzó a pensarse en relación a la alteridad. Una identidad concreta se imagina, se piensa, se construye y se representa diferente siempre en relación a otra, a la que a menudo se opone y con la que puede no compartir el sexo, la clase social, la religión, la raza, etc. La identidad está formada por características tanto simbólicas como tangibles que crean un universo heterogéneo. Por esta razón, la efervescencia de los movimientos identitarios en los siglos XIX y XX tomó un auge sin precedentes, desde el surgimiento de los nacionalismos hasta la emergencia de los poscolonialismos, que necesitaron de igual manera legitimarse frente al poder colonial. Desde finales del siglo XX la cuestión de la identidad ha venido aparejada de la aparición de otros conceptos como multiculturalidad, hibridación o mestizaje, conceptos que responden a la necesidad de cartografiar identidades en movimiento fruto de las consecuencias de la descolonización, como son los fenómenos migratorios. Fue en la década de los sesenta cuando el concepto de identidad fue introducido en el psicoanálisis y algo más tarde en las ciencias sociales, aunque el concepto no ha estado exento de problematizaciones. No son pocos los que señalan su utilización abusiva.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Siguiendo a Brubaker la identidad es, como el concepto de raza o de nación, una categoría de práctica sociopolítica al tiempo que una categoría de análisis político y social. “Entendida como fenómeno colectivo, la identidad denota una similitud fundamental y consecuente entre los miembros de un grupo, pudiendo ser entendida objetiva (en sí) o subjetivamente (percibida como tal)” (2001: 71). La identidad se entiende también como un aspecto fundador de los seres en contraposición a otras características contingentes o pasajeras, y como un motivo para actuar en tanto que colectivo. Al mismo tiempo, el concepto nos sirve para insistir en la multiplicidad y la fragmentación del individuo contemporáneo (2001: 72). Brubaker entiende que hay concepciones duras y débiles de la identidad y que la identidad débil es precisamente aquella que se entiende como múltiple, es decir que se deshace de lo que la definiría *per se*, que es su permanencia. A este respecto, se pregunta, “¿de qué sirve utilizar el término identidad si se niega su significado fundamental?” (2001: 74). En su lugar, propone utilizar los términos identificación y categorización, tareas que ha realizado el Estado y que definen su propia gobernabilidad y control. Sin embargo, este no detenta el monopolio de la identificación y la categorización: a menudo, los movimientos sociales responden con otras identificaciones y categorizaciones.

Laplantine, antropólogo francés, también entiende que seguir utilizando el concepto de identidad es contraproducente al ser un concepto que tradicionalmente se ha asociado a la permanencia. En ese sentido, entiende que la identidad es incapaz de albergar la contradicción:

La constitution de l'autre conduit alors à l'expulsion de l'altérité qui est en moi (et qui pourtant me constitue) comme impure. L'identité, on le voit, ne se donne pas les conditions de se penser comme traversée et travaillée du dedans par de la contradiction, laquelle est systématiquement rejetée à l'extérieur (de soi-même, du groupe, de l'État, de la nation, de la connaissance). (2010: 35)

Su concepto de identidad está lejos de aquel que utilizan Moraga y Bouteldja, las cuales problematizan el concepto atravesándolo por cuestiones de género, de clase, de sexualidad o de raza, intentando albergar en ellas esa alteridad que las constituye. Es decir, son identidades que, aunque de manera conflictual, se construyen en torno a la contradicción.

Para Manuel Delgado, al contrario, la cuestión de la identidad ha de ser valorada en relación a la opresión. Él advierte de los peligros de la naturalización de las peculiaridades

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

culturales, que pueden servir para seguir legitimando el viejo racismo biológico (2008: 262). Este nuevo racismo identitario estaría siendo utilizado, al contrario que para empoderar a identidades subalternizadas, para excluir socialmente a grupos vulnerables. Esto sucede de manera más que evidente con los “inmigrantes” que atentan contra esa supuesta homogeneidad cultural que encuentran en los países de acogida. Si en lugar de utilizar el concepto de raza utilizamos el de cultura, parecería que cuando el inmigrante o cualquier otro colectivo marginado (hijos de inmigrantes, mestizos, etc) se relaciona con la sociedad en la que vive, las diferencias se entienden como irrevocables (2008: 264). El derecho a la ciudadanía plena se dotará en la medida en la que el extranjero se adhiera a esa supuesta cultura que preexiste a su llegada. La cuestión se vuelve aún más compleja cuando el extranjero se vuelve extranjero al ser colonizado (caso de los chicanos en Estados Unidos). La búsqueda de una homogeneidad cultural está, sabemos, en la base de la construcción de todo estado-nación. Por otro lado, existe otro mecanismo por el cual la identidad ha servido y sirve a los grupos oprimidos para intentar liberarse. Los movimientos antiimperialistas, los frentes de liberación nacionales, los movimientos identitario-culturales... han nacido expresamente para luchar por la igualdad en terrenos hostiles en los que sus identidades eran literalmente aplastadas. Es por eso que nacionalismo e internacionalismo fueron de la mano en la historia. Para Delgado, la identidad solo puede entenderse como la manera en la que grupos humanos con intereses y objetivos específicos la emplean como fuente de legitimidad (2008: 273). Esto quiere decir que, desde una postura claramente marxista, la defensa de la identidad podrá ser defendida en función de si se trata o no de un grupo o grupos oprimidos que la detentan como elemento diferenciador y en base a ciertas demandas liberadoras.

Con esta breve exposición podemos empezar a hablar de las literaturas poscoloniales femeninas. En el primer caso tenemos a la escritora chicana Cherríe Moraga, cuya identidad es fruto de una doble colonización, la española y la estadounidense. Una mujer que habita en una tierra que antes perteneció a los españoles y que ahora pertenece a los Estados Unidos. En el segundo caso tenemos a una escritora y política franco-argelina, hija de inmigrantes argelinos, que preside el Partido de los Indígenas de Francia, el primer partido poscolonial de Europa, muy crítico con las políticas neocoloniales de Francia y la creciente islamofobia provocada, entre otras cosas, por los atentados terroristas y una

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

desigualdad todavía latente.

2. ESCRITURAS SITUADAS: ALGUNOS APUNTES SOBRE EL CONTEXTO DE APARICIÓN DE *LA ÚLTIMA GENERACIÓN Y LOS BLANCOS, LOS JUDÍOS Y NOSOTROS*

Parece que el problema de la diversidad cultural en las sociedades posmodernas proviene no solo de colonización sino de una de sus consecuencias que es la inmigración. El hecho de abandonar por cuestiones generalmente políticas o económicas el país de origen hace nacer un sentimiento de desterritorialización (2004: 332) provocado bien por ese desplazamiento del lugar de origen o de la ocupación del lugar de origen por parte de agentes externos. Habiendo existido las migraciones desde siempre, el flujo no deja de aumentar y ese desplazamiento sigue dándose. De ahí que algunas autoras y autores hayan reflexionado acerca de ese desplazamiento, del que surge una literatura preocupada por la identidad de quien escribe, donde la escritura es una herramienta más para construir una identidad propia, diferenciada y al mismo tiempo universalizadora.

Moraga y Bouteldja comparten ese interés por un pensamiento contruido desde el sur (el sur no ya solo como posición geográfica sino política) y desde la frontera entre el sur y el norte (una vez más, frontera no necesariamente física sino mental). Merece la pena preguntarse entonces desde dónde se habla y en qué contexto para comprender las condiciones de producción de ambos textos.

En el caso de Bouteldja, es conocida por fundar y ser portavoz del Partido de los Indígenas de Francia, que es un caso paradigmático de la problemática de la “identidad nacional” en un estado ya de por sí fuertemente centralizado. Atman Zerkaoui (2016), miembro de este partido, critica en uno de sus artículos de qué manera “el mundo blanco pide a menudo a los musulmanes que reconozcan una parte de “francesidad” en ellos. No estaría mal preguntarle al mundo blanco si él reconoce la parte de islamidad que hay en él”. *Grosso modo*, frente a la política identitaria nacional de “integración” que pasa por una adecuación a los principios de la república y una homogeneización de prácticas culturales, el PIR lucha por una alternativa que sea realmente multicultural, igualitaria y poscolonial, es decir, que se aproxime al problema de la identidad desde una perspectiva crítica y de reparación respecto al pasado colonial del país galo. Esto significa reconocer

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

y valorizar las culturas que surgen de los diversos procesos de diferenciación, integración, etc. de la inmigración colonial y poscolonial. Bouteldja, por ejemplo, es hija de inmigrantes argelinos, inmigrantes que tuvieron que amoldarse a un mercado laboral en el que las expectativas que les reservaban eran muy limitadas. Ella, como segunda generación, ha “mejorado” su posición social al haber nacido en Francia, haber sido educada en el sistema francés haber podido optar, en definitiva, a las oportunidades que el país podía ofrecerle. En el caso de Moraga, la suya es una escritura muy unida al movimiento chicano. Los chicanos eran en origen aquellos habitantes autóctonos de los actuales estados de Texas, California y Nuevo México, que habían sido anexados a los Estados Unidos tras el tratado de Guadalupe Hidalgo. Son una población cuya posición geopolítica de carácter fronterizo ha supuesto una base desde la cual construir la identidad. Para Kabalen, de hecho, la identidad chicana está relacionada con el cruce de fronteras y de razas (2004: 329); escritoras chicanas como Gloria Anzaldúa reivindicaron no ya un pasado mexicano sino la figura de la mestiza. Al igual que Bhabha, conocido historiador indio, quien considera que los espacios que están en medio, en inglés *in-between spaces*, son los que permiten problematizar las cuestiones identitarias en países de legados coloniales, a raíz de los procesos bien de aculturación, de transculturación, que se han llevado a cabo en el periodo colonial.

En la década de los sesenta el movimiento chicano se constituye como movimiento político al que irá aparejado un movimiento cultural y especialmente literario que se basará en la mezcla de géneros literarios, es decir, en la hibridación genérica o intergenericidad; de lenguas (code-switching) mediante el uso del español y el inglés; de tierras (se idealiza al mismo tiempo la historia tanto precolombina como preestadounidense) y también de identidades (ni española, ni mexicana, ni estadounidense). La identidad chicana es asombrosamente compleja y atractiva precisamente por esa sensación de frontera que la atraviesa. Moraga empezará a producir sus obras después de que el movimiento chicano fracasara en incluir a las mujeres y a los homosexuales. *La última generación* es un libro escrito justo un año después del quinto aniversario de la colonización de América, apenas unos años después de la caída del muro de Berlín y recién después de que los sandinistas perdieran en las elecciones. Además, la población femenina, de color y homosexual de los Estados Unidos estaba sufriendo especialmente

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

las consecuencias de enfermedades de transmisión sexual como el SIDA sin que los gobiernos tomaran cartas en el asunto. Todas estas cuestiones, relacionadas con ese fin de la historia en el que el capitalismo resultaría vencedor y el único sistema posible, en el que las minorías estarían siempre condenadas a la opresión, la precariedad y la desigualdad, hacen que en la escritura de Moraga, y en general en las escritoras chicanas, haya una visión de la identidad más colectiva que individual; más impura, más contaminada. La escritura de Moraga es reflejo del trabajo de revisión crítica del movimiento chicano, de los personajes históricos y de los mitos culturales que construyen determinados modelos de mujer (Delgado, 2004: 70).

Si algo comparten tanto Moraga como Bouteldja, además de ser mujeres hijas del legado colonial para las que la revisión de la historia tiene una importancia crucial - precisamente porque participan en la construcción de las complejas identidades que las constituyen- es esa deslocalización (Rodríguez, 2007: 6), ese desplazamiento del que hablábamos al principio. Moraga, como hija de una mujer chicana y un hombre estadounidense, es decir, hija de la colonizada y del colonizador; Bouteldja, como hija de inmigrantes argelinos pero nacida y educada en Francia, es decir, hija a la vez de colonizados y socializada en el país colonizador.

3. EN LAS DOS CARAS DEL GLOBO: TRAZOS COMUNES Y DIVERGENTES EN LAS ESCRITURAS DE MORAGA Y BOUTELDJA

Cabe preguntarse cuáles son los puntos en común así como las divergencias entre dos escrituras poscoloniales que tienen mucho de testimonio y de compromiso político. Teniendo en cuenta la situación en la que escribía Moraga (década de los 90, procesos revolucionarios y contrarrevolucionarios en América Latina, caída del muro de Berlín, consolidación del movimiento feminista chicano) y en el que escribe Bouteldja (años 2000, derechización de la sociedad francesa, respuesta occidental al terrorismo islámico, auge de la islamofobia en Francia) podemos sin duda trazar bastantes rutas comunes en la escritura de ambas. Sabiendo que *La última generación* de Moraga es una obra literaria, de carácter híbrido (testimonial, ensayístico y poético principalmente) y que *Los blancos, los judíos y nosotros* es una obra fundamentalmente ensayística aunque con episodios

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

testimoniales, podemos afirmar que, de entrada, en lo que respecta a los géneros literarios, ambas autoras utilizan el ensayo y el testimonio, como géneros literarios en los que plasmar, de un lado, su producción ideológica, y de otro, su escritura experiencial. De lo que se deriva la importancia del posicionamiento en la escritura poscolonial, en la que la experiencia, como forjadora de identidad, es a menudo tan importante como la producción de pensamiento.

Ambas autoras utilizan el término indígena para referirse a una identidad pre-existente a la época tanto colonial como poscolonial. En el caso de Moraga, el pueblo chicano es aún hoy un pueblo colonizado, puesto que los territorios que pertenecían a México siguen perteneciendo hoy a los Estados Unidos. En el caso de Bouteldja, su utilización responde más a una cierta provocación que quiere resquebrajar el relato oficial de la historia colonial francesa, subrayando las desigualdades que aún hoy persisten tanto en las antiguas colonias como en las metrópolis y que constituyen un fundamento de las relaciones sociales entre aquellos autóctonos y los indígenas. En ese sentido, no sorprende entonces que las relaciones entre colonizador y colonizado se pongan de relieve en ambas escrituras. El sentido que tiene para Bouteldja hablar de indígenas lo explica en una entrevista en *Algérie News* (2008): se trata de una palabra de gran fuerza que destruye el mito de una república francesa que, aún queriéndose basar en los valores de igualdad, libertad y fraternidad, fue capaz de colonizar y de subalternizar a los indígenas de las colonias. Para ella, existe una continuidad entre el tratamiento que se recibió en la época colonial y el tratamiento que siguen teniendo los inmigrantes de las antiguas colonias en el país galo. Existe una fractura evidente cuando hablamos de indígenas en el seno de la misma metrópoli y no en la colonia. En el caso de Moraga, Sánchez Pardo, en el prólogo, habla de su escritura como una manifestación de la “conciencia renovada del indigenismo allende las fronteras nacionales”. Comparte, pues, con Bouteldja, tanto la reivindicación de lo indígena como la desterritorialización, entendida como pérdida, y que al no tener un espacio físico concreto en el que manifestarse ha de trabajar en el discurso. Comparte también el hecho de ser “producto de la invasión” (1993: 84). En el caso de Houria, ella es producto de la inmigración colonial en Francia, propiciada en parte por las consecuencias del colonialismo francés en Argelia. Ambas rechazan la asimilación en las metrópolis en las que viven y trabajan para cambiar el esquema identitario estrecho de las

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

naciones que habitan. A este respecto señala Moraga, que “nuestro concepto de la identidad de esta nación [WASP; blanco, anglosajón y protestante] debe cambiar y posiblemente eliminarse” (1993: 91).

Y es ahí donde entran en juego cuestiones tan relevantes en la construcción de las identidades nacionales de los estados modernos como la integración o la asimilación. Tanto Francia como Estados Unidos son países que han recibido un contingente de población extranjera en absoluto desdeñable. Tanto las poblaciones que habitan estos países y que bien estaban en el período pre-colonial (americanos nativos o chicanos en los Estados Unidos) como aquellas que emigraron debido en parte a las consecuencias de la colonización y durante el período poscolonial (como la inmigración argelina en Francia) comparten una relación de ambivalencia con la metrópoli. La relación oficial es la de la integración o la de la asimilación, que supone en muchos casos la supervivencia en un entorno sentido como diferente y como hostil a lo desconocido, a lo extranjero. Es en ese sentido que, como manera de preservar la diferencia, ambas autoras se oponen a los procesos de asimilación y de integración que llevan a cabo las políticas oficiales de ambos países. Es así como, a pesar de las demandas particulares, hay una pretensión universal en ambas propuestas: ambas subrayan la importancia de las alianzas entre los pueblos oprimidos, y se comprometen con la causa de los americanos nativos, de los palestinos... Pueblos que han sido desheredados de la tierra que habitaban. En palabras de Moraga, “La lucha prioritaria de los nativos de todo el planeta es la lucha por la tierra” (1993: 193), y añade, en el texto *Aztlán Queer: la re-forma de la tribu chicana*: “¿Y cómo serán libres nuestras tierras si no lo son nuestros cuerpos?” (1993: 197).

La relación, el compromiso de ambas autoras con el feminismo es una cuestión algo más espinosa. Moraga se reivindica abiertamente feminista y subraya su condición de lesbiana y de feminista como cuestiones diferenciadoras en el seno mismo de la sociedad chicana. Para ella, el movimiento chicano de los sesenta y setenta era profundamente heterosexista. Para Bouteldja, el feminismo no deja de ser un movimiento “blanqueado” en el que existe aún una preponderancia de las mujeres blancas sobre las mujeres de color, no solo en la dominación cotidiana, sino en la producción teórica. Para ella, las blancas no tienen lecciones que dar, y defiende la alianza con los hombres indígenas en lugar de caer en la visión supremacista blanca de los hombres indígenas como esencialmente

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

machistas o sencillamente violentos, como “enemigos” y no como “aliados”, aunque está de acuerdo en que hay que redefinir las relaciones actualmente desiguales entre hombres y mujeres. Para ella, el feminismo debe ser decolonial. “No somos cuerpos disponibles para el consumo masculino blanco”, afirma (2016: 84). Ambas autoras, sin embargo, se interesan en el concepto de raza. Bouteldja utiliza la expresión “mujeres racializadas” para referirse a la diferenciación que hacen los blancos de las mujeres de color. Una expresión que ella entiende que es resultado de esa diferenciación más que una característica inherente y de pretensión esencialista. Para Moraga, la raza es una pertenencia, un factor de diferenciación entre ella y los blancos. De ahí que las dos se expresen desde posiciones muy claras; Houria como hija de inmigrantes argelinos y de cultura “árabo-bereber-musulmana” (2016: 3) y Moraga como chicana, feminista y lesbiana.

Si parten de los orígenes como elementos encauzadores de una identidad diferenciada, la familia se convierte en un órgano de socialización indispensable en la fabricación de dicha identidad. La familia es un núcleo de pertenencia, de seguridad y de apoyo mutuo. A pesar de las diferencias, tanto para Moraga como para Bouteldja no existe el privilegio de la ruptura, que no es más que la dificultad de romper los lazos familiares (por razones sobre todo ideológicas) precisamente por esa necesidad de seguridad en medios precarios, y también como una forma de sentirse entre iguales, frente a una sociedad hermética que no está dispuesta a diluirse y a entregar sus privilegios. La familia deposita la tradición y supone una salvaguarda de la cultura y las costumbres “originarias”, pero al mismo tiempo se ve fragmentada por los procesos socializadores que se dan en la metrópoli (la asimilación, la integración) que la hacen vivir en una tensión continua. La familia es también depositaria de la memoria colonial, de su herida y de su exilio. Esa tensión se traslada a la escritura de Houria y de Cherríe. Para Houria, el hecho de haber nacido en Francia supone haber sido “blanqueada”, socializada como blanca en tanto en cuanto su posición social ha mejorado con respecto a la de sus padres, a la de los exiliados actuales, etc. Para Moraga esa tensión se da en el hecho de tener un padre y una familia paterna blancos. En “Arte en América con acento”, señala al respecto:

Somos una contradicción viviente, los que vivimos en las entrañas del monstruo, pero reniego que me obliguen a identificarme. Soy producto de la invasión. Mi padre es anglo; mi madre, mexicana.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Soy el resultado de la disolución de las líneas de sangre y del robo del lenguaje; y aún así, soy el testimonio del fracaso de los Estados Unidos en anglizar por completo a sus ciudadanos mestizos (84: 1993)

Esta “contradicción viviente” de los que viven “en las entrañas del monstruo”, es decir, en la colonia, está igualmente presente en el pensamiento de Bouteldja cuando afirma:

Nosotros mismos somos hijos de la historia del exilio, con todas las consecuencias que eso conlleva, y sobre todo porque no somos inocentes en tanto que ciudadanos europeos, de las guerras que Francia protagoniza en nuestro nombre y, hay que decirlo, incluso indirectamente, en nuestro interés (2016)

Tal y como señala Moraga en el texto “El colapso de la mente bicultural”, “yo soy a la vez la exploradora y la indígena” (1993: 151). La escritura de ambas se perfila, entonces, en dos sentidos; de un lado, como una escritura atravesada por esa contradicción de vivir en un país del primer mundo y al mismo tiempo ser producto de la colonialidad del ser y del poder; de otro, la escritura se vuelve resistencia a la asimilación por parte de la cultura “opresora” y lleva a tomar partido por el lado “oprimido”, es decir, el lado de los colonizados, de los migrantes, de los indígenas. Es por eso que en ambas escrituras hay una nostalgia y una recreación del país de origen, real o ficticio; para Moraga, ese lugar es Aztlán, un país más imaginario que real que sirve para volcar las demandas de los chicanos residentes en los Estados Unidos; para Bouteldja, ese lugar es Argelia, país de origen de sus padres, colonia francesa hasta 1962.

Como depositarias de la memoria colonial, las escrituras de Cherríe y de Houria hacen hincapié en la herida de la Conquista. En los textos de Moraga, son continuas las alusiones a Colón, a los 500 años (aniversario que se celebró en España en 1992, un año después de la publicación de su libro) al encuentro entre mexicanos y españoles, entre estadounidenses y mexicanos: “La gran ironía histórica es que quinientos años después de la conquista, el conquistador deba ahora mirar al conquistado para su salvación” (1993: 195). Houria rescata también la fecha simbólica de 1492 señalándola como principio de la época colonial y como caída de la civilización andalusí con la conquista del Reino de Granada: “Mi humanidad la perdí. En 1492 y después en 1830 [año de la conquista francesa de Argelia]” (2016: 26).

Es evidente que ambas autoras critican la supremacía blanca, sus privilegios y su

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

humanismo sectario, así como la dificultad de poner en común los deseos de igualdad y justicia social. A este respecto se pregunta Houria, “¿Cómo hacer historia juntos cuando nuestras victorias son vuestras derrotas?” (2016: 46). Para ambas, la modernidad está unida al poder colonial y al surgimiento y consolidación del sistema capitalista. Por eso ponen en cuestión la filosofía moderna y revisitan esos “pasados gloriosos” para mostrar sus lados oscuros. La conquista de los estados mexicanos supuso una degradación de las condiciones de los mexicanos, así como la guerra de Argelia provocó, evidentemente, muerte en ambos bandos, pero una diferencia abismal. Los estados-nación son aún hereditarios de esa concepción homogeneizadora de la identidad nacional y niegan la existencia política indígena. Para Bouteldja, esta negación supone la ruptura del pacto republicano francés que es abanderado de la libertad, la igualdad y la fraternidad. A este respecto señala un punto de inflexión en la sociedad francesa con el éxito de la Marcha por la igualdad y contra el racismo de 1983.

El dilema de aquellas que hacen de sus identidades un compromiso con la visión decolonial “Ese será nuestro eterno dilema: quedarnos y aguantar la humillación; volver y morir de hambre” (2016: 109) hace que sus presencias sean incómodas para la metrópoli. Sus identidades se debaten continuamente entre la integración y la resistencia. Lo que se espera de ellas es la integración en un sistema desigual, de raíces colonialistas, patriarcales y capitalistas. A lo que Moraga responde: “Pertenezco a una cultura amenazada y a esa raza asesina, pero solo soy leal a una” (2016: 157), y al unísono, Bouteldja: “¿Por qué escribo este libro? Porque no soy inocente. Vivo en Francia. Vivo en Occidente. Nada puede absolverme. Detesto la buena conciencia blanca” (2016: 23); tomando partido por los grupos oprimidos frente a la hegemónica defensa de la biculturalidad, que borra las diferencias y especialmente las relaciones de poder en una suerte de convivencia ignorante. Lo que ellas reclaman es la reformulación del proyecto de la identidad nacional capaz de albergar, de reconocer y de reparar las diferencias. Su presencia, la defensa de unas identidades que contradicen la supuesta homogeneidad de la identidad nacional de los Estados Unidos o de Francia, no las hace enfrentarse negando al otro, sino queriendo formar parte del proceso ya en marcha de reparación de la memoria colonial y de la reconstrucción de las identidades nacionales de Occidente. Es así como Moraga anticipa cómo los movimientos civiles de las personas de color acabarán

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

reformulando, eliminando incluso, el concepto de identidad nacional:

...a medida que aumente la población-de-color, dejaremos de ser simplemente una masa morena sin rostro que espera la integración en la Amerika blanca, sino que emergeremos como un movimiento popular masivo para redefinir lo que es un “americano”. Nuestro concepto de identidad de esta nación debe cambiar, y posiblemente eliminarse. (2016: 91)

¿Qué salida, qué propuesta? El nosotros. Aquel del encuentro, de la abolición de la raza, del nacimiento de una nueva identidad política que surgirá entre todos los desposeídos de la tierra: esa mayoría poscolonial capaz de reinventar un humanismo al que Césaire calificó, ya en 1955, de “pseudohumanismo” por tener una concepción racista de los derechos del hombre (2006: 16).

4. CONCLUSIONES

Si bien la identidad, entendida tanto como categoría de práctica sociopolítica y de análisis político y social, ha sido puesta en evidencia por algunos autores, el concepto se ha tornado fundamental en la reflexión poscolonial desde mediados de siglo XX hasta la actualidad. En ese sentido, las identidades que se construyen en las obras de Moraga y de Bouteldja comparten una resignificación de lo indígena y del concepto de raza, la desterritorialización, que implica una importancia del discurso frente al problemático anclaje a la tierra, el ser producto de la invasión y el rechazo de la asimilación por parte de la cultura hegemónica. Vale la pena detenerse en una frase que encontramos al final de la obra de Bouteldja en la que confiesa: “¿Lo que soy? Lo sé... Una mujer moderna e integrada que no sabe hacer la kesra¹ y a la que le han enseñado a traicionar a su madre” (2016: 139).

Esa tensión entre la integración y la traición, entre la integración y la resistencia, es una característica de ambas escrituras. Escrituras vistas a sí mismas como rescate de la memoria compartida, como resistencia a la asimilación y también, por supuesto, como tensión y contradicción. Precisamente es lo que caracteriza a la redefinición del concepto de identidad por parte de los poscolonialismos: más allá del concepto de permanencia,

¹Es un pan con forma circular típicamente argelino.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

que justifica el racismo y la homogeneidad cultural de los países colonizadores, se contraponen la idea de la identidad como instrumento empoderante de los colonizados, capaz de dotar de lo común a un colectivo, ayudándolo a definirse y a diferenciarse. Problematizando en concepto, fracturándolo, alejándolo de una pureza inexistente, esa pretendida pureza que termina siempre subalternizando la diferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bouteldja, Houria: “¿Feministas o no? Pensar la posibilidad de un feminismo decolonial con James Baldwin y Audre Lorde”, *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, nº 21, julio-diciembre 2014, pp. 77-89.
- Bouteldja, Houria: “Entretien avec Houria Bouteldja”, Algérie News, 2008, en la página web del Partido de los Indígenas de la República. Internet. 29/10/2016 <<http://indigenes-republique.fr/entretien-avec-houria-bouteldja/>>
- Bouteldja, Houria: *Les blancs, les juifs et nous*, Paris, Éditions La Fabrique, 2016.
- Brubaker, Rogers: “Au-delà de l'identité”, Le Seuil, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2001/3 – 139, pp. 66-85.
- Césaire, Aimé: *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Akal, 2006, pp. 13-44.
- Colmenero, Begoña y Giralt, Marta: “Lengua e identidad en la literatura chicana de las *New Mestizas* de finales del siglo XX”, *Actas del II Simposio Internacional de literatura española e hispanoamericana*, Brasilia, Instituto Cervantes de Brasilia, 2012, pp. 76-89.
- Delgadillo, Theresa: “La aparición de la literatura chicana femenina”, *Revista de la Universidad de México*, nº 3, 2004, pp. 65-71.
- Delgado, Manuel: “La identidad en acción. La cultura como factor discursivo de exclusión y de lucha”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, año III, nº 17, marzo 2008, pp. 261-274.
- Kabalen de Bichara, Donna: “Identidad y cultura chicana: dos obras de Sandra Cisneros”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, Monterrey, México, 2004, pp. 329-338.
- Laplantine, François: *Je, nous et les autres*, Paris, Éditions Le Plommier, 2010.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Moraga, Cherríe: *La última generación. Prosa y poesía*, Madrid, Editorial Horas y Horas, 2007.

Rodríguez, Mariángela: “Identidad cultural chicana en tiempos de globalización”, *Revista Historia y Espacio*, Universidad del Valle, Colombia, vol. 3, nº 28, 2007, pp. 1- 27.

Zerkaoui, Atman: “Il faut en finir avec l'Islam de France”, página web del Partido de los Indígenas de la República. Internet. 29/10/2016 <<http://indigenes-republique.fr/il-faut-en-finir-avec-lislam-de-france/>>

**DAL CAOS ALLE MASCHERE A RITMO DI MUSICA: UN APPROCCIO
PIRANDELLIANO ALLA DIDATTICA DELLA GRAMMATICA ITALIANA A
STUDENTI ISPANOFONI**

Damiano Piras

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED Madrid

Non scopro certo nulla di nuovo quando affermo che un insegnamento distensivo e col sorriso incentivi l'armonia e la concentrazione in aula, per tutti. Memore degli illuminanti insegnamenti di docenti predisposti alla comunicazione, all'instaurazione di relazioni piacevoli tra tutti i membri del processo di insegnamento e apprendimento nonché delle fruttuose assimilazioni di concetti effettuate con i succitati professori, cominciai a covare fin dalle mie prime esperienze docenti un approccio didattico simile. Volevo addentrarmi in quel vortice di psicologia, emozioni, educazione, dialettica, comportamento, selezione accurata di materiali didattiche scongiurasse un'erronea gestione della classe, il fallimento della missione pedagogica del professore e che esorcizzasse l'avversità dei docenti nei confronti della propria professione. Qualche anno fa, sospinto anche dagli studi teorici di preparazione della tesi di Master, mi ritrovai a varcare una metaforica soglia di insegnamento alternativo basato sui concetti pirandelliani di *avvertimento del contrario* (ilarità, ossia, ridere di qualcuno o qualcosa al di fuori dei canoni della "normalità") e di *sentimento del contrario* (ironia, ossia, profonda riflessione che segue l'atto ilare, momento di empatia e assimilazione basato sulla ragione e sulle emozioni) che cominciò fin da subito a fare breccia, se non proprio nella mente dei miei discenti, almeno nel mio animo, accrescendo in me la speranza che l'accostamento tra una didattica della lingua italiana L2/LS¹ e lo stile e la visione artistica di Luigi Pirandello non fosse poi così campato per aria. Premetto che l'esperienza docente citata precedentemente è stata maturata in differenti istituzioni spagnole nelle quali si incentiva l'apprendimento della lingua italiana: *Escuela Oficial de Idiomas, Centro de Profesores y Recursos, Académias de Idiomas, Universidad Nacional de Educación a*

¹ In glottodidattica e linguistica una lingua appresa dai discenti in un secondo momento rispetto a quella materna prende generalmente il nome di L2, ciononostante, è opportuno differenziare tra L2 e LS su una base *in primis* geografica (L2 se uno studente apprende l'idioma nel Paese originario dei parlanti madrelingua o LS se lo impara nel proprio Paese) ma anche di differenziazione delle risorse, dei contesti e dei ritmi di acquisizione linguistica.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Distancia (UNED). Questo spiega anche il motivo per cui mi concentri prevalentemente su una didattica indirizzata a studenti e amanti della lingua del Bel Paese ispanofoni, sulle difficoltà che generalmente questa tipologia di apprendenti riscontra, sulle peculiarità contrastive tra lingue affini e sulle possibili prevenzioni degli errori cronici più comuni.

Ora, quantunque il prodotto didattico-musicale presentato in questa sede possa godere di vita propria e, quindi, essere visto come un “*concept*” album che fonde lingua e letteratura, grammatica dell’italiano e vita e novelle principali di Luigi Pirandello, pillole veriste e decadentiste e studi linguistici contrastivi, emozioni e armonia musicale, ci terrei ad un corretto inquadramento dello stesso; si tratta infatti di una costola creativa di un progetto di tesi dottorale più articolato e ampio portato avanti in seno al Dipartimento di Filologia Italiana dell’UNED di Madrid attraverso il quale provo a modellare un personale approccio didattico della lingua italiana a studenti ispanofoni principianti, sorretto da tecniche pedagogiche comunicative, umanistico-affettive e suggestopediche. Lo scopo è prevalentemente uno: dimostrare un punto di contatto tra l’insegnamento dell’italiano L2/LS, Luigi Pirandello e le esperienze didattiche del sottoscritto. Un’armoniosa forzatura per taluni, una piacevole coincidenza per tal altri o un atto di lucida follia per altri ancora. Ma il bello risiede proprio qui. Fomentare l’insegnamento attraverso il binomio *sorriso-riflessione* implica un costante succedersi di elementi simpatici/buffi/ridicoli e di situazioni più o meno serie di analisi e ragionamenti. E se attraverso una didattica pirandelliana ilare e ironica un discente scova nella “distensione” e nel “sorprendente” un piacevole alleato didattico, perché non permeare l’intero progetto che la sorregge del medesimo binomio concettuale? Inoltre, se il risultato didattico è quello di facilitare l’apprendimento dell’italiano, di creare una giuntura tra gli elementi linguistici ed extralinguistici, di spalleggiare l’inserimento di pillole letterarie nella didattica della lingua L2/LS, allora il riso e la sensazione di perplessità e bizzarria che pervade inizialmente il Gentile Lettore alla visione di un accostamento “didattica per ispanofoni-Pirandello” non solo sono comprensibili bensì vivamente caldeggiati.

Comprendere che tutte le attività pratiche legate al mio progetto di tesi dottorale, incluso la risorsa musicale qui oggetto di analisi, gettano le proprie basi su accurati e talvolta macchinosi ragionamenti teorici è fondamentale per evitare di decontestualizzare le attività in sé. Lungi dal voler convertire questo spazio in una mera esaltazione delle

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

meccaniche concettuali della mia didattica pirandelliana, mi limiterò ad offrire un'infarinatura teorica che possa rendere comprensibile l'intero filo del discorso.

Comincerei inquadrando il lavoro di tesi che sorregge questo cd didattico: convinto dell'inesistenza di una metodologia didattica perfetta e facendo leva sulla creatività e sull'unicità di ciascun docente, desidererei dar vita a un approccio didattico comunicativo, emozionale e pirandelliano volto all'individuazione, all'analisi e alla svestizione delle principali *maschere didattiche* indossate dagli studenti ispanofoni principianti di lingua italiana L2/LS, cullato da un'aura letteraria decadentista che pretende sostituire l'ignoto col noto, l'inconscio col conscio e che mira a sostituire l'oggettivismo e l'assolutismo verista e realista con il soggettivismo e il relativismo psicologico pirandelliano; lo stesso processo di insegnamento e apprendimento potrebbe essere considerato un atto di relativismo psicologico, in quanto ciascuna tappa dello sviluppo didattico, lungi dall'essere oggettiva e piatta, è soggettivamente interpretabile in base alle emozioni e ai sentimenti.

Il mondo pirandelliano rappresenta una costruzione illusoria continua, un insieme di eventi concatenati che l'uomo prova a vivere con apparente serenità e relativa passività d'azione, cullato dalla convinzione di avere ben salde tra le mani le redini della propria esistenza. Una visione della vita palesemente utopica e semplicistica ma che offre inizialmente un comodo riparo emozionale all'illuso e ignaro soggetto di turno. Con un piccolo sforzo di associazione d'idee, qualsivoglia collega docente potrebbe posizionare in questa utopica aura di "costruzione illusoria continua" l'iniziale atteggiamento degli studenti ispanofoni di lingua italiana e di quelli italofofoni di lingua spagnola: spesso il loro pensiero iniziale, ricorrente ed erroneo è che queste due lingue si discostino dal reale concetto di *affinità* per abbracciare con forza quello irreali dell'*identità*, generando in loro emozioni e stati d'animo positivi. La concezione verista che il mondo non possa essere messo in discussione è legata all'immagine che la società sia un "tutto" non scomponibile, e lo studente inizialmente non mette in discussione il proprio ambiente di apprendimento (nel nostro caso la classe) perché ignaro delle future difficoltà individuali. È solo in un secondo momento che subentra una *concezione post-verista* della didattica, la quale cede il passo alla lirica, all'individualità e al soggettivismo.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

In Pirandello l'uomo indossa delle maschere per proteggersi dalle asprezze del mondo esterno e della società, esse costituiscono uno scudo e una protezione, ma quando vengono meno l'individuo scopre il proprio "io", la sua vera personalità, il suo vero volto, insomma, riscopre sé stesso senza filtri. L'uomo smascherato sbatte contro *l'oggettiva visione della propria soggettività*, realizza che la vita vissuta fino a quel momento apparteneva alla sfera dell'irrealtà e necessita di cambiamenti, nuove emozioni, nuovi stimoli e nuova linfa per poter affrontare quella nuova consapevolezza. In un modo simile, quando un discente di una L2 affine alla propria lingua madre si imbatte nelle prime complessità linguistiche prova (talvolta inconsciamente) a scavalcare gli errori, a sottacerli e schivarli nella speranza di riprendere in seguito il filo dell'apprendimento semplice e lineare; muta anche le proprie sensazioni nei confronti di quell'idioma e la metamorfosi emozionale verso la L2/LS ha inizio. Il dato di fatto in tutto questo è che, in modo simile a quanto avviene per l'uomo pirandelliano, dissimulare nuovamente gli ostacoli di apprendimento palesati e riconosciuti sarebbe del tutto controproducente, il discente è chiamato al difficile compito di osservare *l'oggettiva differenza di apprendimento della propria soggettività rispetto a quella dei propri compagni di classe*.

Analizzato in questi termini il progetto risulta pertanto semplice ma intrigante: i nostri discenti intraprendono il proprio cammino didattico nella lingua italiana in un confortevole e protettivo contesto di classe, nel quale convivono una moltitudine di soggettività, ciascuna delle quali con le proprie lacune e con i propri ritmi di apprendimento. Ma il tempo porta sempre la verità a galla, separa le individualità e indica a ciascun discente la strada verso la propria unicità di apprendimento; perché lo studio di una lingua non può essere considerato né standard né preconfezionato, è poliedrico, sorprende sempre, così come per Pirandello l'umorismo non può essere coerente e prestabilito. Gli effetti ironici della didattica pirandelliana sono paradossali: l'uomo sveste le maschere e invece di esserne sollevato ne soffre, il discente perdendo le *maschere* smarrisce svariate certezze, ne acquisisce di più forti e intraprende un percorso ancora più intrigante. Sono queste le cosiddette *maschere didattiche*, è qui che prende corpo il binomio didattica – Pirandello incentrato sul concetto di *crisi*, sono questi i punti chiave che il mio lavoro vorrebbe mettere in evidenza.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Vorrei altresì chiarire che l'umorismo pirandelliano segna un passo in avanti rispetto alla letteratura naturalista perché introduce la riflessione, supera la convinzione che ironia, ilarità e divertimento siano la stessa cosa e respinge con forza l'accostamento tra la mia proposta didattica e un insegnamento meramente ludico a favore di un approccio di insegnamento linguistico che conferisce alla riflessione/ironia una miriade di sfumature, le quali potrebbero benissimo non sfociare nella risata. Sviluppare il senso critico e umoristico in discenti principianti rappresenterà una delle sfide più intriganti dell'intero progetto. Quantunque le difficoltà possano abbracciare campi di analisi differenti all'interno di un percorso di insegnamento linguistico, ai fini del presente elaborato ci si soffermerà sulle *maschere grammaticali*, per l'importanza che esse acquisiscono nel processo di apprendimento di una L2/LS in generale e per il ruolo chiave che assumono nella creazione di questo cd musicale letterario – didattico.

1. DIECI CANZONI PER DIECI MASCHERE DIDATTICHE GRAMMATICALI

1.1. Il versante musicale

Non approfondirò ulteriormente le fondamenta teoriche del mio lavoro giacché credo che sia arrivato il momento di addentrarci nei meandri del nostro album didattico-grammaticale. Si tratta di un lavoro che può essere analizzato da prospettive multipli: quella musicale, quella letteraria/biografica e quella grammaticale. Appare superfluo soffermarci inizialmente sul versante musicale e sui suoi affermati principi benefici in un processo didattico, soprattutto se abbiamo a cuore anche l'analisi delle emozioni sviluppate dal discente nel complesso cammino che porta alla conoscenza di una lingua seconda. Affrontare argomenti spinosi partendo da una base *pirandellianamente* ilare, acusticamente rilassante e socialmente aggregante in un contesto di classe aumenta notevolmente l'interesse dei discenti nei confronti degli argomenti stessi, facendo leva sul potenziamento della motivazione basata sul piacere, sulla scoperta e sulla relazione costante tra tutti i membri del processo didattico. La musica prova senza mezzi termini a fomentare il cosiddetto apprendimento globale, il quale coinvolge la sfera cognitiva, quella emotiva, quella affettiva e quella sociale e strizza l'occhio all'apprendimento significativo, sospinto dall'idea che l'atto di imparare sia un processo costruttivo, di

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

integrazione di nuove informazioni con concetti preesistenti nella mente dello studente. Non da meno appare il contributo che la lettura di un testo didattico accompagnato da un'adeguata colonna sonora apporta all'affermarsi di un apprendimento linguistico incidentale e profondo, quasi inconsapevole da parte degli studenti, dovuto al fatto che essi assimilano mentre sono impegnati in un'attività che sembrerebbe indirizzare verso scopi differenti.

Ciononostante, il ruolo delle emozioni è dominante in un processo di apprendimento comunicativo e affettivamente rilevante come questo e grandi linguisti come Fabio Caon rimarcano il grande tesoro celato dalla musica, ossia, la capacità di emozionare, di attivare processi affettivi e di identificazione; la canzone ha il grande merito di costituire materiale autentico utilizzabile anche in contesti di autoapprendimento nonché di facilitare le creazioni di collegamenti mentali con altri brani sia sull'asse sincronica sia su quella diacronica, supportando dei veri e propri percorsi culturali, interculturali, tematici e interdisciplinari. Per di più i brani musicali sorreggono una partecipazione attiva dei discenti, uno sviluppo delle capacità legate all'educazione storica, sociale, e letteraria, facilitando la memorizzazione di fonemi, strutture e lessico. Come sostiene Elisabetta Mauroni, la memorizzazione è apertamente sollecitata dalla ripetizione dei suoni, del lessico e delle strutture insite in una canzone, la quale spazzerebbe via la noia della meccanicità insita in testo esclusivamente scritto; gli aspetti sociolinguistici occuperebbero un posto primario nel processo di cementificazione linguistica, in quanto i testi cantati delle canzoni costituirebbero un trampolino di lancio verso l'analisi della provenienza geografica del cantante, verso un monitoraggio dei diversi modi di pronunciare le parole e le frasi nelle differenti regioni italiane, verso un'osservazione delle scelte di registro effettuate dall'artista. All'attento Lettore, durante la lettura dei precedenti paragrafi, non sarà certo sfuggito un indiretto riferimento alle idee didattiche di Stephen Krashen e alla sua glottodidattica umanistica, sorretta in questo lavoro dalla distinzione chiara tra apprendimento e acquisizione e, soprattutto, dalla necessità di offrire ai discenti un input linguistico che possa essere comprensibile e adagiabile sul bagaglio culturale e linguistico già in possesso degli studenti stessi. Quanto appreso (e, si spera, anche acquisito) dai discenti deve sempre essere una naturale prosecuzione del loro

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

processo di assimilazione della lingua, seguendo un filo logico e rispettando una pianificazione a tutto tondo dell'intero percorso didattico.

Della musica in senso lato, dei suoi benefici acquisitivi e dei suoi miracolosi riflessi didattici potremmo (e dovremmo) disquisire a lungo quantunque finiremmo col trasformare il presente contributo in un mero saggio teorico sui benefici delle canzoni nella didattica, privandolo delle sue mire innovative. Per questioni di spazio, pertanto, diamo colpevolmente per scontato che la panoramica sugli studi musicali in ambito didattico costituisca la *conditio sine qua non* affinché questo progetto pratico sussista e inoltriamoci nei vicoli pratici della musica pirandelliana. Scostando definitivamente l'iniziale idea di poggiarmi su canzoni italiane preesistenti, sia per questioni di originalità sia per evitare qualsivoglia involontaria infrazione legale, seguii la passione e l'entusiasmo imbracciando gli strumenti musicali, armandomi di pazienza e registrando le tracce che compongono questo cd didattico in completa autonomia. Come comprensibile, l'intera gestazione del prodotto, caratterizzata da molteplici registrazioni, tagli, aggiunte, montaggi e mixaggi, ha abbracciato un lasso di tempo di svariati mesi, al termine dei quali la base musicale delle dieci canzoni riuscì a soddisfare la mia perenne ricerca di perfezione. Parallelamente al processo creativo musicale divenne ben presto fondamentale modellare dei testi (Allegato 1) che potessero complementare le armonie sonore, racchiudere le mire didattiche precedentemente menzionate e offrire ai discenti un prodotto appetibile e pedagogicamente consistente.

1.2. Il versante letterario-biografico

Menzionare i testi equivale ad addentrarci nella vita, nelle novelle e nella mente artistica di Luigi Pirandello, equivale alla narrazione delle fasi più complesse e più sensibili del mio lavoro. Fu estremamente complicato, per quanto possa apparire assurdo, limitare il mio "io musicista" a favore del mio "io docente". Mi spiego meglio. In più di una occasione durante la stesura dei testi, supportato dall'ascolto della melodia precedentemente forgiata, venni musicalmente assalito da ispirazioni testuali che completavano alla perfezione l'audio ascoltato in cuffia ma che, ahimè, non sarebbero riuscite a soddisfare i principi didattici e quindi non avrebbero supportato la causa e gli obiettivi di apprendimento linguistico di tutto il progetto. Gli studenti ispanofoni

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

principianti di lingua italiana divennero allora il fulcro della mia “creazione” testuale. Puntando sulle iniziali e più o meno veritiere affinità tra italiano e spagnolo possiamo indubbiamente partire da una base di apprendenti denominata da vari studiosi come “*false beginners*”, falsi principianti assoluti, per via delle vicinanze morfo-sintattiche e sonore tra i due idiomi, della comprensibilità di facciata dei testi e dello stato d’animo e motivazionale iniziale dei discenti. Da ricercatore, traduttore letterario ed appassionato di linguistica contrastiva tendo sempre a rifuggire dalle facili banalizzazioni nonché a sottolineare le numerose trappole che si celano dietro allo studio di una lingua affine, ma adopero questa innegabile familiarità linguistica come spunto per future approfondite analisi e differenziazioni.

Occorre però comprendere la genesi creativa dei testi. Per favorire la trasmissione di concetti linguistici e letterari dovevo prestare estrema attenzione al modo in cui la Letteratura stessa veniva trattata, evitando eccessi e/o inesattezze. In quanto fautore indiretto dell’intero lavoro di tesi, Luigi Pirandello fu il letterato prescelto per questo viaggio biografico musicale; iniziò quindi un lungo percorso di analisi della vita, delle opere e del pensiero dell’autore agrigentino sebbene la vastità delle produzioni artistiche pirandelliane e l’andamento delle ricerche mi portarono a soffermarmi maggiormente sulle novelle, in particolar modo su quelle che potessero essere rilette in chiave autobiografica. Fu così che optai per un *concept* album che ruotasse attorno alla vita del Letterato, fondendo biografia e novelle, partendo dall’infanzia e dalle inquietudini giovanili, passando per gli amori, gli studi, le turbe, le soddisfazioni e le pene di un autore poliedrico e di un uomo complesso. Nacquero così i dieci brani che compongono l’album, legati da un filo conduttore letterario unico: *Caos* (dal quale sono tratte le figure di supporto al presente elaborato), *Lontano*, *Il figlio cambiato*, *La madonnina*, *La capannetta*, *Ritorno*, *Tra due ombre*, *L’uomo dal fiore in bocca*, *Marta* e *Effetti d’un sogno interrotto*. Un viaggio che parte dalle sensazioni di estraneità e di involontario soggiorno sulla terra del giovane Luigi, nel quale si toccano le difficili relazioni con la propria famiglia, gli amori turbolenti, passando per i complessi legami con la fede, la malattia della moglie e ciò che ne consegue, fino ad arrivare all’ultima composizione novellistica di Pirandello, datata 1936.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Ora, per quanto un discente ispanofono possa essere considerato un *falso principiante*, si tratta pur sempre di uno studente straniero che intuisce e interpreta il significato globale di un testo, che generalizza sulla comprensione di una lingua affine, che deve essere accompagnato nella comprensione delle espressioni idiomatiche, nell'esplorazione degli elementi morfo-sintattici e nell'adeguata osservazione delle valenze testuali ed emozionali delle parole. Per ovviare a queste oggettive mancanze ogni singolo verso del testo è stato tradotto allo spagnolo, cercando di rispettare le caratteristiche morfologiche e sintattiche di entrambi gli idiomi, evitando banalizzazioni e mere traduzioni letterali. In più, per facilitare il compito degli apprendenti sono stati inseriti due tipi di rimandi alle note esplicative: una di tipo biografico e bilingue (Allegato 2), per mezzo della quale il discente si immerge nella realtà pirandelliana e comprende i riferimenti extra testuali e la seconda di stampo prettamente linguistico grammaticale (Allegato 3).

1.3. Il versante grammaticale – La riflessione sulla lingua

Parlare della grammatica, spesso e volentieri, sott'intende la trattazione di un argomento alquanto spinoso, protagonista indiscusso di numerosi dibattiti tra puristi e innovatori dell'insegnamento linguistico, oggetto di interesse per alcuni e noioso compagno di studi per altri. Prendere una posizione netta a riguardo è alquanto complesso, in quanto lo svolgimento grammaticale in aula dipende da numerosi fattori, taluni dei quali incontrollabili preventivamente. Ciò che appare chiaro è che il docente possiede a propria disposizione una vasta gamma di proposte didattiche grammaticali da sfruttare, provare e selezionare: dalla grammatica di *Port Royal* a quella valenziale, passando per quella funzionale e quella generativa, giusto per citarne alcune. Ma l'obiettivo e i soggetti del processo di insegnamento e apprendimento devono essere ben chiari nella testa del buon docente, d'altronde solo un professore preparato è capace di veicolare i concetti in modo produttivo. Detto questo, e d'accordo con gli studi approfonditi della linguista Monica Berretta, ciascun metodo di insegnamento grammaticale possiede dei pregi e dei difetti e "spesso non copre tutti i livelli d'analisi linguistica tradizionalmente praticati in classe e più o meno coperti dalla grammatica tradizionale" (Lo Duca 2003: 152), il che equivale a dire che abbracciare le nuove frontiere didattiche grammaticali potrebbe risultare stimolante quantunque incompleto. Perciò provare a fondere tradizione e

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

innovazione non risulterebbe poi una cattiva idea, puntando decisamente verso una visione didattica Berrettiana e Renziana attraverso la quale la grammatica classica di superficie continuerebbe a giocare il ruolo essenziale di analizzatrice delle frasi così come appaiono, sebbene non impedisca a nuovi elementi investigativi di fare capolino al suo interno; l'attento Lettore avrà sicuramente già intuito una mia predisposizione verso quella grammatica razionale e ragionevole che Lorenzo Renzi spiegò in questi termini:

[credo che] la miglior base di un insegnamento grammaticale sia ancora la grammatica tradizionale, purché ripensata nei presupposti epistemologici, liberata dalle sue contraddizioni e dalle incrostazioni pedantesche, nonché aperta agli apporti della riflessione e del lavoro linguistico più recente [...]. La grammatica tradizionale [...] fornisce praticamente la base, il terreno d'intesa [...] per ogni discussione (Lo Duca 2003: 154).

Il fatto che non costituisse una metodologia preconfezionata e desse libero sfogo alla già ampiamente citata riflessione contribuì ad accrescere in me l'idea che una "riflessione linguistica" (Luise 2011: 4) paziente, attenta e ragionata fosse assolutamente essenziale agli albori di un insegnamento linguistico, soprattutto tra due lingue affini come l'italiano e lo spagnolo, e che il giusto potenziamento delle competenze d'uso fomentate dall'approccio didattico comunicativo avesse bisogno di un'ulteriore riflessione sull'uso della lingua.

Per quanto si possa rifuggire dall'argomento, quando parliamo una L2/LS la nostra mente cerca affannosamente quegli incastri di parole che possano veicolare il concetto e l'emozione ad esse legati, c'è quindi bisogno di affondare le proprie produzioni linguistiche su un bagaglio culturale solido che dia sicurezza e fluidità alla parlata: se non abbiamo idea di come possano essere coniugati i verbi, di quali siano i pronomi, di cosa sia un complemento oggetto (giusto per citare alcuni esempi) e di come possano essere combinati tra loro in una proposizione di senso compiuto finiremo per produrre frasi prive di coerenza e coesione. Se poi i vari filoni di analisi linguistica e pedagogica convergono nel sostenere che gli apprendenti di una L2/LS tendono a raggruppare le proprie ipotesi, meccanismi e convinzioni di uso di quell'idioma convertendo il tutto in una grammatica individuale e induttiva che sfocia in diverse fasi dell'interlingua, allora abbracciamo con forza l'idea che ai ragionamenti di uso della lingua debbano essere integrati quelli sull'uso, per poter correggere qualsivoglia errata convinzione o strategia del discente, per

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

potenziare la base linguistica sulla quale continuare a inserire i sempre crescenti *input* della L2 e per sostenere quella funzione di osservazione (*monitoring*) auspicata da Krashen e in grado di rendere lo studente autonomo nell'uso e nella comprensione della lingua.

2. IL “QUESTIONIMO”

Dopo aver introdotto il concetto di *maschera didattica* e le considerazioni sull'insegnamento della grammatica in un contesto di classe occorre strambare nuovamente verso il nostro progetto musicale e spiegare come sono stati selezionati gli ostacoli grammaticali trattati in ciascuna canzone del nostro cd didattico pirandelliano. Fautore di un'adeguata progettazione dei materiali didattici, sostenitore di una metodologia di ricerca descrittiva, ebbi ben chiaro fin dagli albori del presente lavoro che generalizzare sugli errori maggiormente commessi dai discenti ispanofoni che si affacciano allo studio della lingua italiana o basarsi esclusivamente sull'osservazione e sull'esperienza fosse poco professionale e mal si unisse con un'idea di progetto di ricerca. Sebbene sia certo che anche la citata osservazione naturalistica possa essere annoverata tra le metodologie non invasive della ricerca descrittiva, durante la quale il ricercatore mantiene le distanze e si limita alla registrazione delle interazioni di classe, pensai che fosse necessario interpellare in prima persona i protagonisti dell'apprendimento, ossia tutti quei discenti che avessero già affrontato i primi anni di studio dell'italiano, che avessero già conseguito il livello B1 di lingua stabilito dal Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue e che avessero già sperimentato quel turbinio di emozioni che solo lo studio di una lingua affine provoca. Optai per un questionario e quindi per una metodologia di indagine descrittiva scritta, una modalità che probabilmente non raggiunge i livelli di intimità dell'intervista orale, ma che risulta senza dubbio più propensa alla diffusione e alla raccolta celere delle informazioni. Nacque così il *questionimo*, parola bizzarra che scaturisce dalla crasi tra questionario e anonimo, dalla necessità di osservare i ragazzi e le ragazze nel loro ambiente di studio, di carpire le loro emozioni, di dare un volto alle risposte e ai problemi, di interloquire indirettamente con loro sulla lingua italiana e sui suoi pregi e difetti.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Grazie alla preziosa collaborazione del mio direttore di tesi, il prof. Salvatore Bartolotta, nonché all'inestimabile aiuto di illustri e gentilissimi docenti di lingua italiana, mi armai di biglietti e valigia e partii per un piccolo tour della Spagna alla ricerca di studenti ispanofoni che fossero in possesso dei requisiti presentati in precedenza e che potessero concedermi dieci minuti della loro pazienza: fu un vero privilegio poter collaborare con professori e studenti della *Escuela de Idiomas* di Mérida, della *Escuela de Idiomas* di Plasencia, dell'*Universidad de Salamanca*, dell'*Universidad de Murcia*, dell'*Universidad de Valencia* e dell'*UNED* di Mérida. Il numero totale di questionari compilati superò abbondantemente il centinaio, ciononostante, per via delle rigide condizioni poste dal sottoscritto, il campione definitivo di studenti ammessi allo studio fu di 92. Analizzare con occhio critico i risultati di un sondaggio non è mai semplice e richiede una certa dose di meticolosità e ragione per non cadere nelle trappole della banalizzazione o della generalizzazione; rappresenta anche un momento di riflessione profonda sulle nostre convinzioni da docenti, una fase in cui le nostre osservazioni e le nostre idee sul processo di insegnamento e apprendimento vengono messe in gioco.

Anche per quanto concerne l'attenta valutazione delle distinte risposte ottenute dai discenti interpellati, così come per la completa analisi della teoria pirandelliana alle falde del mio progetto didattico, risulterà opportuno attendere contributi maggiormente incentrati su queste tematiche, in questa sede credo sia d'obbligo soffermarci principalmente sui concetti già trattati nei paragrafi precedenti e direttamente relazionati con il cd musicale qui presentato. Il focus della nostra analisi si posiziona, pertanto, sulle problematicità o *maschere grammaticali* indicate dagli apprendenti, non senza aver ricordato che per ben 75 studenti su 92 il più volte citato momento di transizione emozionale dovuto alla scoperta delle (inizialmente insospettabili) difficoltà della lingua italiana si è palesemente manifestato: per la maggioranza di loro durante il secondo anno del proprio ciclo di studi (34 pax) sebbene sia opportuno sottolineare che per 25 di loro il metaforico muro di complessità si palesò già dal primo anno di studi. Stupore (20 pax) e incredulità (15) sono le emozioni che i discenti paiono sperimentare maggiormente in questa presa di coscienza didattica, quantunque seguano a breve distanza due sentimenti da tenere attentamente sotto controllo, l'ansia (14) e lo scoraggiamento (13). Credo altresì che acquisti un valore notevole ai fini del presente elaborato il fatto che 73 discenti

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

reputino di vitale importanza lo studio grammaticale in classe per riuscire a dar forma alle proprie espressioni linguistiche nella L2/LS, confermando la linea di pensiero del sottoscritto, anche se i 17 discenti che ritengono la riflessione sulla lingua come una risorsa da utilizzare con parsimonia solo in talune circostanze confermano le frizioni interne che una cattiva gestione della grammatica in classe possono provocare. E se più del 50% dei ragazzi interpellati ammette di aver impattato contro una barriera grammaticale ostica e di averla tenuta nascosta per paura o per timore di discostarsi dalla zona di confort collettiva (la classe), sorprende e allarma la percentuale di discenti che continua a covare tale lacuna in sé, probabilmente fossilizzata.

Sulla base degli errori osservati in classe e dei programmi ufficiali di studio, decisi di confezionare una lista di 37 peculiarità morfosintattiche della lingua italiana tra le quali ciascuno studente era chiamato a selezionare fino a un massimo di cinque elementi di difficile assimilazione; analizzate le risposte e stilata la classifica definitiva, i dieci elementi con un maggior numero di riscontri vennero rielaborati in chiave pirandelliana per dar vita alle *dieci maschere didattiche grammaticali*. Non senza alcune interessanti e curiose sorprese, devo ammettere che il *feedback* ricevuto dalle studentesse e dagli studenti ricalca in gran parte le mie convinzioni iniziali: non risulta pertanto sorprendente che la comprensione e l'utilizzo delle particelle *ci* e *ne* abbiano sbaragliato la concorrenza con 58 preferenze, che l'uso delle preposizioni semplici *di* e *da* (36) e l'utilizzo dei pronomi *gli/le* e della forma combinata *gliene* (30) completino questo metaforico podio di asperità. Il resto delle preferenze vede le consonanti doppie (29), i connettivi testuali (28), il passato prossimo e l'uso degli ausiliari *essere* e *avere* (18), l'uso delle preposizioni articolate (16), le differenze tra *ser/estar/haber/tener* e *essere/stare/avere/tenere* (14), la passiva (11 preferenze) e i periodi ipotetici (10) completare le prime dieci posizioni.

Dall'analisi del *questionimo* alla realizzazione dei testi musicali il passo è relativamente breve poiché la scrittura degli stessi, oltre a racchiudere gli elementi biografici e novellistici pirandelliani precedentemente introdotti, comprese la trattazione di una maschera grammaticale per canzone. Si perfezionò in tal forma la crasi didattico-letteraria tanto auspicata durante la genesi del progetto: creare armonia e distensione in classe attraverso il sorriso, la complicità e la canzone (avvertimento del contrario, ilarità), sfruttando le caratteristiche ritmiche, ridondanti e benefiche dei brani per introdurre

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

pillole letterarie su un versante e riflessioni sulla lingua sull'altro (sentimento del contrario, ironia).

Fin qui la mia umile idea di insegnamento pirandelliano della grammatica della lingua italiana unita alla letteratura e alla musica: capire se incontrerò o meno i favori e le simpatie della comunità accademica sarà compito arduo e forse impossibile, ciononostante, se anche solo uno studente di italiano L2/LS riuscisse a trarre giovamento da questa mia creazione mi riterrei enormemente soddisfatto, appagato dall'aver versato una piccola goccia didattica nell'immenso mare dell'insegnamento linguistico.

BIBLIOGRAFIA

- Bartolotta, S., González de Sande, E., González de Sande, M., Martín Clavijo, M., *Introducción a la didáctica del italiano*, Sevilla, ArCibel Editores, 2010.
- Camilleri, A., *Biografia del figlio cambiato*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2000.
- Caon, Fabio, "Canzone pop e canzone d'autore per la didattica della lingua, della cultura italiana e per l'approccio allo studio della letteratura", *Venus Unive*. Internet. 29-09-2016. <venus.unive.it/filim/materiali/accesso_gratuito/Filim_caon_teoria.pdf>
- Giunti, Roberto, *I metodi descrittivi*. Internet. 21-10-2016. <<http://www.robertogiunti.it/MQRP/M3metodi%20descrittivi.pdf>>
- Lo Duca, M., *Lingua italiana ed educazione linguistica, tra storia, ricerca e didattica*, Roma, Carocci editore, 2003.
- Luise, Maria Cecilia, *Insegnare la grammatica*. Internet. 12-08-2016. <venus.unive.it/filim/materiali/accesso_gratuito/Filim_modulo_grammatica_teoria.pdf>
- Mauroni, E., "Imparare l'italiano L2 con le canzoni. Un contributo didattico". *Italiano LinguaDue rivista elettronica*, 1 (2010), Università di Milano, pp. 397 – 438.
- Patrizi, G., *Pirandello e l'Umore*, Roma, Lithos Editrice s.n.c., 1997.
- Pupino, A., *Pirandello Maschere e Fantasmi*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Serianni, L. *Grammatica italiana, italiano comune e lingua letteraria*. Novara: De Agostini scuola S.p.a., 2010.
- Tartaglione, Robert, *La preposizione di*, Internet. 23-09-2016 <<http://www.scudit.net/mddigram.htm>>.

ALLEGATI



Note letterarie

Pirandelliane

1. Luigi Pirandello si ritiene *figlio del Caos*, non solo perché il 28 giugno del 1867 nasce in una situazione realmente caotica, ma soprattutto perché venne concepito nel bel mezzo di una campagna denominata, in siciliano, *Càvusù (disordine, caos)*, punto di demarcazione tra i comuni di Girgenti (Agrigento) e Porto Empedocle.
 Luigi Pirandello se cree "hijo del Caos", no sólo porque nace el día 28 de junio de 1867 en una situación realmente caótica, sino también porque vino al mundo en un campo llamado, en siciliano, *Càvusù (desorden, caos)*, ubicado entre Girgenti (Agrigento, hoy) y Porto Empedocle.
2. La mamma di Pirandello, Caterina Ricci Gramitto, confesserà a Luigi che né il giorno né il luogo della sua nascita erano quelli previsti. Tutto rimanda alla confusione ed all'incertezza.
 La madre de Pirandello, Caterina Ricci Gramitto, confesará a Luigi que ni el día ni el lugar de su nacimiento eran los preestablecidos. Todo remite a la confusión y a la incertidumbre.
3. Altro segnale interessante: Pirandello nasce settimino. (vedi nota 4)
 Otro punto interesante: Pirandello nace sietemesino. (ver nota 4)
4. Ricollegandoci al punto precedente, esiste un detto siciliano che recita: "*figliu settiminu/ o diavulu o parrinu*", pertanto ai bimbi settimini la credenza popolare non lasciava molta scelta: esseri malvagi o religiosi.
 En relación con lo dicho en la nota anterior, existe un dicho siciliano que reza: "*figliu settiminu/ o diavulu o parrinu*" (hijo sietemesino / o diablo o sacerdote), por lo tanto los niños sietemesinos no tenían elección: malos o religiosos.



5  *Di zolfo e di orgoglio mi nutro, sai?* 
de azufre y de orgullo me alimento, ¿sabes?

Del mistero della mia vita. 
Del misterio de mi vida.

Da dove provengo non sai? 
¿De dónde vengo, no sabes?

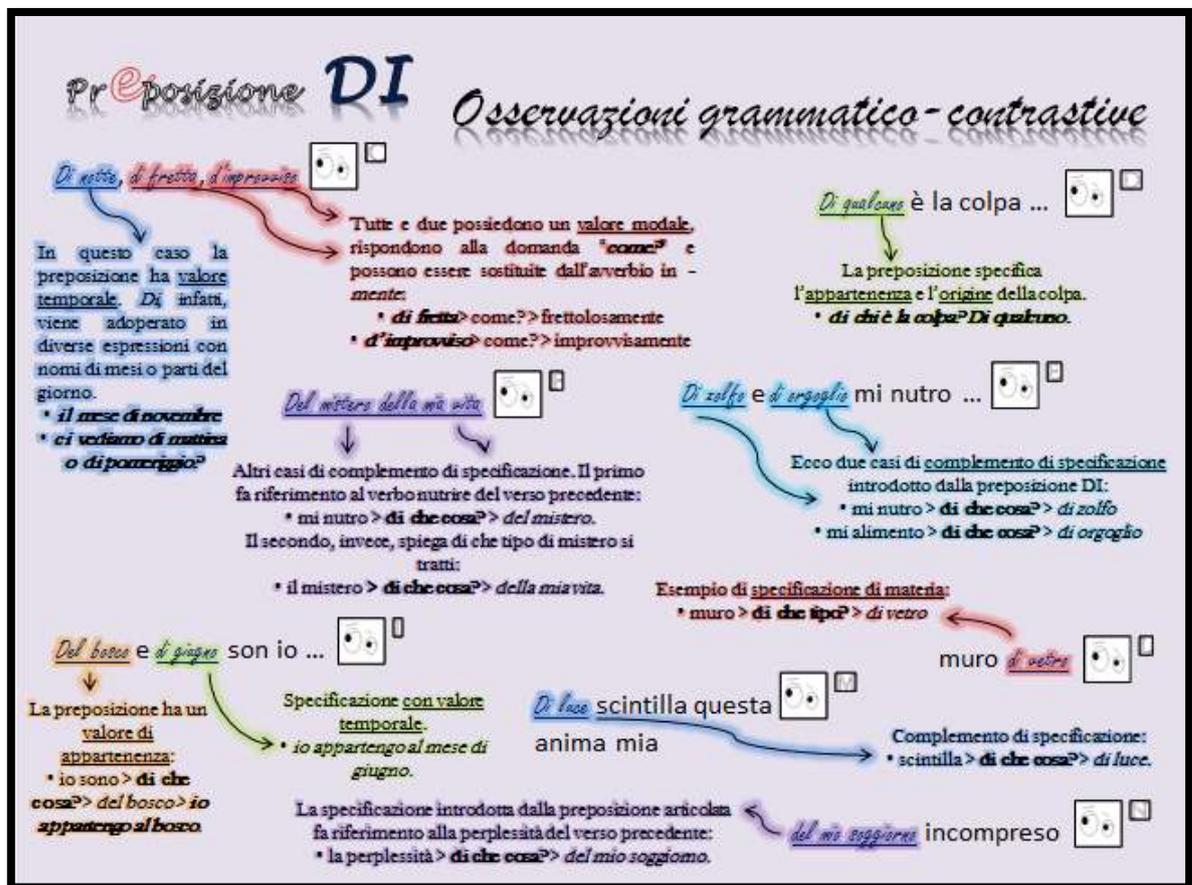
Da quando mi culla il vento? 
¿Desde cuándo me mece el viento?

6  *Figlio cambiato io.*
Hijo cambiado yo.

Del bosco e di giugno son io, 
Del bosque y de junio soy yo,

7  *muro di vetro tra noi,* 
muro de cristal entre nosotros,

solca un vuoto in me.
surca un vacío en mí



**«DIPINGO SEMPRE MENTRE GUARDO»: LALLA ROMANO TRA
IMMAGINE E PAROLA**

Daniel Raffini

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Nel panorama della letteratura italiana, Lalla Romano è uno dei personaggi che più ha riflettuto sul rapporto tra immagine e parola. E anzi, questo rapporto risulta essere uno dei punti centrali della poetica dell'autrice. Lo dimostra il fatto che la scrittrice si sia soffermata più volte, all'interno dei suoi scritti programmatici e nelle sue dichiarazioni, proprio sul rapporto tra l'elemento visivo e la parola.

Lalla Romano fu, prima che scrittrice, pittrice. L'attività pittorica precede la scrittura, anche se le due modalità di espressione non furono mai del tutto slegate. Mentre è iscritta alla Facoltà di Lettere a Torino e sta scrivendo la sua tesi di laurea su Cino da Pistoia, Lalla Romano frequenta lo studio del pittore Giovanni Guarlotti e viaggia a Parigi, dove entra in contatto con le novità artistiche dell'epoca. Nel 1928, anno della sua laurea, inizia a frequentare la scuola del pittore Felice Casorati. Qui inizia a dipingere, creando una propria cifra stilistica all'interno della scuola del maestro e ottenendo discreto successo: espone in diverse mostre collettive e in due personali. All'inizio degli anni Trenta scrive alcuni racconti, che verranno pubblicati molto più tardi, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta. La prima pubblicazione ufficiale sono le poesie della raccolta *Fiore*, del 1941. Poco dopo si ha però il passaggio alla narrativa, attività che diventerà preponderante nella sua produzione letteraria. Questa scelta è dovuta, per stessa ammissione della scrittrice, alla lettura dei *Tre racconti* di Flaubert, che nel 1944 traduce per Einaudi su incarico di Cesare Pavese: «Dovevo a Flaubert il mio passaggio dalla pittura alla narrativa. *Un cuore semplice* per me era stato decisivo, la fine del pregiudizio che nutrivo verso il romanzo» (Romano, 1991: LXXIII). Accanto alla scoperta della poesia e della narrativa interviene una disaffezione per la pittura, dopo la fine della guerra, nel momento in cui l'arte contemporanea diventa troppo popolare:

Voglio dir che sono stata molto amante della pittura finché l'ho praticata. Quando è finita la guerra si sono aperte le frontiere: adesso non si può capire come era allora. Non soltanto l'Italia fascista, d'accordo con la Germania, trovava degenerata l'arte moderna, ma nessuno vedeva niente: non c'erano pubblicazioni, non c'erano mostre. Quando si sono aperte le frontiere, tutti i pittori, che dipingevano i fiorellini nel bicchiere, si sono messi a fare quadri cubisti. Avevano scoperto Picasso e i cubisti, e questo era giusto, perché la pittura – come la musica – non ha confini. Però era una cosa artificiale. Intanto io ero cambiata. Avevo smesso di dipingere, prima di tutto, perché durante la guerra c'era altro da fare e non avevo più lo studio. Non mi interessava

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

più. Avevo già scritto e pubblicato poesie, prima. Ho ripreso la mia vera vita. Naturalmente non ho perso interesse per la pittura, non nel senso del dipingere, perché in questo senso è finito; ma frequento mostro, quando possi, leggo le critiche... (Romano, 1998: 24)

L'interesse per la pittura dunque resta vivo, anche se Lalla non la pratica più in prima persona. Un interesse che è evidente nei molti articoli di critica artistica e negli scritti in cui racconta le sue impressioni sulle mostre d'arte che visitava¹. Del 1945 è la traduzione, ancora una volta per Einaudi, del *Journal* di Delacroix. I diari del pittore francese le mostrano come un'anima votata all'immagine si possa esprimere anche attraverso la parola.

Il rapporto tra immagine e parola diventa dunque centrale per Lalla Romano e intorno a esso si costruisce la poetica della scrittrice. Una poetica che è possibile ricostruire attraverso i vari scritti programmatici e paratesti che Lalla era solita redigere. Il primo elemento che risalta all'occhio è che per lei non esiste differenza tra scrittura e pittura, esse sono due modalità di espressione di una stessa sostanza. In occasione di una sua mostra di quadri abbastanza tarda, a seguito della riscoperta dei suoi quadri, Romano riflette sul suo rapporto con la pittura: «E come sono vissuta, separata dai miei quadri, e soprattutto dall'esercizio della pittura? In realtà io dipingo sempre mentre guardo: allo stesso modo scrivo sempre. Così sono vissuta, così vivo» (Ria, 1993).

Pittura, scrittura e vita: tre nuclei fondamentali nella poetica di Lalla Romano. Da un'intervista di Antonio Ria pubblicata nel 1998 con il titolo *L'Eterno presente* emerge una cosa semplice e sorprendente allo stesso tempo, come spesso erano le idee di Lalla Romano nel loro pragmatismo. Lontana dall'attribuire all'arte un qualsiasi carattere metafisico o funzione alta, tanto da arrivare a dichiararne apertamente l'inutilità, Lalla Romano, rispondendo a una domanda di Ria sui rapporti tra le arti nella sua produzione afferma che la corrispondenza tra la sua pittura e la sua scrittura si basa semplicemente sull'identità della persona: «Io sono sempre la stessa persona [...] non sono divisa a compartimenti stagni: perciò non vorrei mai che si parlasse di queste cose separatamente» (Romano, 1998:27). La corrispondenza tra le arti è fondata sull'unità del soggetto che crea, se una persona scrive e dipinge la sua pittura e la sua scrittura saranno per forza di cose collegate perché a crearle è la stessa persona: «Sono io che ho fatto queste cose: io sono stata me stessa in queste cose» (Romano, 1998:30). D'altro canto la stessa Romano non riteneva una cosa indispensabile per l'altra: «Certo, dei rapporti tra la mia pittura e la

¹ Molti di essi verranno inseriti nella raccolta *Un sogno del nord* del 1989.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

mia scrittura possono essere trovati: ma per chi legge un mio libro non è necessario sapere che io ho anche dipinto. E per chi guarda i miei quadri non è necessario sapere che io scrivo anche dei libri» (Ria, 1996:435). Il fatto che la scrittura possa sopravvivere senza la pittura e viceversa, finisce per confermare che pittura e scrittura sono espressione di una stessa sostanza. Non importa in quale forma la si esprima.

L'identità tra parola e immagine è dichiarata da Romano anche nello scritto *Poesia della pittura*:

Quando diciamo poesia della pittura, corriamo il rischio di essere fraintesi. Non poesia aggiunta alla pittura, ma pittura come poesia. Questa del resto è tautologia, un «dire la stessa cosa», se arte e poesia sono, come sono, la stessa cosa. Dunque non analogia, ma diritto di servirsi di alcuni termini come se fossero comuni, non per confusione di tecniche, ma per presa coscienza di una identità di sostanza. (Romano, 1991:1576)

E più avanti torna a ribadire il concetto chiave: «Si può dire del pittore, come del poeta, che egli è interprete di sé e del mondo» (Romano, 1991:1579). L'arte nella totalità delle sue forme è allora una testimonianza dell'esperienza esteriore e interiore del soggetto. Nella *Nota* annessa all'edizione del 1985 di *Tetto Murato* Lalla Romano dichiara di preferire la descrizione alla narrazione e che le sue immagini «hanno raramente un riferimento culturale, per lo più sono immediate, vissute» (Romano, 1991:1067). Su questo si fonda il carattere della scrittura di Romano, spesso definita autobiografica. Introducendo la raccolta di scritti *Un sogno del nord*, Lalla Romano scriverà di essi che «la sola storia alla quale accennano, è la mia, per quello che vale» (Romano, 1991:1125). La scrittura diventa allora un'operazione di salvataggio, salvare il proprio sguardo dall'oblio. In *Perché scrivo* dichiarerà: «All'origine è il desiderio di fermare – come quando si vuole fissare con un disegno un oggetto, un viso – qualcosa che non sarà più deperibile se non nella materia (carta, legno, marmo, ecc.)» (Romano, 1991:1568), mentre lo scopo ultimo è quello di «conservare (salvare) per la memoria, che è la ricchezza dell'umanità» (Romano, 1991:1569). Ma non dobbiamo immaginare per questo che ogni opera di Romano sia solo un pezzo della sua vita, raccontato a modo di diario. La memoria assume infatti nella poetica dell'autrice una dimensione del tutto particolare e in essa confluiscono realtà a finzione, come spiega nell'articolo *La scrittura e l'inconscio*:

Borges ha detto: «L'immaginazione è facile, la memoria è difficile». Faccio mia questa frase perché credo di aver accennato a cosa vuol dire per me memoria: vuol dire sogno. Come il sogno della realtà, la cosiddetta realtà delle nostre esperienze, essa configura delle immagini che si connettono

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

in qualche modo in un mito. Questa è la vera lettura della realtà e del sogno che per me sono la stessa cosa. (Romano, 1991:1150-1151)

E ancora ad Antonio Ria dichiarerà che per lei «la memoria coincide con l'invenzione» (Romano, 1998: V). Una memoria intesa in questo senso mescola realtà e immaginazione e si pone come sintesi ultima dell'io in tutti i suoi aspetti.

Da queste dichiarazioni e da altre che Lalla Romano fece nel corso della sua lunga carriera di artista, si evince come la riflessione sulla pittura sfoci in maniera automatica in quella sulla scrittura. Scrittura e pittura sono accomunate dalla volontà di tramettere ciò che si vede, una preminenza dello sguardo sul mondo che si intreccia alla memoria personale e all'invenzione, sguardo esterno e sguardo interno. La pittura e la scrittura sono due modalità per descrivere il mondo e per descrivere se stessi, in questo sta la loro fondamentale identità, la loro intercambiabilità, il loro essere la stessa cosa, frutto di una stessa essenza: il mondo e la persona.

Parlare in generale del rapporto tra immagine e parola significa però dire tutto e niente allo stesso tempo. Per questo mi pare utile concentrarsi su alcuni casi reali in cui l'immagine e l'elemento visivo assumono nella scrittura di Lalla Romano una particolare importanza. Gli esempi sono diversi tra loro e dimostrano l'eterogeneità dei rapporti tra immagine e parola all'interno dell'opera di Lalla Romano.

Partendo dal semplice per addentrarci gradualmente in rapporti più complessi, converrà iniziare cercando di individuare la continuità tematica tra la pittura e la scrittura di Lalla Romano. Se infatti, come afferma l'autrice stessa, la persona è una, dobbiamo ammettere anche che l'opera pittorica e quella letteraria rimandino a uno stesso immaginario, che è quello della donna Lalla Romano, prima ancora che dell'artista. Ponendoci da questa prospettiva salta all'occhio nella pittura di Lalla Romano una predilezione per i paesaggi e per i ritratti, che tornerà anche nelle sue opere letterarie. Per quanto riguarda i ritratti è stato dimostrato come la capacità di approfondimento psicologico del personaggio attraverso pochi tratti veloci sia una caratteristica che passa dalla pittura ai romanzi di Romano. Ci concentreremo allora sull'altro nucleo tematico della pittura di Lalla Romano, i paesaggi, e un certo tipo di paesaggi in particolare, e su come essi risultino molto importanti nella sua prima produzione in poesia.

Il modello di paesaggista a cui Romano si ispira è, per sua stessa ammissione, Cézanne. Ne *L'Eterno presente* Romano, parlando dei suoi anni di pittrice, afferma: «Io dipingevo secondo il mio gusto e avevo scelto come grande maestro Cézanne» (Romano, 1998:24). L'influsso di Cézanne è evidente soprattutto nella rappresentazione dei volumi e nel tratto

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

utilizzato da Romano nei suoi dipinti del ciclo di Boves. Il pittore francese sarà un modello sempre presente, se consideriamo che in un'opera tarda come *Le lune di Hvar*, in cui la scrittrice racconta dei suoi viaggi con Antonio Ria nell'isola croata, Lalla scrive: «Qui, più che altrove, si trova arte e storia. Io non mi informo, però lo sento. Ho capito tutto appena ho visto che la casa dell'isola di fronte è un Cézanne» (Romano, 1991:1123). In molte delle sue opere letterarie in effetti Romano dimostra di vedere ancora il mondo attraverso gli occhi della pittura, quella dei grandi maestri.

Nei paesaggi dipinti da Lalla Romano dominano due elementi: l'inverno e gli alberi. *L'inverno* è il titolo di uno dei primi quadri di Romano, risalente al 1924, i tempi dell'università. Il quadro rappresenta una strada innevata, bianca, tra due file di gelsi, con le montagne e il cielo come sfondo. Commentando il quadro Romano scriverà: «Il mondo invernale, il mio mondo» (Ria, 1993). Una tale predilezione verso questa stagione è individuabile anche in alcune sue poesie, come in quella intitolata *Inverno*:

Inverno, lenta
stagione.
La sola vera:
l'altre, fiorite, un sogno.

L'inverno è presente in molte poesie di *Fiore*, in particolar modo in quelle che aprono la raccolta, in cui il paesaggio invernale fa da sfondo agli incontri e alle riflessioni amorose². Nella poesia *La Nebbia* ritroviamo lo stesso paesaggio del quadro *L'inverno*, la strada costeggiata dai gelsi:

La strada dritta attraversa
il cerchio di pallida nebbia;
ai lati gli scheletri nudi
dei gelsi, avvolti nella nebbia.

E la strada bianca torna anche in un'altra poesia, pubblicata nel 2002 nella raccolta postuma *Poesie (forse) utili*, ma risalente al 1930:

Il cielo alto scintilla
su la campagna che dorme oscura.
La strada bianca appare.

² «Andiamo nella campagna deserta, / scricchiola sotto i piedi la neve» (*L'abbraccio*); «Andavamo d'inverno in mezzo al bosco / e ci avvinsi un abbraccio, caldo e dolce» (*Il Bosco*); «Soffiano dagli androni / ostili, felidi fiati» (*Notte*).

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Il paesaggio invernale è un paesaggio allo stesso tempo reale e dell'anima, molto presente in molte opere di Romano³. Nelle poesie di *Fiore* l'inverno funge da nota amara e malinconica, all'interno di una gran varietà di paesaggi e situazioni. La stessa malinconia, unita a una nota minacciosa, si esprime anche attraverso le immagini degli alberi, spesso spogli, spesso proiettanti ombre sinistre, che appaiono in molti quadri di Romano e che tornano nelle poesie della sua prima raccolta. Nella poesia *Il Bosco*, la visione degli alberi e della neve induce nei due amanti il senso della colpa e del dolore:

Aperti gli occhi, per la prima volta
vedemmo il bosco intorno: immenso e triste
era il bosco, e pareva d'una colpa

oscura consapevole il silenzio,
gli alberi cupi e dolorosi, il cielo
freddo, e la neve senza fine uguale.

Gli alberi sono insomma la presa di coscienza di una pena, come Romano scrive ancora nella poesia *Sotto gli alberi*:

Andando sotto gli alberi grondanti
sento l'antica pena in me fluire,
così come dagli alberi discende
gravi di fiori umidi, odore
immenso e dolce, che le vene sugge.

Questi elementi ci inducono a considerare una continuità tra la pittura e la poesia, basata su elementi tematici semplici le cui funzioni restano invariate, su un immaginario che la pittrice-poetessa sente come suo e al quale fa riferimento nel momento in cui vuole trasmettere le proprie emozioni. Questo procedimento di proiezione di sé nell'arte è un procedimento, come abbiamo visto, tipico di tutta l'opera di Lalla Romano.

Restando nell'ambito della poesia, si può approfondire ulteriormente il rapporto tra parola e immagine all'interno dell'opera di Lalla Romano. Se nelle poesie di *Fiore* si individua una continuità tematica con la poesia, nelle raccolte successive⁴ il discorso intorno al rapporto tra parola e immagine si approfondisce attraverso l'uso sempre più frequente di una scrittura che tende all'immagine. Questo carattere fu colto fin da subito da Ferdinando Neri, che, secondo quanto dichiarato dalla stessa Lalla Romano a Cesare

³ Bisognerà ricordare almeno l'ambientazione invernale del romanzo *Tetto Murato* e i vari riferimenti a paesaggi invernali presenti nei frammentari *Minima Mortalia*.

⁴ La produzione poetica di Lalla Romano si compone di tre raccolte pubblicate in vita: *Fiore* (1941), *Autunno* (1955) e *Giovane è il tempo* (1974). Inoltre, come ha fatto notare Segre, esistono ancora molti materiali inediti, come quelli da cui è stata tratta la citata raccolta *Poesie (forse) utili*, curata da Antonio Ria.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Segre, dopo aver letto le poesie di *Autunno* dirà all'autrice: «Le sono grato di avermi fatto leggere i suoi nuovi versi: vi ho ritrovato lo stile di *Fiore*, più energico, più smagrito, spogliato sino all'immagine centrale e dominante» (Romano, 1991: LXXVIII).

Se si analizzano le progressive revisioni e correzioni apportate dall'autrice sulle sue poesie, si nota una tendenza sempre maggiore alla stilizzazione e alla semplicità, che esalta l'elemento visivo e l'immediatezza dell'immagine. Questo processo si può notare in particolare confrontando come cambiano alcune poesie attraverso le tre raccolte della scrittrice. Di questo aspetto si è occupato in parte Cesare Segre nell'introduzione della raccolta di *Poesie* di Lalla Romano da lui curata per Einaudi, comparando le poesie di *Fiore* con i loro rifacimenti che appaiono in *L'autunno* e *Giovane è il tempo*. Tra gli esempi citati da Segre c'è la poesia *I papaveri*, in cui si nota un grande cambiamento, fin nel titolo, che diventa *L'Estate*:

I papaveri
Già balenava nel folto di rossi papaveri il grano,
e vita segreta era in essi, infrenabile vita.

Il grano era pingue e maturo, così battuto dal vento,
e fu pavimento brunito, quando cessò la tempesta.

Ma i papaveri eretti e vivaci, simili a creste di galli,
parevano emettere un grido selvaggio di gioia.

Ardevano come carboni, e ad ogni folata di vento,
come brace che il vento avvivasse, trascoloravano.

L'Estate
Già impallidivano i grani.
Ferma era la mente
Rappresa sotto l'inverno.
Dei papaveri fatui
Già era acceso il delirio.

Nel passaggio dalla prima alla seconda versione l'autrice stravolge completamente la forma metrica, la strofa e il verso. L'idea iniziale viene ridotta e concentrata in pochi versi. Quello che nella prima versione della poesia era un discorso articolato, diventa nella versione definitiva un semplice accostamento di immagini. Attraverso successivi processi di depurazione, il linguaggio è ridotto al minimo e rimane solo l'essenziale. Dal punto di vista grammaticale si nota la cancellazione di ogni nesso che determini collegamenti di causa-effetto e in generale ogni volontà narrativa. La poesia diventa una sequenza di immagini della memoria e del sentimento, in cui l'implicito e i silenzi sono importanti

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

quanto ciò che viene detto. Questa volontà di non dire, non spiegare fino in fondo è evidente nella trasformazione della poesia *Lo Schianto* di *Fiore*:

Breve è lo schianto che abbatte
l'albero in un pomeriggio di vento,
a primavera.

S'affaticano gli uomini intorno:
risuona gaia l'accetta,
a colpi radi.

Ma il mio schianto a che serve?

Che nella versione di *Giovane è il tempo* diventa:

Breve è lo schianto che abbatte
l'albero in un pomeriggio di vento

S'affaticano gli uomini intorno
Risuona gaia l'accetta
A colpi radi

Nel passaggio da *Fiore* a *Giovane è il tempo* si perde il titolo e la punteggiatura. Nella versione di *Giovane è il tempo* manca anche il punto finale, come a voler lasciare aperta l'interpretazione, e ancora una volta si riduce il numero di versi. Ma l'elemento più importante è la cancellazione dell'ultimo verso, in cui c'era la nota personale, il risvolto amaro, l'interpretazione dell'immagine. Rimane solo l'immagine, che ora ognuno può interpretare come vuole, la pura potenza evocatrice di un'immagine di disfatta e di morte, che però nasconde anche una gioia.

Un altro esempio di riduzione drastica è la poesia *Amore* di *Fiore*, che nella versione di *Giovane è il tempo* dimezza il numero dei versi, da sedici a otto. La poesia racconta, con toni vagamente stilnovistici, di come Amore si sia impossessato un giorno del cuore dell'autrice inaugurando per lei un'epoca di gioia e risa, mentre oggi esso è diventato per la donna un peso inamovibile, una gioia abortita, che le toglie le forze ma dal quale non vuole staccarsi. Anche in questa poesia viene eliminato il finale, che nella prima versione di *Fiore* includeva un monito contro chi avrebbe cercato di toglierle quell'amore che la distrugge, un amore che è in realtà assenza di amore, un amore abortito che si trasforma in dolore perpetuo. Nella versione finale di *Giovane è il tempo* il discorso rimane in sospeso, non è espresso fino in fondo e la donna preferisce terminare anche qui con un'immagine, l'immagine di se stessa vista da fuori, pallida e stanca. Dopotutto nel 1994 in occasione del Convegno a lei dedicato "Intorno a Lalla Romano: pittura e scrittura",

lei stessa scriverà con la sua tipica ironia che «in fondo le spiegazioni sono sempre peggiori, nel senso più oscure, di ciò che vogliono spiegare» (Ria, 1996:438).

Come sempre avviene quando si parla di Lalla Romano, al processo filologico e al discorso sul testo bisogna accompagnare una riflessione sulla poetica dell'autrice. Risulta infatti che in vari scritti programmatici Romano individui nell'immediatezza e nell'incisività i caratteri essenziali della poesia. In *Perché scrivo* Romano ricorda una frase di Joseph Joubert, uno dei suoi filosofi di riferimento: «Mettere un libro in una pagina, una pagina in una frase, e quella frase in una parola» (Romano, 1991:1568). La brevità e l'esattezza sono la via da seguire per raggiungere la poesia: «La poesia lirica, quella per eccellenza, è un linguaggio diretto e allora non ha bisogno di spiegazioni». (Romano, 1998:34). Il processo di progressiva riduzione della parola all'essenziale che ha luogo nelle sue poesie è motivato dal fatto che per Romano «la poesia è un linguaggio al quale non si può toccare niente, non si può cambiare una sillaba» (Romano, 1998:34-35). Ad essere centrale non è il pensiero, ma l'immagine: «Parole innanzi tutto (comunque non pensieri, immagini piuttosto)» (Romano, 1991:1568). Questa riflessione accompagna tutta la vita dell'autrice e trova espressione completa nell'ultima parte della sua attività, quando anche la scrittura in prosa cede all'immagine e al frammento:

Negli ultimi miei libri il testo è molto breve. È un punto d'arrivo dopo tutta una vita. Sempre più sono convinta – lo sentivo già da principio e credo che sia nel senso dell'arte moderna – che le troppe circostanze, la cultura, sono tutte pesantezze. Per arrivare a qualcosa di vero bisogna non solo restringere il mondo che si cerca di conoscere, ma raggiungerlo col minimo possibile di parole e frasi. Le parole sono importanti se sono poche, se sono scelte non per la loro preziosità, ma quando sembra che le cose siano state dette come è sufficiente che siano dette. (Ria, 1996:444).

Per poesia Romano non intende solamente la poesia in versi, ma afferma che «possono essere poesia anche i libri scritti in prosa». Nella concezione della poesia di Romano «se una scrittura è immediata è certamente un'opera di poesia» (Romano, 1998:35), tanto da arrivare a considerare poesia anche uno scritto come gli *Appunti partigiani* di Fenoglio. Si capisce allora come mai, oltre che nella poesia, una sempre maggiore tendenza all'immagine e alla frammentarietà si noti anche nei testi in prosa. Tracce di questo sono presenti già nella prima raccolta di racconti, *La metamorfosi* del 1951, in cui, attraverso l'espedito del sogno, l'autrice offre immagini frammentarie e dal forte impatto visivo. Molti hanno visto in queste brevi prosa una capacità pittorica, l'occhio della pittrice, mentre Romano stessa ammette in un'intervista il loro carattere poetico: «Penso che il

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

lettore faticosi a capire, crede di trovarsi di fronte a un libro di prosa, invece le narrazioni sono brevi, lapidarie: sono poesie non in versi» (Romano, 1991: LXXVII).

Il processo di frammentazione della prosa diviene veramente centrale in alcuni scritti tardi di Romano, in particolare in *Minima Mortalia* e *Le lune di Hvar*. *Minima Mortalia* viene inserito come appendice al romanzo *Nei mari estremi*, opera in cui già si nota una frammentazione del testo in piccoli capitoli, che rappresentano ognuno una situazione. Nell'appendice *Minima Mortalia* il testo completa il suo processo di frantumazione. Si tratta una serie di appunti precedenti al romanzo, una preistoria dell'opera, come spiega Romano nella nota introduttiva: «Sono gli stessi temi del libro, ma scritti a caldo: ancora teneri eppure cristallizzati. Impossibile utilizzarli, inserirli nel testo, che sembra arioso ma è compatto. E poi sono preziosi proprio in quanto datati, nati prima. Devono apparire in seguito (come se un animale scoprisse di avere la coda)» (Romano, 1991:1197).

Nella stessa nota Lalla torna ancora una volta a condensare la propria idea di scrittura:

Il mio progetto di scrittura comporta un impegno non esclusivamente formale con quello che scelgo di raccontare. Come se dovessi salvaguardare un'esistenza: riuscire a non uccidere (a non lasciar morire) quello che trovo vivendo nei miei sensi e nei miei pensieri. E come? Con la rapidità suppongo. Questo è il compito che rivendico (e sono consapevole del rischio). (Romano, 1991:1197)

Questo impegno non esclusivamente formale e la volontà di salvaguardare un'esistenza, rimandano alla poetica di Romano, quella di testimoniare il mondo e il sé, ciò che lei vede e ciò che sente. E la maniera più efficace di salvare l'esperienza, non lasciarsi sfuggire nulla, è la rapidità, l'appunto, il frammento, che più si avvicina al pensiero e all'esistenza. La forma e la parola diventano degli intermediari scomodi. Altrove Romano esprime proprio questo fastidio della scrittura, del passaggio della mente alla pagina:

Quando uno sta attaccandosi a un'idea, vuole rievocare un certo mondo, e incomincia a scrivere, questa è una grande sofferenza. Intanto, perché si esce dal sogno, e si deve passare a qualcosa di molto concreto, che è stendere delle frasi.

Scrivo a mano perché vorrei non aver neanche da adoperare la penna. Quando uno ha un'idea, voglio dire una frase in mente, una parola, vorrebbe averla già scritta. Quel tratto che consiste nel passare dal pensiero alla scrittura deve essere molto rapido. (Ria, 1996:444)

La stessa frammentazione si nota nei racconti di viaggio pubblicati sotto il titolo *Le lune di Hvar*, in cui il racconto si riduce progressivamente ad appunto, frammento. Se la prima luna, il resoconto del primo viaggio, ha ancora carattere narrativo, nei successivi

resoconti il testo perde ogni coesione e compattezza e si disperde in una serie di frammenti in cui diventa preponderante la forza evocativa delle singole immagini. Nel risvolto di copertina dell'edizione del 1991 si legge che questi racconti di viaggio furono concepiti come «un libro privo di testo», che si compone soltanto di «frasi belle, parole», scelta motivata dal fatto che «le parole devono essere poche, tra spazi e silenzi; così vivono». Torna, come nelle poesie di *Giovane è il tempo*, l'importanza del silenzio, la volontà di tacere qualcosa. Questo ci conferma che ci troviamo di fronte a una vera e propria poetica dell'autrice, non a risultati dettati dalle contingenze dei singoli libri, un'idea dell'arte e del mondo che Romano sentiva propria e che fu la guida per la sua scrittura.

Non si può chiudere un discorso sui rapporti tra immagine e parola in Lalla Romano senza menzionare i suoi romanzi di figure. Il primo risale al 1975 ed esce col titolo *Lettura di un'immagine*; una nuova edizione esce nel 1986 col titolo di *Romanzo di figure* e nel 1997 come *Nuovo romanzo di figure*. A questo tipo di opere, ossia gli album fotografici, rimandano anche *La Treccia di Tatiana* del 1986 e *Ritorno a Ponte Stura*, pubblicato nel 2000. Se fino ad ora nel rapporto immagine-parola era stata centrale la parola, adesso il rapporto viene ribaltato: non è l'immagine che illustra il testo, ma il testo ad illustrare l'immagine. In questo modo Romano si accosta a un nuovo genere letterario, che fa dell'immagine il suo fulcro. L'immagine, che fino ad ora era stata concepita come concetto astratto, realizzandosi nell'immagine espressa attraverso le parole o nel potere visuale della parola, ora si concretizza e torna al suo essere realmente immagine, attraverso la fotografia.

La particolarità dei romanzi di figure di Lalla Romano sta nella centralità attribuita all'immagine rispetto al testo. Ancora una volta per capire in che modo si svolge la relazione parola-immagine ci viene incontro la scrittrice stessa, che ci spiega il suo metodo di lavoro:

Il mio criterio (o ispirazione) fu il seguente. Accostai al testo fotografico un testo letterario in funzione illustrativa, non informativa. Quello che intendevo illustrare non era l'esteticità – anche se mi presi qualche libertà a questo proposito – ma la pregnanza dei significati, una prospettiva di lettura delle immagini stesse in quanto simboli e metafore. (Romano, 1991:1597)

Il ribaltamento è evidente, in primo luogo nel fatto che ora la funzione illustrativa non è attribuita all'immagine ma al testo e in secondo luogo perché all'immagine viene data una qualità prettamente letteraria come quella della metafora. E ancora una volta Romano torna sull'identità tra parola e immagine: «Per me, dunque, le immagini, accompagnate o

meno da un testo scritto che le commenti, appartengono alla parola» (Romano, 1991:1600). In quanto parola, le immagini possono allora essere lette, di qui il titolo dell'opera. In una nota a *La treccia di Tatiana*, altro libro fotografico, questa volta basato su fotografie di Antonio Ria, Romano scriverà: «La novità fu che potevo leggere quelle e le altre immagini direttamente – liberamente – nel loro linguaggio di segni come nel mio di parole. Perché anche la fotografia è scrittura» (Romano, 1991: XCVI).

L'occasione che porta alla stesura di *Letture di un'immagine* è casuale: il ritrovamento di un album di fotografie scattate dal padre che ritraggono il paese natale e la famiglia della scrittrice. Questo riporta alla mente della donna fatti dimenticati e innesca il meccanismo della creazione. Il ritrovamento di oggetti come momento scatenante per la memoria, per il riaffiorare di qualcosa che la mente aveva rimosso e per la ricostruzione di una nuova memoria a partire da quegli oggetti, è un procedimento tipico della scrittura di Lalla Romano. In un'intervista di Vittorio Sereni del 1968 andata in onda sulla Televisione Svizzera Italiana, Lalla Romano ne parla a proposito al libro che stava scrivendo all'epoca, *Le parole tra noi leggere*:

Perché ho realmente raccolto i documenti. Io tengo molto ai ricordi, agli oggetti, alle lettere: naturalmente sono disordinatissima, li caccio tutti dentro uno scatolone. Ho tirato fuori tutto e ho ritrovato (mio figlio ha sempre distrutto tutte le cose che faceva, ma io qualcosa ho salvato) questi relitti della sua infanzia, della sua adolescenza. Sono molto significativi. Naturalmente ne ho scartati una quantità; ho scelto quelli che mi parlavano ancora, e ho scoperto che delle cose (questo è uno dei punti notevoli del libro), delle cose importantissime io le avevo completamente dimenticate. (Ria, 1996:432)

La memoria e la scrittura assumono un carattere fortemente affettivo anche nei romanzi di figure: «È naturale che il corpus delle foto scattate da mio padre, le quali testimoniano il mondo delle mie origini, mi coinvolga» (Romano, 1991:1600). Ma i libri fotografici di Lalla Romano non si limitano a questo; ciò che colpisce la scrittrice nelle foto del padre, al di là del valore affettivo, è «nella contemplazione della natura e nell'intuizione dei destini da parte della coscienza di un uomo». Attraverso le fotografie, Lalla Romano riesce forse per la prima volta ad uscire dal proprio punto di vista, da quella prima persona che era sempre stata al centro della sua produzione letteraria. Le fotografie non le mostrano un altro mondo, ma il suo mondo visto da un altro. Attraverso questo sguardo alieno su un qualcosa di conosciuto si innesca nuovamente quel meccanismo della memoria che mescola realtà e finzione di cui si è parlato. Le immagini sono il punto di partenza per un'interpretazione che non rimanda necessariamente alla realtà vissuta, ma che può invece riferirsi a una realtà che nasce dalla foto stessa, scaturita da ciò che la

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

foto suggerisce: «Scelsi di prescindere dalle informazioni di cui disponevo, per interpretare liberamente (creativamente) i segni delle immagini» (Romano, 1991:1598).

Con i romanzi di figure, ultima tappa di un processo creativo lungo tutta una vita, Lalla Romano conferma dunque la coerenza del suo pensiero e l'attinenza della sua opera ad esso. Parola e immagine sono intercambiabili, si possono scambiare le loro funzioni, i loro linguaggi sono diversi ma equivalenti. L'immagine si presenta nella sua opera di scrittrice a diversi livelli, ma l'idea di fondo è sempre la stessa: rappresentare il mondo a partire da un punto di vista per decifrarlo, laddove possibile, e per salvarlo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ria, Antonio (a cura di), *Lalla Romano pittrice*, Torino, Einaudi, 1993.

Ria, Antonio (a cura di), *Intorno a Lalla Romano. Scrittura e pittura*, Milano, Mondadori, 1996.

Romano, Lalla, *Opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1991.

Romano, Lalla, *L'Eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998.

INTERSECCIONES Y EXILIO.
INTERRELACIONES ENTRE LITERATURA, ARTE Y FILOSOFÍA
EN LA ESCRITURA DEL EXILIO DE CONCHA MÉNDEZ

Fabio Contu
Universidad de Sevilla

*A Concha le salvará siempre su hondura celtibérica,
su madrileño estar al mismo tiempo en la realidad
y por encima de la realidad*

MARÍA ZAMBRANO

1. RAZONES DE UNA DIFERENTE PERSPECTIVA INTERPRETATIVA

La poetisa, dramaturga, guionista y editora Concha Méndez, como muchas de las mujeres de la Generación del 27, ha sido casi olvidada por la crítica. Hay artículos que analizan su producción literaria, pero todavía algunas de sus obras permanecen inéditas, se ha estudiado la gran influencia que Méndez recibió de sus colegas de generación - como de los poetas Alberti y Lorca- pero desconocemos la influencia que pudieron ejercer sobre ella sus colegas mujeres. ¿Por qué? Creo que el problema es que el estudio de las mujeres de la Generación del 27 ha sido abordado de manera muy extensa desde una perspectiva masculina, pero no encontramos referencias femeninas. Y es éste el punto de vista desde el cual analizaré su obra. Mi intención no es eliminar o ignorar la influencia que autores afines han proyectado sobre la obra de Méndez, sino intentar ir más allá de este primer paralelismo para establecer otros.

2. BIOGRAFÍA

Nacida en Madrid el 27 de julio de 1898, Concha Méndez Cuesta fue la mayor de once hermanos,

hija de una familia adinerada pero originariamente no burguesa [...]. Su padre es un constructor y antiguo albañil que ha prosperado, y la familia ha asimilado el estilo de vida de la clase media: verano en el norte, primero en el Sardinero (Santander) y luego en San Sebastián, posición desahogada y actitud conservadora en la educación de los hijos. (De La Fuente, 2002: 464)

Recibió, en un colegio francés, una educación femenina y católica que no compartía, pero cuya influencia se observa en sus primeros versos. Dice, a este propósito, María del Mar Trallero Cordero:

Desde pequeña la escritora manifiesta una avidez por aprender y descubrir nuevos mundos, pero muy pronto este anhelo es aplacado por los padres, quienes le prohíben continuar los estudios una vez terminados los más elementales y la confieren a las limitaciones del mundo destinado para toda mujer católica y tradicional en la España de cambio de siglo. (Trallero Cordero, 2004: 5)

Por eso, creciendo, fue una joven inquieta, liberal, arriesgada, campeona de natación y gimnasta, al igual que su muy machista primer novio, Luis Buñuel, al que conoció veraneando en San Sebastián, con diecinueve años. Además, se marchó de casa de sus padres a la aventura, cruzando océanos por el placer de conocer el mundo, por cambiar de aires y por buscar su verdadero lugar, donde pudiese no sufrir presiones sociales¹, y en esto, su carácter era parecido al de su amiga de correrías, la rompedora Maruja Mallo, magnífica pintora de la que, desgraciadamente, sólo se han destacado sus barrabasadas juveniles y sus amoríos con Miguel Hernández, entre otros famosos de la época².

Durante siete años Méndez y Buñuel fueron novios, hasta que ella se hartó de su insufrible carácter. Paradójicamente, fue a partir de la ruptura con Buñuel que comenzó para Concha su amistad con el grupo de jóvenes intelectuales del Madrid de los años veinte, gracias sobre todo a García Lorca, quien la introdujo en el grupo, y a Rafael Alberti y Luis Cernuda. Sin embargo, fueron sobre todo Alberti y Maruja Mallo quienes se convirtieron en dos figuras clave para el devenir de su creación literaria. Fueron años de actividad intelectual frenética: la mujer que había empezado a escribir poemas bajo la influencia de Lorca y de Alberti, después de haber roto su noviazgo con Buñuel, acabó convirtiéndose en una presencia fija en algunas de las tertulias más nombradas del Madrid vanguardista de esos años; su firma puede encontrarse en revistas como «La Gaceta Literaria», «Hèlix» o «Parábola», y algunos de los artistas plásticos de su entorno, como Gregorio Prieto o la misma Maruja Mallo, la retrataron.

En 1926 publicó su primer libro, *Inquietudes*; dos años después, publicó *Surtidor*; y, en 1930, *Canciones de mar y tierra*. En 1931, García Lorca le presentó, en la granja El Henar, al poeta e impresor malagueño Manuel Altolaguirre. Concha y Manuel se casaron el 5 de junio del año siguiente -siendo testigos García Lorca, Juan Ramón

¹ En 1919 viajó a Londres, y, en 1929, a Buenos Aires y Montevideo.

² También fueron sus novios Rafael Alberti y Pablo Neruda.

Jiménez, Jorge Guillén y Cernuda- y crearon la imprenta “La Verónica” en el hotel Aragón, donde editaron la revista «Héroe», que contó con la colaboración de Jiménez, Miguel de Unamuno, Pedro Salinas y Guillén. Vivieron de 1933 a 1935 en Londres, donde el primer año murió su primer hijo, y nació su hija Paloma en el último. Junto con su marido, activo impresor, contribuyó a la difusión de la obra del grupo del 27, editando colecciones de poesías y revistas como «Poesía», «1616», y «Caballo verde para la poesía» (dirigida con Pablo Neruda)³. Escribió además unos libros poéticos sin influencias vanguardistas: *Vida a vida*, *Niño y sombras* y *Lluvias enlazadas*.

Durante la Guerra Civil colaboró con distintos poemas en *Hora de España* y residió en Inglaterra, Francia y Bélgica. Concha y Miguel se exiliaron tras la Guerra Civil en París, donde les recibió Paul Éluard. Publicó, en «Hora de España», el prólogo de *El Solitario*, drama poético en tres actos. En 1939 abandonó París rumbo a América y con su marido viajó a La Habana (Cuba), donde establecieron otra imprenta llamada igualmente “La Verónica” y una colección poética que llamaron “El ciervo herido”, entre 1939 y 1943.

En 1944 ambos pasaron a México y ella publicó *Villancicos de Navidad y Sombras y sueños*. Sin embargo, fue aquí donde se divorciaron, porque Manuel abandonó a Concha por la cubana María Luisa Gómez Mena, junto a la que poco después falleció en España en un accidente de automóvil, cuando volvían del Festival de cine de San Sebastián de 1952.

Concha entonces dejó de publicar desde 1944 hasta 1979, aunque una *Antología poética* se editó en México el año 1976. En 1979 apareció *Vida o río*. Aunque viajó a Madrid en el año 1966, permaneció en México hasta su fallecimiento en diciembre de 1986.

En 1991 se publicaron sus *Memorias habladas, memorias armadas*, transcripción de unas cintas que había ido grabando para su nieta, Paloma Ulacia Altolaguirre, quien efectivamente armó el material de la memoria viva que Concha iba desgranando oralmente en su casa de Coyoacán, donde por cierto murió, el 5 de noviembre de 1963, Luis Cernuda, fiel amigo suyo que se instaló en su casa y se quedó a vivir con ella.

Desgraciadamente, aún está por estudiar el teatro de Concha Méndez. Su obra poética, en cambio, está recogida en *Poemas 1926-1986*, edición preparada por el marido de su nieta Paloma, el profesor James Valender. Sus tres primeros libros,

³ Sobre la actividad de los dos como impresores, muy interesante es la exposición «Manuel Altolaguirre y Concha Méndez “Poetas e impresores”», que ha tenido lugar en el Centro Cultural Provincial de Málaga, del 21 de septiembre al 17 de octubre de 2001.

Inquietudes, *Surtidor*, *Canciones de mar y tierra* constituyen una trilogía caracterizada por la influencia del Alberti neopopularista y por la incorporación al verso de todo aquello que en los años veinte representaba la modernidad: el deporte, el cine, los automóviles, el jazz. En ellos, Méndez se muestra, no como una escritora excesivamente original, sino como una poetisa ya intencionada a ponerse en relación estrecha con los ambientes culturales más innovadores y experimentales de la vanguardia española. En cambio, en *Vida a vida*, muestra una voz más depurada y personal, menos colorista y lúdica, mientras continúa el tono autobiográfico en *Niño y sombras*, elegía a un niño, su primer hijo, que nunca llegó a nacer. Esos dos libros, junto a unos pocos poemas nuevos escritos durante la guerra, se reeditarán en *Lluvias enlazadas*. Poco queda de la poetisa de los años veinte, toda alacridad y gracia, en *Sombras y sueños*, de 1944, quizá el mejor libro de la autora. Su voz se aproxima ahora a la de un poeta que en los años veinte parecía envejecido y de otro tiempo, Antonio Machado. *Entre el soñar y el vivir* se titula, bien significativamente, su último libro.

3. EL ARCHIVO ALTOLAGUIRRE-MÉNDEZ

Como testimonio de su irrefrenable actividad intelectual, fue en el otoño de 1936, cuando, entre otras cosas, comenzó a crearse el archivo de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, en el momento en el que los dos abandonaron su casa en la madrileña calle de Viriato. En el largo peregrinar por Europa durante la guerra, Méndez, acompañada por su hija Paloma, llevó consigo una muestra muy reducida de sus respectivos documentos, dejando tras de sí los productos más evidentes (libros, revistas, cuadros, cartas, manuscritos) de la singular trayectoria que habían trazado como editores y poetas en los años anteriores a la guerra.

Después de su estancia en La Habana (1936-1943), un periodo de gran productividad editorial en el que publicaron revistas literarias como «Nuestra España», «Espuela de Plata», «Atentamente» y «La Verónica», libros de poesía, teatro, arte, narrativa y ensayo de numerosos intelectuales y artistas españoles y cubanos, se llevaron consigo una pequeña muestra a Ciudad de México en 1943.

La separación de Concha y Manuel en 1944 marcó un punto de inflexión en las trayectorias de ambos. Méndez conservó el archivo familiar, que posteriormente trasladó a la casa que construyó en Coyoacán en el número 11 de la calle Tres Cruces. Fue aumentando el archivo hasta su muerte en 1986, con su propia obra: libros, cartas,

revistas y numerosos recortes de la prensa mexicana referentes al exilio republicano y a la vida y obra de numerosos artistas e intelectuales. A ello se sumaron, tras la muerte del poeta malagueño en 1959, documentos que testimonian la labor de Manuel Altolaguirre al frente de la nueva imprenta «Isla», diversos proyectos editoriales de corta duración, como la nueva revista «Litoral», su producción poética y su trabajo en el mundo cinematográfico, actividad que lo ocupó intensamente, en especial a partir de 1950.

Tras la muerte de Concha, cabe destacar el valioso papel desempeñado por Paloma Altolaguirre en la conservación, difusión y ampliación del archivo Altolaguirre-Méndez, que con su incorporación al Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes inició una vida nueva junto a los archivos de Luis Cernuda y Emilio Prados.

4. LOS EXILIOS

Concha Méndez no sólo no fue apoyada por su familia, sino que fue condenada y rechazada por ser una mujer que no quiso seguir las reglas sociales impuestas en la España de esos tiempos. Por el contrario decidió ser una poeta y una mujer independiente. Como su amiga Maruja Mallo, también Concha afirmó su ansia de emancipación a través del arte. Fue en vivir como artista, es decir como persona libre, que Concha encontró el espacio de afirmación de su libertad como mujer. Ésta me parece una reflexión importante: el arte, en los años anteriores a los de las protestas de las mujeres para sostener sus derechos, fue el único camino de libertad y de emancipación posible para una mujer. Por eso, era mal vista una mujer que quisiese ser una artista (era algo sospechoso, significaba salirse de las normas), y los padres de Concha nunca valoraron sus poemas ni aprobaron sus deseos de ser escritora. La poesía, en la vida de Méndez, representó “el elemento perturbador que, junto a su deseo de libertad, le va a hacer buscar su identidad y alejarse de su origen familiar.” (De La Fuente, 2002: 464)

Lo confirma el hecho que para conseguir sus propósitos, Concha tuvo que sufrir el exilio en varias formas y ocasiones durante su existencia. En este sentido, se puede decir que Méndez sufrió, a lo largo de su vida, tres exilios, los cuales están muy relacionados con su vocación de escritora y el hecho de ser mujer. Cada uno de estos exilios se inicia con un viaje que marca el distanciamiento del ambiente del que escapa y está enlazado con una mujer-compañera-de-exilio que representa la respuesta a sus inquietudes. Del mismo modo, Méndez responderá a este compañerismo femenino, estableciéndose así

una solidaridad mutua entre artistas que dará sus frutos en los trabajos de cada una de ellas.

4.1. 1925-1929: el exilio interior y Maruja Mallo

El primero se trata de un exilio interior: el medio social y familiar en el que se encontraba no la admitía tal como era y, por tanto, teniendo como única otra alternativa la adaptación, lo abandonó, ya que ella quería desarrollar una carrera como artista y ser admitida como intelectual.

En este su primer exilio, Méndez conoció a Maruja Mallo, una pintora a la que le gustaba romper con las reglas sociales y luchaba para la liberación de la mujer. Juntas disfrutaron de una vida intelectual muy intensa y contribuyeron a enriquecerla y destruir la imagen de la mujer como esposa sumisa y madre abnegada. Escribe Trallero Cordero:

Tras unos primeros encuentros con su audaz amiga, Méndez adivina un mundo totalmente nuevo y fascinante a sus pies. Madrid se convierte en una ciudad diferente, con calles, cafés, clubes..., rincones todos ellos insospechados para la poeta que le devuelven la libertad que sólo en los primeros años de escuela cree haber disfrutado. El aprendizaje y la creación artística reaparecen ahora como posibilidades palpables, ya no son actividades frivolidades o prohibidas, sino que contrariamente son ocupaciones alabadas y estimuladas por sus nuevos amigos. (Trallero Cordero, 2004: 13)

Lo que a Concha le impresionó de Maruja, entonces, fue este estar siempre cargada de ganas de emancipación, su obstinada contrariedad por los convencionalismos y su carácter rebelde contra la educación burguesa de las chicas. Cuenta Concha que Maruja:

proponía liberar las reacciones primarias, la espontaneidad, decía que todos esos buenos tratos y buenas costumbres no eran más que mala educación. Decía que el colegio nos condicionaba a ser unos hipócritas. (Méndez, 1991: 43)

Por otra parte, es suficiente considerar que mientras Méndez tenía que soportar un largo noviazgo formal con Buñuel siempre acompañada de carabina, Mallo era considerada por la sociedad del momento escandalosa por su promiscuidad, sólo tolerada en los hombres. Seguramente Mallo tuvo el mérito de la decisión de Concha de romper con su vida burguesa ociosa, porque despertó el lado más rebelde de ella. Y fue a partir de entonces que Méndez entró plenamente en el mundo literario. Este cambio de actitud está testimoniado en algunos poemas de *Surtidor*, como por ejemplo, *La Pescadora*:

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Ni quiero la pipa curva,
ni tu pañuelo bordado,
ni las rosas –los domingos–
ni el cestillo con pescado.

Y, marcharé de este puerto
hacia otro puerto distante
para que decir no puedas:
-¡La pescadora es mi amante!

Esta iluminación vital provocó el primer exilio en la vida de Concha. Explica Trallero Cordero:

Agobiada en un mundo regido por férreas convenciones sociales que impiden el desarrollo intelectual de la mujer, Méndez decide actuar al margen de lo estipulado para una *señorita* como ella, a sabiendas del rechazo al que será sometida. Efectivamente la sociedad retrógrada de la España de principios de siglo no consiente el que las tareas de una mujer no se limiten a las de esposa y madre, ambiciones éstas que en absoluto están en ese entonces en el punto de mira de la poeta, por lo que el repudio no se hace esperar. (Trallero Cordero, 2004: 14)

Por supuesto, no se trató de un exilio voluntario: fue una forma de aislamiento social. Concha no tenía alternativas, desarrollar una carrera como artista conllevaba el abandono forzoso de un mundo que no la admitía como intelectual. Voluntariamente, Concha eligió concentrarse totalmente en su plenitud como artista. Pero el abandono del ambiente social tradicional no fue voluntario: simplemente, las dos cosas no eran compatibles. Al contrario de lo que les pasaba a los hombres, para una mujer vivir según las reglas sociales tradicionales y, al mismo tiempo, ser poeta era imposible: o se elegía la primera opción o la segunda. Y Concha eligió la segunda. Este primer exilio no fue un abandono de la patria, sino un traslado emocional: se excluyó de la ortodoxia burguesa y clasista, pero permaneciendo en el mismo ambiente en que ésta tenía lugar.

Cada exilio implica un viaje hacia lugares desconocidos y, en el caso de Méndez, a través del descubrimiento de sí misma. Como advierte Trallero Cordero:

El viaje que emprenderá Méndez a través de su exilio interior no la llevará por capitales cuyos nombres apenas ha oído, pero sí le descubrirá aspectos de su propia ciudad hasta ahora insospechados y, sobre todo, un modo de vida más acorde con su ser del momento. La amistad recién estrenada con Maruja Mallo propiciará que ésta sirva de guía en los primeros días de exilio. La personalidad de la pintora coincide muy bien con los nuevos postulados vanguardistas, por lo que su pertenencia a ellos no sólo se verá en su pintura sino que también en su vida personal. (Trallero Cordero, 2004: 15)

Como sabemos, durante los años a caballo de los siglos XIX y XX se pusieron en tela de juicio los modelos políticos, sociales, económicos y culturales, sobre todo por parte de los jóvenes, en toda Europa. Por eso, también para Mallo y Méndez, éste fue un

periodo apasionante, no sólo porque las dos colaboraron en la creación de proyectos comunes, como el acto único *El ángel cartero*, obra de teatro infantil escrita por Concha y con los decorados de Maruja. Las dos se influenciaron también en el nivel artístico, formando un verdadero tándem creativo: no sólo en la pintura de Maruja se encuentra la presencia de Concha, sino en la obra poética de Concha se refleja la huella de Maruja⁴. Examinando, por ejemplo, el poema *Verbena* y comparándolo con la obra del mismo título de Mallo⁵, podemos notar que, aunque con lenguajes personales distintos y en disciplinas artísticas diferentes, Mallo y Méndez representan de manera inequívoca el mismo espíritu frenético de la vanguardia y escenifican idéntica realidad. Las luces, los colores, los movimientos, los sonidos que Maruja Mallo destaca en su *Verbena* son los mismos que Concha Méndez evoca en la suya⁶. “Ut pictura poesis”, habría dicho Horacio. El secreto de este paralelismo es la manera especial de Méndez de reaccionar ante las cosas. Escribe Trallero:

La ingenuidad de Méndez sirve a Mallo para reflexionar y evocar una particular escena, pero esa misma escena se ofrece como referencia para trasladar el ambiente de la verbena al poema. [...] Los elementos que aquí se nos presentan (luces, juegos, carruseles, tío-vivos, colores, etc.) son fácilmente reconocibles en el cuadro de Mallo, pero no sólo es la temática la que está presente, sino que también la forma en que todos estos elementos se recrean es común a una y otra obra. La viveza de los colores utilizados por Mallo encuentra su semejanza en la escritura telegráfica, estilo muy propio de las vanguardias, empleada por Méndez. Ambas formas expresan alegría, espontaneidad, sensaciones en suma que hallamos en una atmósfera festiva, como la que se experimenta en una verbena. El hecho de que la poeta incorpore en su composición un vocabulario pictórico, como lo sugieren palabras como “circunferencias” y “colores”, refuerza la idea de que Méndez no sólo percibe la realidad que traslada al papel de forma directa, sino que la somete al filtro que supone el cuadro de la amiga. (Trallero Cordero, 2004: 19-20)

Además de las verbenas, las dos recrearon también otros aspectos de la modernidad - que era el tema principal en la obra de ambas, en ese periodo-, como los coches y las locomotoras (emblemas del mito de la velocidad), las fábricas (banderas del progreso tecnológico), la metrópoli, el jazz y el deporte (el movimiento físico), y éste último con especial énfasis en la práctica que lleva acabo la mujer. Se trata de elementos típicos de las poéticas artísticas europeas de esos tiempos, heredados del Futurismo, que fue la primera de las vanguardias que llegaron a España. La adhesión de las dos a ese

⁴ Me parece una información importante, sobre todo para que no se crea que la importancia innovativa de las dos mujeres haya sido sólo el hecho de inventar el *sinsombrerismo*.

⁵ Maruja pintó muchas obras con este título. La más famosa se puede ver en la página web «Dejenmevivir», enlace: <https://dejenmevivir.files.wordpress.com/2011/02/marujamallolaverbena01.jpg>, consultada el día 2 de noviembre de 2016.

⁶ Habló de esta complicidad artística Isabel Rubín Vázquez de Parga, en la conferencia “Maruja Mallo: viajes, amistades y exilios”, impartida en el Congreso “*Mujeres Transatlánticas*”, en Sevilla el día 25 de octubre de 2007, todavía inédita.

movimiento fue completa, porque del Futurismo compartían el deseo de destruir un pasado caduco y de exaltar el cambio, a través de sus elementos característicos: dinamismo, expresión continua de movimiento, simultaneidad y sucesión de sonidos e imágenes. De todo esto encontramos huellas evidentes en la pintura de Mallo, en la poesía de Méndez y en la vida de ambas. En los años siguientes, Concha nunca depondrá la actitud rebelde construida gracias a la amistad con Maruja Mallo y la huella de la pintora, en los siguientes exilios, estará al lado de todas las experiencias que enriquecerán su producción poética y teatral.

4.2. 1929-1931: el viaje y Consuelo Bergés

El segundo exilio se trata del viaje a Inglaterra y a Argentina, países que constituyeron un único exilio, porque formaban parte de un mismo propósito: el deseo de emanciparse desembarazándose de su asfixiante familia y la búsqueda de nuevos lugares. Así, para decirlo en palabras de Rosa Chacel, la “sirena”, campeona de natación, se convirtió en “golondrina”, llena de prisa por volar.

Sin embargo, este segundo exilio no representó una desvinculación del mundo que había conocido en el primero. Al contrario, Méndez afianzó sus relaciones con el Madrid intelectual mediante una serie de cartas donde explicaba sus descubrimientos artísticos y las reflexiones que éstos le suscitaban. Además, entabló amistades con intelectuales relacionados con la cultura española que, como ella, residían en Inglaterra. Y además de eso, a través de artículos publicados en revistas como «La Gaceta Literaria», su presencia en la vida cultural madrileña siguió plenamente activa a pesar de la distancia. Se trató de una experiencia muy positiva, aunque, poco tiempo después de su regreso a España, inició otra travesía, esta vez hacia Argentina, consciente de dar “un paso trascendental en la vida” (Méndez, 1991: 71).

Aquí, queriendo disfrutar su conquistada independencia, se aventuró sin conocer a nadie por las calles de Buenos Aires. También esta ciudad acogía a muchas personalidades del mundo literario y artístico y Concha estableció los primeros contactos con Guillermo de Torre, escritor y crítico que dirigía la sección de letras del diario «La Nación», periódico en el que ella empezó a publicar un poema cada semana. Sin embargo, la relación más importante fue la que estableció con la española Consuelo Bergés, escritora y periodista, y más tarde reconocida traductora, quien le ofreció su amistad y su influencia en los círculos intelectuales y fue su pieza fundamental para su éxito en el continente americano.

Consuelo era una mujer resuelta, enérgica y culta. Como Concha, también ella había renunciado a una vida de mujer tradicional para perseguir una carrera como escritora. Viajar era también una de sus pasiones y la llevó a cabo a la vez que se emancipó de su familia. Esta grande coincidencia provocó una conjunción de intereses que dio frutos en la obra de ambas.

En la obra de Concha, los frutos de esta experiencia se vieron en *Canciones de mar y tierra*, del 1930. En el mismo periodo, Bergés publicó *Escalas*, donde reunió ensayos sobre su experiencia por las tierras americanas y la historia de las mismas. Podemos considerar estos libros como paralelos. Atestiguó Concha:

Consuelo publicó al mismo tiempo *Escalas*, libro que yo prologué en seguidillas. De cierta manera era también una recopilación de experiencias de viaje: reflexiones sobre la historia y el espíritu americanos; reunía conferencias y ensayos que resaltaban la experiencia de una española en América. (Méndez, 1991: 77)

Concha y Consuelo provenían de ambientes diferentes, pero en estos libros está presente un mismo acercamiento temático tras experiencias distintas. El interés por los viajes es la metáfora del ansia de libertad, entonces ambas querían expresar la misma problemática: el ser mujeres en un mundo de hombres. La prueba irrefutable de esta correspondencia es la inclusión de un prólogo de Consuelo Bergés en *Canciones de mar y tierra*, al que correspondió otro escrito en verso de Méndez para *Escalas*. Como demuestra el poema de *Canciones de mar y tierra* que Concha le dedicó a Consuelo, las dos eran claramente almas afines:

Toma este sueño que traigo
y engárzalo a tu collar.
Amiga, toma este sueño
que vengo de ver el mar.

Siete puertos he corrido
de uno y otro continente.
Siete luces me han nacido
y brillan bajo mi frente.

Toma este sueño tan mío
y cuídalo bien cuidado,
que en una noche sin noche
en altamar lo he encontrado.

El sueño del poema es el mismo para las dos: viajar, conocer el mundo y liberarse. Es un sueño compartido (“Toma este sueño tan mío”) por las dos compañeras de viaje y exilio. Y es el fruto de una iluminación del pensamiento, de “una noche sin noche / en

altamar”. Cada una representa para la otra la arribada que permite que el viaje no sea un naufragio y que conduzca a un encontrarse (entre las dos y cada una con sí misma) en vez de un perderse. El sueño es el despertar de nuevas ilusiones, un encuentro de inquietudes que quiere producir un crecimiento de ambiciones.

Con la proclamación de la República en España, el 14 de abril de 1931, las dos amigas decidieron regresar a su país y celebrar allí la instauración del nuevo sistema de gobierno.

Eran los años del esplendor surrealista, del que Bergés no escapó. La espontaneidad, el rechazo de las reglas establecidas y la tendencia a mirar el mundo desde perspectivas insólitas -todas características peculiares de Consuelo- forman parte integrante tanto de la persona como de la obra surrealista, la más moderna de las vanguardias durante el periodo argentino de las dos españolas. Sin embargo, los distintos destinos al regresar a España impusieron un distanciamiento físico entre las dos. En un primer tiempo, la relación cultivada en Argentina perduró y las dos se mantuvieron en contacto. Pero, con la subida al poder de Franco, todo cambió. Explica Trallero Cordero:

La situación de la mujer en la España de Franco retrocede respecto a los avances logrados durante los años de la República, por lo que además de la censura política se regresa a la instauración de aquellas prácticas que conducen al confinamiento de la mujer en la esfera exclusivamente doméstica. (Trallero Cordero, 2004: 52)

Siendo imposible oponerse abiertamente a este cambio, a ambas no les quedó otra solución que afrontar un nuevo exilio. Para Consuelo fue un exilio interior; para Concha será un exilio físico.

4.3. 1931-1939: un paréntesis entre los exilios

Aunque por pocos años, en el lapso de tiempo entre el segundo y el tercer exilio, Méndez pudo disfrutar de un Madrid que la sorprendió. Una vez de vuelta a la capital española, Concha volvió a frecuentar los ambientes y los intelectuales que había conocido durante su primer exilio y, en 1931, gracias a García Lorca, conoció a Manuel Altolaguirre, con el que se asoció, instaló una imprenta en una habitación de hotel (donde se imprimirán las primeras páginas de la revista literaria *Héroe*) y, un año después, se casó.

Fueron años intensos, desde un punto de vista literario, para Méndez, en los cuales se dedicó sobre todo al teatro infantil. Se trata de textos la mayoría inéditos todavía hoy,

pero que demuestran la amplitud de sus intereses, que abrazaron no sólo la poesía, sino también el teatro y el cine.

Se trata de un teatro cuyas intenciones son “la diversión y el entretenimiento de su público” (Méndez, 1991: 123) y en el cual se percibe la influencia de Lorca y Alberti (véase Miró, 1992: 439-451 y Nieva de la Paz, 1993: 113-128).

No obstante la actividad dramática, Concha, en esos años, no abandonó la escritura en verso. De hecho, en ese periodo publicó *Vida a vida* (1932), con el que introdujo en su producción poética nuevos temas y nuevas formas, y *Niño y sombras* (1936), donde expresó todo el dolor que padeció la poeta al haber perdido el niño que esperaban ella y su marido, cuando estuvieron en Londres, entre el 1933 y 1935. De todas formas, fue en esta ciudad que Concha dio a luz a su hija Paloma y fundó con Manuel una nueva revista que tenía que hacer de puente entre la cultura inglesa y la española: «1616», cuyo título se refería al año de la muerte de Shakespeare y Cervantes.

Regresados a España en 1935, dentro del clima de fuerte tensión que precedió la Guerra Civil, los dos tomaron partido por la República. Sin embargo, estallada la guerra, vivir en el Madrid asediado por las bombas empezó a entrañar demasiados peligros para ellos. Por eso, la única solución que quedó fue buscar refugio en otros países. Y fue así que Concha volvió a la experiencia del exilio.

4.4. 1939-1986: el exilio político y María Zambrano

Como nota Trallero Cordero:

El estallido de la guerra civil en julio de 1936 y la posterior derrota del bando republicano propician el mayor de los exilios que padece España en su historia política moderna. Miles de excombatientes republicanos, comprometidos con esta causa o simplemente personas que no quieren vivir bajo la tiranía del nuevo régimen militar, parten hacia distintos países: Francia, México, Argentina, la URSS, entre otros. (Trallero Cordero, 2004: 56)

Concha, además de expresar su apoyo a la República, aunque no fuese afín al Partido Comunista, había apoyado también el Congreso de Escritores y la Alianza Antifascista. Por eso, tuvo que emigrar. Se trata del último exilio, el exilio político, motivado por el cambio de régimen, después de la Guerra Civil. Fue un exilio “fragmentario”, con distintas etapas, en el cual la escritora, siempre acompañada por su hija Paloma, residió en Inglaterra, Bélgica y Francia, hasta que decidió adentrarse hasta Barcelona para reunirse con su marido, quien había permanecido en España todo ese tiempo. Sin embargo, el avance de las tropas de Franco obligó a Concha a regresar otra vez a

Francia, sin su marido. Éste, una vez llegado a Francia, en medio de la confusión y desesperación, se metió en un campo de concentración. Concha nos cuenta este dramático momento:

Y fue esa noche que me contó que había caminado por la nieve con los pies congelados; durante días caminaba desesperado al ver, a su paso, niños famélicos y muertos; hasta que encontró un campo de concentración en el que se metió él mismo. Al entrar, quiso darles de beber a unas personas que estaban casi muertas. Era el invierno y, por el frío, llevaba puesta toda la ropa que tenía y todos empezaron a reírse de él, por su ropa; entonces con aquel frío, empezó a quitarse, una a una, todas las prendas, hasta quedar desnudo; loco, en el campo aquel, frente a toda la gente, se sentó frente al fuego que ardía, para calentarse. Después lo rescataron y lo metieron en un hospital psiquiátrico, en el que pasó una temporada. Llegó derrotadísimo, cuando la guerra había terminado. (Méndez, 1991: 106-107)

Después de haberse reunido con el marido en París, los dos pasaron los primeros meses como exiliados en casa del poeta francés Paul Eluard. Fue desde allí que, con su esposo e hija, Concha emigró primero a Cuba y después a México. Desembarcados en Cuba, los dos se encontraron con otros intelectuales exiliados, entre los cuales la filósofa española María Zambrano. La amistad que nació entre la filósofa y Méndez se reveló muy importante: María siempre estuvo con Concha para aconsejarla en sus trabajos y apoyarla en las circunstancias más adversas, formando una tertulia con ella y con otras mujeres, entre las cuales la poeta y narradora Lydia Cebrera.

Zambrano, educada por los padres con ideas progresistas, una vez estallada la guerra, como Méndez, había colaborado de manera activa en la defensa de la República. Ante el triunfo de las tropas franquistas, María había cruzado la frontera francesa en compañía de su madre y de su hermana, iniciándose así en el largo camino del exilio, del cual no volvió hasta el año 1984.

Aunque se hubiesen conocido en Madrid, fue en La Habana, ya en el exilio y con la dura experiencia de la guerra a sus espaldas, que Concha y María consolidaron su amistad y, en los cuatro años que coincidieron en Cuba, esta relación se extendió más allá del plano personal.

El gran sentido ético y humano y la entereza moral que Concha demostraba con sus compatriotas en tiempos calamitosos también para ella, constituía para Zambrano una necesidad irrenunciable para el intelectual. La admiración de Zambrano hacia su amiga se tradujo, a lo largo de sus exilios, en una confianza mutua que, en el caso de Méndez, fue decisiva para su obra posterior, que, aun no abandonando su carácter surrealista, se hizo más profunda, reflexiva y filosófica.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

En el final de la segunda parte de *El solitario* encontramos una poesía de sabor amargo y pesimista:

¡Que pasen los años,
que pasen las vidas,
cruzando los puentes
de penas antiguas.
sobre un río de lágrimas
por donde desfilan
barcos funerales,
naves de desdichas,
bajeles de luto,
entre dos orillas
de negros cipreses
que nunca terminan!

Los versos, en este texto teatral, son pronunciados por el Farero. El faro, donde se desarrolla el acontecimiento, es un lugar rodeado por el mar, de donde él, encerrado, no puede salir. Es evidente la referencia que Concha hace a su experiencia personal. El faro es la metáfora de Cuba: rodeada por el mar, la isla es un lugar de donde la poetisa no puede salir para regresar a su país. Por consiguiente, el Farero representa la misma autora, con su carga de melancolía, como se ve en estos versos:

en esta torre remota
vivo de mis ilusiones,
me acompañan las visiones
que me acunaron de niño!
¡Venid a darme cariño
que me muero de aflicciones!

Al mismo tiempo, el faro, que ilumina la oscuridad que lo rodea, también representa un lugar de salvación. Constituye un refugio desde el cual se puede esperar la llegada de un tiempo mejor. También aquí, resulta evidente la referencia a lo que Cuba representaba, en esos años, para Méndez: el lugar donde esperar un tiempo nuevo. Y el faro es también un lugar alto, elevado, que permite una vista global de lo que nos rodea: por eso representa la ocasión para ver los acontecimientos de España desde una perspectiva diferente, mejor porque más lejos. Es la mirada del intelectual: por eso, el faro representa también un lugar de conocimiento.

El Farero persigue un Amor. Es un Amor lejos, que parece vivir en el recuerdo y en la nostalgia de un pasado al parecer irrecuperable. Este Amor es la metáfora de España: no la que es rehén de los franquistas, sino la que corresponde a los recuerdos de Concha, la libre.

Como nota Trallero Cordero,

La reflexión de Méndez, conducida o inducida muy probablemente por Zambrano, sobre su asentamiento en la isla, su condición de exiliada, su búsqueda de amor, de belleza, de un ideal político y literario, se reflejará en este drama poético y lo dotará de una profundidad filosófica que no se manifiesta en otros textos anteriores de la escritora. (Trallero Cordero, 2004: 67)

El Farero, quien refleja en su condición la de exiliado, progresivamente va tomando conciencia de quién es, dónde está y hacia dónde va. Y es ésta la condición que se manifiesta en muchos escritos de Zambrano sobre los exiliados republicanos, como su segundo libro, *Los intelectuales en el drama de España*, donde trata de explicar la esencia del pueblo español. A propósito de esta búsqueda de la propia identidad -este “nacimiento de la conciencia”- explica Adolfo Castañón:

Si el pensamiento aparece en la palabra, se manifiesta, mucho antes, como un proceso y como una acción -el rumor de la psique, el baluceo del alma- y más característicamente se puede comparar con el despertar. El despertar de la conciencia. Una buena parte de la obra de María Zambrano apunta hacia ese despertar, y acaso una manera de leerla sea justamente a la luz de una fenomenología del nacimiento de la conciencia -en la historia de la filosofía y en la historia de la sociedad española, en los personajes emblemáticos del ser español y en la experiencia personal, así biográfica como filosófica. (Valender, 1993: 33)

No es casual, entonces, que el prólogo del segundo acto de *El solitario* lo haya escrito María Zambrano: las dos, como le pasó a Concha con Consuelo Bergés, se influenciaron recíprocamente hasta concebir juntas la misma creación literaria.

Cuando, años después, tuvo que establecerse en México, Méndez volvió a las mismas causas que la llevaron a su primer exilio: ser mujer con inquietudes intelectuales en una sociedad sexista que la marginaba. Puntualiza Trallero Cordero:

A partir de entonces su tercer exilio se desdobra y, al ya iniciado exilio político, se le suma un exilio social que la sumerge en un desánimo que podrá percibirse en una obra poética que le sirve de desahogo. En esta ocasión la marginación de los círculos literarios viene dada por sus propios compañeros intelectuales, aunque es cierto que Méndez siempre contará con el apoyo de una parte de esta intelectualidad exiliada en México. (Trallero Cordero, 2004: 74)

Por consiguiente, su voz poética se hace, de ahora en adelante, más introspectiva y encuentra en la escritura un refugio donde expresar la irremediabilidad de su nuevo doble exilio. Aquí se expresó de forma madura la especificidad femenina de su obra de exiliada. Advierte Catherine Bellver:

Méndez reconfirms one of the features that Shirley Mangini sees as distinguishing women's writings about the Civil War from those of men: a tendency to comment about family

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

separation and to preoccupy themselves with the intimate details of psychological survival rather than with questions of battles and sexual prowess. (Bellver, 1993: 29)

Y más adelante precisa:

For women like Méndez, who left Spain at the outset of the war, battles were an imagined, not an experienced, reality and feelings of a collective struggle for a common cause were foreign. Isolated from the participants in the war, she enjoyed no compensatory emotional support from kindred souls. (Bellver, 1993: 35)

También en esta fase, Zambrano no dejó de dar consejos de estilo poético a Méndez:

Tienes poemas muy hermosos y creo que significan una gran liberación en ti; sólo me permito hacerte una indicación, que no mezcles demasiado lo inmediato, es decir, lo que te ocurre; déjalo, y métete en la poesía que es tu gracia y tu don y el mejor refugio. De lenguaje tienes mucha riqueza y muchos aciertos. Los villancicos son encantadores. (Valander, 1993: 159)

Como aparece claramente (y testimonia la tercera parte de la trilogía de *El solitario*, del 1945), el pesimismo de Méndez, derivado de su condición, encontró forma completa de expresión gracias a los consejos de María Zambrano: el encuentro entre las dos, evidentemente, no fue sólo un encuentro de mentes, sino también una solidaridad de corazones.

4.5. Las obras de Teatro

En México, Méndez publicó unas importantes reflexiones sobre el teatro infantil, con el título “Un teatro para niños”. Este texto forma parte de una conferencia mucho más amplia, impartida en La Habana (Cuba), en 1942, titulada “Historia de un teatro” (Valander, 2001: 63-77). Se trata de un texto muy importante para comprender la concepción del teatro -en especial del teatro para niños- de Concha. Aquí, la autora echa de menos una verdadera tradición española de teatro infantil (al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en Inglaterra) y explica que, para suplir esta carencia, ella se puso a escribir obras para responder a la exigencia -modernista- de crear representaciones adecuadas a la infancia. De hecho, el teatro de Concha es casi todo de este tipo, hecha excepción de las tres partes de *El solitario*, obras para adultos que, sin embargo, “también pueden representarse para niños de mayor edad” (Valander, 2001: 72). Escriben, a este propósito, Pedro C. Cerrillo y María Teresa Miaja que:

la primera parte, publicada en España, es la que tiene un carácter más infantil, pues los protagonistas son animales (la araña, el cuco) y entidades personalizadas: el tiempo, las horas;

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

y, en versos que recuerdan a la literatura infantil, se habla del advenimiento de un niño que tiene mucho de celebración navideña.

Las otras dos partes, publicadas en México, tienen un carácter mucho menos infantil y adoptan un tono más simbólico -cercano al teatro de Maeterlinck- aunque algunas tiradas de versos tengan resonancias de la literatura infantil y juvenil; y asistimos a la aparición de personajes, como la sirena (en la parte segunda, dedicada al amor), que forman parte del folclore infantil. (Cerrillo y Miaja, 2013: 164)

Por lo que se refiere en especial al teatro infantil, en los años Treinta del siglo XX se cristalizaron ideas novedosas sobre todo con la inauguración, en 1930, del Teatro Pinocho de Salvador Bartolozzi⁷, un escenógrafo y dibujante que incorporaba a la escena actores de carne y hueso que sustituyeron a los títeres y marionetas iniciales. En este ambiente propicio para la experimentación, acorde con las nuevas corrientes artísticas, se sitúa la aportación de Concha Méndez al teatro infantil. En “Un teatro para niños”, la autora aclara las inquietudes pedagógicas que movieron su escritura teatral: en acuerdo con las teorías didácticas libertarias experimentadas en la Escuela Moderna de Francisco Ferrer⁸, ella manifestaba su compromiso con la función pedagógica del teatro infantil, no en el sentido moral de los patrones establecidos, sino más bien en el sentido de una educación global, asentada en valores, tanto de tipo personal como colectivos. Dice Concepción Bados Ciria

De la importancia de la sensibilidad en la formación a la aceptación de la diversidad como motores de la convivencia dan cuenta todas las obras, recorridas además, por ciertas características propias a la poética de Méndez: de un lado, la inscripción del lenguaje infantil, reproducido con gran sentido del humor y frescura, siempre alternando con la poesía, predomina en los textos; de otro lado, la asunción del punto de vista infantil, algo que se consigue mediante abundantes diálogos que representan la capacidad de observación de los personajes infantiles protagonistas; por último, la fantasía de la escritora, que se manifiesta en las numerosas acotaciones, llenas de descripciones y sugerencias donde se da preponderancia a una escenografía muy rica, abundante en colores, vestuario y sonido de extraordinaria complejidad y riqueza. (Bados Ciria, online resource, 27/05/2009)

Claro ejemplo de todo esto es *El pez engañado*, una comedia infantil en un acto y tres momentos de 1933, que presenta a un grupo de niños jugando en la playa que ven

⁷ Salvador Bartolozzi Rubio nació en Madrid el 6 de abril de 1882. Fue el mayor de los cuatro hijos del matrimonio formado por Luca Bartolozzi, italiano natural de Lucca que era grabador y escultor, y de la española Obdulia Rubio, natural de Villacastín (Segovia). Fue pintor, dibujante, ilustrador, cartelista, escenógrafo, escritor de cuentos y creador de teatro para niños. Fundó el Teatro Pinocho en 1929 y realizó su primera temporada en el Teatro de la Comedia, configurando un concepto absolutamente moderno del entretenimiento infantil, obteniendo un éxito en su tiempo indiscutible.

⁸ Francisco Ferrer Guardia (1859-1909), fue un pedagogo libertario y librepensador español. Fue condenado a muerte por un consejo de guerra que lo acusó de haber sido uno de los instigadores de los sucesos de la Semana Trágica de Cataluña de julio de 1909. Su condena a muerte y su posterior ejecución levantaron una oleada de protestas por toda Europa y por América, y también en España, que acabaron provocando la caída del gobierno de Maura. Como pedagogo, Ferrer Guardia recogió la tradición moderna iniciada por Rousseau en el siglo XVIII -contraria a la autoridad y a la cosmovisión religiosa-, para adaptarla al anarquismo y el librepensamiento que florecía en las ciudades industriales.

acercarse a un enorme pez que se traga a una de las niñas que jugaba cerca del mar. Cuando se despierta en el vientre del animal, se ve rodeada de otros niños de razas distintas, los cuales también han sido tragados y llevados a ese lugar por el mismo pez. Ellos la ayudarán a regresar al lugar de donde fue raptada y así acabará felizmente su aventura. Esta atención en la colaboración entre niños de razas diferentes es la idea fuerte del texto, que va en contratendencia al nacionalismo y al razismo de su tiempo. Presentando una visión positiva de la infancia y una concepción modernista de la educación (y casi anarquista: los niños se organizan sin recurrir a los adultos, auto-organizándose), Méndez quiere decir que los más pequeños son la parte más auténtica e incorrupta de la sociedad, entonces desde ellos hay que empezar para regenerar el mundo.

5. CONCLUSIONES

La elección del exilio como criterio para dividir e interpretar las distintas etapas de la obra de Méndez nos permite comprender la necesidad que la poetisa tenía de recurrir precisamente al exilio para encontrar la imprescindible “*room of one’s own*” de la que hablaba Virginia Woolf.

Para Méndez, el exilio (en todas sus manifestaciones) es el lugar donde encontrar un espacio propio, compartido con otras mujeres intelectuales, de emancipación a través de la creación artística. Por eso, en todos sus exilios, Concha insistió en expresar su necesidad de transformar su inquietud como escritora y como mujer moderna e intelectual en una lucha para la defensa de su dignidad de mujer.

Para conseguir este objetivo, durante toda su vida, Méndez recurrió siempre a la escritura y a la contaminación de ésta con todas las manifestaciones artísticas y culturales (pintura, teatro, filosofía...) y recibió, por ello, el reconocimiento solidario de todas sus compañeras artistas, hasta el final de sus días.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE CONCHA MÉNDEZ

1.1. Obras de Teatro

La caña y el tabaco (edición de Margherita Bernard, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, n. 64, 2011).

El ángel cartero. Acto único infantil (representada en el Lyceum Club de Madrid, 1929. Madrid, Galo Sáez, 1931).

El personaje presentido (Madrid, Galo Sáez, 1931).

El pez engañado. Comedia infantil en un acto ([1933], edición de Margherita Bernard, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, n. 49, 2006).

Ha corrido una estrella. Comedia infantil ([1934], edición de Margherita Bernard, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, n. 49, 2006).

El carbón y la rosa ([1935], Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 2003).

Las barandillas del cielo. Comedia para guiñol ([1938], edición de Margherita Bernard, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, n. 49, 2006).

El nacimiento: prólogo de El solitario. Drama poético en tres actos (en: «Hora de España», XVI, Barcelona, abril de 1938, páginas 85-99).

Amor: segunda parte de El solitario. Misterio en tres actos (en: «América. Revista mensual. Tribuna de la Democracia», México, número 26, 3 de abril de 1944, páginas 32-41).

Soledad: tercera parte de El solitario. Misterio en tres actos (en: «América. Revista mensual. Tribuna de la Democracia», México, número 44, 31 de octubre de 1945, páginas 31-43).

1.2. Otras obras (poemas, cuentos, memorias)

Inquietudes (Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1926).

Surtidor (Madrid, Imprenta Argis, 1928).

Canciones de mar y tierra (Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos, 1930).

Vida a vida (Madrid, La Tentativa Poética, 1932).

Niño y sombras (Madrid, Ediciones Héroe, 1936).

Lluvias enlazadas (La Habana, La Verónica -colección: El Ciervo Herido-, 1939).

Poemas. Sombras y sueños (Rueca, México, 1944).

Villancicos de navidad (Rueca, México, 1944; 2.^a edición aumentada, Málaga, Librería El Guadalhorce, 1967).

Goldy. El pequeño capitán (cuento infantil -cuyo título original fue *El huerto de los milagros-*, 1958. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2012).

Vida o río (prólogo de Emilio Miró, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1979).

Entre el soñar y el vivir (México, Universidad Nacional Autónoma, 1981).

Memorias habladas, memorias armadas (edición de Paloma Ulacia Altolaguirre, presentación de María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1991).

Poemas 1926-1986 (edición de James Valender, Madrid, Hiperión, 1995).

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altolaguirre, M., *Los Pasos Profundos*, Málaga, Litoral, 1989.

Avilés Ferré, J., *Francisco Ferrer y Guardia: pedagogo, anarquista y mártir*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2006.

Baquero, G., “Recuerdos Sobre Exiliados Españoles en La Habana”, en: «Cuadernos Hispanoamericanos», número 473-474 (Noviembre-Diciembre de 1989), pp. 211-220.

Bados, C., “Concha Méndez y el teatro infantil”, publicado en la página web: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_09/27052009_02.htm [27 de mayo de 2009, consultada el día 17 de octubre de 2016.

Bellver, G., “*El Personaje Presentido: A Surrealist Play by Concha Mendez*”, *Estreno*, 16.1, 1990, pp. 23-27.

Bellver, G., “Tres Poetas Desterradas y la Morfología del Exilio”, *Letras Femeninas*, 17. 1-2, 1991, pp. 51-63.

Bellver, G., “Concha Méndez’s *El Personaje Presentido* and Its Vanguard Counterparts”, *Hispanic Journal*, 12.2, 1991, pp. 292-303.

Bellver, G., “Exile and Female Experience in the Poetry of Concha Méndez”, *Anales de la Literatura Española*, Boulder, Colorado, 18, 1993, pp. 27-42.

Bellver, G., “Los Exilios y las Sombras en la Poesía de Concha Méndez”, en: Corral, Rose, Souto, Arturo y Valender (edición de), James, *Poesía y Exilio: Los Poetas del Exilio Español en México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1995, pp. 63-72.

Bellver, G., “Voyages, Flights, and Other Patterns of Passage in *Canciones de Mar y Tierra* by Concha Méndez”, *Pacific Coast Philology*, 30.1, 1995, pp. 103-116.

Bellver, G., “Literary Influence and Female Creativity: The Case of Two Women Poets of the Generation of 27”, *Siglo XX*, 15.1-2, 1997, pp. 7-32.

- Bellver, G., "Mother, Daughters, and the Female Tradition in the Poetry of Concha Méndez", *Revista Hispánica Moderna*, 15, 1998, pp. 317-326.
- Bellver, G., *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.
- Bernard, M., "Concha Méndez: una aproximación a su teatro inédito para la infancia", Bernard, M. (edición de), *Teatro y mujer en España. De los años 20 a la posguerra*, Actas del Seminario Internacional, Bergamo, 2 de diciembre de 2005, Bergamo, Bergamo University Press – Sestante edizioni, 2006, pp. 47-69.
- Castillo-Martín, M., "Contracorriente: memorias de escritoras de los años veinte", en: «Espéculo», número 17, http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html, 2001, fecha de consultación: 17 de octubre de 2016.
- Cerrillo, P. C. y Miaja, M. T. (edición de), *La literatura infantil y juvenil española en el exilio mexicano*, San Luis Potosí (México), El Colegio de San Luis, 2013, pp. 163-164.
- Ciplijauskaite, B., "Escribir entre Dos Exilios: Las Voces Femeninas de la Generación del 27", en Sotelo Vázquez, A. y Carbonell, M. C. (edición de), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 119-126.
- De la Fuente, I., "Maruja Mallo y Concha Mendez: la nostalgia de la modernidad", en De la Fuente, I., *Mujeres de la posguerra*, Barcelona, Planeta, 2002, pp. 448-471.
- Escobar, J., "Las alegres muchachas del 27", *Ideas*, 1 de junio de 2001.
- Frattale, L., *Melanconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005.
- González Vázquez, A., "Mujeres y Exilio Republicano: Cartas de Consuelo Bergés a Concha Méndez Cuesta", en: *Actas del I Congreso de Exilio Republicano*, 1999, pp. 113-122.
- Iurlano, G., *Da Barcellona a Stelton. Ferrer e il Movimento delle Scuole Moderne in Spagna e negli Stati Uniti*, Milano, MB Publishing, 2000.
- Mangini, S., "The Female as Phantom: The Role of Women in Spanish Society (1868-1984)", *Imagine*, 2.1, 1985, pp.115-132.
- Mangini, S., *Las Modernas de Madrid*, Barcelona, Península, 2001.
- Marino, S., "L'immensità dell'esilio in María Zambrano", en Silvestre, M. L. y Valerio A. (edición de), *Donne in viaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

- Miró, E., “La Contribución Teatral de Concha Méndez”, en: Dougherty, D. y Vilches de Frutos, M. F. (edición de), *El Teatro en España: Entre la Tradición y la Vanguardia*, Madrid, CSIC, Fundación García Lorca, Tabacalera, 1992, pp. 439-451.
- Miró, E., “Introducción”, en Miró, E. (edición de), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.
- Miró, E., “Poetisas del 27”, en: «Ínsula», 557, mayo de 1993.
- Nieva de la Paz, P., *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto de Filología, 1993, pp. 262-267.
- Nieva de la Paz, P., “Las Escritoras Españolas y el Teatro Infantil de Penguerra: Magda Donato, Elena Fortín y Concha Méndez”, *Revista de Literatura*, 55.109, 1993, pp. 113-128.
- Pérez de Ayala, J., “Concha Méndez: una mujer en la vanguardia del 27”, *Cómplice*, Madrid, 86, septiembre de 1990, pp. 120-123.
- Pérez de Ayala, J., “Historia de un Taxi (1927). La Aventura Cinematográfica de Concha Méndez”, *Revista de Occidente*, 211, 1998, pp. 115-128.
- Resnick, M., “La inteligencia audaz. Vida y poesía de Concha Méndez”, *Papeles de Son Armadans*, 268, febrero de 1978.
- Rubín Vázquez de Parga, I., “Maruja Mallo: viajes, amistades y exilios”, ponencia en el Congreso “*Mujeres Transatlánticas*”, Sevilla, 24-26 de octubre de 2007, inédita.
- Sánchez, A., “Concha Méndez: una voz singular de la generación del 27”, *Revista Residencia*, 1998.
- Sánchez Rodríguez, A., “Concha Méndez Cuesta: poeta y nadadora”, en Morelli, Gabrielle (edición de), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 237-249.
- Silvestri, L. (edición de), *Il pensiero di María Zambrano*, Udine, Forum, 2005.
- Trallero Cordero, M. M., “El exilio como frontera en dos visiones de un mismo tema en la poesía de Concha Méndez”, *Tropos*, 30, primavera de 2004, pp. 99-110.
- Trallero Cordero, M. M., *La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez*, Thesis Submitted to Texas A&M University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master Of Arts, diciembre de 2004.
- Ulacia Altolaguirre, P., “Concha Méndez y Luis Buñuel”, *Ínsula*, 557, mayo de 1993.
- Valender, J., “Dos cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez”, *Ínsula*, 557, mayo de 1993.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

- Valender, J., “Concha Méndez Escribe a Federico y Otros Amigos”, *Revista de Occidente*, 211, 1998, pp. 129-149.
- Valender, J., “*El Solitario* de Concha Méndez (1938-1945)”, en Aznar Soler, M. (edición de), *El Exilio Teatral Republicano de 1939*, Barcelona, Gexel, 1999, pp. 409-420.
- Valender, J. (edición de), *Homenaje a María Zambrano*, México, El Colegio de México, 1998.
- Valender, J. (edición de), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e Impresores*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Valender, J. (edición de), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Actas del Seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1998 con motivo del centenario del nacimiento de la poeta. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001.
- Zavala, I. M. (edición de), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos Editorial (Cultura y diferencias. Pensamiento crítico. Pensamiento utópico), 1998.

**DALL'OPERA “ FIGURE DI DONNA NELLA POESIA ITALIANA” DI
TINO MINETTO, PROPOSTA DI UN MODELLO DIDATTICO INTEGRATO
CON MUSICA E IMMAGINI**

Fabrizia Minetto

Universidad de Salamanca

Con questo articolo desidero far conoscere il modello didattico integrato con musica e immagini che Tino Minetto ha proposto nell'opera *“Figure di donne nella poesia italiana”*, del 2006 e, in particolare, come ha sviluppato il tema della ragazza romantica nella poesia patriottica ottocentesca. Il modello, sperimentato con successo da alcuni insegnanti di lettere in diverse scuole superiori della provincia di Padova, non è necessariamente rivolto alla classe scolastica tradizionale, ma è una proposta didattica ad ampio respiro che ottimamente si presta anche in altri contesti quali i gruppi di lettura nelle biblioteche sia scolastiche che pubbliche, i circoli culturali sia di quartiere che civici, i laboratori letterari che spesso si attivano sia nelle grandi librerie sia negli spazi delle piccole case editrici locali sempre attente alle novità e alle sperimentazioni. Tale proposta didattica è particolarmente caldeggiata da Minetto nell'insegnamento della lingua e della letteratura italiana all'estero, e dice all'amico Casagrande: “se dunque vogliamo che l'italiano viva, nonostante l'appiattimento culturale indotto dalla tecnica e dal mercato, agli stranieri di tutte le latitudini dobbiamo offrire una lingua d'arte da custodire e godere come riparo e recupero dei valori umani permanenti ed imprescindibili” (Casagrande, 2014: 128).

1. L'OCCASIONE DELLE CONVERSAZIONI

L'idea di approfondire alcuni temi della poesia italiana con Tino Minetto era venuta ad un gruppetto di giovani che, dopo aver seguito le serate culturali che l'autore, poeta e saggista, aveva tenuto nell'estate del 2005 sull'altopiano di Asiago, avevano desiderato continuare l'esperienza a Padova nell'inverno dello stesso anno. Fra quei giovani c'era Maurizio Casagrande, ora insegnante e scrittore, che così lo descrive:

Laico convinto e con un occhio di riguardo per la condizione della donna nei secoli, cultore del sorgimento e di personalità carismatiche quali Mazzini o Garibaldi, testimone diretto dell'abbruttimento della guerra come dei lagher nazisti, impegnato in prima persona nella lotta partigiana e sensibile per natura alla corda civile, paladino dei diritti umani come della causa della giustizia sociale, Minetto ha sedimentato tali esperienze nei propri versi sostituendoli con una visione della vita sinceramente religiosa ed ispirata all'ottimismo, non meno che con una fiducia incrollabile nell'uomo, tutt'altro che acritica, che possono essere testimoniate da

chiunque l'abbia conosciuto o anche semplicemente da chi voglia accostarsi ai suoi testi (Casagrande, Vercesi, 2014:80).

Le undici conversazioni raccolte nell'opera "*Figure di donne nella poesia italiana*" sono il frutto della trascrizione delle registrazioni effettuate nel corso delle serate culturali Padovane. Gli incontri, per i quali si era prescelto il tema della donna nella poesia italiana, erano aperti indistintamente a chi già amasse la poesia italiana o a chi solo desiderasse conoscerla. Gli argomenti trattati venivano affrontati con la metodologia del dialogo, infatti tutte le conversazioni erano a ruota libera: ciò era molto importante per Tino Minetto;

Infatti, un ragazzo, può capire ciò che più conta e che può essere anche per lui motivo di interesse se il docente lo guida ad una personale attualizzazione dei fatti e dei personaggi studiati; risultato che può raggiungere soltanto lasciandogli la più ampia libertà di espressione e, se occorre, provocandola e accettandola come base di discussione per l'intera classe. Al contrario, se tutto si riduce ad una lezione passe-partout, il risultato più probabile è l'incomprensione dei fatti e dei loro protagonisti che finiscono per apparire talvolta ridicoli, molto spesso noiosi, donde la distrazione, la svogliatezza e il tanto deprecato assenteismo (Minetto, *Figure di donna*, 2006: 6)

Durante gli incontri per rivolgersi la parola era obbligatorio per tutti usare il tu. " In questo modo la scuola sarà veramente di tipo confidenziale e tutti i pensieri potranno essere manifestati a voce alta." (Minetto, *Figure di donna*, 2006: 11). Importante era stato anche assegnare a qualcuno dei partecipanti il compito di occuparsi degli strumenti audiovisivi: musiche, video e registrazioni, perché, sebbene il dialogo piacesse e interessasse, le immagini e la musica avrebbero fissato l'emozione della lettura o dell'ascolto.

1.1 La nona conversazione

La nona conversazione, dedicata alla figura della ragazza romantica, si apre con l'ascolto del primo dei tre movimenti della Sonata per pianoforte n° 14 in Do diesis minore, op. 27 n.2 di Ludwig van Beethoven , più comunemente nota e famosa col nome di "Al chiaro di luna" come l'ha chiamata successivamente la critica musicale tedesca. Sul concepimento di questo brano da parte del musicista tedesco nel 1801 ,c'è una leggenda altrettanto famosa e conosciutissima ¹. A parte la leggenda in questa

¹ In una notte di plenilunio durante una passeggiata Beethoven udì provenire da una casetta modesta la sua musica suonata meravigliosamente al pianoforte. Sorpreso e meravigliato volle bussare a quella povera casa: era una ragazza cieca che stava suonando ad un vecchio pianoforte, mentre il fratello di lei era intento al suo lavoro di calzolaio. Non si presentò subito come Beethoven, ma semplicemente come un musicista e propose ai due di suonare qualcosa per loro. Già dopo i primi accordi fratello e sorella capirono che si trattava del grande Beethoven e ne furono lusingati e felici. Dopo poco, l'unica candela che illuminava la piccola stanza si spense e dalla finestra entrò la luce chiara del plenilunio. Congedandosi dai due fratelli Beethoven promise che avrebbe composto una nuova sonata per loro:

musica si sente intenso lo spirito del nascente romanticismo, presente già nel “classicismo Viennese”.

L'autonomia della musica, il suo affrancamento dalla parola sul piano estetico, dalle sue funzioni di arredo, trattenimento, celebrazione sul piano sociale; l'unità organica dell'opera musicale, il suo valore singolare, dipendente solo dalla qualità dell'individuale atto creativo di cui essa è frutto, e non subordinato a fini allotrii; il pregio dell'originalità, la nuova dignità dell'autore la sua piena signoria sulla propria creatura: questi i principi (che abbiamo visto essere alla base della concezione romantica della musica) si ritrovano già pienamente in atto in quello ch'è stato battezzato 'il classicismo Viennese (Di Benedetto,1982:19).

Proprio a Vienna il giovanissimo Beethoven si era trasferito alla fine del 1792 e “non tardò ad essere stimato uno dei migliori pianisti della città, e onorato per l'esecuzione più che per la composizione” (Della Corte,1951:251). È in questo clima che, nel 1801, componendo *Al chiaro di Luna*, Beethoven si discosta dallo schema tradizionale della sonata che comprendeva una struttura in quattro movimenti: allegro, adagio, scherzo, allegro, ed esordisce con una composizione innovativa, strutturata in soli tre movimenti: adagio sostenuto, allegretto, presto agitato. Lo stesso compositore, parlando di questa sua sonata usava definirla quasi una Fantasia² e il suo stile fece scuola tra i giovani compositori romantici a lui succeduti mentre invece “ il senso della musica di Beethoven non era ancora chiaro all'Europa musicale” (Casini, 1981: 39). Nella realtà la musa ispiratrice di questa sonata fu la giovane Giulietta Guicciardi, conosciuta nell'estate del 1800 e sinceramente amata da Beethoven, in un primo momento ricambiato, ma messo in disparte già agli inizi del 1802 quando la giovane troncò i suoi rapporti col compositore per sposare un altro uomo.

2. “CLARINA” DI GIOVANNI BERCHEZ 1822

Clarina è una giovane piemontese che esprime con forza e accoramento il suo amore per Gismondo, giovane patriota suo conterraneo, per la patria e per gli ideali risorgimentali in cui crede con sicura fede.

Giovanni Berchet, annoverato fra i letterati militanti del risorgimento italiano ³, nel dicembre del 1821 era fuggito prima a Parigi e poi a Londra dove , l'anno seguente aveva composto la romanza “Clarina” e l'aveva data alle stampe, su un foglio volante che era arrivato clandestinamente in Italia e aveva avuto grande diffusione e successo

sarebbe stata la sonata al chiaro di luna.

² La Fantasia è una composizione che non si attiene agli schemi musicalmente stabiliti.

³ Materazzi; Presutti,1998:710.

nonostante l'attenta sorveglianza della polizia. Non sempre la critica è stata clemente con le note melodrammatiche dei suoi versi, ma la passione che da essi sgorga per animare i patrioti suoi contemporanei, specialmente trattando temi dolorosi come l'esilio, gli valsero il soprannome di "Tirteo italiano"⁴.

Clarina è un lungo componimento di 102 versi ottonari⁵ schioppettanti e cadenzati in cui l'amore passa in secondo piano, sembra quasi un avanzare sicuro e fiero verso il campo di battaglia dove è imperativo battersi per la libertà, per l'indipendenza, contro lo straniero, contro l'invasore, per la patria, per le generazioni future. A questo scopo il poeta, letterato militante, adotta spesso versi parisillabi per le sue poesie e romanze politiche; "metrica tradizionale e rima presero decisamente il sopravvento nella poesia romantico-patriottica risorgimentale di Berchet" (Minetto, 2002:111).

In questo articolo presenterò solamente le strofe più significative della romanza, evidenziando in carattere grassetto i sentimenti, le speranze, le gioie e i timori che Clarina manifesta, che sono anche gli stessi sentimenti delle altre "ragazze romantiche" della poesia risorgimentale.

Sotto i pioppi della Dora,
Dove l'onda è più romita,
Ogni dì, su l'ultim'ora,
S'ode un suono di dolor. —
È Clarina, a cui la vita
6Rodon l'ansie dell'amor.

Poveretta! di Gismondo
Piange i stenti, a lui sol pensa. —
Fuggitivo, vagabondo
Pena il misero i suoi dì;
Mentre assunto a regal mensa
Ride il vile che il tradi. —
[...]

Gridò l'onta del servaggio:
Siam fratelli; all'arme! all'arme!
Giunta è l'ora in cui l'oltraggio
Denno i Barbari scontar.
Suoni Italia in ogni carne
Dal Cenisio infino al mar.

— Tutti unisca una bandiera —
Fu il clamore delle squadre,
D'ogni pio fu la preghiera,

⁴ Tirteo, vissuto nel VII secolo a.C. fu uno dei più antichi poeti greci, probabilmente di Sparta. Durante le guerre messeniche, con le sue elegie incitava gli spartani alla guerra e i suoi versi li infiammarono talmente da portarli alla vittoria. Egli per primo teorizzò la "bella morte" per difendere la patria: "Bello, morire cadendo in prima fila, per un uomo valente, mentre lotta per la sua patria..."

⁵ L'ottonario è un verso in cui l'accento cade sulla settima sillaba sia che la parola sia piana, tronca o sdrucciola.

D'ogni savio fu il voler;
D'ogni sposa d'ogni madre
Fu de' palpiti il primier. —

E Clarina al suo diletto
Cinse il brando; e tricolore
La coccarda su l'elmetto
Di sua man gli collocò:
Poi soffusa di rossore,
Con un bacio il congedò.

Ma indiscreta sul bel volto
Una lagrima pur scese: —
Ei la vide; e al ciel rivolto
Diè un sospiro e impallidi: —
E la vergine cortese
Il guerriero inanimò:

« Fermi sieno i nostri petti;
Questo il giorno è dell'onore:
Senza infamia a molli affetti
Ceder oggi non puoi tu.
Ah! che giova anco l'amore
Per chi frema in servitù?

Va, Gismondo e qual ch'io sia,
non por mente alle mie pene.
Una patria avevi in pria
Che donassi a me il tuo cor:
Rompi a lei le sue catene,
Poi t'inebria dell'amor.

Va, combatti; — e nei perigli
Pensa, o caro, al di remoto
Quando, assiso in mezzo ai figli,
Tu festoso potrai dir:
*Questo brando a lei devoto,
Tolse Italia dal servir.»* —
[...]
Più fermezza di consiglio
Ahi! non ha la dolorosa.
Fra le angustie dell'esiglio
Lunge lunge il suo pensier
Va perduto senza posa
Dietro i passi del guerrier.

3. E LO MIO AMORE SE N'È ITO A SIENA... “IL BRIGIDINO” DI F. DALL'ONGARO 1847

Non si conosce il nome della ragazza dello stornello politico “Il Brigidino”⁶ che Francesco Dall'Ongaro ha composto nel 1847, ma si comprende in modo evidentissimo il riferimento ai colori della bandiera italiana: bianco, rosso, verde.

⁶ Il Brigidino era una nappa, una coccarda colorata di forma rotonda che le monache di Santa Brigida distribuivano in particolari solennità. La sua forma rotondeggiante, benché colorata, lo faceva assomigliare ai famosissimi brigidini, dolci popolari toscani creati quasi per caso nel XVI secolo dalle monache Brigidine di Lamporecchio, nella zona di Pistoia. Questi wafer di colore giallo intenso,

IL BRIGIDINO

E lo mio amore se n'è ito a Siena,
M'ha porto il brigidin di due colori.
Il bianco gli è la fè che c'incatena,
Il rosso l'allegria de' nostri cuori.
Ci metterò una foglia di verbena,
Ch'io stessa alimentai di freschi umori,
E gli dirò che il rosso, il verde il bianco
Gli stanno bene con la spada al fianco.
E gli dirò che il bianco, il verde, il rosso
Vuol dir che Italia il suo giogo l'ha scosso.
E gli dirò che il bianco, il rosso, il verde
È un terno che si gioca e non si perde!

Nella realtà storica la bandiera italiana ha rappresentato una variante di quella francese portata in Italia da Napoleone Bonaparte, comandante in capo delle truppe francesi quando, nel 1796, dilagando nella pianura padana, fu autorizzato dal Direttorio di Parigi a costituirvi delle repubbliche satelliti. Nell'agosto dello stesso anno, nella Milano napoleonica, venne creata una Guardia nazionale che per contraddistinguersi dalla Guardia nazionale francese aveva messo, nella sua coccarda, al posto del colore blu, il colore verde: i colori bianco e rosso rimanevano uguali alla coccarda francese. Dopo il congresso di Vienna, in Italia "il tricolore, condannato perché simbolo di libertà, venne religiosamente custodito, nascosto dai patrioti e tale rimarrà, salvo sporadiche, temerarie apparizioni, fino all'undici aprile 1848 quando dal quartier generale di Volta Mantovana Carlo Alberto lo consegnerà all'esercito piemontese" (Minetto, *La Patria*, 2006:27) facendone la bandiera della casa Sabaudia e dei combattenti della prima guerra di indipendenza. Nel frattempo, però, la bandiera tricolore bianca, rossa e verde, era stata sventolata in occasione dei moti del 1821 e del 1831 in Piemonte, del 1832 e del 1835 a Napoli e del 1837 a Catania e a Siracusa.

Leggendo questi dodici versi di Francesco Dall'Ongaro non si può non fare un collegamento con il famoso dipinto "Il Bacio" che il pittore veneziano Hayez ha realizzato nel 1859. C'è una distanza di dodici anni tra "Il Brigidino" e "Il Bacio", ma l'atmosfera patriottica, romantica, e risorgimentale è la stessa. Francesco Hayez è stato un pittore molto conosciuto nei circoli patriottici milanesi che l'avevano visto capace di rappresentare nei suoi dipinti elevati sentimenti di valore civile e amor patrio. La scena de "Il bacio", che per motivi di censura è ambientata tra elementi medioevali, è carica di grande emotività e non rappresentata solamente un bacio tra due giovani estraniati da

rotondeggianti, di circa sette centimetri di diametro, erano sottili e croccanti e avevano un sapore inconfondibile di anice combinato con pasta di marzapane.

tutto nella sospensione romantica del loro sentimento, ma sembra quasi rappresentare un ultimo bacio, presagio di una separazione imminente che avrebbe lasciato la ragazza sola ad aspettare col dolore nel cuore il suo amato, nel timore di perderlo nella difesa della libertà.

4. “LA SPIGOLATRICE DI SAPRI” DI LUIGI MERCANTINI 1857

Non si conosce nemmeno il nome della ragazza della poesia romantica e patriottica “La spigolatrice di Sapri” che Luigi Mercantini ha composto nel 1857, esattamente dieci anni dopo de “ Il Brigidino “ di Dall’Ongaro, si sa solo che era una spigolatrice ⁷. È proprio lei, una ragazza del popolo, una contadina, la testimone oculare dell’episodio risorgimentale, che descrive con stupore, ingenuità , freschezza e apprensione. È lei la giovane che vede camminare davanti agli altri “ il bel capitano” e se ne innamora.

Luigi Mercantini, annoverato nelle antologie come figura di poeta–soldato del risorgimento italiano⁸, nel 1849 aveva partecipato alla difesa di Ancona contro gli austriaci. Quando la città cadde, fuggì in esilio nelle isole greche di Corfù e Zante e lì conobbe e si confrontò con altri famosi esuli come Daniele Manin e Nicolò Tommaseo. Nel 1852 rientrò in Italia sempre rimanendo in contatto con letterati e patrioti e nel 1858 scrisse l’esaltante inno “Canzone italiana”⁹, “per celebrare l’epopea garibaldina in modo solenne e inevitabilmente alquanto retorico” (Minetto, 2008:35). L’inno gli era stato commissionato personalmente da Giuseppe Garibaldi, affinché i suoi volontari lo cantassero in battaglia. Probabilmente la richiesta di Garibaldi fu dovuta alla grande notorietà che, un anno prima, aveva avuto la Spigolatrice.

I quarantaquattro versi del canto, divisi in cinque ottave, aperte e chiuse da una stessa ripresa rappresentano una narrazione quasi leggendaria ed epica della vicenda. I distici di endecasillabi a rima baciata che compongono le ottave riproducono la musicalità di una *chanson de geste* e il lettore partecipa emozionato, coinvolto dall’enfasi narrativa.

In questo articolo presenterò solamente i versi più significativi del canto, evidenziando in carattere grassetto gli elementi patriottici e i sentimenti che dapprima

⁷ Lo spigolare era un’attività tipicamente femminile e infantile e consisteva nel raccogliere le spighe dei cereali rimaste sui campi dopo la mietitura, senza dover pagare nessun pedaggio o tassa al proprietario del campo. Il grano era il cereale più frequentemente spigolato. Le spighe raccolte erano di vitale aiuto alle famiglie contadine bracciantili di tutte le zone cerealicole della penisola, senza delle quali la miseria nelle campagne sarebbe stata ancora più grave.

⁸ Materazzi; Presutti, 1998: 711.

⁹ Più nota col nome di “Inno di Garibaldi” di cui memorabili sono i versi iniziali: “Si scopron le tombe, si levano i morti”.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

incuriosiscono, poco dopo turbano, poi agitano e infine affrangono l'ingenua Spigolatrice.

Eran trecento, eran giovani e forti, e sono morti.

Me ne andavo al mattino a spigolare,
quando ho visto una barca in mezzo al mare:
era una barca che andava a vapore;
e alzava una bandiera tricolore; [...]

Sceser con l'armi, e a noi non fecer guerra,
ma s'inchinaron per baciare la terra,
ad uno ad uno li guardai nel viso;
tutti aveano una lagrima e un sorriso.
Li disser ladri usciti dalle tane,
ma non portaron via nemmeno un pane; [...]

Con gli occhi azzurri e coi capelli d'oro
un giovin camminava innanzi a loro.
Mi feci ardita, e, presol per mano,
gli chiesi: "Dove vai, bel capitano?"
Guardommi, e mi rispose: "O mia sorella,
vado a morir per la mia patria bella".
Io mi sentii tremare tutto il core,
né potei dirgli: "V'aiuti il Signore!"

Quel giorno dimenticai di spigolare,
e dietro a loro mi misi ad andare: [...]

Eran trecento e non vollen fuggire;
parean tremila e vollero morire:
ma vollero morir col ferro in mano, [...]
fin che pugnar vid'io per lor pregai,
ma a un tratto venni men, né più guardai:
io non vedea più fra mezzo a loro
quegli occhi azzurri e quei capelli d'oro.

Eran trecento, eran giovani e forti, e sono morti.

Fin dall'inizio si capisce che la giovane Spigolatrice parteggia per "i trecento", ma si capisce anche che il numero è simbolico ed evocativo di altri trecento: gli spartani che morirono alle Termopili battendosi contro i Persiani. Quando la ragazza nota il giovane capitano biondo con gli occhi azzurri ne è conquistata tanto che la gola le si chiude per l'emozione e non riesce nemmeno ad esternargli una benedizione augurale. Poi, quando 'tra il fumo di lampi e scintille' i giovani valorosi vengono sopraffatti da 'mille' soldati borbonici la spigolatrice prega per il bel giovane biondo e per i suoi compagni. Anche qui il numero 'mille' è simbolico: è l'emozione della giovane che ne vede mille, emozione dalla quale è sopraffatta e che la fa svenire dalla paura quando non vede più nella mischia della battaglia 'quegli occhi azzurri e quei capelli d'oro'.

BIBLIOGRAFIA

- Casagrande, M., *In classe con in poeti*, Pasturana (AL), Puntoacapo, 2014, pp.128-132.
- Casagrande, M., Vercesi, M., *Un altro veneto. Poeti in dialetto tra Novecento e Duemila*, Roma, Confine, 2014, pp.79-87.
- Casini, C., *L'ottocento II*, Torino, E.D.T. 1981, pp. 36-40.
- Della Corte, A., *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, V. Bona, 1951, pp.249-261.
- Di Benedetto, R., *L'ottocento I*, Torino, E.D.T. ,1982, pp. 16-26.
- Materazzi, M.; Presutti, G., *Letteratura italiana modulare 2*, Città di Castello (PG), Socrate, 1998, pp. 709-746.
- Minetto,T.,*Celebrazioni 2007: 1707 nascita di Carlo Goldoni, 1807 nascita di Giuseppe Garibaldi, 1907 morte di Giosuè Carducci*, Padova, Il Torchio, 2008, pp. 32-38.
- Minetto,T., *Figure di donna*, Padova, V. Grasso, 2006, pp. 6-140.
- Minetto, T., *La Patria*, Padova, V. Grasso, 2006, pp. 25-33.
- Minetto,T., *Poesia. Ispirazione e tecnica. L'insegnamento dei grandi*, Padova, Green House, 2002, pp. 110-112.

LA SIMBOLOGÍA DEL EROS EN *LOS CÁLCICES VACÍOS* DE DELMIRA AGUSTINI

Francisco Moya Ávila
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

A menudo, la crítica confecciona numerosos moldes teóricos que pretenden facilitar el conocimiento y comprensión de los diferentes textos que los autores y autoras han ido produciendo a lo largo de la historia literaria. Si bien es cierto que estos preceptos son de gran ayuda en muchas ocasiones, es necesario comprender las limitaciones reales que pueden encontrarse en ellos. Tal es así, que muchas escritoras consiguen romper estos moldes para salirse de la concepción teórica que se tiene de sí mismas, edificando su propia literatura a través de la cual poder expresar su yo interno. Este es sin duda el caso de Delmira Agustini, poetisa uruguaya de principios del siglo XX, que logró construir, pese a su temprana muerte, toda una arquitectura poética rodeando de primavera sus versos en flor. Consagrada principalmente en torno al dios Eros, mediante el cual busca transmitir, junto con la ambientación modernista¹, una poética del amor, la sensualidad y el deseo que terminarán por elevarla como una de las mejores autoras uruguayas del siglo XX. Pero, ¿qué elementos utiliza para diseñar ese escenario donde el Eros es el principal protagonista? ¿Cuál es la simbología que predomina en su poesía? Es en este punto donde pretendo insertar este trabajo, como un análisis de la utilización que hace la uruguaya de la imagen y el colorido que bordan sus poemas, así como las diferentes manifestaciones del dios amor en sus versos, en los cuales aparece y desaparece una y otra vez como la ensoñación constante de un recuerdo vívido que no la olvida.

¹ “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (Onís 2012: 15)

2. DELMIRA AGUSTINI: DEL NOVECIENTOS Y RUBÉN DARÍO

2.1. Una estética en progresión

Si bien su obra se desarrolla en tres poemarios² –*El libro blanco*, *Cantos de la mañana*, y *Los cálices vacíos*³–, será en este último en el que recaerá sobre el Eros la mayor importancia, convirtiéndose en un “libro-templo” (García 2013: 118) que entrega como ofrenda al dios, dispuesta de nuevo a rellenar de vida, sueño y amor los cálices que conforman su idiosincrasia como mujer. En *Los cálices vacíos*, se produce la indagación particular de la poetisa en su interior viajando a través de la ensoñación, el recuerdo, la mirada introspectiva, y el deseo de imposibles vitales que impregnaran su poesía de toda la estética modernista que hereda de Rubén Darío, el cual le dedica su famoso “Pórtico” al comienzo del libro. “De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha presionado mi ánimo como Delmira Agustini” escribe el nicaragüense, y no está para nada desencaminado, puesto que si analizamos los acentos poéticos que surgen en este periodo de entre siglos, fruto de la innovación dariana que se fraguó desde finales de los ochenta hasta 1905, la principal poetisa digna de mención es Delmira Agustini. Tal y como dice Manuel Alvar en su obra *La poesía de Delmira Agustini*, “Es la primera en el tiempo y por eso la más cercana a las formas modernistas. Sin embargo, el carácter de su obra no se ha visto siempre con bastante claridad: se ha silenciado su vinculación rubeniana o se le ha buscado un puesto moleestamente ambiguo” (1958: 10). Por lo tanto, Agustini hereda del novecientos, y más concretamente del nicaragüense, el gusto y la vocación de “mejorar el clima poético de las literaturas hispánicas” (1958: 11) si no a fin de borrar, si con la intención de desdibujar las evocaciones que el régimen realista había instalado en la perspectiva artística de muchos autores. El modernismo pretende provocar visiones hermosas y lejanas a la decadencia vital y social que rodea por completo la realidad del mundo hispano, erigiendo la poesía como el vehículo de ensoñación con el que viajar hacia mundos imposibles o fantásticos. Para conseguir esta transformación será necesario buscar “el mágico talismán que transmute en elementos poéticos a la burda materia” (1958: 16-17). Consciente de esto, Rubén Darío diseñó su piedra angular con la que realizar esta redirección onírica del poder poético, acercándose más a una reformulación del simbolismo que años atrás los poetas franceses como Charles

² Me refiero a las publicaciones realizadas en vida, no aquellas que se producen de forma póstuma.

³ Cada uno de los poemarios fueron publicados en 1907, 1910 y 1913 respectivamente, mientras que sus obras completas no salieron al mercado hasta los años veinte, concretamente en 1924 en la ciudad de Montevideo.

Baudelaire, Stephan Mallarmé o Paul Verlaine⁴ habían configurado, buscando alejar la concepción poética del objetivismo –que más tarde embriagaría la estética realista– hacia un infinito número de símbolos interrelacionados, a través de los cuales se desarrolla un ritmo universal que el poeta ansiaba descifrar. Sin embargo, ¿es esta la única base sobre la que sustenta el modernismo?

Darío “fue trazando un credo poético” (1958: 17) que aunaría los principales preceptos de esta nueva mentalidad artística que ofrendaba a los dioses, a la estética exótica y lejana de la duermevela, el quehacer poético. Llamar escuela, movimiento o colectivo a este grupo de poetas importa a mi juicio poco, si es relevante, en cambio, señalar que es el nicaragüense quien define finalmente la postura del mismo, según una serie de principios generales; aunque, como suele ocurrir en torno a una idea impersonalizada, surgen a su alrededor matices considerables que individualizan la percepción misma y su representación particular dependiendo de la mano que escriba el verso. Tal es así, que “Delmira Agustini traza una justificación meramente personal (...) cada uno de los corifeos aporta su valoración subjetiva dentro de la denominación común y Delmira, mujer, consigue dar emoción lírica a la realidad cotidiana valiéndose de un elemento irracional, el Ensueño” (1958: 19). Su poesía es elemental, al igual que la de sus coetáneos, aunque con matices importantes, como la fusión del escenario poético y sus criaturas con la vida real de la poetisa, la variedad simbólica, la madurez erótica, o el imponente deseo de cercenar la exquisez modernista, encaminando el tono de sus versos hacia una ambientación más vital, donde no sea necesario viajar hasta los paisajes hindúes o arábigos para encontrar la sensualidad, la cual está presente y consciente en una simple habitación o alojada en un retrato. Una renovación que no significa que debamos convertirla en el emblema por antonomasia de la literatura femenina hispanoamericana, resaltando “en exceso su gesto pionero porque eso significa también alejarla de un Herrera y Reissig, un Lugones o un Rodó para relacionarla con todas las escritoras posteriores con las que probablemente, tiene menos puntos en común” (Bruña 2008: 18-19).

⁴ Los arquetipos, por tanto, de la poeticidad y el imaginario simbólico mítico van siendo trasladados en la segunda mitad del siglo XX, tras los grandes desastres de la guerra española y mundial, en expresiones existenciales, formas de ontología ficcional y metáforas del compromiso y de la historicidad (...) Las formas últimas de este expresionismo, que es a un tiempo continuidad de la expresión existencial y ruptura con los mitos de la imaginación desde la paradoja de su reconstrucción, remiten a la invención estética de la irrealidad como la perspectiva de imaginación simbólica de mayor capacidad artísticamente explicativa (Baena 2014:12).

2.2. Mito y realidad de la autora uruguaya

La experiencia vital, como decía anteriormente, se convierte en un rasgo poético que cubre la visión artística que la uruguaya transmite a través de su obra; aunque, hay otros aspectos que necesariamente deben ser señalados a la hora de acercarnos a la uruguaya, principalmente, toda la mitología que surge en torno a su figura. Como dice María José Bruña Bragado, “al mito⁵ de la “poeta-niña” se une el mito de la “poeta-pitonisa” y el de la “poeta cortesana”; al “enigma” de la precocidad se une el de la capacidad visionaria y el erotismo explícito de sus poemas” (2008: 28), por lo que surge como resultado un conjunto de mitificaciones fomentadas por su biografía⁶, su estilo erotizado, y su irreverencia lírica y crítica. Pero, ¿es lógico limitar todo a una relación de experiencias directamente representadas en su poética? Lo cierto es que “no todo lo que se escribe tiene su correspondencia directa en la vida, pero tampoco es necesariamente una clave metafórica que haga referencia a una clave supravital” (2008: 30), a pesar de que sea la lectura principal que la mayoría de la crítica ha hecho al respecto. Surge por tanto, la problemática dicotomía de identidad en Delmira Agustini, anclada en la lógica teórica de la “doble personalidad” de la autora, que juega continuamente con la mitificación estética y la mitificación vital. Se produce así un contraste evidente entre la concepción de la joven eclipsada por una sociedad patriarcal y machista donde no puede desarrollarse como poeta con toda la libertad que desearía; y la visión poética de un yo que escudriña el verso hasta hacerlo corpóreo, para desnudarse ante él en busca de su consagración erótica, sensual y divina. Realidad a través de ensueño, recuerdo y anhelo, suponen los pilares que Agustini borda en su pregunta constante durante el insomnio de sus noches, en las que según la crítica parece transformarse en otra mujer, liberada del corsé social de su época. Sin embargo, esta concepción dual carece de sentido si determinamos que no necesariamente una persona tiene que tener una doble personalidad por el simple hecho de transmitir mediante sus palabras imágenes que en su corporeidad vital no puede o no “debe” representar. Inserta en los modelos comunitarios de comportamiento burgués clasistas y patriarcales de finales de siglo, Delmira Agustini utiliza la poesía para deshojar

⁵ “Los mitos pregonan la opacidad del yo respecto a sí mismo, lo legendario, la fragilidad de los límites entre el yo y el otro.” (Baena 2014: 13).

⁶ “La obra de Agustini, advirtió ya en 1968 Arturo Sergio Visca, “ha sido juzgada desde su vida, generando, de este modo, entre su vida y su obra, una confusión críticamente insostenible”. Y aunque es así, podría corregirse la frase y convenir que, más que desde su vida, ha sido juzgada desde su muerte (...) Hoy que por fin tenemos la sensibilidad y la formulación cultural que permite detectar, interpretar y enjuiciar la violencia machista exculpando a la víctima, es necesario leer la poesía de Agustini olvidando su muerte y poner en duda toda la hipótesis sobre su naturaleza interior que haya sido usada para justificarla o darle sentido (...) Nada nos dice, en fin, la muerte de Agustini sobre Agustini, una muerte que junto con su tratamiento social e incluso académico, sólo habla del hombre que la mató, de la sociedad en que creció y de la cultura en la que ejerció, a contracorriente, como poeta.” (García 2013: 22-23).

los demonios que viven en su interior diario, enclaustrados en la monótona realidad a la que se ve sometida en todos los estratos de su vida, salvo en la poesía.

Quizá a esto se deba que la crítica no termina de organizarse en una unitaria concepción de su poesía, siendo habituales corrientes que consideran únicamente el elemento erótico como una ornamentación metafórica o alegórica –en la cual entraría por ejemplo Alberto Zum Felde⁷–; y otras que consideran central lo sexual de su poesía, comprendiendo este como una exaltación del deseo vital hasta hacerse estética. Dentro de estas últimas, estaría la visión de Anderson Imbert, para el cual la vida de una mujer sexualmente activa

no tendría importancia espiritual si se quedara en eso, y sólo nos dijera, espontáneamente, lo que le pasa a su organismo (...) ella trascendió su erotismo y el deleite del cuerpo se convirtió en deleite estético. La belleza de sus deseos adquirió valor independiente, se hizo arte con las palpitations de la vida biológica, sí, pero espiritualizadas en imágenes portentosas. Ninguna mujer se había atrevido hasta entonces a las confesiones de “Visión”. (...) Estas Confesiones valen, no por sus anécdotas vitales, sino por sus visiones transvitales donde la voluptuosidad se sublima en poesía. (Anderson 1982: 66).

Son, por tanto, dos concepciones distintas que estudian la realidad erótica –ya sea metafórica o trascendental– presente en la poética de la uruguaya. Sea como fuere, ambas necesitan encontrar una estructura que les permita desarrollarse. Toda una arquitectura que configura la poetisa, erigida en torno a una divinidad como piedra hegemónica sobre la cual arraiga el tallo del que ramificará la cosmovisión sensual que describen sus versos. Para Delmira Agustini, Eros⁸ se convertirá en el tú poético al que dirigir sus pensamientos, reflexiones y destellos estéticos, como una diana impertérrita a la cual los golpes y los reproches –frutos de la realidad desgarradora que vive– no logran espantar.

3. ARQUITECTURA SIMBÓLICA DEL EROS: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS VERSOS

Eros dualidad constante, será, por tanto, el elemento estrella sobre el cual edificará su última obra en vida *Los cálices vacíos*, hasta el punto de ofrendar el libro a su numen masculino en un poema de presentación donde se encuentran los principales símbolos que

⁷ “Rechazado de plano por la crítica revisionista, el temprano juicio de Zum Felde merece una relectura. En 1921 la poesía de Agustini era para él “un ensueño ardiente y doloroso (...)” Hoy resulta anacrónica e incluso acrítica la palabra “ensueño”, aunque no lo fuera para Agustini, e incomoda el tono con que parece quitar encarnadura real al deseo femenino, pero tiene razón cuando enfatiza que “todos sus poemas están hechos de visiones extraordinarias y de fritos de angustia” y cuando habla de subjetividad, espíritu heroico y sobre todo de sed” (García 2013: 33).

⁸ Este personaje divino, llamado en la mitología romana Cupido, “ es el amor carnal deseo, hace llagas en el corazón, porque el que ama ya no está sano en sus pensamientos y deseos, como aquello desee que a la muerte de la virtud y honestidad traiga (...) el amor como el desamor son llagas y hacerse con alguna arma, y como pusieron saetas para herir el corazón para amar, así pusieron saetas para lo herir para desamar; (...) ambas pasiones son en una misma parte del ánima” (Pérez 1995: 295).

desarrollará en los veinte poemas restantes, divididos en tres secciones: “los cálices vacíos”; “lis púrpura”; y “de fuego, de sangre y de sombra”. Cada una de ellas posee una temática concreta⁹ dentro del objetivo principal del libro, el cual antes de ser ya ha sido entregado al designio del dios amor. Pero, ¿qué ofrenda realmente? Delmira Agustini ofrenda un pensamiento, una visión, una identidad, un sueño, un yo poético a un tú que desde la incorporeidad divina busca convertirse en un ser tangible, un amante, unitario deseo de la poetisa, que llene sus cálices y alimente el deseo aún vivo que persiste en su anhelo.

Porque haces tu can de la leona
Más fuerte de la vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo.
Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y el dolor, plantas gigantes.
Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de místicos diamantes
El más embriagador lis de la muerte.
Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

– Con alma fúlgida y carne sombría.

Si observamos el verdadero poema pórtico de la obra¹⁰, dejando a un lado el prólogo que escribe Darío, hay una serie de elementos que pueden ser señalados como los diferentes puntos de rotación sobre los que girarán los versos del poemario, coincidiendo la mayoría con la simbología teórica conocida dentro del mundo poético. Mi análisis consistirá, por lo tanto, en la interpretación a lo largo de los veinte poemas restantes de los cinco símbolos principales que pueden observarse ya en este poema: la mano, la flor, la piedra, la luz y la oscuridad. Cada uno de ellos, divididos en la dualidad simbólica de la estética modernista y la visión erótica, configuran subcategorías poéticas, que en suma definen la identidad del libro y el mensaje que este pretende transmitir. Sin embargo, es necesario estudiarlos de forma conjunta, estableciendo pares significativos entre ellos.

⁹ “La sección “Los cálices vacíos” es la realización del propósito de enmienda. Por eso empieza con un soberbio “Nocturno” en el que la poeta reconquista su alcoba, recupera el dominio de esa fruta en la que una vez fue maga, en la que llegó a ejercer, como quiso Rimbaud, la “Alchimie du verbe” (...) No se puede descartar, sin embargo, que un hombre concreto –Ugarte seguramente– esté bajo los tres poemas de la sección “lis púrpura” que remiten a escenas cotidianas de un amor mantenido en secreto, los dos primeros, y a una sentida oración a Eros rogándole la realización de ese amor deseado, el último (...) es en la última sección, “De fuego, de sangre y de rosas”, donde se incluyen los mejores poemas, lo más polémicos y también los más complejos: aquellos en los que reaparece la reflexión metaliteraria, en los que emergen el poema y el poeta como temas.” (García 2013: 119-123).

¹⁰ Entendiendo el *Pórtico* de Rubén Darío como una especie de prólogo poético donde únicamente presenta y avala a la autora.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Por ejemplo, la *mano* o la *boca* nunca aparecen sin su opositor *piedra*, ya sea en forma de *mármol*, *gruta* o *roca*, tal y como puede verse en el poema “Tu boca”:

Yo hacía una divina labor, sobre la roca
Creciente del Orgullo. De la vida lejana,
Algún pétalo vívido me voló en la mañana,
Algún beso en la noche. Tenaz como una loca,
Seguía mi divina labor sobre la roca.

A través de esta referencia la poética corporal, la *mano*, la *boca* o el *labio* se convierten en representaciones del *cuerpo*, objetivo máximo del deseo sensual y erótico, que da forma a un tú incorpóreo al que el yo poético se dirige. La *piedra* simboliza la dureza extrema, la rudeza del inalcanzable objeto sexual que permanece enhiesto ante el anhelo divino del amor, representado directa o indirectamente por Eros en todo momento. Lo *marmóreo* reluce y atrae a la poetisa, que se deja embriagar por la posibilidad de convertir a la amada *esfinge* en carne donde puedan centellear las *llamas* de la pasión. Un *monstruo* frente a ella, reflejado o no, hacia el cual se dispara la *voz* poética, a veces desesperanzada, en un último intento por conquistar su resistencia hegemónica.

Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas. (“La ruptura”)

¡Oh Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que me alzaste suavemente la sombra como un velo,
Que me lograste rosas en la nieve del alma,
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;
Que hiciste todo un lago de cisnes, de mi lloro... (“¡Oh Tú!”).

Los símbolos modernistas están presentes también en la escritura de la uruguaya. Si bien “el erotismo, con sus variantes, fue una constante particularmente significativa del modernismo hispánico” (García 2013: 41), también lo fueron los elementos exóticos que ya Darío vaticinaba en su poemario *Azul...* en 1888. El *cisne* al igual que lo *azul* serán tópicos coincidentes para todo aquel que escriba dentro de esta cosmovisión artística. Delmira Agustini no será menos al respecto, puesto que irá insertando en sus versos la simbología dariana, tal como demuestra el poema “El cisne”:

Pupila azul de mi parque
Es el sensitivo espejo
De un lago claro, muy claro!...
(...)
Flor del aire, flor del agua,

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Alma del lago es un cisne
Con dos pupilas humanas,
Grave y gentil como un príncipe;
(...)

Resulta clara la referencia a la herencia del nicaragüense, representada no sólo mediante la figura elegante y suntuosa del *cisne*, sino también mediante la consagración de la *joya*, cargando de exotismo y belleza el contenido formal del poema. Por lo tanto, la *piedra* preciosa se contrapone a la *roca marmórea* impasible, naciendo de ella la coronación del *placer* al que se ofrece el cuerpo del yo en todo momento. El *diamante*, el *rubí*, o la *perla* se funden junto a la *mano* para reflejar la belleza colorida opuesta a la uniformidad del mármol, configurando una nueva unión entre varias de las subcategorías poéticas que antes enunciaba.

Manos que vais enjoradas
Del rubí de mi deseo,
La perla de mi tristeza,
Y el diamante de mi beso:
¡Llevad a la fosa misma
Un pétalo de mi cuerpo! (“Para tus manos”)

El otro gran elemento sobre el que gira la poesía erótica y sensualista de la uruguayo será la *flor*. La poética vegetal aparece representada en casi la totalidad del poemario, unida o no al cuerpo, ya sea del tú o del yo que exhala su voz en verso, pero siempre con una importancia significativa en cuanto a lo que refiere el mensaje que pretende transmitir el poema. Tal es así, que el *pétalo* también forma parte del *cuerpo*, en una simbiosis sincrética donde el *tallo* y el *tronco* —que ya aparecen en el poema prólogo del libro— son partes de un mismo ser, del que enraíza el deseo y a través del cual se proyecta la única salvación posible.

Te inclinabas a mí como la torre
De mármol del Orgullo,
Minada por un monstruo de tristeza,
(...)
Te inclinabas a mí como si fuera
Mi cuerpo la inicial de tu destino
En la página oscura de mi lecho;
(...)
Tú te inclinabas más y más... y tanto,
Y tanto te inclinaste,
Que mis flores eróticas son dobles,
Y mi estrella es más grande desde entonces
Toda tu vida se imprimió en mi vida...
Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico; un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

De fiebre y de milagro, será un vuelo!
Y pueden ser los hechizados brazos
Cuatro raíces de una raza nueva:
Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...
(...) (“Visión”).

Y en concreto dos son las flores que sobresalen del resto: la *rosa* y el *lirio*. La primera representa la exaltación pasional del sexo femenino, que explota en pétalos coloridos y carnales; mientras que la segunda pertenece a la corriente modernista, llamada también *lis*, y representa la azucena y su levedad, su *inocencia* dormida que espera pacientemente el despertar del deseo. De nuevo surge una contraposición entre dos elementos de la simbología poética que utiliza la autora. Si la rosa es el ansia, el lirio será la paciencia; si una es la imposición de lo dionisiaco y el placer, la otra será la permanencia de lo apolíneo y la armonía; por lo que vuelve a manifestarse la dualidad estructural que configura toda la arquitectura poética de Agustini. Al mismo tiempo, ajeno a esta dicotomía quedaría otro elemento de la poética vegetal: la *hiedra*, relegada al toque de la *pedra* que conforma al cuerpo exento de vida, incapaz de reaccionar ante el impulso de una *sobrehumana pasión*.

(...)
En llamas me despedazo
Por engarzarme en tu abrazo,
Y me calcina el delirio
Cuando me yergo en tu vida,
Toda de blanco vestida
Toda sahumada de lirio! (“En silencio...”)

Eros yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!
(...) (“Otra estirpe”).

(...)
Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra
Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;
Y clamé al imposible corazón...la escultura
Su gloria custodiaba serenísima y pura,
Con la frente en Mañana y la planta en Ayer.
Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
Ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
Y desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua, presa suma para mi garra bella;
(...) (“Fiera de amor”).

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

La psique del yo poético enamorada de Eros, o de la imagen que este presupone, llega incluso a lanzar una *plegaria* con la cual espera terminar por conseguir su favor, para decantar así, de un lado o de otro, la espera a la que se siente sometida. La decisión de si será *Muerte* o será *Vida*, parece depender únicamente –al menos en ciertas ocasiones– del dios, que con *perfil arcano*, permanece impasible a las suplicas del yo poético que continua su *camino* en la búsqueda de la *presencia* que palie la profunda *ausencia* que lo acompaña.

–Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?
Se dirían crisálidas de piedra
De yo no sé que formidable raza
En una eterna espera inenarrable.
(...)
Víctimas del Futuro o del Misterio,
En capullos terribles y magníficos
Espera a la Vida o a la Muerte.
Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?–
(...) (“Plegaria”).

Tu vida viuda enjorará aquel día...
En la gracia silvestre de la aldea
Era una llaga tu perfil arcano;
(...)
Tus ojos eran un infinito camino
Y crecían las lunas nuevas de tus ojeraz;
En solo un beso nos hicimos viejos...
(...)
Tu vida viuda enjorará aquel día...
Mi nostalgia ha pintado tu perfil Wagneriano
Sobre el velo tremendo de la ausencia. (“A lo lejos”).

Finalmente, es necesario mencionar la última dicotomía relevante presente en la estructura poética que conforma Delmira Agustini. La dualidad luz-oscuridad, aparece representada de múltiples formas, invadiendo el resto de elementos simbólicos mencionados anteriormente, por lo que podrán encontrarse tanto una *rosa de sol* como un cuerpo *ahogándose en la sombra*, y no necesariamente presentadas separadas o aisladas una de otra. La interacción entre la luminosidad y la penumbra se produce ininterrumpidamente a lo largo de la experiencia poética que provoca la lectura del libro.

Esta noche hace insomnio;
Hay noches negras, negras, que llevan en la frente
Una rosa de sol...
En estas noches negras y claras no se duerme.
(...) (“Nocturno”).

Náufraga de Luz yo me ahogaba en la sombra...

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

En la húmeda torre, inclinada a mí misma,
A veces yo temblaba
Del horror de mi sima.
(...) (“¡Oh Tú!”)

Sin embargo, pese a tratarse de una clara dualidad constantemente enfrentada, ambos elementos poseen por sí mismos una simbología importante, que sirve a la poetisa para ahondar más en la significación de su mensaje poético. La luz, por tanto, señalará dos caminos: la *inocencia* en su *blancura* forma; y la exaltación máxima de la festividad amorosa que provoca incluso la *ceguera* del yo. El primero será el más recurrente, expuesto a partir de un sinfín de objetos e imágenes que transportan al lector a un mundo en ocasiones onírico, que juega a entremezclarse continuamente con la realidad en su particular duermevela versada; mientras que la presencia total de luz, fruto de la explosión vital, aparece en menor escala.

(...)
...Amémonos por eso!...
Sobre mi lecho en blanco,
Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
(...) (“Nocturno”).

Me abismo en una rara ceguera luminosa
Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida.
¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa,
O en su disco de luz he quedado prendida?
No sé...
(...) (“Ceguera”).

Por su parte, la oscuridad simboliza, por un lado, la nocturnidad y su *insomnio* prolongado, en el cual Delmira Agustini logra encontrar la paz y libertad para indagar en su deseo carnal y vital; y por otro, la *muerte*¹¹ –ya sea sangrienta o tediosa–, en la que la espera se hace infinita y la indolencia de la soledad se representa a través de la tragedia del sueño¹², convirtiendo el *lecho blanco* en una *tumba*. Pese a todo, el yo poético no teme la llegada de la oscuridad, siendo su desvelo un anhelo y la finitud de la esencia, al fin y al cabo, una respuesta a su pregunta divina.

¹¹ “La muerte (que necesita a los mortales pasar el río Acheronte) es hermana del Sueño, y hija de la Noche, según dice Homero. (...) Dice ser hermana del Sueño: porque así como el que duerme le da todo poco cuidado, así el que muere pierde el cuidado de las cosas del mundo.” (Pérez 1995: 643).

¹² “El sueño es hijo de la Noche, y hermano de la Muerte. (...) Hacen al Sueño hijo de la Noche porque la humedad de la Noche acrecienta los vapores que suben del estómago a las partes altas del cuerpo, los cuales después hechos más fríos, con el frío del cerebro desciende abajo y engendran el Sueño (...) Que sea hermano de la Muerte es para advertir a los hombres, que no sólo dio Dios el Sueño para que recuperemos fuerzas, y los trabajos se despidan, mas para que por el Sueño nos acordemos de la Muerte, pues todo lo que tiene necesidad de dormir, en algún tiempo ha de morir, o porque el que duerme parece al muerto.” (Pérez 1995: 644-645).

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Engarzado en la noche el lago de tu alma,
Diríase una tela de cristal y de calma
Tramada por las grandes arañas del desvelo.
(...) (“Nocturno”).

Oh tú que duermes tan hondo que no despiertas!
Milagrosas de vivas, milagrosas de muertas,
Y por muertas y vivas eternamente abiertas,
Alguna noche en duelo yo encuentro tus pupilas
Bajo un trapo de sombra o una blonda de luna.
(...)
Un lecho o una tumba parece cada una. (“Inextinguibles”).

Una oscuridad donde la luz también tiene cabida a través de las *estrellas* que conforman el negro universo. Junto a los *astros*, se convertirán en los últimos elementos importantes en la simbología de Agustini, insertados dentro de otra dicotomía: la del *cielo* y la *tierra*. Mientras que el cuerpo terrenal ansía ser llenado por la luminosa pasión de la estrella, esta se erigirá como un objeto inalcanzable al igual que los *astros lejanos y fríos* provocando la *melancolía* del yo, obligado a asumir la realidad maniquea de la levedad de lo celestial, frente a la gravedad de lo terrenal. De esta forma, la simbiosis entre la experiencia divina y la realización material del acto amoroso queda posibilitada, tan sólo, si la distancia existente entre ambos mundos se reduce por completo, dando lugar a la vivencia simultánea de lo místico y lo corporal.

(...)
De la sombra y la luz, tus ojos graves
Dicen grandezas que yo sé y tú sabes...
Y te dejo morir... queda en mis manos
Una gran mancha lívida y sombría...
Y renaces en mi melancolía
Formado de astros fríos y lejanos! (“Con tu retrato”).

(...)
Selle, mi musa, el surtidor de oro
La taza rosa de tu boca en besos;
El amante ideal, el esculpido
En prodigios de almas y de cuerpos,
Arraigando las uñas extrahumanas
En mi carne, solloza en mis ensueños:
–Yo no quiero más Vida que tu vida.
Son en ti los supremos elementos;
Déjame bajo el cielo de tu alma.
En la cálida tierra de tu cuerpo!–
(...) (“El surtidor de oro”).

4. CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis pormenorizado de los versos, puede afirmarse con rotundidad que existe la mencionada estructura simbólica que sostiene la arquitectura poética de *Los cálices vacíos*, convirtiéndola en una obra erótica, sensual y lírica, donde la simbología modernista se entremezcla con la carnal y sacrílega, para conformar un producto poético unitario. Considerar su aportación poética una renovación dentro del campo lírico de la literatura hispanoamericana, o, en cambio, una continuación de los modelos modernistas instaurados por sus coetáneos, es un hecho, al igual que el carácter metafórico o experimental de su poesía, en el cual la crítica aún debe ponerse de acuerdo; si bien es cierto que es innegable la reformulación que realiza la uruguaya de ciertos elementos poéticos, instaurados dentro de una cosmovisión que ella reinterpreta y define con su propia convicción artística.

Delmira Agustini se reafirma a través de este último libro –mediante el cual alcanza la madurez literaria que ya previó Rubén Darío en su pórtico–, asegurándose un lugar en el parnaso poético donde también las escritoras tienen cabida, ajenas a las limitaciones sociales que experimentaron en vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Manuel., *La poesía de Delmira Agustini*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1958, pp. 10-19.
- Anderson Imbert, Enrique., *Historia de la literatura hispano-americana. II, Época contemporánea*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 66.
- Baena, Enrique., *La invención estética: contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 11-13.
- Bruña Bragado, María José., *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Madrid, Verbum, 2008, pp.
- De Onís, Federico., *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Sevilla, Renacimiento, 2012, p. 15.
- García Gutiérrez, Rosa., “Una triple profanación”, en Agustini, Delmira., *Los cálices vacíos*, Atarfe (Granada), Point de Lunettes, 2013, pp. 22-123.
- Pérez de Moya, Juan., *Filosofía secreta de la gentilidad*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 295-645.

FUENTES DOCUMENTALES

Agustini, Delmira., *Los cálices vacíos*, Atarfe (Granada), Point de Lunettes, 2013.

IL RUOLO DELLA DONNA NEI GIALLI DI GIORGIO TODDE E MARCELLO FOIS

Irene Scampuddu

Universidad de Salamanca

La figura della donna è sempre stata centrale nella cultura Sarda in particolare nella regione della Barbagia, ma questa centralità era dovuta più ad uno stato di necessità che ad una scelta volontaria da parte della comunità.

In generale, ci sono donne che, per un verso o per altro hanno lasciato un segno indelebile nella storia e la loro stessa vita è, spesso, un pezzo di storia.

In Sardegna vigeva, in realtà una specie di matriarcato (Bachofen, 1988) non esisteva un'armonia tra i due sessi.

Il matriarcato sardo non è però l'idea speculare del patriarcato, come invece vuole il pregiudizio comune. La donna non domina sull'uomo, ma è la società a mettere al centro le madri, nel loro significato primario, perciò "un'organizzazione familiare" che si basa sui valori prettamente materni, indirizzati ai bisogni di ciascuno, principio fondamentale di ogni società civile.

Le donne potevano ereditare, aprire delle attività, incaricarsi delle spese economiche e della vita quotidiana in generale, vista la prolungata assenza dall'ambiente familiare degli uomini, quasi sempre pastori, e necessariamente costretti a doversi allontanare da casa.

Il rispetto e la sottomissione nei confronti di padri, fratelli e mariti non era assoluta come può apparire, la donna organizzava tutto ciò che riguardava la vita comunitaria, dai matrimoni ai funerali, alle feste di paese, si occupava dell'educazione dei figli e della gestione di tutte quelle piccole cose che rendono una società civilizzata.

L'uomo era rispettato e accudito, era servito e riverito, ma non aveva potere decisionale. Una donna nella società sarda poteva davvero essere un membro ammirato e rispettato dalla comunità.

Due esempi per tutti sono state sicuramente Eleonora d'Arborea (Pitzorno, 2010) e Grazia Deledda: la prima fu giudicessa, aggiornò la Carta de Logu¹, rendendolo uno dei documenti più progressisti del 1300 e nonostante fosse una donna ebbe un grande potere

¹ Una raccolta di leggi in lingua sarda destinata ai Giudicati sardi. La più notevole e famosa è stata quella del Giudicato d'Arborea che fu promulgata, nella sua prima versione, da Mariano IV d'Arborea, poi aggiornata ed ampliata dai figli Ugone III ed Eleonora d'Arborea verso la fine del XIV secolo, e rimasta in vigore fino a quando venne sostituita dal Codice feliciano nel 1827.

politico. Una donna che ha saputo servirsi di tutti gli strumenti a sua disposizione e che, a distanza di secoli è ricordata ancora oggi per le sue doti e la sua forza. Il suo coraggio le ha consentito di affrontare gli Aragonesi e di difendere con successo il suo regno.

La seconda invece, una ragazza tenace e desiderosa di conoscenza nonostante avesse solo la quarta elementare, è considerata l'incarnazione del carattere e della forza dell'autentica donna sarda del passato, che con volontà e perseveranza fu la prima donna a vincere un Nobel. Era sarda e di quella parte della Sardegna più chiusa e cupa, la Barbagia, eppure esercitò il potere della parola e fu grande alla fine del 1800 quando era difficile uscire dal guscio della pressione data dalle convenzioni sociali.

Dessi pensa alle donne sarde come tante Penelopi senza Ulisse (Dessi, 1956). Per secoli e secoli sono state al telaio tessendo quei tappeti di cui, gli uomini, sono tanto fieri, ma con l'unica differenza che l'uomo sardo non stava navigando in mari lontani, si trovava al massimo a un kilometro di distanza a lavorare la terra o a controllare il bestiame perdendosi così quei lavori preziosi. Sono dure forse le parole di Dessi però, è anche che vero, che era difficile adeguarsi a donne come queste. Donne così fedeli, costanti, coraggiose e così resistenti alla solitudine.

Per quanto riguarda la letteratura sarda, la donna ha sempre ricoperto un ruolo importante e lo dimostrano molti dei personaggi descritti da Salvatore Satta² (Cannas, 2013, Giuseppe Dessi, Grazia Deledda, e nei loro romanzi contemporanei Milena Agus, Vanessa Roggeri e Michela Murgia. Quest'ultima, ad esempio, afferma che sarebbe più corretto parlare di "società matricentrica" (De Luca, 2006) piuttosto che matriarcale, mettendo così in discussione le teorie sul matriarcato esaltate in passato da critici e antropologi, poiché considera la figura femminile libera da sottomissioni o dipendenze, ma nonostante tutto in una posizione di inferiorità rispetto all'uomo.

Nelle opere dei due giallisti contemporanei sardi, Giorgio Todde e Marcello Fois, la figura femminile in generale, e quella materna nello specifico, occupano un posto d'onore, poiché spesso sono le donne a dettare le linee di comportamento degli altri personaggi, seppur, nella maggior parte dei casi restando nell'ombra e mantenendo, in apparenza, un atteggiamento di totale distacco rispetto alle vicende narrate. Ma le figure femminili dei due autori mostrano delle differenze importanti che possiamo notare nei romanzi qui presi in esame.

² Per uno studio dettagliato sulla madre ne *Il giorno del giudizio*, l'opera più importante di Salvatore Satta, è importante la lettura del saggio di Andrea Cannas "La madre ne Il giorno del giudizio, ovvero Donna Vincenza nel Labirinto".

Le madri di Todde sono totalmente egocentriche, e la loro durezza non è altro che un'arma di appropriazione e di difesa dei propri spazi vitali; il fantasma di una madre in *E quale amor non cambia* (Todde, 2005), si macchia di orribili delitti quali l'incesto e la sottomissione psicologica di figlio e marito. Al contrario, le madri descritte da Marcello Fois sono parte attiva della famiglia, anche se agiscono nell'ombra perché i figli ottengano rispetto e giustizia o sono garanti dell'onore familiare.

La Sardegna raccontata da Fois è un'isola che pulsa nel nome della madre (Sirigu, 2007: 82), segue le sue regole di comportamento, da lei è custodita fedelmente nei suoi equilibri e nel suo status quo.

Nella Sardegna di Todde, invece, regna un estremo individualismo, tipico, forse, della vita cittadina che l'autore racconta nei suoi romanzi; non ci sono custodi di un presunto codice morale comunitario, esistono solo gli interessi privati dei singoli, con buona pace degli eventuali legami di parentela. È in questo senso, dunque, che si può affermare che l'isola narrata da Todde non ha madri.

Ma facciamo un passo indietro e vediamo perché. Giorgio Todde è uno scrittore cagliaritano, che si è fatto conoscere con la pubblicazione di opere ascrivibili al genere giallo o al noir metafisico portandoci, con i suoi romanzi, nei meandri della testa dell'uomo e nei suoi labirintici ragionamenti. Egli inaugurò il suo percorso da romanziere con *Lo stato delle anime* (Todde, 2001), con cui ha lanciato la serie del detective-imbalsamatore Efsio Marini³. In questo romanzo emergono delle forti figure femminili, come la protagonista che, seppur nell'ombra, è autrice di sanguinosi atti criminali.

Donne manipolatrici e spietate animano, dunque, diverse storie di Giorgio Todde, ma questo studio si concentrerà unicamente su uno dei suoi romanzi, *Paura e carne* (Todde, 2003).

Paura e carne è un giallo ambientato a Cagliari alla fine dell'Ottocento e appartiene alla serie dell'imbalsamatore Efsio Marini⁴, che svelerà il mistero che si cela dietro tre morti violente. La trama è piena d'intrighi, come è classico nello stile di Todde, con vicende che si sviluppano intrecciandosi alla psicologia dei personaggi e alla profondità della descrizione dei luoghi e situazioni, dando luogo a una narrazione complessa e

³ La serie proseguirà con *Paura e carne*, *L'occhiata letale*, *E qual amor non cambia* e *L'estremo delle cose*.

⁴ Personaggio esistito realmente, (1835-1900). Era un ambizioso e consapevole scienziato sardo famoso non solo per i suoi studi e per le sue ricerche, ma anche perché era in grado di pietrificare addirittura il sangue. Un aneddoto curioso racconta come, venuto in possesso del sangue di Garibaldi raccolto sull'Aspromonte, lo solidificò e lo plasmò facendone un medaglione che poi regalò a Garibaldi stesso. Pur essendo divenuto molto celebre, Marini era ossessionato a voler mantenere segrete le sue formule, e finì la sua vita in povertà e solitudine.

profonda, che cattura lo spirito della Sardegna pre-novecentesca e racchiude una storia avvincente e ricca di sviluppi. Il feroce assassino di un noto avvocato dà il via ad una serie di omicidi, apparentemente inspiegabili e privi di un nesso tra di loro, che turbano la comunità e mettono in difficoltà gli inquirenti. Efisio Marini, medico imbalsamatore, sospetta invece che esista un collegamento tra queste morti.

I moventi sono l'avidità e la volontà di preservare l'ordine delle cose, e la mente dietro gli efferati omicidi è Donna Michela, una vecchina minuta di novantatré anni, definita come la vecchia che non muore mai (Todde, 2003: 119), che per i suoi fini sacrifica il suo stesso figlio, un ricco notaio, discendente di una famiglia di alto lignaggio.

Todde, lungo tutto il romanzo, si diverte a tracciare il profilo della donna in maniera buffa, ironica e quasi assurda, come se lei rappresentasse una parentesi di leggerezza nel quadro delle indagini, ma solo alla fine si scoprirà il ruolo concreto della donna nelle questioni criminali.

Altri personaggi sono dipinti in maniera grottesca, caricaturale o esplicitamente paradossale quasi con lo stesso fine con cui descrive la donna, come ad esempio il Reverendo Migoni, i cavernicoli di S. Avendrace o l'Avvocato Mamusa.

La scelta dell'autore è quella di descriverla solo attraverso alcuni dettagli stravaganti: l'anziana e nobile signora teme maggiormente la consunzione del corpo e per questo fa di tutto per preservare le poche energie che le rimangono: impedisce che la luce entri in casa sua, mangia solo zucchine bollite e si concede al sonno in ogni momento della giornata, anche durante le conversazioni con gli ospiti, perché pensa che il sonno fermi il degrado fisico. Di colpo piega la testa e si appisola, tirando fuori la lingua, e, dopo pochi attimi, si riprende e continua i discorsi lasciati in sospeso.

Le manie descritte, oltre a dare un tocco di comicità al testo, sono significative per fare di lei una sorta di simbolo del potere che non vuole abbandonare la propria sede, del bisogno di mantenere le situazioni in uno stato invariato.

L'anziana Michela si rivela una vera matriarca nonostante inizialmente sembrerebbe un personaggio messo quasi al margine della storia. Definita cassaforte per tutti i segreti e i ricordi che custodisce gelosamente, poco a poco emerge come la figura chiave di tutte le vicende e s'intuisce la sua influenza sugli altri personaggi.

Il suo obiettivo non è tanto la protezione del figlio, prima vittima del suo piano contorto, quanto la sua sopravvivenza sociale e la sua maternità non si manifesta attraverso delle espressioni di affetto, ma sotto forma di un freddo computo, da affarista senza scrupoli.

Il rispetto che incute è legato alla sua posizione sociale e alla sua età, ma la reale importanza della donna si comprende solo alla fine del romanzo, cioè al momento dello svelamento del colpevole degli omicidi.

Ef시오 Marini spiega il suo modo di essere madre quando finalmente vengono alla luce tutti i fili che creano la trama criminale e lo fa attraverso una visione utilitaristica della maternità, dunque, frutto di un puro calcolo che si rivela ancora più abietto nelle parole dell'imbalsamatore, sconcertato dinanzi all'impassibilità della sua interlocutrice:

“L'avete messo al mondo conservandolo nove mesi in una membrana secca, avete perso qualche schizzo di sangue per partorirlo, l'avete nutrito, poco, cresciuto, poco, e alla fine tutto è tornato a voi” (Todde, 2003: 253).

Ciò che subisce è una punizione che possiamo definire come dantesca: la rivelazione della sua colpevolezza porta la donna ad un crollo improvviso e ad una paresi quasi immediata che la priva per sempre della parola, la sua arma più efficace. Si assiste, quindi, alla parabola discendente di una madre che madre non è, di una donna che è solo mente, che tutela, ma in fondo rigetta, nascondendolo, il proprio corpo, e che subisce la più crudele delle vendette del destino, l'impossibilità di esprimere la vivacità di una personalità ancora brillante.

L'analisi condotta su *Paura e carne* sottolinea, dunque, la presenza di una figura materna distaccata, che non manifesta le classiche caratteristiche di una madre, ovvero la dolcezza, l'amore incondizionato e gratuito e un senso di totale altruismo verso la propria progenie. Al contrario, emerge un preciso calcolo sia nell'atto della procreazione che in quello della cura della famiglia, un sostanziale egoismo che si esprime nell'inseguire unicamente il proprio benessere e nel rifiutarsi di reprimere la propria personalità a beneficio dei figli.

Il discorso da fare per Marcello Fois è diverso. Nel 1993, Fois pubblicava un giallo dal titolo *Meglio morti*, romanzo che suscitò moltissime polemiche tra i critici. L'autore riesce a fare emergere lo spirito della donna barbaricina che si macchia le mani di sangue per tutelare il figlio e che a tal fine si ritrova ad accettare, con rassegnazione, la sua stessa morte violenta. Il personaggio di Lina, in *Meglio morti*, ci ha provato a ribellarsi, ha umiliato suo marito innamorandosi del cognato, ma finisce in un manicomio, proprio per averci voluto provare.

Le donne di Fois portano ancora il peso delle antiche discriminazioni. Le poche che sono riuscite a scrollarselo via, rischiano di fare una brutta fine. Sempre in questo giallo, la piccola Ines di soli 12 anni scopre il sesso e ciruisce un uomo più grande di lei così

può sentirsi viva, perché la vita non sa offrirle di meglio. Rimane incinta, scappa di casa, abortisce clandestinamente e finisce assassinata, gettata in un bosco in mezzo alle bottiglie, agli indumenti e ai piatti rotti.

Al contrario, un vero e profondo rapporto di affetto tra madre e figlio, seppur conflittuale, è presentato nella cosiddetta tetralogia storica di Marcello Fois, composta, fino ad ora, da tre romanzi: *Sempre caro* (1998), *Sangue dal cielo* (1999) e *L'altro mondo* (2002).

Nel suo romanzo *Dura madre*, un noir ambientato a Nuoro, descrive una donna forte, spietata e disposta a qualsiasi cosa pur di tutelare l'onore familiare e di ottenere vendetta. Il titolo, oltre a riferirsi alla figura di Mariangela, madre dura e spietata, probabilmente si riferisce anche alla Sardegna. Conoscendo il progetto letterario di Marcello Fois, ovvero quello di narrare la propria terra anche attraverso le sue contraddizioni e i suoi mali profondi, si potrebbe intendere il titolo anche come una dedica alla sua isola, dura madre a causa della sua natura impervia e arida, feroce quanto amorevole, terra severa da cui difficilmente ci si può allontanare, con la quale si crea un legame intimo e contrastato, come spesso accade tra madre e figli.

Ci racconta una Sardegna, con i suoi ritmi lenti, con le sue verità inconfutabili, verità che si sanno da sempre, con le sue tradizioni e le sue superstizioni. Uomini che recitano vecchi detti come rosari, donne minute e grinzose col fazzoletto in testa che segnano altre donne con l'olio benedetto biascicando formule e preghiere per scacciare il malocchio.

Gli uomini parlano e amano, le donne annuiscono e si lasciano amare, regalando piacere e ingoiando vergogna e indifferenza. Il sesso è sottomissione. Oppure si trasforma in una sorta di lotta primordiale, esseri che si intrecciano e si annientano con violenza.

Fois ci apre gli occhi su una realtà molto feroce, però che allo stesso modo è in grado di affascinarci dando vita a personaggi emblematici. Sardegna magica e Sardegna assassina dove tutti sanno ma nessuno parla, dove i torti restano per anni a covare sotto la cenere, e nascosti dall'apparenza, ed è un pò quello che succede in *Dura Madre*.

La storia si apre col ritrovamento del cadavere di un uomo, Michele Marongiu, in un cantiere edile. Nel corso delle indagini, diversi indizi come la posizione del corpo della vittima, e anche i vestiti da lui indossati costituiscono un legame tra questo omicidio e un eccidio avvenuto ad un matrimonio decenni prima. Alla base di tale legame c'è la madre del morto, Mariangela Mulas, la 'dura madre' che dà il titolo al romanzo, mente e fonte di tutte le vicende delittuose descritte.

La donna, viene inizialmente descritta solo come una vecchia malata, affetta da una forma di demenza senile per la quale non si rende neanche realmente conto dei lutti che colpiscono la sua casa, non ha memoria e per questo dimentica continuamente ciò che accade durante il giorno. Ma ad un certo punto, si insinua il dubbio del suo reale stato mentale e sul suo ruolo nella vita dei figli.

Sfruttò la morte del figlio Michele per lanciare un messaggio di vendetta, indirizzato agli eredi di quel Cosimo Mele che l'aveva disonorata 50 anni prima, mettendola incinta a soli 14 anni e poi sposando un'altra donna. È necessaria una cancellazione totale dell'offesa subita. Il figlio che matura nel ventre della giovane è, dunque, il frutto di un amore negato e di un affronto troppo grave per poter essere tollerato.

La strage al matrimonio di Cosimo, consumata per mano dei fratelli e del padre di Mariangela, elimina la vergogna e punisce l'ingiuria, mentre il parto che la giovane si procura prematuramente, per poi uccidere il neonato, lava via ogni traccia dell'errore.

Freddezza e calcolo caratterizzano, dunque, Mariangela. Eppure la sua capacità di amare i tre figli avuti legittimamente dal marito non è messa in discussione, anche se, come afferma Ettore, lei è sempre stata affettuosa, “ma di quell'affetto che sconfina nella crudeltà” (Fois, 2001: 173).

Il suo atteggiamento di esaltazione nei confronti di Ettore, unico suo figlio ad aver fatto degli studi superiori, e il continuo denigrare Michele, a causa di una sua presunta infedeltà coniugale, inducono a comprendere che si è ben lontani da una volontà di abnegazione materna per il bene dei figli. La svolta arriverà quando si scoprirà che la priorità di Mariangela non consiste certo nella volontà di proteggere la sua progenie, quanto piuttosto nel desiderio di sanare una ferita aperta ormai da tempo. Ci appare, quindi, l'immagine di una madre che tiene le redini di una famiglia allo sfascio, al solo scopo di concretizzare la vendetta tanto agognata.

Se Todde non difende un progetto d'identità dichiarato anzi, racconta di una Sardegna metropolitana, mediterranea, distante dalle logiche barbaricine e aperta ad altre filosofie di vita, quindi una Sardegna ben distante da quella tradizionale, Fois da un ruolo di custode dell'offesa e del progetto di regolamento di conti al personaggio di Mariangela Mulas.

Con lei, ci rimanda a un altro aspetto del ruolo della donna all'interno della comunità barbaricina: “La partecipazione della donna alle dinamiche del codice barbaricino non deve essere intesa nel senso di un aiuto materiale, quanto piuttosto come un complesso

comportamento che, sotto il profilo psicologico, contribuisce a mantenere vivo il desiderio di vendetta” (Sirigu, 2007: 81).

La donna Barbaricina è la colonna portante di una società che non permette intromissioni. Depositaria di segreti inconfessabili e guida silenziosa di avvenimenti importantissimi.

L'uomo, durante le sue assenze, si fida ciecamente di sua moglie, non solo all'interno della casa ma anche e soprattutto all'esterno. Ad aiutarla sono altre donne, parenti e vicine di casa con cui intesse rapporti di scambio e solidarietà. La donna barbaricina però ragiona con logiche che potremmo definire “maschili”. La simbiosi tra i due sessi è perfetta, unica la cultura che ne cementa i rapporti.

Madre, sorella, figlia e moglie. Eppure con gli uomini ha un singolare rapporto alla pari. Le donne barbaricine sono austere, non perché devono obbedire ad un'autorità esterna, ma perché la loro dignità e la loro sicurezza sono legate all'osservanza di regole e riti codificati, a valori che lei stessa si è costruita ed ha elaborato nel corso degli anni, nonostante le difficoltà della vita. Per questo ha maturato un carattere così forte, così come ha forgiato la sua dignità, ingegnosità e coraggio, in grado di far fronte ad ogni evenienza: dalle faccende burocratiche al saper rammendare, dai grandi lavori agricoli agli eventi, nascite, matrimoni e morte.

È tipico che prima di prendere un'importante decisione, stringere un contratto ad esempio o decidere un acquisto o vendita, che l'uomo dica: “Devo chiedere a mia moglie”. La donna come dispensatrice di vita e di morte, colei che fa nascere, che aiuta a morire con dignità (*s'accabadora*⁵), che sorveglia la salute e i mali con la sapienza nell'uso delle erbe medicinali, che amministra e conserva i beni senza sprechi e con saggezza⁶.

È in quest'ottica che dobbiamo analizzare la figura della madre nei romanzi di Marcello Fois, come collante dei gruppi familiari, memoria e lungimiranza insieme, caratteristiche della madre barbaricina appunto, così come descritta da Paola Sirigu nel suo testo *Il codice bararicino*⁷, laddove la critica dice che la madre sarda, custode di ogni

⁵ Era una donna che, chiamata dai parenti del malato terminale, provvedeva ad ucciderlo ponendo fine alle sue sofferenze e a quelle dei suoi familiari. Il malato veniva soppresso con un cuscino, oppure la donna assestava il colpo de su *mazzolu*, provocando la morte. In Sardegna l'*accabadora* ha esercitato fino a pochi decenni fa, soprattutto nella parte centro-settentrionale dell'isola. Gli ultimi episodi risalgono al 1929 a Luras e a Orgosolo nel 1952.

⁶ Oggi, nonostante la Barbagia stia cambiando, ci sono ancora delle radici forti, come non mostrare all'esterno sentimenti e intenzioni che devono essere preventivamente filtrate e mai pubblicizzate. Solo il rito collettivo del funerale, e presente solo in alcuni paesi del Nuorese, consente alla donna di dare sfogo in pubblico alle proprie emozioni.

⁷ Può essere definito un codice comportamentale non scritto che vigeva non solo nella Barbagia, regione cui fa riferimento, ma in tutti i comuni della provincia di Nuoro e dell'Ogliastra, in quelli del Goceano (provincia di Sassari)

tradizione, sacerdotessa di ogni rito, trasmittitrice di *su connottu*⁸, incarna nella sua figura tutta la *balentia*⁹ della sua gente (Sirigu, 2007: 82). E di *balentia*, intesa come insieme di forza, coraggio, senso dell'onore, ma anche violenta prepotenza.

BIBLIOGRAFIA

- Bachofen J. J., *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bucarelli A., Lubrano C., *Eutanasia ante litteram in Sardegna – Sa femmina accabadora. Usi, costumi e tradizioni attorno alla morte in Sardegna*. Cagliari, Scuola sarda Editore, 2003.
- Cannas A., “*La madre ne Il giorno del giudizio, ovvero Donna Vincenza nel labirinto*”. Disponibile all’indirizzo [http: www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf](http://www.e-talis.com/n1_la_mere/2_cannas.pdf) (2013-10-25)
- Dessi G., *Scoperta della Sardegna*, Edizioni il Polifilo, Milano, 1956.
- Deledda G., *Tradizioni popolari di Sardegna*, a cura di Dolores Turchi, Newton & Roma, Compton, 1995.
- De Luca E., *In nome della madre*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Fois, M., *Sempre caro*, Milano, Il Maestrato, 1998.
- Fois, M., *Sangue dal cielo*, Milano, Il Maestrato, 1999.
- Fois, M., *Meglio morti*, Torino. Einaudi, 2000.
- Fois, M., *Dura Madre*, Torino, Einaudi, 2001.
- Pitzorno B., *Vita di Eleonora d’Arborea*, Segrato, Mondadori, 2010.
- Sirigu P., *Il codice barbaricino*, Cagliari, Editore la riflessione, 2007.
- Todde, G., *Lo stato delle anime*, Nuoro, Il Maestrato, 2001.
- Todde, G., *E quale amor non cambia*, Nuoro, Il Maestrato, 2005.

e in alcuni dell’alto Oristanese. Si tratta di una sorte di codice d’onore che ha talvolta sostituito gli organi giuridici del territorio ciò dovuto alla scarsa tutela dell’individuo da parte dello Stato.

⁸ Circa un secolo fa, vi furono in Sardegna, dei sommovimenti popolari diffusi, specie nel ceto dei pastori, e di una certa gravità. In qualche luogo, come a Nuoro, degenerarono in veri e propri tumulti, a stento repressi. La parola d’ordine, il motto di tali moti fu: “A su connottu”.

⁹ La *balentia* resta una buona causa di comprensione dello spirito barbaricino, purché intesa nel suo senso corretto. Il concetto infatti ha una doppia accezione, a seconda che esso venga espresso fuori o dentro il territorio della Barbagia. Se la parola *balente* viene usata da sardi non barbaricini, ha quasi sempre una connotazione negativa e s’intende riferita a persona vendicativa, prepotente e permalosa. Questa caricatura della *balentia* è frutto sia di un differente quadro normativo tra la Barbagia e il resto dell’isola, sia del falso mito mediatico del banditismo romantico. Ma dentro la zona della Barbagia la *balentia* ha un significato molto più elevato e teoricamente segna la cifra massima della potenzialità di un uomo, l’apoteosi della nobiltà d’animo unita alla fermezza del carattere.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Acito M., “*L’Accabadora* di Michela Murgia, l’ultima madre” [online]. *Selacapo.net*, *Laboratori di giornalismo partecipativo*. Disponibile all’indirizzo <<http://selacapo.net/new/prima-pagina/2012/10/16/laccabadoradi-michela-murgia-lultima-madre-monicaacito/>> (2013-05-25).

EL TESTIMONIO QUEER DE CAITLÍN R. KIERNAN EN *LA JOVEN AHOGADA*

Jade López Aledo
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

La joven ahogada, publicada en 2012 por Caitlín R. Kiernan, es conocida a día de hoy como una de las novelas más aclamadas de la literatura fantástica y de terror¹. Trata de la historia de la vida de India Morgan Phelps, Imp para los amigos, una joven esquizofrénica que relata sus memorias a partir del inicio de unos inquietantes sucesos ocurridos en el año 2008. La locura se difunde en su familia, es heredada de su abuela Caroline y de su madre Rosemary Anne, las cuales no consiguen soportar los suplicios de la demencia y acaban con sus vidas. Pero Imp, a pesar de toda adversidad, lucha incansablemente contra los demonios de la esquizofrenia, construyendo diversas realidades a través de su narración, de la pintura, y del calor humano de su novia Abalyn, que la apoya y cuyos abrazos le ayudan a conciliar el sueño por las noches. En algunas ocasiones, estos demonios se vuelven insufribles, la realidad se torna dura e irritante, e India sale con su Honda por las calles de Rhode Island para conducir sin rumbo y despejar su mente. En una de sus incursiones por la desierta carretera de Massachusetts, se encuentra a una mujer desnuda en un arcén junto a la orilla del río Blackstone, una mujer que parece ser una sirena, o una mujer lobo, o un fantasma de un tiempo pasado. India se lleva a Eva Canning a su apartamento para darle cobijo y resguardarla de una hipotermia segura, pero sin darse cuenta le entrega su cuerpo y su mente, y su mundo se vuelve del revés, se desgarran en los bordes de la fantasía y la realidad en una vorágine de emoción y color, música y horror, luz y oscuridad, cordura y locura. A lo largo de la narración mantiene un constante diálogo consigo misma, con la dualidad que habita en su interior: en ocasiones habla su parte irracional y demente, otras veces lo hace su parte más humana e inocente, y trata de discernir en todo momento la fantasía de la realidad.

Corta el rollo y cuenta la historia, Imp>>>, tecléo Imp. Tecléo. <<Cuenta la historia o no lo hagas, pero deja de entretenerte. Deja ya de procrastinar. Resulta un fastidio>>. Lo es. Sé que lo es. Sé que lo es. (Kiernan 2015: 67)

¹ A este respecto cabe afirmar que la autora realmente no desea ser considerada una escritora en el género del terror, sino más bien escritora de ficción psicológica, pero la recepción universal de sus obras le ha adjudicado ineludiblemente esa etiqueta. Véase en: VanderMeer, J. (2012). Interview: Caitlín R. Kiernan on Weird Fiction. *Weird Fiction Review*.

2. Un testimonio queer en la obra

La esencia de la historia va mucho más allá de la presencia de lo misterioso y lo sobrenatural: se cuestiona en todo momento el estado de India, ya sea de locura o de cordura, pues si el lector lee entre las líneas argumentales, puede que Imp no esté tan loca como parece, sino que es un ser humano sensible y que no se adhiere a las normas convencionales. Es decir, lo acuñado como normalidad es en realidad una convención social, una construcción ilusoria que trata de regular lo que escapa a las estrictas reglas de la sociedad occidental. *La joven ahogada* muestra a través de sus personajes que ningún individuo se halla dentro de lo normal, dentro de un equilibrio perfecto y estático, todos nos desviamos en algún momento de la norma con nuestras elecciones, perspectivas, nuestros miedos más profundos y nuestras vulnerabilidades. Como dice Cristina Garaizabal (1998: 47), “la construcción de una identidad estable, plena y monolítica no deja de ser un mito, algo que es necesario para estabilizar el ser pero que, en realidad, siempre perseguimos y nunca conseguimos”.

Así pues, la historia secundaria que se esconde tras el argumento principal muestra los verdaderos fantasmas y demonios del mundo: con la narración de Imp se presenta al personaje de Abalyn, su compañera sentimental, y la discriminación y la condena de la otredad en la elección de género y sexualidad se muestra ante el lector como el verdadero y oscuro trasfondo de la sociedad. Abalyn es una joven transexual que encarna el símbolo de la transformación y el género y que contradice pacientemente los argumentos confusos y equivocados de Imp respecto a la verdadera identidad del ser humano. Sin duda son apreciables los elementos autobiográficos en la obra y las semejanzas que la figura de Abalyn comparte con la autora, pues Caitlin R. Kiernan es una mujer perteneciente al colectivo *trans*² que habla sobre la transmutación de la carne y de que no siempre la mente encaja con el cuerpo preestablecido al nacer. Es decir, Kiernan expone con esta obra que la identidad personal se configura por el género al que el individuo libremente se adscribe pero nunca viene condicionada por el factor biológico del sexo. Por ello plasma en Abalyn la oposición al sistema de pensamiento dual socialmente establecido y el rechazo a “los genitales culturales” (Nieto 1998: 22), es decir, a la asociación que hace la sociedad del género con los genitales de la persona. Tras largas conversaciones que ésta mantiene con

² Entendamos por trans, según la definición de Coll-Planas (2010: 22) el término “que engloba a todas aquellas personas que no presentan una correspondencia entre sexo y género: transexuales, travestis y transgéneros”.

Imp, le transmite el sentimiento de protesta sociopolítica que lanza el colectivo *trans* al mundo:

-Soy una transexual, Imp. Normalmente, no intento fingir ser otra cosa. Si lo hago, cuando lo he hecho, solo empeoro las cosas. Esta soy yo. Vive con ello. [...] Siempre he sido una mujer, Imp. Las hormonas y la cirugía no me transformaron de una cosa a otra. Por eso odio la expresión “cambio de sexo”. Es equívoca. Nadie cambió mi sexo. Solo modificaron mi cuerpo para que estuviera en mayor consonancia con mi mente. Con mi género. Además, no estoy muy segura de que fuera una elección. No creo que estuviera viva ahora si no lo hubiera hecho. (Kiernan 2015: 100)

La primera vez que hablan abiertamente del tema, India se muestra ingenua y no logra comprender la situación de Abalyn, pero aún así expone sus buenas intenciones y trata de abandonar los prejuicios sociales que habitan en su mentalidad.

-Bueno, espero que esto no suene demasiado estúpido, pero creo que es genial. Quiero decir, ¿cuántas personas han experimentado alguna vez una transformación física al nivel que tú lo has hecho? Empezaste siendo una cosa y te conviertes en otra distinta. [...] Honradamente, no entendía nada, aunque terminaría por entenderlo. En las semanas y meses que siguieron [...] aprendí mucho más, acerca de sentirse una clase de ser por dentro y otra por fuera. Acerca de ser prisionero de la carne. (Kiernan 2015: 100)

Es evidente la dificultad de Imp de abandonar sus prejuicios incluso mediante su lenguaje, pues cuando menciona la modificación de su cuerpo en la reasignación de sexo, se refiere a Abalyn como “cosa”, sin darse cuenta de lo ofensivas que son sus expresiones. Pero poco a poco, tras su encuentro con Eva Canning, ella misma experimenta de forma indirecta la idea del cambio y la transformación. En una ocasión, Imp le pregunta cómo se sintió cuando su ex novia descubrió su condición de *trans*, y la primera imagen que visualiza inconscientemente es una escena de *Juego de lágrimas*, cuando Stephen Rea ve por primera vez a Dil desnuda y su reacción es correr hacia el baño para vomitar. Así, de nuevo, un pensamiento ofensivo invade la mente de Imp sin ser ella consciente. Desde luego, la perspectiva de la desigualdad y la discriminación que sufre el transgénero es un tema complicado y difícil de comprender desde la postura privilegiada del heterosexual occidental³, pues cabe tener en cuenta que la presencia de personas que sienten que su género es el contrario al que les ha determinado su sexo biológico “representa un desafío a la rígida versión de géneros establecida en nuestra sociedad” (Garaizabal 1998: 42). La consideración de la transexualidad como una libre elección del ser humano y no como una anomalía es aún, hoy en día, difícil de corregir. El cambio de mentalidad que Imp

³ Al estrechar su relación con Abalyn, Imp se concibe a sí misma como lesbiana, pero sigue presa de la rígida mentalidad dual de la sociedad en la que ha crecido.

experimenta paulatinamente a través de su relación con Abalyn da lugar a profundas reflexiones sobre la naturaleza del ser humano:

Dualidad. La mutabilidad de la carne. Transición. Tener que ocultar el verdadero yo. Máscaras. Secretismo. Sirenas, hombres lobo, género. Las reacciones que podríamos tener ante la verdad de las cosas, ante el rostro más honesto de alguien, ante los hechos que defraudan nuestras expectativas o desmienten nuestras ideas preconcebidas. Confesiones. Metáforas. Transformación. (Kiernan 2015: 33)

Abalyn es aparentemente una joven extrovertida y desenvuelta, pero en la intimidad se desvelan sus miedos y vulnerabilidades, pues Imp aprende a interpretar la expresión de su rostro cuando alguna persona le dice algo desconsiderado o la llama burlescamente “señor”, comienza a entender por qué elige como ocupación laboral escribir reseñas de videojuegos y evita un espacio de trabajo convencional, porque realmente su novia “se sentía segura enclaustrada delante de su monitor, sin que ojos fisgones y no invitados la examinaran, sacando conclusiones desinformadas y molestas” (Kiernan 2015: 34). Con esta relación India descubre su atracción por las mujeres, y con cada una de sus experiencias sexuales pierde de nuevo su virginidad, entregándose a las más tiernas y placenteras caricias. A pesar de retorcer sus pensamientos y buscar más cuidadosamente las palabras en su narración, le resulta difícil creer que esa bella joven había estado alguna vez atrapada en el cuerpo de un hombre, pues por la forma en la que le hace el amor le hace ver que sabe perfectamente lo que necesita su cuerpo y conoce cada uno de sus rincones, como lo haría una mujer. Entonces comprende que el verdadero sentido que emana de Abalyn y con el que ama su frágil cuerpo no viene condicionado por el sexo con el que había nacido, no se conforma por una etiqueta, sino por la identidad que le hace ser ella misma, su carácter, su elección, el género al que se adscribe.

Para esclarecer esta cuestión identitaria y de la elección de género, Abalyn le cuenta a Imp un sueño recurrente que solía tener en su infancia. Entretejido con retazos mitológicos, el sueño se abre paso entre aceras abarrotadas de gente que andaba en una misma dirección. Ella desea caminar en el sentido contrario, pero esa gran masa no se lo pone fácil, y ella sabe que si tropieza y cae nadie la ayudaría a levantarse, sino que sería pisoteada. Entonces llega a un callejón sin salida, y cuando todo parece derrumbarse, encuentra en un rincón una escalera de incendios que la lleva a una azotea infinita. Las personas del edificio que la ven subir a través de sus ventanas parecen encarceladas y la miran con envidia, hasta que ella llega a la cima, y allí se encuentra con una mujer con el símbolo astrológico de Marte dibujado en la frente que le hace escoger entre el camino de

las agujas o el de los alfileres. Abalyn tiene miedo, empieza a sentir dudas, decide no escoger ningún camino, y entonces es convertida en un árbol que ve la vida pasar muy felizmente pero sin poder moverse. Entonces llega de nuevo la mujer, ahora con el símbolo astrológico de Venus dibujado en la frente, y le hace la misma pregunta. La joven decide ser valiente, y escoge el camino de las agujas, que era el camino difícil, y la mujer la convertía en una niña.

Toda la simbología del sueño es sin duda una brillante analogía de lo que supuso la identidad de género en la vida de Abalyn desde sus tempranos años infantiles. Instintivamente desde su niñez, ella siente que el camino que desea tomar va en contra de la marcha de la sociedad, y aunque aún no es consciente del motivo, trata de abrirse paso en su camino. Una mujer misteriosa, que parece ser un hada madrina, le ofrece la opción de elegir entre el camino de las agujas, que es el espinoso y complejo de la vida, o el camino de los alfileres, que es el más corto y de fácil recorrido. Como dice Imp, “es más fácil sujetar las cosas con alfileres [...], el camino de las agujas es mucho más difícil, porque es mucho más difícil sujetar cosas con agujas” (Kiernan 2015: 102). Al principio Abalyn tiene miedo, y al no arriesgarse, es convertida en un árbol, metamorfosis que le proporciona una felicidad segura y tranquila, pero no puede moverse más allá de donde ha sido plantada, lo cual a la larga le vuelve a poner en su camino vital la misma pregunta. Por medio de esta cuestión, la mujer le muestra que el camino de las agujas es complejo y largo, que la vida no resulta fácil y lo que uno quiere no se consigue de inmediato, que el mundo no le ofrecería ningún trato especial ni la ayudaría a pesar de ser valiente, pero con ello también aprendería a ser paciente y a superar las adversidades de la travesía que supone la vida. Los símbolos dibujados en la frente del hada madrina, los pictogramas de Marte y de Venus, representan la concepción binaria establecida por la sociedad. Abalyn, condicionada por su sexo biológico, existe primero bajo la apariencia de un niño, y la mujer se le aparece con el símbolo de Marte. Al no decidir ningún camino, el símbolo del árbol representa un continuum entre la dualidad de género hombre-mujer, a través del cual existe en esencia, sin ser determinada por ningún sexo ni factor biológico, y por fin es libre para escoger su identidad. Así, una vez dentro de ese continuum, decide arriesgarse y se convierte en niña. Y así es como por medio de una historia onírica, se expone un sincero ejemplo que representa a miles de personas que forman parte del colectivo *trans*. Muestra la cruda realidad y cómo afronta un niño confuso los reveses de la vida. La decisión de Abalyn de ser mujer no le resulta un camino fácil, se siente confundida, oprimida y diferente, sus padres la repudian y la gente de la calle la discrimina y la observa

con miradas burlonas, pero ella sigue adelante, y gracias a la generosidad de un antiguo novio, se opera de reasignación de sexo en Bangkok y se convierte por fin en la persona que siempre había sido, pero que aún no había podido mostrarse de dentro hacia fuera.

Un hecho importante a tener en cuenta, es que Abalyn considera la sexualidad como un factor secundario que no se relaciona directamente con la identidad de género, mantiene relaciones tanto con chicos como con chicas, ya que la percepción de la sociedad es que al ser Abalyn una mujer transgénero, debería buscar la compañía de hombres, dando de nuevo primacía a la conducta predeterminada heterosexual. Pero, como dice Garaizabal (1998: 49), “en tanto se siga considerando que la heterosexualidad es la meta en la que tiene que culminar el proceso de adquisición de la identidad de género, la diversidad sexual no podrá ser contemplada en toda su magnitud y con la legitimidad que se merece”. La sexualidad en sí misma queda relegada a un segundo plano y no determina la conducta de género, se trata de forma principal la cuestión de la identidad y la libertad del individuo en cuanto a sus sentimientos hacia sí mismo y hacia otras personas, simplemente como personas. Abalyn además de ser mujer transgénero, es lesbiana, que conforma la realidad de un doble estigma social, pues, como dice Itziar Ziga (2010: 205):

Siempre he pensado que el feminismo en sí es algo muy trans. Primero porque separó el sexo biológico del género social para rebatir la inevitabilidad de los roles binarios y, por tanto, la supremacía machista. Segundo, porque a pesar de atrincherarse a menudo tan obcecada y defensivamente en el género mujer, las feministas reventamos por todas las costuras y con tanta fuerza la feminidad normativa que más que reinventar lo que significa ser una mujer, lo dinamitamos.

A este respecto, en *La joven ahogada* hay implícita una concepción trans-cultural, pues se unen elementos feministas con la cuestión *trans*: a parte de todo lo anteriormente dispuesto sobre la figura de Abalyn y de la evidente existencia de un doble estigma social al ser transgénero y lesbiana, con la narración de Imp, las mujeres cobran protagonismo y ocupan espacios antes destinados a los hombres. Los papeles principales en la obra son representados por mujeres, por ejemplo, Imp y Abalyn como protagonistas de la historia y antiheroínas contra las calamidades de la vida, o la ausencia de la figura paterna en la familia de Imp y la única presencia de la tía abuela, la abuela y la madre. También se encuentran la psiquiatra como apoyo emocional y profesional, y las protagonistas de los cuentos de su infancia, *La sirenita* y *Caperucita roja*. En referencia a esta última, Caperucita roja adopta el rol del lobo y se convierte en una mujer lobo, en la representación de la cazadora y del alma salvaje y dominante que era antes asignado

principalmente al papel masculino. Por otra parte, este nuevo rol adquirido de la mujer se hace evidente también con las protagonistas de las obras de arte que marcan interior y traumáticamente a Imp: *La joven ahogada*, *Fecunda Ratis* y *Fases 1-5* de la Dalia Negra. Por último, el ejemplo de la mujer como núcleo central de la obra se encuentra en Eva Canning, que encarna los papeles de *La sirenita* y de *Caperucita roja* y con el conjunto de ellos, el constante devenir de la existencia. Así es como Imp interioriza todas estas reflexiones y representa de forma indirecta la cuestión *trans* por medio de su obsesión por Eva Canning. Esta mujer, envuelta en un halo de completa alucinación, simboliza la constante lucha de la concepción dual del ser humano. A veces es una sirena, figura que parece adoptar el rol de la mujer, y en otras ocasiones es una mujer lobo, papel que adopta el rol del hombre. La importancia de estos hechos radica en que a lo largo de toda la historia, Imp cuestiona la existencia tanto de la sirena como la de la mujer lobo, contrastándolas en todo momento y desgarrando los límites de la binariedad, uniéndolas en un eterno continuum. Eva Canning simboliza la transformación, la mutación de la carne, y la posibilidad de la esencia más allá de la fórmula hombre-mujer.

Ella tenía una espléndida capacidad para la metamorfosis. [...] Primero era una cosa y luego era otra, justo delante de mis ojos. [...] Ella no fue ni por un instante una sola criatura, al igual que no aceptaré jamás el engaño de que solo hubo una de ellas todo el tiempo, que debo elegir entre julio y noviembre. ¿Por qué no puede ella, Abalyn, comprender esto, cuando ella, ella misma, como Tiresias, aplicó la técnica de la licantropía de género en sí misma? ¿No es una hipocresía? ¿Ella es una paradoja y quiere arrebatararme la mía, y quiere que crea que es imposible? Ella salió de una piel que odiaba y se metió en la que deseaba, y por eso la partícula y la onda, y por eso Eva y Eva, ¿de acuerdo? (Kiernan 2015: 139)

Abalyn se niega a decantarse entre las dos posibilidades de existencia de Eva Canning y lanza mediante su paradoja un mensaje directo al mundo: ¿por qué debe escoger a la sirena o a la mujer lobo, si ambas son la misma y sin una no existiría la otra? Eva representa todas las posibilidades identitarias del individuo, no es “ni por un instante una sola criatura” (Kiernan 2015: 139), pues como dice Fausto-Sterling (1998: 81), “el sexo⁴ es un continuum vasto e infinitamente maleable que sobrepasa las restricciones incluso de cinco categorías”. Así, *La joven ahogada* representa por medio de los personajes de Abalyn, Imp, y Eva, un ejemplo de testimonio actual de la presencia de la comunidad transgénero, la comunidad homosexual, y el movimiento feminista en una sociedad que se transforma y reconstruye y que empieza a experimentar la necesidad de ampliar sus

⁴ Aunque la autora utiliza el concepto del sexo, se refiere con ello a la identidad del ser humano y de que no hay una dualidad programada determinada en los cuerpos de las personas.

miras, de abrirse camino en una modernidad más tolerante, cooperativa e igualitaria, pues “la normalidad es una píldora amarga contra la que despotricamos” (Kiernan 2015: 47).

BIBLIOGRAFÍA

Chesterton, G. K., *Lectura y locura*, Sevilla, Espuela de plata, 2008.

Contento, G. W., Caitlín R. Kiernan: Transmutations, *Locus Magazine online*, 2008.

<http://www.locusmag.com/2008/Issue12_Kiernan.html>

Keilty, P., y Dean, R., (ed.), *Feminist and queer information studies reader*, 2013.

<http://trobes.uv.es/search~S1*val?/Xqueer&searchscope=1&SORT=DZ/Xqueer&searchscope=1&SORT=DZ&extended=0&SUBKEY=queer/1%2C295%2C295%2CB/frameset&FF=Xqueer&searchscope=1&SORT=DZ&18%2C18%2C>

Kiernan, C. R., *La joven ahogada*, 2015.

<<http://diskokosmiko.mx/fereylu/biblioteca-de-terror-20804/caitlin-r-kiernan-la-joven-ahogada,110475.pdf>>

Missé, M., y Coll-Planas, G., (coords.), *El género desordenado: Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, Madrid, Egales, 2010.

Nieto, J. A., (comp.), *Transexualidad, transgenerismo y cultura. Antropología, identidad y género*, Madrid, Talasa, 1998.

VanderMeer, J., Interview: Caitlín R. Kiernan on Weird Fiction. *Weird Fiction Review*, 2012. <<http://weirdfictionreview.com/2012/03/interview-caitlin-r-kiernan-on-weird-fiction/>>

**ALGUNAS CLAVES DE LA POLÍTICA POÉTICA DE JOSÉ LEZAMA LIMA:
CUBA, JOSÉ MARTÍ Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

*Jaime Puig Guisado
Universidad de Sevilla*

El siglo XIX supone un punto de inflexión para el arte y la cultura de la sociedad occidental al empezar a extenderse conceptos novedosos como el culto a la imaginación y al ingenio rompiendo con el neoclasicismo anterior. Los movimientos políticos independentistas comienzan a florecer tras un largo tiempo de colonialismo férreo y empieza a desarrollarse en las sociedades la expansión del individualismo y el nacionalismo. Con respecto a Hispanoamérica, hay una desunión de lazos entre la metrópoli y la colonia, aunque antes ya se habían dado casos como el de EEUU con respecto a Gran Bretaña, en 1776, modelo de independencia política para el resto de regiones del nuevo continente. La Revolución Francesa fue acrecentando las ansias de libertad y un nacionalismo decidido fue proclamándose en los países de América Latina, consiguiendo la soberanía propia que antes manejaba España, en el caso de la mayoría de ellos, o Portugal, en el caso de Brasil.

Si nos centramos en el caso de Cuba, tenemos que hablar de un proceso previo a la independencia de la isla caribeña, que se hizo esperar hasta 1998, ya que no se consiguió tras varias guerras de guerrillas. El caso del grito de Yara, con la posterior Guerra de los Diez Años (1868-1878), la Guerra Chiquita (1879-1880) o el Grito de Baire fueron determinantes para desembocar en la Guerra Necesaria contra España, en la que el poeta José Martí cobra un papel fundamental. En este momento el gobierno español de Antonio Cánovas del Castillo empieza a desestructurarse por la crisis económica y política, lo que ofrece una oportunidad liberadora a las colonias: Puerto Rico, Filipinas y Cuba. Pero la isla caribeña no sale con tan buen resultado del proceso; había conseguido la independencia, pero realmente había pasado a ser un protectorado de EEUU, cuya ocupación dura hasta 1902, cuando se inaugura la República con una constitución democrática y liberal.

A partir de aquí se suceden gobiernos que pretenden una mayor libertad, pero en casi todos los casos se acaba en una represión más o menos blanda en la que impera la corrupción. En 1924 se elige al presidente Gerardo Machado, que transforma el gobierno en dictadura abierta y desde 1928 la resistencia contra el gobierno se hace más violenta. Los estudiantes universitarios llevan a cabo acciones terroristas hasta caer el régimen en

1933. Luego vendrá un golpe de estado militar por Fulgencio Batista en 1952 y la llegada de una nueva represión hasta que Fidel Castro toma las riendas en 1959 de la “Revolución”.

En la familia Lezama Lima se mezclan las armas -representadas por el padre, militar, y la madre, de férreo carácter- y las letras -los hijos, Lezama Jr. y Eloísa- a la manera de los poetas soldados de la tradición española que tanto debe a Castiglione y *El cortesano*. El mismo José Lezama Lima privilegia al poeta soldado español por excelencia, Garcilaso de la Vega, como uno de sus gustos principales, pues le dedica el primer estudio de la colección ensayística *Analecta del reloj*, llamado “El secreto de Garcilaso”. En la tradición hispanoamericana también encontramos casos como el de los cronistas de Indias, por ejemplo, Bernal Díaz del Castillo y sus declaraciones al descubrir un mundo tan sorprendente y esplendoroso.

Lezama ya nació marcado con el signo de la política, pues lo hizo en el campamento militar de Columbia, en donde su padre era destinado militar. Llegó a ser Capitán del Estado Mayor, incluso Comandante de Infantería, una de las glorias nacionales, pero muere con solo 33 años y supone un grave trauma para José Lezama Jr., que solo tenía 8 años. Esta ausencia lo hizo hipersensible a la presencia de su imagen tal y como declara en la entrevista “Interrogando a Lezama Lima” (Simón, 1970). La madre y sus dos hermanos menores tienen que volver a la casa de la abuela en la avenida del Prado. Rosa Lima cuenta que de pequeño se vestía de soldadito y a veces cogía una escopeta del padre con la que asustaba a su familia, usando el poder de las armas como quien controla un estado por la fuerza, siguiendo el ejemplo del padre. Lezama le agradecía a su madre que no le hubiera impuesto un padrastro que presidiera el hogar; él tenía que dominar de forma patriarcal su casa, así como lo hacía con su poesía.

El colegio en el que estudió fue fundado por Claudio Mimó, catedrático ligado al separatismo catalán y a la masonería y defensor de la independencia cubana. El Instituto de Segunda Enseñanza estaba regido por militares y los estudiantes iban uniformados. En 1929 entra en la Universidad de La Habana y se matricula en Leyes por imposición de su madre, también con un carácter rígido, siguiendo el carácter militar del padre con los reglamentos del ejército. Los hijos la llamaban la “terrestre obispa”, pues tenía una fija tabla de valores inflexibles, o se vestía de “coronela” cuando iba elegante según los niños. Además, Lezama no estudió Humanidades por no considerarse una disciplina práctica y va adquiriendo una idea de compromiso con la sociedad y la política, buscando justicia, una raíz ética que se opondrá a los gobiernos dictatoriales en los cuales se

desarrolla su juventud, algo que queda representado al involucrarse en la lucha estudiantil a partir de 1930. A Rosa Lima le preocuparon estos violentos altercados y la dirección que su hijo estaba tomando, por lo que recurre a visitar a un coronel amigo del padre para buscarle trabajo. Tras proponerle convertirlo en soldado, lo rechaza al parecerle una ofensa por ser hijo de un militar tan reputado.

Los Lima venían de una tradición separatista. El abuelo materno había colaborado con José Martí en el exilio, participando en su periódico *Patria* y exiliado como él en los Estados Unidos. Esta filiación con Martí y su ideología política fue transmitida a Lezama, que repetía sus elevados parlamentos delante del espejo: “gustaba de la prosa de José Martí y memorizaba sus discursos” (Eloísa Lezama Lima, 1998: 25). También se relacionaban con los aspectos de la abogacía, pues Martí era un intelectual: abogado, poeta y periodista. Estudió Derecho y Filosofía y Letras, lo primero como Lezama, a lo que añade su hermana: “Los Lima tenían enredos familiares de herencias y traiciones. Hablaban con gran corrección, pero sobre todo, tenían un gran manejo de la jurisprudencia” (Eloísa Lezama Lima, 1998: 14). Lezama llegó a escribir sorprendentemente poco de Martí para toda la influencia que ejerció en él, pero el secretismo y el hermetismo estaban muy presentes en su vida, así como suscribe totalmente su ética y sentido de la responsabilidad. Martí muere en el combate en 1895 al encuentro de las tropas españolas en Dos Ríos como un mártir de la revolución libertadora y supuso el modelo de poeta cubano, la educación de cómo vivir y morir, encarnando para Lezama la imagen del americano ejemplar. Lezama busca sobre todo su parte ideológica, aunque también sienta admiración por sus versos, pero al dedicarle tan pocos estudios parece que prefiere su vertiente ética, mientras que a Julián del Casal lo reservaría para la estética. Se configura así una momia de Martí como héroe de la revolución congelado en el imaginario de los cubanos, en semejanza con el culto a los muertos en Egipto según el *Libro de los muertos* que tanto consultó Lezama. Se mitifica la figura del revolucionario, que trasciende a la muerte y mantiene viva su imagen como héroe cubano y como mártir, incluso señala la quinta etapa de sus eras imaginarias como la posibilidad infinita (1982), gobernada por José Martí en Cuba tal y como se demuestra en los homenajes que se hacen en Cuba al poeta consagrado por excelencia como el del propio Lezama en *Orígenes*:

Es en las decisiones de su muerte, donde nuestra forma como pueblo adquirió su esplendor al unir el testimonio con su ausencia, dar una fe sustantiva para las cosas que no existen, o a la terrenal gravitación de las más oscuras imágenes (1953: 4)

Por otro lado, en el número 93 de *Lunes de Revolución* aparece un texto de Lezama escrito en 1955 llamado “Influencia en busca de Martí”, pero es en el apartado “Derecho: legislación” de las aportaciones de Martí donde se declara “A vida nuestra, leyes nuestras. Las nuevas nacionalidades requieren nuevas legislaciones” (1961: 21), como aspectos jurídicos que seguramente Lezama seguiría. También se incluye que “honrar la patria es una manera de pelear por ella, así como hacer algo que la deshonre es pelear contra ella” (1961: 21). Lezama siempre bebió abundantemente de este legado con materiales necesarios para su nueva poética de gobierno, además de pensar en la relación entre gobernar y crear: “gobernante en un pueblo nuevo quiere decir creador” (1961: 23).

Otro episodio brutalmente trágico para la sensibilidad de Lezama fue la muerte de Rafael Trejo, el vicepresidente del consejo de estudiantes de la Universidad de Derecho, en la manifestación en contra de Machado en 1930 por la que Lezama se enorgullecía de haber participado: “supimos que había ido al velatorio de Rafael Trejo, el estudiante que la policía había matado en la manifestación” (Eloísa Lezama Lima, 1998: 47). Con esta muerte da comienzo la infinita posibilidad histórica de lo cubano. Es la tercera muerte que trasciende la vida por la imagen, tras Martí y su padre. Se intenta restaurar y reconstruir la imagen de estos tres personajes tan importantes para él con la poesía como interpretamos en el poema “Muerte de Narciso” (1937). Martí, tomado por Lezama como mártir haciendo el juego de palabras, es un testigo del pueblo cubano, pero la represión ha podido con él y hay que refundar una nueva política a través de su imagen, la política poética que aprenderá del maestro, Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón Jiménez redactó un texto para la conferencia de “Política poética” en la inauguración del Instituto del Libro Español en 1936, aunque se llamó luego “El trabajo gustoso” en Puerto Rico, y más tarde se llevó a La Habana en 1937. Aquí el poeta moguerense expone las relaciones que hay entre la poesía y la política y su forma de entenderlas. De la segunda dice:

Política entiendo que es administración material, total e ideal. Y a la política se debe ir, por lo tanto, con vocación auténtica, como a la poesía, administración total también y ejemplo de todas las otras actividades morales superiores [...]. En el aprendizaje político ocupará siempre un primer lugar el sentido del lugar, y el del tiempo, el espacio y la medida de las palabras [...]. Es claro que un poeta puede siempre impulsar con su ejemplo una idea política independiente de su vocación poética (1982: 15)

Juan Ramón le deja en herencia a Lezama el concepto de estado poético, con una literatura de gobierno y una poética jurídica. Además, escribe en 1933 “Estado poético español. Poesía y Poetría”, fijando claramente el concepto. De su condición política

afirma: “soy un individualista moral [...]. Yo podría ser un comunista si no fuera un individualista, digo de economía común y libre inteligencia” (1982: 17). Parece claro que Juan Ramón escogiera el concepto de política poética de la *Ciencia nueva* de Vico (1995), recogida en el libro segundo, “De la sabiduría poética”, en el apartado V, “De política poética”. Pero para “estado poético” quizá deberíamos buscar en la escritura de Gustavo Adolfo Bécquer como señala el profesor Rafael de Cózar¹. Sabemos que Bécquer tuvo cargos políticos gracias a los gobiernos del momento y que su creación artística fue multidisciplinar; se atrevió con el dibujo, música, ópera, grabados. La política también podría ser un elemento que esté presente en su concepto de arte total. Además, Bécquer era considerado por Juan Ramón como el padre de la poesía contemporánea según manifiesta en “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)” (1982).

El estado poético que configura Juan Ramón es muy parecido al de Lezama, pues bebe de todas las culturas, heterodoxo en religiones y filosofías:

Soy un político, quiero decir un hombre de la poli, la ciudad, y un escritor libre; y creo que en todos los sistemas políticos hay bueno y malo, aprovechable y desechable. Yo soy cristiano, y confucista, y platónico, y budista, y lucreciano, y espinosista, y tolstoiano y gandhista. Y soy yoísta” (1982: 19)

Individualista por encima de todo, piensa en el autocontrol de cada poesía o en su independencia: “cada hombre puede ser un presidente de su poesía y todos los hombres pueden ser, a un tiempo, presidentes de los otros y suyos” (1982: 21). Deja así clara su postura de político poético:

Creo, pues, que he podido muy bien hablar de una política, una democracia y una aristocracia, un progreso poético, como de una poesía, de la misma poesía. Y, creo, además, que la única razón de ser de las actividades del hombre cultivado, científico, político, poeta, del hombre verdadero en suma, con afán de natural y lójica aristocracia, estado superior de nuestra vida total, es la poesía (1982: 485)

Pero todo no es paz y armonía en el imperio poético, también hay tensiones como las luchas generacionales entre los poetas enemigos del estado poético. Juan Ramón renuncia a asistir al centenario en el que se homenajea a Luis de Góngora organizado por el llamado grupo del 27, enfrentándose radicalmente con el grupo de jóvenes. Tenía en mente el proyecto de la revista *Poesía española (1900-1931)* iniciado por él, Guillén y Salinas, recogiendo un estado poético. Pero con las vanguardias la poesía española circula por muchas direcciones que se alejan de la pureza que proclama Juan Ramón. Se independiza

¹ Véase la nota de pie de página en Areta Marigó (2008: 187).

de esta poesía que se estaba empezando a hacer en España y quedaba alejada del estado que configuraba el andaluz. Representaba el papel de maestro de grupo del 27 con una marcada jerarquía, y se siente herido cuando estos rechazan este orden establecido como lazo de fidelidad a su poesía, convirtiéndolo en un cisma a su gobierno del estado poético, ya que se prefieren otras líneas líricas. La jerarquía no solo se presenta entre los escritores, también con los tipos de poesía con respecto a la discusión de poesía pura que se da desde finales del siglo XIX. Al igual que lo hace Lezama, considera un rango inferior la poesía social, por debajo de la verdadera y pura experiencia poética.

Hay una serie de artículos que atacan la poesía de Juan Ramón por parte de Salinas, Bergamín o Gómez de la Serna y decide desvincularse de la famosa antología de Gerardo Diego. Hubo ataques, insultos a la figura del antiguo maestro, pues se intenta crear un nuevo estado poético, al modo de la querrela entre los antiguos y los modernos. Se escapa de la *anxiety of influence*, en términos de Harold Bloom, provocando el enfado del maestro. Pero el andaluz también responde a las ofensas, como lo hace en el número 5774 de *El Sol* en contra de Pablo Neruda en *Caballo verde para la poesía*, una crítica a la moda vanguardista de la “misma pipirigaña inconsecuente”: “Poesía pura, pi, poesía impura, pi pi” (1936: 5).

Además, Juan Ramón también siente interés por los aspectos jurídicos como Lezama y Martí, pues publica la revista *Ley (Entregas de Capricho)*. Para él la poesía significa la salvación, la creación de un nuevo estado, mientras que la resurrección por la imagen estará siempre presente en Lezama. Se busca la paz y la justicia por la estética, la belleza y la verdad poética. La poesía debería ser para Juan Ramón el alimento constante del político y que el Estado ponga al alcance de todas las personas.

Juan Ramón llega a Cuba con intención de quedarse poco tiempo, pero su estancia se prolonga tres años, desde 1936 a 1939. Lezama se siente profundamente emocionado por poder conversar con él. En la revista *Verbum* que funda en la universidad ya se recogían textos del maestro. En la isla, el muguereño se encarga de publicar a los jóvenes poetas cubanos en vez de a los españoles de la Generación del 27 que lo habían despreciado, y los ataca por su falta de personalidad al seguir la moda de vanguardia, buscando unos nuevos adeptos a los que atraer a su estado poético. Sobre todo se le acercaron los republicanos cubanos progresistas, pues representaba un icono del exilio español. De este modo, recobra el magisterio con los jóvenes poetas cubanos tal y como se plasma en la publicación de *La poesía cubana en 1936*, en la que escribe una introducción llamada “Estado poético cubano”, unos apéndices, además de que se antologa a los cubanos. Areta

Marigó (2008: 190) apunta que era el centenario de Bécquer en 1936, poniendo en relación lo anterior mencionado.

Lezama consigue su deseo: entrevistarse con el andaluz y salen sus *Coloquios* a la luz, de los que Zenobia afirmaba que las palabras de los dos se mezclan a veces. Aprehende de su conversación y sus lecturas el concepto de política poética, la forma de gobierno del estado poético. En esta creación hay una constante *summa* de sabidurías, imagerías culturales o formas de pensamiento. Una de las ideas que usa para ello es la de “romanidad” (Rojas, 2011: 283), relacionada con la abogacía, el derecho romano con los clásicos grecolatinos y sus mitos. Se hace una legislación universal cristianizada. También debemos nombrar al Antiguo Egipto y lo tanático de la cultura egipcia, que pertenece a una era imaginaria de Lezama. De aquí podríamos señalar también la jerarquía que ejercían los faraones y su poder divino y se trasladaría a la poesía, instrumento de divinización. Ra aparece en su cosmología a modo de metáfora del poder diurno, el sol y su poder central de la creación. El poder simbolizado en el halcón en pleno vuelo que aparece en su poesía responde al estamento por encima de los humanos, lo divino. Todo ello le llega al cubano mediante el *Libro de los Muertos*, al que accedió en tantas ocasiones. En las *Eras imaginarias* (1982) también encontramos los reyes como metáfora para la cuarta etapa, que contendría el período cesáreo, merovingio, Austrias y Habsburgo. Todas son formas de gobierno en las que se inspira para crear su estado poético. El cesarismo poético es el gobierno de la república de las letras y resulta bastante coincidencia que Cernuda escribiera el poema “El César” refiriéndose al cubano.

Lezama practica una corriente de Barroco postrenacentista o seiscentista, una literatura identitaria, basada en la independencia de la metrópoli en Hispanoamérica. También lleva a cabo una poética del exceso en su estado poético; exceso de conocimiento, morfología de culturas, saberes. A Lezama le fascina la identidad de los pueblos como queda reflejado en *La expresión americana*, colección de ensayos que tratan de explicar las causas de las formas culturales del continente. Además el insularismo o teleología insular, en la carta a Cintio Vitier, es un modo de autodenominación e independencia del resto de sensibilidades y que se suma a su sistema poético del mundo.

Al igual que ocurre con Juan Ramón, el estado poético formulado por el cubano también sufre amenazas. Su primer poemario se llamó *Enemigo rumor*², referido a los enemigos que veía por todas partes en cuanto a controlar y gobernar su estado poético.

² “Todo un problema de rumor ignorado, nada familiar; de invisible rumor (así ha titulado su libro Lezama) que ofendía a un reglado tímpano y exigía una distinta toma de posición” (Piñera, 1941: 17).

Este se va configurando a partir de sus revistas. Comienza con *Verbum*, que se destinó a batallar contra los enemigos, la Generación del 27, y se defiende un tipo de poesía y un tipo de poeta en “Muerte de Narciso” -en el número 2 de la revista-, enamorado de la belleza y perseguidor de la estética. El lenguaje poético también es un enemigo por expulsar al lector, y más aún cuando hablamos del hermetismo lezamiano. Se exige un nuevo tipo de lector, pues los juegos culturales dificultan el enigma al lector. Los cismas o ataques concretos al estado poético fueron varios, primero el de Virgilio Piñera en *Espuela de Plata*, que responde con el poema “La isla en peso” en 1943, aunque luego no tiene más remedio que mostrarle respeto por la gran calidad poética que Lezama demuestra. Más tarde José Rodríguez Feo se enfrenta con Lezama por publicar en *Orígenes* una crítica de Juan Ramón Jiménez contra los vanguardistas españoles, pues Lezama lo llamaba “príncipe de la poesía” y lo igualaba a Góngora o Garcilaso, y no iba a permitir que se quedara fuera del número.

Los insultos sobre la poética de la oscuridad le llegaron en abundancia. Se le acusó de barroco, pero el exceso imaginativo era necesario para rellenar el *horror vacui* que sentía. J. Mañach lo llamaba hermético, pues su poesía no se entendía, pero era solo para iniciados, una poesía esotérica. También se le acusó de poeta intelectual, de alta cultura, pero toda la poesía es intelectual, según la concepción de poesía pura de Juan Ramón. El ataque al narcisismo no podía pasarse por alto para el cubano, pues no entendía al que no está enamorado de la belleza, de la poesía. Otros ataques se apuntaban hacia su “catoliquería”, pero esta no era nada dogmática, al contrario, muy heterodoxa y combinada con otras religiones como la egipcia o el taoísmo entre otras corrientes. De todo esto su hermana afirmó de él:

No era concesivo y el extremo rigor en su crítica le creó enemigos irreconciliables [...]. Al inicio de la revolución castrista muchos jóvenes se volvieron contra él. Acusaban a la revista *Orígenes* de ser una torre de marfil. Rezumaban rencor por no haberlos dejado publicar. Otros no tan jóvenes pretendían cobrar antiguas rencillas literarias [...]. Son mis enemigos de siempre, me dijo más de una vez [...]. También el periódico castrista [*Revolución*] acusaba a *Orígenes* de revista elitista y burguesa (Eloísa Lezama Lima, 1998: 43)

Lorenzo García Vega fue otro de los traidores del grupo de *Orígenes*, uno de los disidentes que intentó vilipendiar a Lezama para conseguir fama y quitarle poder. Así, en soledad, va formando el estado poético, aunque tenga una serie de personalidades que le siguen fielmente. Encerrado en su casa con su madre de luto, al estado se van sumando adeptos, colaboradores en las revistas, posteriores secuaces que van sumándose al curso délfico: obertura palatal, degustación de buena lectura; galería délfica, estudio al detalle

de la historia de la cultura; aporías eleáticas, los juegos de la cultura y la inteligencia. Todo supone, en términos políticos, una campaña política basada en el logos de la imaginación lezamiano.

Este sistema poético del mundo también contiene una ideología o religión³, además de otros elementos diferenciadores como el insularismo o símbolos políticos en sus escritos como por ejemplo las abejas de “Muerte de Narciso” (1937), con la referencia al estado de estos insectos, el panal. O bien el poder de las aves, por el mito de Plinio de la vigilancia de las águilas con la garra en tensión, simbolizando la alerta de América para conseguir la independencia y desvincularse de la colonia. Así, su sistema político de la poesía se crea para sustituir a la política vigente. Con el tiempo, Lezama va alejándose de la sociedad en un lirismo obsesivamente imaginativo, en una poesía devoradora de toda la realidad⁴. La poesía se convierte para Lezama en la nueva política, pues se rige por unas leyes propias de su sistema poético del mundo basado en toda la terminología inventada como el *potens* de los etruscos, el incondicionado poético, las eras imaginarias, la imago, etc.

Al igual que Cuba se independizó de la metrópoli española, Lezama Lima en su estado o sistema poético del mundo, regido por una férrea política de gobierno, se despegó de las influencias de vanguardia o postvanguardia, así como de las numerosas fuentes de las que bebía, creando una república de las letras inimitable y única, con un nacionalismo poético análogo al que se venía desarrollando en Cuba en la política, inventando un universo paralelo, propio, al que se han sumado bastantes autores y autoras y personalidades críticas como una forma especial de hacer poesía o crítica, con un esteticismo exacerbado y una imaginería inabarcable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Areta Marigó, Gema, “Política poética: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, *Caravelle*, 91, Toulouse, 2008, pp. 179-199.

_____, “Los misterios de Lezama”, *José Lezama Lima: la palabra extensiva*, Madrid, Verbum, pp. 29-55, 2011.

Cabrera Infante, Guillermo, “Todo Martí”, 93, *Lunes de Revolución*, La Habana, 1961.

³ Para Lezama “un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión” (Areta Marigó, 2011: 31).

⁴ “Lezama quiere vivir el absoluto de la poesía, de la realidad trocada en poesía”, según Cintio Vitier (1987).

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Jiménez, Juan Ramón, “Con la inmensa minoría. Crítica”, *El Sol*, 5774 (1936), p. 5.

_____, *Política poética*, Madrid, Alianza, 1982.

_____, “Estado poético cubano”, *La poesía cubana en 1936*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

Lazo, Raimundo, *Historia de la literatura cubana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

Lezama Lima, Eloísa, *Una familia habanera*, Miami, Universal, 1998.

Lezama Lima, José, “Muerte de Narciso”, *Verbum*, 2, La Habana, Universidad de La Habana, 1937, pp. 29-34.

_____, “Secularidad de José Martí”, *Orígenes*, 33, La Habana, 1953.

_____, *Las eras imaginarias*, Madrid, Fundamentos, 1982.

Piñera, Virgilio, “Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”, *Espuela de Plata*, La Habana, 1941, pp. 16-19.

Rojas, Rafael, “Del derecho a la poesía”, *José Lezama Lima: la palabra extensiva*, Madrid, Verbum, 2011, pp. 277-290.

Simón, Pedro, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

Vico, Giambattista, *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995.

Vitier, Cintio, “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, *Lezama Lima*, España, Taurus, 1987, pp. 258-282.

**UNA LECTURA KAFKIANA DE LA HISTORIA TRÁGICA. MARÍA
ZAMBRANO FRENTE A *EL CASTILLO***

José Luis Pérez Torres

Universidad de Sevilla

Klamm estaba lejos; una vez, la posadera lo había comparado con un águila y a K. le había parecido ridículo, pero ahora ya no se lo parecía, pensaba en su lejanía, su vivienda inaccesible, su silencio, ininterrumpido quizá por gritos como K. no había oído nunca, en su mirada penetrante desde lo alto, que nunca se podía comprobar, ni nunca refutar, en sus círculos indestructibles desde la profundidad de K., que Klamm iba trazando en lo alto siguiendo leyes incomprensibles y visibles solo durante unos instantes... Todo eso tenían Klamm y el águila en común.

(Kafka, 2014: 157)

En la extensa y prestigiosa reflexión filosófica que representa la obra de María Zambrano (1904-1991), avalada por los premios Príncipe de Asturias en 1981 y Premio Cervantes en 1988, la preocupación por la novela ocupa un papel central, sobre todo en los escritos que aparecen entre 1955 (año de la publicación de *El hombre y lo divino*) y 1965 (año de la publicación de *El sueño creador*). Durante esta década, la novela, como género opuesto al discurso filosófico, ejerce la función de catalizador del pensamiento al ofrecer un abanico de posibilidades reflexivas que los lenguajes racionales no alcanzan a aportar. Prueba de ello la encontramos en que a lo largo de estos años aparezcan reflexiones dedicadas a novelas de indiscutible valor narrativo e histórico como *La Celestina* (publicada en los últimos años del siglo XV) de Fernando de Rojas, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615) de Miguel de Cervantes, *Misericordia* (1897) de Pérez Galdós o *El castillo* (1926) de Franz Kafka.

La novela, como la mayoría de los conceptos que aparecen en la filosofía de María Zambrano, no tiene un sentido unívoco. Según Ana Bundgard¹, podemos encontrar en su forma de entender la novela, o la forma novelesca, al menos dos vertientes: “La preocupación por la novela como género moderno (...) y por el *novelar* o la *novelería*” (Bundgard, 2000: 343). Conforme al primer sentido señalado, María Zambrano piensa la

¹ Doctora en Filosofía. Ha escrito dos monográficos de referencia para entender el pensamiento de María Zambrano: *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano* y *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*.

novela como género literario que narra una de las múltiples posibilidades que ofrece la condición humana, demarcándola y analizándola para comprender su sentido; centrándose en los problemas fundamentales de la existencia que afectan al hombre y a su mundo. En el segundo sentido, el concepto novela es trasladado al lenguaje popular, donde se transformaría en “novelería”; la novelería sería un modo de experimentar la vida de forma ficticia, como si de un semisueño se tratara, donde el ser humano no vivencia su existencia, que es a lo que está exigido, prefiriendo -o forzado a- habitar en una irrealidad que funciona como un modo de protección ante la angustia que supone enfrentarte a la incertidumbre del mundo.

Según Zambrano, la importancia de la novela, en el primer sentido señalado, radica en que trata el *realismo* del mundo de la vida. Y, acudiendo de nuevo a Ana Bundgard, este *realismo* debe ser “entendido como forma de conocimiento que se abre por fascinación a la realidad y trata con las cosas sin desprenderse de ellas, con humildad y paciencia” (Bundgard, 2000: 343). Esta forma de entender el realismo de la novela tiene la misma acepción que aquella utilizada por la escritora malagueña para definir el conocimiento poético en su obra *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939). Allí entiende el conocimiento poético como saber que va más allá de los muros de la racionalidad y no hace acopio de conceptos o ideas para hacerse cargo de lo real. Guiada por este particular modo de conocer, la novela puede describir y desvelar la “estructura íntima del entramado de la realidad, revelando qué hechos han sido verdaderamente decisivos en la historia del pueblo” (Bundgard, 2000: 346). En este sentido, el novelista conseguiría descender al lugar que María Zambrano llama, en *La España de Galdós* (1959), “los infiernos” (Zambrano, 2004: 10) de la vida; allí donde encontramos la verdad del pueblo, que Miguel de Unamuno denominó como la “intrahistoria”² o el lugar donde discurre la historia de la vida de los hombres, donde la verdad aún no se ha formalizado en idea, lo que enquistaría su sentido e impediría el descubrimiento de la verdad de lo real.

Uno de los novelistas de los que se sirve María Zambrano para analizar la “intrahistoria” de un pueblo, frente a lo que podemos llamar la Historia con mayúscula o la Historia académica, es Franz Kafka (1883-1924). Fundamentalmente, la filósofa se interesará por *El castillo*. Esta obra es analizada en el capítulo “La novela-tragedia: *El castillo*, de Kafka” perteneciente a *El sueño creador* (1965). Podemos encuadrar este texto en un período de tiempo –que arranca en 1945 con *La agonía de Europa* y se

² Concepto tomado de la obra *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno.

consagra en 1958 con *Persona y democracia*³; permaneciendo, en años posteriores, ligado a textos centrados en la novela- en el que, dentro de la filosofía de María Zambrano, gana especial interés su análisis sobre la Filosofía de la Historia. Mostrando una breve síntesis sobre esta, podemos decir que la autora malagueña nos expone tres fases históricas que llevarían a alcanzar la libertad de la condición humana. La primera sería la Historia Trágica –también llamada Historia Sacrificial-, en la cual el hombre vive dentro de la historia y aún no ha asumido ni intuido que es guiado desde fuera por un poder que supera su capacidad de intelección; en esta fase, la condición humana, entendida esencialmente como libertad moralmente madura, está anulada por una fuerza extraña y absoluta. En un segundo momento aparecería el tiempo del despertar del hombre o el tiempo de la Conciencia histórica, en la que una minoría intuye la figura de la historia y las herramientas con las que ha ejercido su poder, descubriendo sus limitaciones; en esta etapa, el hombre comienza a cuestionar y dudar sobre la legitimidad -desde el prisma de la dignidad humana- de la historia en la que están inmersos como seres trágicos. Y, en último término, se alcanza la Historia Ética, en la que el hombre asume su compromiso democrático, su responsabilidad en el porvenir de la nación y la necesidad de mantener una relación con la totalidad intercultural; en esta etapa se dan las condiciones necesarias para que se revele la condición humana.⁴

A partir de aquí, centraremos nuestro análisis en la primera etapa de su esquema histórico, la Historia Trágica, y lo haremos poniendo el eje central en las reflexiones que María Zambrano dedica a la obra de Kafka. Dicho esto, no deberíamos continuar sin contextualizar el tiempo histórico en el que María Zambrano escribe este texto, ya que, como iremos viendo, es necesario para entender la lectura política intrínseca a la reflexión zambraniana. Cuando se publica “La novela-tragedia: *El castillo*, de Kafka”, en 1965, Europa seguía inmersa en lo que se vino a llamar “la crisis de Occidente” -la misma María Zambrano menciona, en su obra *La Agonía de Europa*, que “Europa está en decadencia” (Zambrano, 2000: 23). Por dar unas pinceladas, en España continuaba el régimen de Franco, Estados Unidos y la Unión Soviética seguían con la Guerra Fría y los estragos de

³ Jesús Moreno Sanz, investigador zambraniano de gran prestigio, dice sobre *Persona y democracia* en el prólogo de *Los intelectuales en el drama de España. María Zambrano y escritos de la guerra civil*: “donde se logra la mejor síntesis entre estos aspectos señalados: la política desde el envés de la idea, una filosofía trágica y su correlativa concepción sacrificial de la historia, y una crítica cultural de Occidente, en orden a lograr una forma política –la democracia- que permita el pleno surgir de la persona y, con ella, la superación de la historia sacrificial por una historia ética” (Zambrano, 1998: p. 12).

⁴ El mejor análisis sobre este proceso histórico lo encontramos en la Parte I “Crisis de Occidente” de la obra de María Zambrano *Persona y democracia* (Zambrano, 2004: 19-64). También aconsejo consultar el artículo de Pedro Cerezo Galán “De la historia trágica a la historia ética” en el número extraordinario dedicado a María Zambrano por *Philosophica Malacitana* (Galán-Cerezo, 1991: 71- 90).

la Alemania nacionalsocialista o del régimen fascista de Mussolini en Italia (ambos finalizaron en 1945) persistían en la conciencia colectiva.

De modo que entendemos que la reflexión sobre el texto dedicado a Kafka se debería hacer a la luz de este tiempo histórico y, proponemos, bajo el sentido de la siguiente sentencia: “Es característico de la tragedia que el protagonista haya de actuar sin saber, que, en vez de saber primero y actuar después, en la claridad, ante las circunstancias descubiertas, se vea impulsado a obrar primeramente” (Zambrano, 2004: 53). Si algo caracteriza a los tiempos de absolutismo político es que los hombres no viven dentro de la historia manteniendo un diálogo con el progreso de la Historia –en mayúscula- que le permita ser protagonistas de su devenir; todo lo contrario, cuando la Historia pasa a ser trágica, aparece esta ante el hombre como un gran peso que ahoga la libertad que le es esencial por su condición humana. En una Historia Trágica, el hombre se encuentra, de natural, en estado de alienación, neutralizado en su capacidad de intervención sobre aquello que le domina, de lo que ni siquiera conoce, ni intuye, su forma. Este arcano de la Historia, en sus periodos de estatismo absolutista, está representado en la obra de Kafka por el Castillo –permítanme la mayúscula, pues su trascendencia así lo requiere-. El Castillo es descrito por el escritor checo como una alteridad extraña, caracterizada por un infinito laberinto burocrático, al que el protagonista de la novela, K., nunca llega a acceder. De ahí que María Zambrano mencione: “Situación eminentemente trágica la de K., el sin nombre: haber de vivir inexorablemente frente a lo inaccesible” (Zambrano, 2010: 464). Como podemos imaginar, la relación de K. con una institución absolutamente ajena al hombre, ha recibido distintas lecturas políticas durante la historia reciente. Por ejemplo, este inaccesible, que es el Castillo, se ha consagrado en el imaginario popular de centro Europa, durante el s.XX, en la imagen de las megalómanas instituciones de los partidos comunistas. Milan Kundera, escritor checo como Kafka, nos cuenta que “cuando yo vivía todavía en Praga (habla de las dos primeras décadas del régimen comunista), cuántas veces no habré oído llamar a la secretaría del Partido (...) <<el castillo>>” (Kundera 1986: 119), Si los habitantes de Praga llaman a esta institución <<el castillo>> es porque, como el protagonista K., están enfrentados a un poder del que no pueden sustraerse y que, al mismo tiempo, no pueden comprender. De ahí que, acudiendo a la cita con la que abríamos el párrafo –desde la cual señalamos que era necesario leer la reflexión de Zambrano sobre Kafka, además de su imbricación con el contexto político que le siguió-, sólo les quede *vivir*. Vivir, y sólo vivir, como mecanismo existencial contra la incompreensión. Albert Camus, en el apéndice de su obra *El mito de Sísifo*, “La

esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka”, centra especialmente su discurso en esta última posibilidad humana dentro de la imponente Historia Trágica en la que está inmerso K.. De ahí que, para el argelino, a K. sólo le quede seguir actuando, existiendo, obrando por repetición, a pesar de no conocer por qué se toman decisiones sobre su vida; continuamente obligado al fracaso, pero también, obligado “a una reanudación”, pues lo que Kafka nos narra “no es lógica, sino perseverancia”, donde “la amplitud de esta obstinación constituye lo trágico de la obra” (Camus, 1985: 65). Esta tragedia, acudiendo al vocabulario zambrano, se daría por la sujeción ilimitada al “tiempo de lo doméstico” (Zambrano, 2004: 226) –tan alejado del tiempo histórico-, donde el hombre sólo se siente participe de un contexto reducido, caracterizado, este, por una repetición de carácter, predominantemente, irreflexiva. “Existir es resistir” (Zambrano, 2007: 39) nos recuerda María Zambrano en el inicio de *El hombre y lo divino*.

Este obrar mecánico, atenuado en la obra de Kafka con el hecho de que K. desconoce las causas que diariamente cambian su trayectoria vital y profesional, es lo propio, señala María Zambrano en su lectura de *El castillo*, del “héroe de tragedia”, que se caracterizará por “la impasibilidad”:

Una impasibilidad que lo lleva (a K.) al borde de la deshumanización, en tanto que ni su propia perdida y humillada identidad le arrancará un grito de protesta, ni un lamento, ni un simple comentario, como si desde hace mucho no guardase memoria de ella: como si hubiera sido desposeído de raíz, hasta no sentir el vacío, de ella hasta lo último despojado (Zambrano, 2010: 466)

Esta cita podemos hacerla visible a partir de un pasaje de la novela. Uno de los grandes momentos de *El castillo* lo encontramos en un extraño desconcierto del protagonista, en el que no sabe si es jefe o ayudante de agrimensor y se pregunta, sin gran interés, “¿quién soy yo?”. Esta pregunta, en su carácter insignificante, resume la figura trágica que es K.. Lo extraño de esta pregunta es que su autor parece no tener interés en la respuesta. No es una pregunta por su identidad. Ni siquiera es una pregunta que surja por una duda hacia algo que ya ha sido –jefe de agrimensor- y parece cambiar sin explicación. Tampoco es la pregunta de alguien que despierta a la conciencia, que desvela el contenido trágico de su vida. Más bien es todo lo contrario. El mismo Kafka menciona que, tras la pregunta, K. estaba “tranquilo como hasta entonces” (Kafka, 2014: 35). Es el preguntar propio del que anda perdido, alienado. La pregunta nace desde la impasibilidad que gobierna a K.. Y la impasibilidad es el rasgo propio del hombre sacrificado por un absoluto, conducido a su deshumanización y ajeno a su tragedia. K. no reclama su identidad porque ni siquiera

la recuerda. Es como si esta se le hubiese despojado de raíz, embebido, como está, en el absoluto. K. no protesta, pero, si por un momento pensamos en la posibilidad de que sí lo hiciese, ¿acerca de qué debería protestar?

Cuando las identidades humanas son reflejo de instituciones con mecanismos que obedecen a sus propias leyes, que fueron programadas no se sabe bien por quién ni cuándo y que, al mismo tiempo, no responden a los intereses humanos, mostrándose, para estos, ininteligibles; cuando se entra en un periodo histórico como este, la protesta es un grito en el vacío, pues la política y sus instituciones han dejado de tener carácter humano. En este sentido, no hay nada humano contra lo que protestar. Y cuando no hay posibilidad de protesta, tampoco existe un horizonte para la interrogación o el cuestionamiento de la libertad individual y su ligazón con la Historia, pues la Historia parece estar en manos de esas instituciones tan alejadas de una humanidad que, al mismo tiempo, depende de ellas. Es por ello por lo que podemos decir que si existe un rasgo que une a todos los totalitarismos es que los hombres son castigados sin identidad individual, al mismo tiempo que las instituciones se deshumanizan cada vez más. Ambos movimientos son, obviamente, un instrumento para anular la protesta y la capacidad crítica de sus súbditos. Por ello, para que un poder sea absoluto –ajeno a la protesta- es necesario que la única identidad reconocible sea la de una colectividad nacional, que hable un mismo lenguaje y que tenga en el Estado su representación; aunque, como todos sabemos, esta representación nada tiene que ver con la libertad de decisión –sobre aquello que les represente- de sus habitantes.

Ahora bien, esta imagen colectiva, que es donde radica la supervivencia de todo totalitarismo, sólo ha podido ser alcanzada a partir de un castigo inicial, que ha supuesto la anulación de la identidad individual. Pues bien, según la lógica, si hay un castigo, debe haber una culpa o, llamémosle, un *pecado original* sobre el que deberían asentarse estas sociedades. ¿O, quizás -preguntémonos por un momento-, la lógica en los totalitarismos ha sido anulada y pueden castigar sin la presencia de una culpa? Al respecto, dice María Zambrano sobre K.: “Se le piden cuentas de haber llegado allí, lo que parece sea una culpa imborrable. ¿Es culpable K. de haber venido al Castillo, al lugar del Castillo más bien? ¿Habría sido culpable de no haber venido? ¿Podía no venir?” (Zambrano, 2010: 464). Con estas preguntas, María Zambrano se acerca a la verdadera lectura kafkiana de *El castillo*. La filósofa nos expone preguntas sin respuesta, ya que no hay ninguna causa a la que poder remitir para dar razón de estos interrogantes. Cada una de estas preguntas no hace más que señalar a uno de los elementos constituyentes de la relación sociedad

totalitaria-humanidad: *el absurdo*. En palabras de Albert Camus: “En esta rebelión que sacude al hombre y le hace decir ‘esto no es posible’, hay ya la certidumbre desesperada de que ‘eso es posible’” (Camus, 1985: 64). K. está siendo castigado –recordemos: se le anula su identidad, que ya no es ni individual ni colectiva- sin causa alguna (“esto no es posible”) y, como consecuencia, K. estará toda la novela buscando una causa que justifique el castigo (que convierta “esto no es posible” en “eso es posible”). Lo único que pretende el protagonista de la novela de Kafka es hacer razonable su situación y pasar a formar parte de la colectividad. Llegado aquí, preguntémonos: ¿no es esto algo propio de los gobiernos totalitaristas?, ¿no existen millones de castigos a inocentes?, ¿no hay miles de exiliados sin causa aparente buscando redimir su castigo?

Esta tragedia, embebida en lo absurdo, es, para Milan Kundera, uno de los rasgos característicos de lo kafkiano. El escritor checo realiza una lectura de la lógica culpa-castigo enfrentando la obra *Crimen y castigo* de Dostoievski con las novelas de Kafka⁵:

Raskolnikov no puede soportar el peso de su culpabilidad y, para encontrar la paz, consiente voluntariamente ser castigado. Es la conocida situación en la que *la falta busca el castigo*. En Kafka se invierte la lógica. El que es castigado no conoce la causa del castigo. Lo absurdo del castigo es tan insoportable que, para encontrar la paz, el acusado quiere hallar una justificación a su pena: *el castigo busca la falta* (Kundera, 1986: 117)

Ejemplifiquemos lo que expone Kundera con un hecho de la novela de Kafka. En *El castillo*, Amalia recibe una carta que considera obscena y la rompe. Hasta aquí todo normal, si no fuese porque la carta procede de un funcionario del Castillo. El sentido común nos llevaría a pensar que alguien del Castillo debería reprochar la actuación de Amalia, sin embargo, nadie censura su comportamiento, dado que la maquinaria totalitaria está tan enraizada que se deja que el miedo actúe espontáneamente. De la noche a la mañana, todo el pueblo empieza a evitar, no sólo a Amalia, sino a toda su familia. ¿Cómo puede Amalia solucionar su situación, su castigo, si no existe autor del veredicto que la convierte en una apestada? El padre de Amalia, que tiene contacto con el Castillo, suplica que se proclame, al menos, un crimen. Como vemos: el único modo de dar sentido a la situación de Amalia es que su castigo tenga una culpa.

El caso de Amalia ilustra, a la perfección, a una sociedad totalitaria en la que el mecanismo está tan bien engrasado que ya no necesita actos violentos para consagrar su

⁵ Milan Kundera hace referencia, especialmente, a la novela *El proceso*. Como sabemos, en ella, el protagonista Josef K., al inicio de la trama, es arrestado por una causa que desconoce.

fuerza. El Castillo ha conseguido aquello que toda nación absolutista persigue: que sea su propio pueblo, por completo adoctrinado, el que actúe contra la disidencia –que en el caso de Amalia no es más que un pequeño acto que surge de su libertad e identidad individual-, evitando que esta interfiera en la paz de su imagen colectiva. Es así como se va alejando cada vez más la figura del Estado, que se va afianzando como una endogamia burocrática que cada vez necesita actuar menos sobre la vida pública.

Es por ello por lo que María Zambrano llega a pensar –en *Persona y democracia*- que, en su alienación, las masas son imagen mimética del absoluto y terminan actuando como este actuaría. Una prueba visible de ello, entiende la filósofa, la encontramos en el hecho de que podemos reconocer un régimen según el modo en que se mueve la muchedumbre: un movimiento que remite a “el ritmo (que el poder) imprime a todo el pueblo” (Zambrano, 2004: 185). Es así como, en ese ritmo del pueblo, se va creando una imagen estética en la que el poder queda fijado, definido. La imagen que conduce al movimiento de la unidad. Todos a una. Todo un pueblo con un movimiento caracterizado por su sumisión a una Historia Trágica, lo que convierte al ritmo en una marcha sin libertad.

Como podemos imaginar, la escritora andaluza está pensando en la sincronía, armonía y fuerza de los pasos en los desfiles hitlerianos, aunque también es posible que esté visualizando (aunque no lo menciona) las grandes marchas comunistas del 1 de mayo. En cualquier caso, lo importante es que María Zambrano señala, con esta imagen de la unidad, al centro de la cuestión: las grandes masas colectivas, alienadas en un conjunto sencillo de ideas en las que creer, pueden castigar y arruinar la vida de una persona inocente sólo con dejarla fuera del ritmo de la colectividad, impidiéndole encontrar un lugar donde desarrollarse⁶. Y este es, en nuestra opinión, y creo que en la de Zambrano, el gran mensaje de *El castillo*.

El hecho de que Franz Kafka describa estas situaciones sin haber vivido ninguna de las grandes dictaduras que asolaron grandes territorios durante el siglo XX, es por lo que muchos lo han llamado *un visionario* de la historia. Aunque es necesario recordar que Kafka no tiene ninguna intención politóloga en su trabajo, también es cierto que podemos considerar sus novelas como una anticipación de las sociedades totalitarias. Y por supuesto, también deberíamos considerar su obra, en especial su novela *El castillo*, como

⁶ Como podemos ver, María Zambrano define a las poblaciones de toda Historia Trágica de un modo cercano a los conceptos de “masa”, utilizado por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, u otros como el “Uno” o “se” (impersonal) utilizado por Martin Heidegger en libros como su famoso *Ser y tiempo* o en la conferencia “El trabajo de investigación de Wilhem Dilthey y la actual lucha por una concepción histórica del mundo” que encontramos en *Tiempo e historia* (vemos especial sintonía con el modo en que se describe en esta conferencia).

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

una narración “intrahistórica” de lo que María Zambrano intento delimitar filosóficamente como Historia Trágica. Desde nuestra perspectiva, creo que la filósofa acertó al acudir a esta novela como modo de esclarecer y seguir reflexionando, desde “los infiernos”, sobre esta etapa de su Filosofía de la Historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bundgard, A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000.

Camus, A., *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Cerezo Galán, P., “De la historia trágica a la historia ética” en el número extraordinario dedicado a María Zambrano por *Philosophica Malacitana*, 4 (1991), pp. 71- 90.

Heidegger, M., “El trabajo de investigación de Wilhem Dilthey y la actual lucha por una concepción histórica del mundo” en *Tiempo e historia*, Madrid, Trotta, 2009.

Kafka, F., *El Castillo*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

Kafka, F., *El proceso*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Kundera, M., *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1986.

Ortega y Gasset, J., *La rebelión de las masas*, Madrid, Austral, 2010.

Unamuno, M., *En torno al casticismo*, Madrid, Catedra, 2005.

Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Zambrano, M., *La agonía de Europa*, Madrid, Trotta, 2000.

Zambrano, M., *La España de Galdós*, Barcelona, Biblioteca de autores andaluces, 2004.

Zambrano, M., “La novela-tragedia: El castillo, de Kafka” en *Esencia y hermosura* (Antología), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España. María Zambrano y escritos de la guerra civil*, Madrid, Trotta, 1998.

Zambrano, M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Zambrano, M., *Persona y democracia*, Madrid, Siruela, 2004.

AMELIA PINCHERLE ROSSELLI: ENTRE LITERATURA Y POLÍTICA

Jose V. Romero Rodríguez

Universidad de Valencia

Amelia Pincherle Rosselli nació en Venecia en el año 1870 en el seno de una familia acomodada y hebrea. La familia de Amelia vivió durante la época del Resurgimiento y luchó ávidamente por conseguir la unificación italiana, por lo que transmitieron una fuerte ideología de país a sus hijos. Su vida transcurrió tranquilamente hasta que se casó con Joe Rosselli, compositor que se mudó junto con ella a Viena para seguir aprendiendo. A su vuelta a Italia, en el 1898, Amelia publicó su primera obra teatral, titulada *Anima*, que resultó ser un éxito tanto para la crítica como para el público. Pocos años después, en 1903, Amelia y Joe se separan.

Amelia se mudó entonces a Florencia con sus tres hijos, donde comenzó una nueva etapa de su vida, en la que sería famosa tanto por su empeño con la literatura como por su firme ideología política. En este periodo Amelia desempeñó un gran papel sociocultural, participando en revistas literarias como «il Marzocco», colaborando en asociaciones feministas, escribiendo comedias tanto en italiano como en veneciano y publicando cuentos infantiles. Tras la muerte de Aldo Rosselli, su primogénito, Amelia fundó una casa de acogida para niños perjudicados por los efectos de la Primera Guerra Mundial.

Su empeño político alcanzó su punto álgido con el ascenso del fascismo en Italia, sobre todo a causa de la ferviente actividad antifascista que llevaban acabo sus otros dos hijos, Carlo y Nello Rosselli, famosos por su actividad cultural y política. Los peligros que representaban para el fascismo estos dos jóvenes no era tanto por sus fuertes temperamentos, sino porque eran capaces de atraer hacia ellos a muchos intelectuales y estudiantes que podían poner en riesgo al régimen. Carlo Rosselli fundó el partido *Giustizia e Libertà*, abierto en cuanto a ideologías y estracción social de sus integrantes pero unidos por la oposición activa contra el fascismo y con mucha influencia dentro y fuera de Italia.

Debido a las diversas actividades de sus hijos, Amelia Pincherle Rosselli es más conocida como la madre de Carlo y Nello Rosselli. Sin embargo, la tarea de Amelia fue extensa y profunda. En sus *Memorie*, ella nos narra su vida desde que nació en la ciudad de Venecia hasta pocas semanas después de que encarcelaran a su segundo hijo por ir contra el régimen fascista. Se trata de una serie de manuscritos que Marina Calloni ha

transcrito y publicado con el título de *Memorie* (Rosselli, 2001), escritos que definen a la mujer implicada con la literatura y la política en primera persona.

En la primera parte del relato, Amelia muestra su personal forma de ver el mundo a través de sus ojos de niña. En este primer capítulo la autora muestra como su consciencia infantil va convirtiéndose y adquiriendo las cualidades de la persona en la que se convertirá cuando sea adulta, siendo este el punto importante y necesario de la etapa infantil. La narración usa un tono literario, que lo acompañará durante todas las memorias y que incluso se vale a veces del uso de la tercera persona para hablar de Amelia Pincherle niña:

La bimba segue ogni atto, ogni gesto, con l'attenzione dei solitari cui tutto serve di avvenimento importante, ma poi torna a fissare con desiderio la riva in faccia, perché sa che sta per cominciare il grande spettacolo dei monelli che si bagnano nel canale (Roselli, 2001: 43).

Este primer capítulo es utilizado por la autora para mostrar de qué manera se desarrollará la narración durante todas las memorias. Por ello la mayor parte del capítulo narra el transcurso de la Amelia en su día a día o en sus relaciones personales con su familia, las trabajadoras del hogar, los vecinos y los amigos y conocidos de la familia. No obstante, no pierde la oportunidad de relatar los eventos que más marcaron su infancia y que fueron los que configuraron su personalidad.

Al principio de las memorias ya deja ver su reflexión sobre la sociedad, a través de un episodio metafórico acaba afirmando: “Ebbi così la prima visione della spietata legge di natura per la quale c'è chi mangia e chi è mangiato” (Rosselli, 2001: 39). Más adelante relata como se generó en ella el sentimiento altruista, por el que solo sentía felicidad cuando hacía felices a los otros. Ella misma reconoce en el altruismo un signo de debilidad, ya que “l'individuo perde ogni sua difesa” (Roselli, 2001: 65):

S'iniziò in me quel bisogno prepotente di fare della felicità degli altri la felicità mia: quel modo indiretto di godimento che si chiama *altruismo*. [...] passai inavvertitamente al bisogno di rinnovarlo in me per virtù mia propria. [...] La continua trasposizione di me in altri divenne una necessità (Rosselli, 2001:65).

Estos fragmentos también sirven para demostrar el gran mundo interior que ya demostraba tener la joven autora. Como queda patente en estas memorias, Amelia fue una niña muy activa y con mucha iniciativa, que a su pesar se vio obligada a seguir las órdenes sea de hermanos mayores que de su cuidadora, quienes le impedían hacer aquello

que ella quería. No obstante, cuando maduró esto no le volvió a suceder, y fue ella la que tomó las riendas de su vida.

Así pues, en 1903 decidió establecerse en Florencia con sus tres hijos, separándose legalmente de su marido a raíz de ciertos sucesos dolorosos omitidos en las memorias. Sin embargo nunca perdió la relación con la familia de su marido, a quienes recuerda con emoción y ternura. Dedicó no pocas páginas a hablar de las relaciones familiares, elaborando una crónica familiar tanto de familia Pincherle Moravia como de la familia Nathan Rosselli. Por ello encontramos referencias a su sobrino, el famoso escritor Alberto Moravia:

Un altro mio fratello, Carlo, era certo meno profondo intellettualmente, ma di più vivace ingegno. Spirito alquanto bizzarro, artista: nei periodi di riposo dal suo abituale lavoro – era un ingegnere architetto – se ne andava a Venezia, che adorava, e dipingeva acquarelli squisiti. Egli è padre del giovane scrittore, assai noto specialmente per il suo libro *Gli indifferenti*, Alberto Moravia. (Moravia era il nostro secondo cognome di famiglia, da lui prescelto in arte per non essere confuso con un altro scrittore abbastanza noto, Alberto Pincherle.) Da deplorarsi non mai abbastanza, ch'egli indulga sempre nei suoi libri su tutto quanto l'umanità ha di più deprimente e basso: ché non si può negargli un potente ingegno. Non ne so più nulla da anni, essendosi egli iscritto nel fascismo, o al meno non avendo più contrastato ad esso, mentre prima era, o pareva, fervido antifascista. È ciò ha fatto per opportunismo o, nell'ipotesi più benigna, per debolezza (Rosselli, 2001: 112).

Amelia tenía una forma muy personal de comprender la sociedad, desde su punto de vista ninguna persona era mejor que otra por pertenecer a una clase social más elevada. Prueba de ello es que encontrase un oficio artesanal para su hijo mayor, quien se revelaba elitista en las relaciones con los que se encontraban en una situación inferior, o que consiguiera crear un fondo de rescate para las personas de servicio doméstico. Fue importante también su labor social, entre las que cabe destacar su tarea humanitaria en el *Consiglio Nazionale delle Donne Italiane*, en el que se ocupó del servicio de noticias sobre los soldados durante la Primera Guerra Mundial, y la fundación de *La Casina di Aldo*, un hogar para los niños afectados por las catástrofes de esta guerra, niños que se habían quedado sin la protección y el cuidado de sus padres y no tenían otro lugar en el que refugiarse.

La Primera Guerra Mundial fue devastadora para la familia Rosselli. Aldo, el primogénito, partió poco después de que comenzara la guerra; había sido intervencionista desde que empezó a fraguarse la idea de una guerra total, así que, según decía, no podía no enrolarse después de haber estado apoyando en las calles la entrada de Italia. Igualmente hicieron Carlo y Nello en cuanto tuvieron la edad requerida para ello. Sin embargo Aldo no volvió a Florencia, su nombre apareció en las listas de los

desaparecidos. Los otros dos hijos, Carlo y Nello sí volvieron, y pudieron continuar su vida desde donde la dejaron.

Poco después de la guerra empezó a ascender un movimiento político que sería terriblemente notorio en toda Europa: el fascismo. Es en este momento cuando Amelia sacó todo su potencial para intentar frenar este ascenso, si bien es cierto que los dos hijos de Amelia fueron los que más difícil se lo pusieron al régimen. Ambos habían concluido sus estudios cuando empezaron a reunirse en clubes de cultura para debatir en intercambiar opiniones y noticias, todos ellos en ambientes antifascistas. Las reuniones solían tener lugar en la casa de los Rosselli, así que, a modo de advertencia, intentaron destruirles la vivienda en varias ocasiones.

No fueron pocas las veces en las que Amelia, como denunciante por un agravio hecho a ella, fue tratada de la manera en la que se trata al delincuente. Los Rosselli empezaron a padecer cierta mala fama a causa de su ideología antifascista, por lo que cualquier atentado en su contra podía sucederles sin que lo esperaran. Incluso la *Questura* los tenía vigilados a través del jardinero de su casa. La familia Rosselli, que tanto había hecho para conseguir una Italia justa y unitaria desde los tiempos del *Risorgimento*, estaba marcada por el sistema jurídico. Amelia relata una de tantas veces que fue a prestar declaración como denunciante y fue tratada como culpable:

Anche questa volta fui chiamata dal Giudice Istruttore per denunciare il fatto. [...] Fui ricevuta dal Giudice in persona, un tipo alto, magro, di aspetto ostico. Mi fece subire un interrogatorio de quale esulava ogni minima simpatia verso di noi, i colpiti e i denunziatori al tempo stesso: tanto che a un certo punto non mi potei trattenere dall'esclamare: «Ma signor Giudice, Lei mi parla come se fosse io la colpevole, mentre se non m'inganno, mi ha fatto chiamare Lei per sporgere denuncia di una mancata violazione di domicilio a mano armata». Il Giudice si guardò intorno, quasi temesse che qualcuno avesse potuto sentire; borbottò qualcosa fra i denti e riprese a interrogarmi, scrivendo via via quanto dicevo, con accento e comportamento più benigno. Ma me ne venni via con l'assoluta convinzione che [...] non se ne sarebbe fatto nulla di nulla (Rosselli, 2001: 193).

Finalmente, los hermanos Rosselli fueron encarcelados con acusaciones diferentes y con un final trágico para los dos, pues fueron asesinados en 1937 en Francia, mientras viajaban en su coche. Tras este episodio Amelia se vio obligada a irse del país con sus dos nueras y sus nietos, iniciando un largo peregrinaje en varios países que las llevó hasta Estados Unidos. En esta traumática y dura experiencia, Amelia fue el eje y el sostén para toda su familia, demostrando un coraje y fuerza interior enormes, incluso en momentos tan duros para todas.

Amelia Pincherle Rosselli trasladó su amplia ideología a sus obras literarias, dado que empezó a desarrollar su vena literaria muy joven. Entre sus trabajos se encuentran diversos géneros que comprenden dramas, comedias, textos en dialecto, textos en italiano y cuentos infantiles. De entre ellas, la obra que más destaca es *Anima*, su opera prima, la obra que consiguió elevarla a la categoría de autora sobresaliente. Esta obra le proporcionó éxito inmediato y la situó como primera mujer que escribía para el teatro, como ella misma afirma.

Anima es una obra muy elocuente que consigue transmitir su mensaje sin necesidad de complicados argumentos. El tema de la obra expone cómo son las decisiones que se toman las que marcarán aquello que una persona es, más allá de las vivencias que se hayan podido tener. Sirviéndose de un argumento muy sencillo, esta obra se abre paso hacia un mensaje muy claro que insta a ser reflexivos y no impulsivos.

La obra cuenta la historia de Olga de Velaris, una reconocida pintora y mujer independiente que se ha comprometido en secreto con Silvio Vettori, quien la rechaza por impura después de que ella le confiese entre lágrimas su pasado. Olga se mantiene fuerte porque confía en la pureza de su alma, algo que nadie le puede arrebatar, pero que no sirve como motivo para Silvio.

Mientras Silvio está en una comida con amigos, se presenta Olga, fuertemente afligida por los hechos recientes. Ella consigue encauzar la conversación para que todos opinen sobre su situación, pero de manera que nadie entienda que se trata de ella. Olga se sume en el llanto al comprobar que Silvio realmente la repudia y que casi todos sus amigos piensan como él. No obstante encuentra consuelo en Giorgio, quien afirma comprenderla, apoyarla y amarla.

Al final de la obra Olga se ha casado con Giorgio, que no le da importancia a su pasado, mientras que Silvio se ha casado con Graziana, la hermana de Giorgio que ha crecido pura bajo la estricta vigilancia de su madre. El único objetivo de Graziana consistía en casarse para poder librarse de la opresora presencia materna, así que una vez desposada elude la presencia del marido, considerándolo un problema.

La obra muestra como la sociedad marca un hábito de conducta que no tiene porqué ser adecuado. Olga es una mujer que a causa de un pasado traumático ha crecido con el miedo de confiar en los hombres, motivo por el que tarda en revelar su historia a Silvio. Este miedo se ve personificado en la figura de Teresa Mauri, madre de Graziana, ya que esta ha impuesto una vigilancia férrea sobre su hija para que no se descarrile. Además, las reticencias de Silvio se ven apoyadas por su grupo de amigos, que sin saberlo apoyan

sus argumentos y humillan a Olga. No obstante, también aparece la figura de la redención, personificada por Giorgio, el único capaz de ver la pureza que existe en Olga y darle la oportunidad que se merece.

El contrapunto lo marca la figura de Graziana. Ella es fundamental en el desarrollo de la obra, pese a sus breves apariciones, pues representa por completo el antónimo de Olga. Marca la rectitud impuesta por una sociedad vil y cerrada, incapaz de distinguir entre actuación y voluntad. La firme escolta materna que procura la pureza de Graziana se ve suprimida por su terrible personalidad, que únicamente busca alcanzar la libertad para poder zambullirse en el libertinaje. La evolución de este personaje solo está marcada en relación a su estado civil, ya que en el momento que se separa de la madre deja incluso de respetarla.

Aunque es evidente el profundo fondo psicológico de Graziana, quien teme ir en contra del juicio popular y prefiere esperar a conseguir la libertad, sin importar cuanto tarde, que no comportarse como ella es realmente. Olga es, en este aspecto, más cauta, ya que prefiere ser ella misma en todo momento, sin importarle qué piensen los demás. Olga únicamente da explicaciones a quien ella cree que las merece, pero respetando siempre a quien tiene cerca de sí. Por otro lado, los hombres que aparecen en la obra están psicológicamente vacíos, pues solo actúan según marca la sociedad sin plantearse nada.

El rechazo a la hipocresía de la sociedad que acepta la represión como práctica moral positiva. A través de la lectura tanto de sus memorias como de su opera prima, lo que destaca en Amelia Rosselli es su deseo de libertad individual, su defensa de la sinceridad en las relaciones sociales, la nobleza interior y ser fiel a uno mismo siendo consecuente con las propias decisiones sin importar las futuras consecuencias. Con todo ello vemos a una escritora que a pesar de las circunstancias históricas y sociales y de las dolorosas pérdidas que sufrió siempre fue consecuente consigo misma y con su ideología. Todo ello se refleja en su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, M. "La drammaturgia di Amelia Pincherle Rosselli", in *Atti del Convegno "Ricordo di Amelia Pincherle Rosselli"*, *Quaderni del circolo Rosselli*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 95-106.
- Calloni, M.-Cedroni, L. (a cura di), *Politica a affetti familiari. Lettere dei Rosselli ai Ferrero (1917-1943)*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Ciuffoletti, M.-Corradi, G.L. (a cura di), *Lessico familiare. Vita, cultura e politica della famiglia Rosselli all'insegna della libertà*, Città di Castello, Edimond, 2002.

Ciuffoletti, Z. (a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare 1914-1937*, Milano, Mondadori, 1997.

Rosselli Pincherle, A. *Anima*, a cura di N. Costa-Zalessow, Roma, Salerno Editrice, 1997.

Rosselli Pincherle, A., *Memorie*, a cura di Marina Calloni, Bologna, Il Mulino, 2001.

LA CRÍTICA LITERARIA DE APHRA BEHN: UNA INTRODUCCIÓN

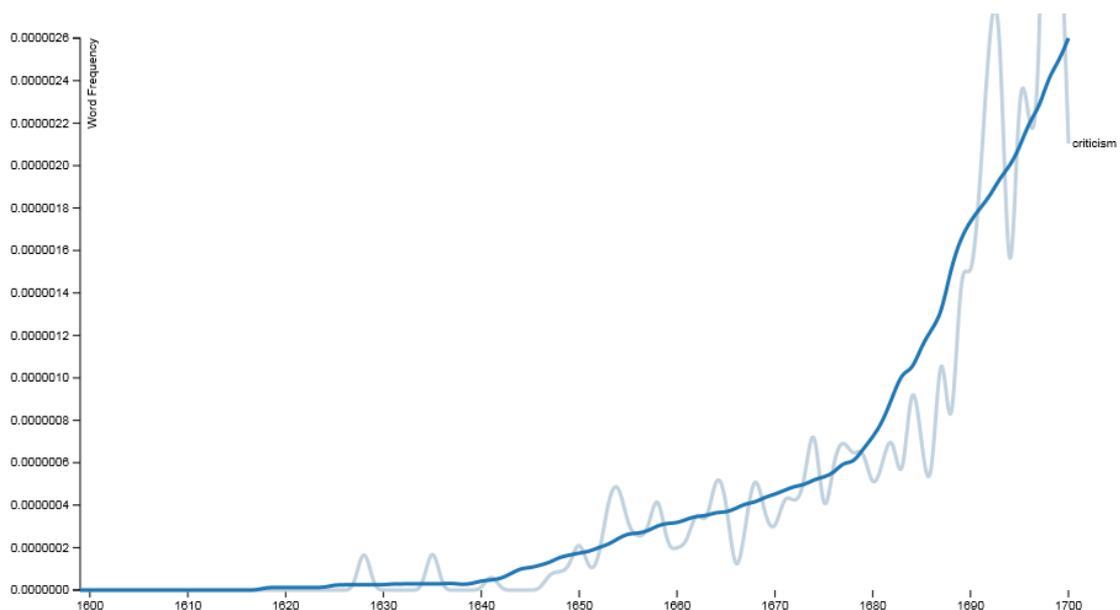
Juan de Dios Torralbo Caballero

University of Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Hacia finales del siglo XVII no se había configurado la crítica literaria como un discurso monolítico y autónomo en Inglaterra. Las proclamas críticas hay que buscarlas en los paratextos, es decir, en los prólogos, en las dedicatorias, en los epílogos e incluso inmersas en la narrativa central de las obras. Jessica Munns (1993: 50) señala que “It is [...] in several prefaces and epistles to readers that Behn’s prefatory writing has most scope, urgency, and energy.”

El siguiente gráfico (realizado en EEBO N-gram Browser) muestra una tenue emergencia del sustantivo “criticism” durante la primera mitad del siglo a la vez que revela una abrupta erupción multiplicadora durante las dos últimas décadas de la centuria. Según infiere Michael Gavin (2016: 53) “Criticism was the metadiscourse of the literary marketplace”, por lo que se corrobora que, en efecto, el empleo de este término está en consonancia con el naciente mercado literario, siendo un elemento más de los que configuran el campo literario.



El legado crítico de Apha Behn no ha sido estudiado de modo sistemático, sin embargo se ha podido localizar algún trabajo que, de forma general, refleja esta faceta de la escritora profesional de la Restauración. M. A. R. Habib (2005: 300-302) investiga la crítica literaria neoclásica y se detiene en Aphra Behn (junto a John Dryden, Alexander Pope y Samuel Johnson) puntualizando “her highly unorthodox and controversial views about drama”, al tiempo que estudia la apropiación pionera de términos circunscritos a la cultura masculina, como “good judgement”, “sense” y “reason”.

Un trabajo paradigmático sobre la literatura inglesa de la Restauración y del siglo XVIII es el citado artículo de Michael Gavin (2016: 53-80), publicado en el volumen 50 de *Eighteenth-Century Studies*, titulado “Historical Text Networks: The Sociology of Early English Criticism”, donde dedica tres páginas a “Women in the network of print: the case of Aphra Behn”. Además, lo laudable del ensayo es la metodología científica y las estadísticas que fundamentan su base.

Aphra Behn encarna una época de transición en los valores epistemológicos¹ y retóricos. Ilustra con claridad “the aesthetics of discourse of the “Zero Point” journey from the Restoration to the eighteenth century” (Zimbardo, 2014: 39) y refracta el “Language and Logic at Restoration Zero Point (Zimbardo, 1989: 22).

Este capítulo va a indagar sendas muestras de la crítica literaria que realiza la escritora de *Oroonoko; or The Royal Slave*, mostrando algunos aspectos sobre los géneros literarios, otros sobre conceptos como la mimesis o la verosimilitud así como un elenco de estrategias de defensa y de legitimación de su oficio como escritora y de la escritura que produce. Para ello, se investigan las proclamas que profiere en algunos de sus prólogos (como en *The Rover* o “The Fair Jilt”) junto a algunos especímenes de sus relatos alusivos a aspectos críticos (como en *Oroonoko*).

Lawrence Lipking (2005: 474) considera incompatible la fijación y la aceptación unánime de unas reglas creativas en la Inglaterra de la postguerra, poniendo como ejemplo el “Act of Uniformity” (1662) que fijaba 39 artículos para los clérigos, al que se opusieron los “Nonconformist and Catholic Writers”. Sin embargo, Lipking estipula en términos de construcción patriótica que “constructing an ideal set of well-informed readers might also be viewed as crucial to building a nation”.

¹ Rose Zimbardo (1989: 22-23) parte de la categoría de Blumenberg y la aplica así: “I have named as “zero point” the moment in late seventeenth century English culture wherein medieval/Renaissance epistemology collapsed under the weight of questions it had itself raised and simultaneously the new epistemology of modernism was constructed” y acuña la terminología “the zero point constructive impulse.” Zimbardo (1989: 31) asevera que “the new semiotic code is radically antithetical to the old. In the old system truth is metaphysical, ideational and prior to the knowledge subject [...]. In the new code matter and experience are prior to the knowing subject and are pre-existents to knowledge.”

2. LA CONSCIENCIA CRÍTICA: “THE GRAND DEBATE”

John Dryden, considerado el padre de la crítica literaria inglesa, publica² obras específicas y, al mismo tiempo, esparce sus comentarios críticos a lo largo de su obra poética como se lee en su sátira de 1676, *Mac Flecknoe*. Lo mismo se vislumbra en la valoración que hace Dryden (1962) sobre William Congreve a través de estos tres versos: “In Him all Beauties of this Age we see; / Etherege his Courtship, Southern’s Purity; / The Satire, Wit, and Strength of Manly Wycherley.” Otro caso se observa en la diferenciación entre “romances” y “novels” que realiza Congreve (2003: 23) en el seno de *Incognita* en 1691. Tres años después, el joven dramaturgo plantea sus *dicta* en los paratextos de *The Double Dealer*³. En el siglo XVIII el género se consolida con las aportaciones de Alexander Pope (*An Essay on Criticism*, *The Dunciad*, *An Essay on Man*), de Samuel Johnson (*The Rambler*, *The Adventurer*, *The Idler*, *Lives of the Poets*) o de Clara Reeve⁴ en su obra de 1785 (*The Progress of Romance*) (Seager, 2012: 11-13).

Aphra Behn no cuenta con un corpus específico y monolítico de crítica literaria, sin embargo se rastrean alusiones y afirmaciones de esta índole en los paratextos que ella compuso para sus obras e incluso en el discurso principal de las mismas, en boca de personajes o mediante la intervención de la narradora. Lo cierto es que Behn se preocupa por la recepción de sus trabajos y graba con denuedo su consciencia crítica, tal como se aprecia en el “Prologue” a *The Rover; or, The Banished Cavaliers*. Las primeras palabras de esta publicación se refieren precisamente a las diatribas entre los ingenios, en los versos primero y segundo: “Wits, like physicians, never can agree, / When of a different society” (Behn, 1996: 263). El verbo que destella inmediatamente es “cried down” refiriéndose a las nuevas obras teatrales:

² Algunas son *An Essay of Dramatic Poesy* (1688) y *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1693). Entre los paratextos, véase el prefacio de *Fables Ancient and Modern* (1700). Puede consultarse el estudio sobre Dryden en *Una nueva poesía en la literatura inglesa* (Torralbo Caballero, 2013, particularmente las páginas 117-122).

³ Según ha estudiado Michael Gavin (2016: 59): “This playbook includes five critical paratexts: a prologue (spoken by Bracegirdle), an epilogue (spoken by Verbruggen), a dedication (to Halifax), a commendatory poem (written by Dryden), and a publisher’s advertisement (by Tonson). The result is a highly cohesive graph that connects Congreve and Tonson to each of the others.”

⁴ Reeve es más conocida por su novela gótica de 1777 *The Old English Baron*.

And Rabell's Drops were never more cried down
By all the learned doctors of the town,
Than a new play whose author is unknown.
Nor can those doctors with more malice sue
(And powerful purses) the dissenting few,
Than those with an insulting pride, do rail
At all who are not of their own cabal. (Behn, 1996: 263)

Seguidamente, la autora alude a quienes lamentan verse reflejados en el tejido textual con realismo fiel, para lo que acude a una metáfora animal: “So amongst men there are ridiculous elves, / Who monkeys hate for being too like elves, / Who monkeys hate for being too like themselves.” Las discrepancias sobre una obra de arte son claramente reflejadas en este pórtico mencionando la facilidad con que brotan las opiniones críticas de signos opuestos: “So that the reason of the grand debate, / Why wit so oft is damned, when good plays take, / Is, that you censure as you love, or hate” (Behn, 1996: 263). Behn insiste en la capacidad del poeta para juzgar, para condenar o para salvar una obra, según considere adecuado, matizando la rigidez de criterio que mantienen algunos. Ciertamente, Behn mienta y esboza tanto la figura de los críticos como su función:

Thus like a learned conclave poets sit,
Catholic judges both of sense and wit,
And damn or save, as they themselves think fit.
Yet those who to others' faults are so severe,
Are not so perfect but themselves may err. (Behn, 1996: 263)

Ella misma dispensa unos versos para enjuiciar a varios tipos de escritores, tanto a quienes copian la generalidad y aportan algún contenido (mediante el símil de las abejas), como a quienes inventan personajes pero no pulen el verso, calificando el trabajo como un esfuerzo digno de encomio:

Some write correct indeed, but then the whole
(Batting their own dull stuff i'th' play) is stole:
As bees do suck from flowers their honeydew,
Some write their characters genteel and fine,
But then they do so toil for every line,
That what you does easy seem, and plain,
Is the hard issue of their labouring brain.
And some the'effects of all their pains we see,
Is but to mimic good extempore. (Behn, 1996: 263)

La ofensiva que late en estas líneas está dirigida a los ciudadanos que, sin ingenio, componen libelos, “Others by long converse about the town, / Have wit enough to write

a lewd lampoon, / But their chief skill lies in a bawdy song.” Finalmente, Behn (que en el prólogo se presenta mediante el pronombre masculino para salvaguardar su anonimato) alude al beneficio del público que asiste a las representaciones teatrales sin desdeñar unas pinceladas sobre los temas, reflejo de la realidad, concretando en la imagen de dos conjuntos sociales, quienes pertenecen a un estamento superior (“cits” como abreviatura de “citizens”, término con cierto tono despectivo alusivo a los comerciantes, tal vez por su falta de gusto literario) que pueden pasear el primero de mayo en anchos carruajes, frente a quienes se deben apiñar sudorosos en sus carruajes para saludar la llegada de la primavera:

As for the author of this coming play,
I asked him what he thought fit I should say
In thanks for your good company today:
He called me fool, and said it was well known
You came not here for our sakes, but your own.
New plays are stuffed with wits, and with dabbages,
That crowd and sweat like cits, in May-Day coaches. (Behn, 1996: 263)

Esta prospección deja sentado el interés y la conciencia crítica de Behn en el seno del campo y del mercado literarios. La escritora desea intercalarse en el palmarés literario del momento. Behn (1967, III, 187), sabedora de que la tradición era androcéntrica y patriarcal, quería hacer valer “the Privilege for my Masculine Part the Poet in me”, tal como expresa en la dedicatoria a *The Lucky Chance* donde también llega a concretar que “Fame as if I been born a Hero”. En palabras de Habib (2005: 302), la poeta “attempt to redeem the notions of “common sense” and “reason” from their sullied masculine traditions” al tiempo que se afana en “redeem [...] poetry as a legitimately female activity”, llamando a las puertas de una tradición literaria “stretching all the way back to ancient writers”.

3. EL TEATRO: “YOUR PIMPS YOU PAY, BUT LET YOUR POETS STARVE”

La carta introductoria a *The Dutch Lover* (1673) está dirigida hiperbólicamente a “Good, Sweet, Honey, Sugar-candied READER [...] which I think is more than anyone has called you yet” (Behn, 1967, I: 221). Según Lipking (2005: 474) el objetivo es “mocking potential critics as well as writers who fawn on them”. Behn visibiliza su singularidad cuando describe a “the most assiduous Disciples of the Stage”, los cuales se distancian de “musty rules of Unity” (Behn, 1996: 161). Habib (2005: 300) señala que “if

figures such as Pierre Corneille took a step away from the authority of classical rules of drama by appealing to experience, Aphra Behn's appeal to experience – to specifically female experience – was far more radical.”

La dramaturga se basa en la segunda idea de la famosa díada horaciana *prodesse/delectare*⁵ (Horacio, 2012: 106), concretamente en el deleite que produce la obra de arte teatral. Fija sus objetivos en “only to make this as entertaining as I could” (Behn, 1967, I: 223).

Otro aspecto destacable es el tópico de la escritura como nacimiento y la metáfora de la maternidad encarnados precisamente en la pluma de una autora. La dedicatoria a *The Young King; or, The Mistake* (1679) alude a “the first Essay of my infant Poetry” (Behn, 1915, II: 105) y el prólogo a *The False-Count; or, A New Way to Play an Old Game* (1681) apunta a la producción de Behn (1967, III: 175) como⁶ “a slight Farce, five days bought forth with ease.”

La referida “Epistle to the Reader” en *The Dutch Lover* comienza defendiendo el teatro compuesto a partir del autoaprendizaje de la escritora respecto al aprendizaje académico de la época, “more absolutely nothing than the errantest Play that e'er was writ” (Behn, 1996: 160). Por otra parte, en la “Dedication to the Reader” que presentaba a *Sir Patient Fancy* (1678) la escritora aducía con gallardía y sin cortapisas su necesidad de ganarse la vida con la escritura: “forced to write for Bread and not ashamed to owne it” (1996, VII: 5).

De hecho, el duopolio que tuvo el teatro en la época de la Restauración generó un desarrollo notable y permitió a Behn encaminar su carrera profesional. Porque tras la sequía productiva y la pauperización de la escena que había provocado la política puritana y restrictiva de Cromwell hubo una eclosión brillante. Sin embargo, en 1682 las compañías se fusionaron en una cuando las representaciones decayeron y cuando tuvo lugar “the political turmoil of the late Stuart era” (Gavin, 2016: 67). En este contexto se comprende el epílogo que Behn añade a *The Emperor of the Moon*, en 1687, en el que alude a las necesidades económicas que atraviesan los escritores arremetiendo contra el público que no correspondía al esfuerzo de sus dramaturgos:

The wiser Wits have now new Measures set,
And taken up new Trades that they may hate.

⁵ Está dicha en el famoso verso 333: “Aut prodesse uolunt aut delectare poetae.”

⁶ Jessica Munns (1993: 56) contrasta estos “cliches of artistic birth” con los empleados por otros escritores como el contemporáneo Thomas Otway.

No more your nice fantastic Pleasures serve,
Your pimps you pay, but let your Poets starve,
They long in vain for better Usage hop'd,
Till quite undone and tir'd, they dropt and dropt;
Not one is left will write for thin third Day,
Like desperate Pickeroons, no Prize no Pay;
And when they have done their best, the Recompence
Is, Dams the Sot, his Play wants common Sense,
Ill-natur'd Wits, who can so ill requite
The drudging Slaves, who for your Pleasure write. (Behn, 1915: 462-463)

De este modo se evidencia que Behn presta atención a asuntos de actualidad cultural y social como la “stage performance and the gendered politics of the town” (Gavin, 2016: 74), nutriendo sus comentarios desde su rica “female experience” (Habit, 2005: 300) en todo momento.

4. SOBRE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Mención especial requiere su dedicación a la traducción⁷ y, consecuentemente, las proclamas teóricas y críticas que las preceden. Behn (1995: 124) se preocupa por sus lectores, por la mirada que dispensan⁸ a su obra como se objetiva en la carta introductoria de su traducción *Agnes de Castro; or, The Force of Generous Love* (de la obra de S. B. de Brillac), que obtuvo la licencia de publicación el 24 de mayo de 1688: “It would be a happy World for us Traders in Parnassus, if, like, those in the Moon [...] we co'd Barter, Pay Debts, and obligations with Poems and Dedications: But this is a World not Generous enough for such noble Traffick”. La autora no vacila en aludir a los clásicos cuando así lo estima conveniente: “Like Homer, we may sing our Verses from Door to Door, but shall find few List'ners that understand their Value, and can receive 'em as they ought. Virgil and Horace had a better age; Augustus favour'd the Muses [...]”. Ello no obstante, llega a confirmar que los poetas romanos se morirían de hambre en su época.

La muestra más compacta de crítica literaria fue publicada en 1688 como presentación de su traducción *A Discovery of New World, From the French. Made English By Mrs. A. Behn* desde la fuente de Fontenelle. Behn (1993: 71) quiso destacar este trabajo teórico y lo llevó al rótulo titular de la obra que proseguía así: *To which is prefixed a Preface by way of Essay on Translated Prose: Wherein the Arguments of Father Tacquet, and others,*

⁷ Sobre este menester, sobre la aplicación de las tres categorías que formulara John Dryden (1962: 268) (metáfrasis, paráfrasis e imitación) puede consultarse nuestro trabajo en la Revista *Alpha* (2016) titulado “‘The translatress in her own person speaks’: Estudio de las traducciones de Aphra Behn a partir de la tipología de Dryden.”

⁸ Más adelante se citan las referencias al juicio que puedan emitir los lectores: “[...] let the Critical Reader judge as he pleases” (Behn, 1995: 56) o “[...] leave it to my reader to judge as he pleases” (Behn, 1994: 34).

against the System of Copernicus (as to the Motion of the Earth) are likewise considered, and answered: Wholly new. Dicho trabajo, conocido como “Essay on Translated Prose” abarca unas catorce páginas en la edición de Janet Todd (Behn, 1993: 73-86).

La modernidad de Behn se constata analizando su legado traducido procedente de literatura vernácula en lengua francesa, tomando como plántula y fuente a autores contemporáneos. Siglos atrás, el terreno había sido roturado y abonado. El hecho de componer en la lengua materna había sido motivo de debate en el ensayo *De vulgari eloquentia* (c.1303) donde Dante dignificó sus dialectos respecto a la omnipresente y sacrosanta supremacía del latín. Al otro lado del canal, Joachim Du Bellay hizo lo propio en su *Defense and Illustration of the French Language* (1549) y Pierre de Ronsand se dedicó a dar consejos a los jóvenes poetas en “A Brief on the Art of French Poetry” (1565). En Inglaterra Robert Ascham⁹ defendía la composición en inglés en *Toxophilus* (1545) y Sir Philip Sidney, en su *Apologie for Poetrie* (1580-1581), teorizaba sobre cuestiones de estética, ontología y objetivos poéticos, a la vez que donaba un texto fundacional y fundamental para la historia de la crítica literaria inglesa. Pues bien, dentro de esta corriente renovadora y de proximidad a la audiencia hay que situar a las traducciones behnianas que encumbran a la literatura francesa pero que, al mismo tiempo, impulsan la eclosión de una innovadora literatura nacional en Inglaterra.

A pesar de su escasa formación en lenguas clásicas, también se halla entre su corpus algún poema traducido desde el latín. Por otro lado, las *Aesop's Fables* requieren siquiera un apunte ya que son vertidas desde la lengua inglesa, a partir de una versión anterior. Estas versiones brillan por su concreción y brevedad, destacando el acomodo del contenido a su ideario político.

Estudiado de manera general, se infiere que la elección del corpus a traducir señala otro elemento de profesionalización, buscando un nicho en el mercado editorial y tratando de acercar a los lectores ingleses versos y prosa cuyo manantial brota copiosamente en los cangilones literarios del país galo.

5. SOBRE LA MÍMESIS: “A POET IS A PAINTER IN HIS WAY”

Una temprana relación entre literatura y representación de la realidad se encuentra en el “Prologue” a *The Rover; or, The Banished Cavaliers* (1677), específicamente en el

⁹ Hay que anotar que Ascham se opuso a la traducción de textos italianos por motivos religiosos, según se corrobora en su obra más conocida, *The Schoolmaster*, que data de 1570.

verso décimo: “If a Young poet hit your humour right, / You judge him then out of revenge and spite” y en el verso 26: “Some write their characters genteel and fine” (Behn, 1996: 263).

La comparación del poeta con el pintor¹⁰ aparece más explícita en la carta dedicatoria de *Oroonoko; or The Royal Slave* que reza así: “A poet is a painter in his way; he draws to the life, but in another kind; we draw the nobler part, the soul and mind; the pictures of the pen shall outlast those of the pencil, and even worlds temselves” (Behn, 1994: 3). Es elocuente la transición que se aprecia desde el pronombre de tercera persona de singular (“he”) hacia el pronombre de primera persona del plural (“we”), puesto que es un marcador y una estrategia de la autorrepresentación de la poeta. En realidad, se trata de un tema que ya recogió Horacio en su *Ars poética*, concretamente en este pasaje de cinco versos (361-365):

Vt pictura poesis: erit, quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit. (Horacio, 2012: 112)

En la tradición insular, Sir Philip Sidney (2002: 86) define a la poesía como “a speaking picture.” Otra ilustración es el poema titulado “Peinture” de Richard Lovelace que data de 1659, donde el poeta *Cavalier* reconoce el valor del retratista Sir Peter Lely. Otros ejemplos del momento son el verso 69 (“From words, which are but pictures of the thought) del poema “To The Royal Society” de Abraham Cowley (1974: 345) y “A parallel betwixt painting and poetry”, el extenso prólogo a la traducción que Dryden (1965, 1-60) realizó *De Arte Graphica. The Art of Painting* (de Du Fresnoy).

Dentro de *Oroonoko; or, The Royal Slave* se vislumbra otra referencia artística cuando la narradora está describiendo la belleza del protagonista y alude al escultor que talla una obra con sus herramientas logrando un resultado bello:

He was pretty tall, but of a Shape the most exact that can be fancy'd: The most famous Statutory cou'd not form the Figure of a Man more admirably turn'd from Head to Foot. His face was not of that brown, rusty Black which most of that Nation are, but a perfect Ebony, or polish'd Jett. His eyes were the most awful that cou'd be seen, and very piercing; the White of 'em being like Snow, as were his Teeth. His Nose was rising and Roman, instead of African and flat. His Mouth, the finest shap'd that cou'd be seen; far from those great turn'd Lips, which are so natural to the rest of the Negroes. The whole Proportion and Air of his Face was so noble, and exactly form'd,

¹⁰ Este tema lo hemos tratado con más detenimiento en otro trabajo que el lector interesado puede consultar en línea, en la *Revista Internacional de Culturas y Literatura* (Torralbo Caballero, 2016: 2-6).

that, bating his Colour, there coul'd be nothing in Nature more beautiful, agreeable and handsome. (Behn, 1994: 11-12)

Behn (1995: 407) profundiza en la dicotomía realidad/representación en otros pasajes, como el que se aprecia el final de “The Wandering Beauty” cuando el marido de Arabella entra a la casa de sus padres y observa un retrato de la protagonista; o en *The Rover* (II, i) cuando la belleza de Angelica Bianca es anunciada mediante tres retratos colgados en la fachada.

6. LA VEROSIMILITUD: “I MY SELF WAS AN EYE-WITNESS”, “I HAD THE HONOUR TO KNOW”

William B. Warner (2016: 267) se ha centrado en el realismo de la nueva escritura: “Ever since the earliest novels of the 17th and 18th century, writers and critics have claimed that new novel achieved a cogent engagement with reality that was unavailable to the old romance.” Está delimitando el alejamiento del “romance” y el acercamiento a la realidad postulando que “Many of the novels of the 18th century can be read as experiments in the exploration of reality.” Los veredictos críticos de Behn refrendan este semántica naciente.

La carta preliminar que contiene “The Fair Jilt” menciona el carácter verídico del relato, mediante estas aseveraciones: “That is Truth: Truth, which you so much admire. But ‘tis a Truth that entertains you with so many Accidents diverting and moving” (Behn, 1995: 4). Behn aborda el tema de la verosimilitud también en el cuerpo central de su trabajo, concretamente en la página tercera según la edición de Janet Todd:

I do not pretend here to entertain you with a feign'd Story, or any thing piec'd together with Romantick Accidents; but every Circumstance, to a Tittle, is Truth. To a great part of the main, I my self was an Eye-witness; and what I did not see, I was confirm'd of by the Actors in the Intrigue, holy Men, of the Order of St Francis: But for the sake of some of her Relations, I shall give my fair Jilt a feign'd Name, that of Miranda; but my Hero must retain his own, it being too illustrious to be conceal'd. (Behn, 1995: 9)

Para no dejar dudas de su base empírica, el relato del príncipe Tarquino termina con esta confirmación: “Since I began this Relation, I Heard that Prince Tarquin dy'd about three quarters of a Year ago” (Behn, 1995: 48). El título completo de esta ficción, publicada en 1688, es: “the Fair Jilt; or, The History of Prince Tarquin and Miranda”.

La *novella* titulada *Oroonoko; or, the Royal Slave* lleva también como cabecera el sintagma *A True History* y en su carta preliminar establece humildemente esta *captatio benevolentiae*:

[...] such humble Fruits, as my Industry produces [...]. This is a true Story, of a Man Gallant enough to merit your Protection; and, had he always been so Fortunate, he had not made so Inglorious an end: The Royal Slave I had the Honour to know in my Travels to the other World; and though I had none above me in that COUNTRY, yet I wanted power to preserve this Great Man. [...] What I have mention'd I have taken care shou'd be Truth, let the Critical Reader judge as he pleases. (Behn, 1994: 5)

En una y otra obra, la escritora se preocupa de intercalar el pronombre primopersonal en oraciones como “I my self was an Eye-witness” o “I had the Honour to know”, lo que refrenda una misma línea de trabajo por parte de la autora.

El punto de vista que aplica la narradora, omnisciente y homodiegética es otra estrategia en aras de la verosimilitud. Esta técnica la recuerdan algunas intervenciones en primera persona, como “Some have commended this act as brave in the captain, but I will spare my sense of it, and leave it to my reader to judge as he pleases” (Behn, 1994: 34). Cuando la ficción está llegando a su fin, se lee este paréntesis que rememora el carácter testifical que tiene la narradora: “being myself but sickly, and very apt to fall into fits of dangerous illness upon any extraordinary melancholy” (Behn, 1004: 71-72).

Los títulos de los frontispicios ahondan en el realismo igualmente. El sintagma completo de “The Nun; or The Fair Vow-Breaker”, que obtuvo la licencia para ser publicada el 22 de octubre de 1688, es “The History of the Nun; or, The Fair Vow-Breaker” (Behn, 1995: 205). La portada que presentaba la publicación de 1697, “The Nun; or, The Perjur'd Beauty”, también lleva el significativo subtítulo de “A True History” (Behn, 1995: 293)

7. SE LEGITIMA: “THE REPUTATION OF MY PEN”

Aphra Behn es considerada como la primera escritora profesional en la literatura inglesa. Así se ha deducido en numerosos trabajos críticos e investigadores de la mano de Maureen Duffi (1989 (1977): 23), Angeline Goreau (1980: 114), Pilar Zozaya Ariztia (1989: 265), Janet Todd (1996: 223), Jorge Figueroa Dorrego (1999: 12), Emily Smith (2007: 46), Juan de Dios Torralbo Caballero (2008: 40-42) o Margarete Rubik (2011: 9), entre otros. La escritora se suma al emergente mercado que -no se olvide- estaba

dominado por el signo antropocéntrico omnipresente. Téngase en cuenta que la venta de la obra de arte verbal en aquel tiempo se consideró como una especie de prostitución¹¹, según se pespuntea en *The Whores Rhetorick*, que “allegorized (female) authorship as prostitution” (McKeon, 2005: 646). Behn, según confirma Figueroa Dorrego (1999: 28) no era vista por la sociedad de su época con buenos ojos; se consideraba que como escritora profesional “estaba exponiendo al público y poniendo en venta” su trabajo; y, la dedicación a estas lides “no se creía apropiada para una mujer honesta” porque “la comedia de la época tenía fuerte carga sexual”. Con estas premisas como telón de fondo, no es extraño que la autora se afanara en defender y en dignificar su menester, tal como se lee en el prefacio de *The Lucky Chance* (1687):

[...] But I make a Challenge to any Person of common Sense and Reason [...] [to] any unprejudic'd Person that knows not the Author, to read any of my Comedys and compare'em with others of this Age, and if they find one Word that can offend the chastest Ear, I will submit to their peevish Cavills, but Right or Wrong they must be Criminal because a Woman's; condemning then without having the Christian Charity, to examine whether it be guilty or not, with reading, comparing, or thinking [...] And this one thing I will venture to say, though against my Nature, because it has a Vanity in it: That had the Plays I have writ come forth under any Man's Name, and never known to have been mine; I appeal to all unbyast Judges of Sense, if they had not said that Person had made as many good Comedies, as any one Man that has writ in our Age; but a Devil on't the Woman damns the Poet. (Behn, 1967, III, 186-187)

En la crítica literaria de Behn se aprecia un sesgo de marcado carácter “author-centric” (Gavin, 2016: 64). El comienzo de la dedicatoria de *Oroonoko; or, The Royal Slave* pone de manifiesto el clamor de la autora por el mecenazgo y la presencia de estos preliminares como un lugar común en la obra literaria. Se trata de una carta dedicada al jacobita católico Richard Maitland: “My Lord, since the world is grown so nice and critical upon dedications, and will needs be judging the book by the wit of the patron, we ought with a great deal of circumspection, to choose a person against whom there can be no exception, and whose wit and worth truly merits all the one is capable of saying upon that occasion” (Behn, 1994: 3). Destaca el adjetivo “critical” y el gerundio “judging” que, sin estar referidos directamente a la crítica literaria, dan fe de la preocupación de la escritora por la recepción de su obra¹². Después ensalza su fidelidad y su lealtad así como su permanente disposición para el bien común de su patria, para lo que emplea el símil de

¹¹ *The Whores Rhetorick* es una adaptación amplificada de *La Rettorica della Putane*, de Ferrante Pallavicino, publicada en Italia en 1642. La obra inglesa fue publicada en 1683 anónimamente. Michael McKeon (2005: 208) infiere que *The Whores Rhetorick* es “a discontinuous allegory of the emergent profession of authorship. Perhaps it may be said to allegorize female authorship in particular and thereby to articulate the relationship between authorship and prostitution as analogous [...] means by which women may exercise a public profession.”

¹² Michael Gavin (2016: 65) aduce que “Restoration criticism thus focused overwhelmingly on aestheticizing the reception of new plays and books.”

una laboriosa abeja: “like the industrious bee, from every flower you return laden with the precious dew, which you are sure to turn to the public good” (Behn, 1994: 4).

La dedicatoria en “The Fair Jilt” abunda en la perentoriedad de la epístola preliminar cuando asevera que “Dedications are like Love, and no Man of Wit or Eminence escapes them; early or late, the Affliction of the Poet’s Complement falls upon him; and Men are oblig’d to receive ‘em as they do their Wives; for better, for worse; at least, with a feign’d Civility” (Behn, 1995: 3). En todos los casos se establece una relación jerárquica manifestándose la abajofirmante en la base de la pirámide: “’tis purely the merit of my slave that must render it worthy of the honour it begs; and the author of subscribing herself, My lord, your Lordship’s most obliged and obedient servant. A Behn” (1994, 4). El final de la epístola dedicada a Henry Pain (“The Fair Jilt”) es otra muestra de la mentada subordinación social en el constructo epistolar que, además, contiene implícito su deseo de fama:

The particular Obligations I have to your Bounty and Goodness, O noble Friend, and Patron of the Muses! I do not so much as pretend to acknowledge in this little Present; those being above the Poets Pay, which is a sort of Coin, not currant in this Age; though perhaps may be esteem’d as Medals in the Cabinets of Men of Wit. If this be so happy to be of that Number, I desire no more lasting a Fame, than that it may bear this Inscription, that I am, SIR, Your most Obliged, and Most Humble Servant, A. Behn. (1995: 5)

El final de *Oroonoko; or, The Royal Slave* inserta esta predicación clamorosa de la fama que la autora desea poseer: “Thus died this great man; worthy of a better fate, and a more sublime wit than mine to write his praise, yet I hope the reputation of my pen is considerable enough to make his glorious name to survive to all ages, with that of the brave, the beautiful, and constant Imoinda” (Behn, 1994, 73).

8. SE DEFIENDE: “I MAKE VERSES, AND OTHERS HAVE THE FAME”

A comienzos de agosto de 1677, *London Gazette* anunciaba la publicación de una obra “Written by A.B.” (Duffy, 1989: 152). Se trata de la tercera reimpresión de *The Rover* la cual contenía por primera vez el nombre de la autora. El texto salió de las prensas por vez primera el 2 de julio de 1677, de forma anónima, igual que la segunda edición. *The Rover*, que se estrenó en Dorset Garden el 24 de marzo de 1677, estaba basada en *Thomaso, Or the Wanderer. A Comedy*. Esta obra de Thomas Killigrew es una “prolija pieza en diez actos [...] que Behn reformó” (Ballesteros, 2003: 43) siendo tildada de

plagio, lo que provocó que la escritora añadiera un “Postscript” defendiéndose de tal acusación.

This play had been sooner in print, but for a report about the town (made by some either very malicious or very ignorant) that ‘twas *Thomaso* altered, which made the booksellers fear some trouble from the proprietor of that admirable play, which indeed has wit enough to stock a poet, and is not to be pieced or mended by any but the excellent author himself. That I have stolen some hints from it may be a proof that I valued it more than to pretend to alter it, had I had the dexterity of some poets, who are not more expert in stealing than in the art of concealing, and who even that way outdo the Spartan boys. I might have appropriated all to myself, but I, vainly proud of my judgment, I hang out the sign of Angellica (the only stolen object) to give notice where a great part of the wit dwelt; though if the *Play of the Novella* were as well worth remembering as *Thomaso*, they might (bating the name) have as well said, I took it from thence. I will only say the plot and business (not to boast on’t) is my own; as for the words and characters, I leave the reader to judge and compare ‘em with *Thomaso*, to whom I recommend the great entertainment of reading it. Though had this succeeded ill, I should have had no need of imploring that justice from the critics, who are naturally so kind to any that pretend to usurp their dominion, especially of our sex: they would doubtless have given me the whole honour on’t. Therefore I will only say in English what the famous Virgil does in Latin: I make verses, and others have the fame. (Behn, 1996: 326-327)

Es de aplicación el verso vigésimo cuarto del prefacio a su famosa comedia, modulando de nuevo una imagen de las abejas: “As bees do suck from flowers their honeydew”. Maureen Duffy (1989: 153) apunta que “She took from Killigrew’s play what she wanted at this time, probably having no idea that she would go back to it. She took what was psychologically important to her and what she thought would make a good play. [...] She changed all the names of the main plot except Angelica Bianca”. Jorge Figueroa Dorrego (1999: 29) colige que “hace una revisión del texto que lo mejora notablemente en cuanto a estructura, ritmo y caracterización, y lo reconduce hacia sus propios intereses”. Antonio Ballesteros (2003: 43) considera que “todos los cambios que la escritora introduce suponen una considerable mejora de la trama y la tensión teatral de la obra, sin con ello pretender desmerecer la pieza de Killigrew, cuyo peor defecto es la complicación y la desmesura de un argumento valioso, más apto para ser leído que para ser representado”. María José Coperías (2006: 59) anota la apropiación de “los argumentos, situaciones, la mayoría de los personajes principales e incluso diálogos enteros”, infiriendo que “A pesar de esto, debemos concederle Aphra Behn el mérito de haber transformado el trabajo de Killigrew en una obra interpretable, llena de diálogos ágiles y buen ritmo escénico”.

La autora defiende su quehacer en el prefacio a *The Lucky Chance* cuando alude a “those Censures that Malice, and ill Nature have thrown upon it, tho’ in vain” (Behn 1967, III: 185) ya que sus éxitos eran recibidos “with all manner of Infamy”. Frente a los dardos

que le lanzaban sus adversarios, la escritora señala que otros lectores no han encontrado tara alguna en su obra ni alusiones obscenas en su trabajo, y que su pieza había sido leída por Sir Rober L'Estrange a la hora de otorgarle la licencia para ser publicada, así como por "several ladies of very great Quality".

8. CON UN NUEVO ESTILO LITERARIO: "IT DOES LIKE THAMES [...] GLIDE"

El contexto filosófico de la época de la Restauración aclimata el nuevo discurso que aflora en la obra de Behn. El hito institucional más sobresaliente es la "Royal Society" (Herman, 2011: 245-246) cuyo eslogan es "nullius in verba" el cual refleja el interés de los intelectuales por *res* en detrimento de *verba*, es decir, por el contenido sobre la palabra y sobre la elaboración del discurso.

El estilo de Behn acrisola los rasgos más destacados de su tiempo. Su legado abona la "cataclysmic epistemological rupture that occurred in England in the Restoration period" de la que brota "The modern world of [...] trade, of empire, of technological invention, professionalism, and print culture" (Zimbardo 1989: 170). Rose Zimbardo (2014: 39) conceptualizó como "the discourses of zero point" un cambio histórico en la mimesis poética que transitó desde una "closed classical form" hacia "the first novel in English [*Oroonoko*]".

Un hilo del impecable tapiz estilístico es la obra ya mencionada *The Whores Rhetoric* (1683) que parodia a la retórica tradicional, "those silly Rhetorics [...] that are commonly taught in Schools, as the four parts of Oration, Elocution, and the Doctrine of Tropes and Figures" (*The Whores*, 39). La obra desarticula las cuatro destrezas de la retórica clásica. La 'pensadora' Creswell, en uno de sus diálogos con Dorothea, suma su discurso a la filosofía empirista cuando establece "Mr. Hobbs, child, says well, what Wisdom is nothing but Experience; so by consequence a Bawd must surpass all mankind in point of Wisdom, in as much as her experimental Knowledge does all others. She has read more Men than any mortal has Books" (*The Whores*, 85-86).

Cowley, con su gracejo poético, encumbró el estilo opalino y transparente del momento en su elogio de la obra del obispo Thomas Sprat¹³ que iba incluida en el trabajo *The History of the Royal Society* (1667):

His candid style like a clean stream does slide,

¹³ Esta famosa oda se titula "To The Royal Society" y se cita desde el verso 176 al 184.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

And his bright fancy all the way
Does like the sunshine in it play;
It does like Thames, the best of rivers, glide,
Where the god does not rudely overturn,
But gently pour the crystal urn,
And with judicious hand does the whole current guide.
'T has all the beauties nature can impart,
And all the comely dress without the paint of art. (Cowley, 1974: 347)

El estilo por el que aboga la “Royal Society”, al compás de la filosofía experimental, está condensado poderosamente por Cowley, el cual emplea para ello familiares imágenes clarificadoras (“like a clean stream”) y rotundas para los lectores como el mismo río londinense (“Like Thames”).

9. CONCLUSIÓN

Aphra Behn es una pionera en la crítica literaria y pertenece al seminario fundacional de esta disciplina en Inglaterra. Si John Dryden publicó sendos trabajos monográficos centrados en la crítica literaria, Behn publicó numerosos pronunciamientos de contenido crítico-literario; verbigracia, una docena de páginas sobre la traducción literaria como prefacio a *A Discovery of New Worlds* (1688) así como sus múltiples proclamas en el resto de los paratextos.

La labor escritural de Behn legitima su oficio y el contenido de su trabajo. La poeta detiene su prolífica sinergia para defenderse de los *argumenta* que proliferaron contra su persona desde la pluma de sus rivales, por su condición de ser mujer y por su profesión de escritora, porque estaba presente en el mercado literario de la Restauración. El significado de su predicamento crítico es el metadiscurso del emergente campo literario profesional.

Junto a su crítica literaria fundacional en la historia de la literatura inglesa, destaca su estilo, alejado de los retruécanos de la época anterior, que destila una suerte de transparencia y de claridad en consonancia con la nueva ciencia y con la filosofía natural; contextualizándose de esta manera en un tiempo de renovación y de transición en la cultura inglesa. Behn encarna los valores de la nueva literatura que emana en Londres al calor de las prensas de las imprentas.

Cabalmente encajadas las teselas críticas behnianas -puesto que están dispersas en su obra- se colige que Aphra Behn es una impulsora destacable e imprescindible en el terreno de la crítica literaria inglesa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballesteros González, Antonio, “Estudio preliminar”, Aphra Behn, *El exiliado*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003, pp. 13-71.
- Behn, Aphra, *The Emperor of the Moon*, in *The Works of Aphra Behn. Volume II*, Montague Summers, ed., London, William Heinemann, 1915.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. Volume I*, Montague Summers, ed., New York, Benjamin Blom, 1967.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. Volume III*, Montague Summers, ed., New York, Benjamin Blom, 1967.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. Seneca Unmasked and Other Prose Translations*. Vol IV. Janet Todd, ed., London, Columbus, Ohio State University Press, 1993.
- Behn, Aphra, *Oroonoko; and Other Writings*, Paul Salzman ed., Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. The Fair Jilt and Other Short Stories*. Vol III. Janet Todd, ed., London, William Pickering, 1995.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. The Fair Jilt and Other Short Stories*. Vol III. Janet Todd, ed., London, William Pickering, 1996.
- Behn, Aphra, *The Works of Aphra Behn. The Fair Jilt and Other Short Stories*. Vol VII. Janet Todd, ed., London, William Pickering, 1996.
- Behn, Aphra, “The Rover; or, the Banished Cavaliers”, W. R. Owens, ed., New York, Routledge, 1996, pp. 261-334.
- Congreve, William, *Incognita*, Peter Ackroyd, ed., London, Hesperus Press Limited, 2003.
- Coperías, María José, “Introducción”, Aphra Behn, *El aventurero. La heredera burguesa*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 7-92.
- Cowley, Abraham, “Abraham Cowley”, *Ben Jonson and the Cavalier Poets*, Hugh Maclean, ed., New York, Norton & Company, 1974, pp. 326-347.
- Dryden, John, *De arte graphica. The art of painting by C. A. Du Fresnoy with Remarks*. London, Printed by J. Heptinstall for W. Rogers, 1695.

- Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*. Vol I. George Watson, ed., London, J. M. Dent & Sons, 1962.
- Dryden, John, "To Mr Congreve", *The Poems and Fables of J. Dryden*, J. Kingsley ed., London, Oxford University Press, 1962.
- Duffy, Maureen, *The Passionate Shepherdess. The Life of Aphra Behn 1640-1689*, London, Phoenix Press, (1977) 1989.
- Figuroa Dorrego, Jorge, *Aphra Behn (1640-1689)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1999.
- Gavin, Michael, "Historical Text Networks: The Sociology of Early English Criticism", *Eighteenth-Century Studies*, 50.1 (2016), pp. 53-80.
- Goreau, Angeline, *Reconstructing Aphra. A Social Bibliography of Aphra Behn*, New York: The Dial Press, 1980.
- Herman, Peter, C., *A Short History of Early Modern England*. British Literature in Context, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2011.
- Horacio, *Arte Poética*, Juan Antonio González Iglesias, ed., Madrid: Cátedra, 2012.
- Lipking, Lawrence, "Literary criticism and the rise of national literary history", *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*, John Richetti, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 471-497.
- McKeon, Michael, *The Secret History of Domesticity. Public, private and the Division of Knowledge*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005.
- Munns, Jessica, "'Good, Sweet, Honey, Sugar-Candied Reader': Aphra Behn's Foreplay in Forewords", *Rereading Aphra Behn: History, Theory and Criticism*, Heidi Hutner, ed., Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1993, pp. 44-62.
- Pearson, Jacqueline, *The Prostituted Muse. Images of Women & Women Dramatists 1642-1737*, New York, St. Martin's Press, 1988.
- Reeve, Clara, *The Progress of Romance [...]*, Colchester, W. Keymer, 1785.
- Rubik, Margarete, "Foreword", *Aphra Behn and Her Female Successors*, Berlin, Verlag, 2011, pp. 9-19.
- Seager, Nicholas, *The Rise of the Novel. A reader's guide to essential criticism*, New York, Macmillan, 2012.
- Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry*. R. W. Maslen, ed., Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Smith, Emily, "The Conquered Female body in Aphra Behn's Prose", *Triumphant Bodies. Sexual Political Conquest in Women's Published Writing, 1660-1763*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2007, pp. 46-74.

- Todd, Janet, *The Secret Life of Aphra Behn*, London, André Deutsch Limited, 1996.
- Torralbo Caballero, Juan de Dios, “A propósito de las escritoras británicas del siglo XVII”, *Escritoras y pensadoras anglosajonas: otras voces y otras lecturas (siglos XVII al XX)*, Sevilla, Arcibel Editores, 2008, pp. 15-42
- Torralbo Caballero, Juan de Dios, *Una nueva poesía en la literatura inglesa: Dryden y Pope*, Sevilla, Alfar, 2013.
- Torralbo Caballero, Juan de Dios, ““Supplying the defaults of nature by the industry of art”: *Natura, ars* and *exercitatio* in Aphra Behn's “The Dumb Virgin; Or, The Force of Imagination””, *Revista internacional de culturas y literatura*, 1 (2016), pp. 1-13,
- Warner, William B., “Reality and the Novel: Latour and the Uses of Fiction”, *The Eighteenth Century*, 57.2 (2016), pp. 267-279.
- The Whores Rhetorick, Calculated to the Meridian of London and Conformed to the Rules of Art*, New York, Obolensky, 1961.
- Zimbaro, Rose A., *A Mirror to Nature. Transformations in Drama and Aesthetics 1660-1732*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986.
- Zimbaro, Rose A., *At Zero Point: Discourse, Culture and Satire in Restoration England*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998.
- Zimbaro, Rose A., “*Oroonoko*: Romance to Novel”. Cynthia Richards and Mary Ann O'Donnell, eds., *Approaches to Teaching Behn's Oroonoko*. New York, The Modern Language Association of America, 2014, pp. 39-42.
- Zozaya Ariztia, Pilar, “Aphra Behn: la primera escritora profesional en Inglaterra”. Bernd Dietz, ed., *Estudios literarios ingleses. La Restauración, 1660-1700*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 265-334.

**ISABELLA Y LA MACETA DE ALBAHACA:
REPRESENTACIONES PRERRAFaelITAS DEL PERSONAJE LITERARIO
DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

María Cristina Hernández González

Universidad de Sevilla / IES Miguel Fernández de Melilla

El extenso poema "Isabella, or the Pot of Basil" (1819) del poeta romántico John Keats tiene su origen en el personaje conocido como Lisabetta -o Ellisabetta- que protagoniza el cuento 5 de la jornada IV del *Decamerón* de Boccaccio, la jornada gobernada por Filóstrato, dedicada a los amores con final trágico, y cuya desventurada historia es relatada por Filomena; un relato conciso, pero de gran intensidad dramática y lírica evocación. El amor entre Isabella y el apuesto Lorenzo, que trabaja al servicio de los ricos y avariciosos hermanos de ella, es un amor secreto por prohibido, debido a las diferencias sociales y económicas; un amor considerado menos una traición por los hermanos que una posible desventaja económica -Isabella como mercancía casamentera que ellos enriquecería-, así que terminan asesinando al muchacho de orígenes humildes. Lamentando su rotunda ausencia, a Isabella se le aparece en sueños el fantasma de Lorenzo para explicarle lo ocurrido e indicarle dónde ha sido enterrado. De este modo, Isabella lo desentierra y se lleva únicamente la cabeza, a la que oculta en un tiesto de albahaca, alimentando la planta con sus lágrimas. Al igual que la cabeza se encuentra encerrada en la vasija, Lisabetta se encierra en sí misma, de tal modo que solo se comunicará mediante sus lágrimas, materialización de sus sentimientos y vía de purificación. Los hermanos descubrirán finalmente su secreto, arrebatándole su adorado macetero y sentenciando el trágico final para la joven, quien languidece cayendo en la locura y en la muerte. El poema de Keats, que permaneció inédito hasta 1820, despertó más críticas negativas que benévolas, desde su aparición hasta bien entrado el siglo XX, haciendo hincapié en los aspectos desagradables y macabros de la historia o en la exagerada debilidad sentimental de la temática (Strachan, 2003:86-88). Sin embargo, la Isabella de Keats fue objeto de representación pictórica para los prerrafaelitas con la misma relevancia que otros poemas suyos, como "La Belle Dame Sans Merci", "Hyperion" o "The Eve of St Agnes" (Altick, 1985:446-448). En la figura de Isabella se entreteje una concatenación de motivos folclóricos de diversa procedencia que dan como resultado la transcripción particular de Boccaccio (Garrosa, 2010: 165), una (re)creación que expone nítidamente su inclinación a la mixtura y concordia de elementos opuestos

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

que terminará por impregnar el poema keatseano y las imágenes prerrafaelitas. Pero, en el caso concreto de Hunt y Millais, como ha analizado Julie F. Codell, Isabella les permitió representar problemáticas socio-económicas, ideológico-políticas y personales, convirtiendo al personaje en el *locus* del debate sobre la diferencia de clases y el desequilibrio entre géneros (Codell, 1995:346-347).

William Holman Hunt descubrió a Keats en 1847, junto con Dante Gabriel Rossetti, y el poeta romántico fue, de hecho, el vínculo amistoso entre los miembros principales de la Pre-Raphaelite Brotherhood, además de una insignia de membresía. La primera representación de Hunt sobre el tema de Isabella fue un dibujo que, al parecer, formaba parte del proyecto de ilustrar el poema de Keats que Rossetti había propuesto a los artistas de la Cyclographic Society, grupo precursor de la PRB (Grieve, 1984:23-25). A diferencia de su sensual *Isabella* de la década de 1860, su *Lorenzo at his Desk in the Warehouse* (1848-1849) ahondaba más en el tema político de las divergentes relaciones socio-económicas entre los personajes, con el propósito de que su dibujo motivara en el espectador la reflexión sobre las restricciones ideológicas, sociales y comerciales de su propio contexto victoriano. Hunt quiso exponer claramente la precaria situación de Lorenzo, de orígenes muy humildes, como trabajador en el negocio familiar de los arrogantes hermanos de Isabella, crueles capataces de clase superior. La temática amorosa se articula con el antagonismo de clases. Isabella aparece tras la puerta de la oficina, en cuyo interior vemos a Lorenzo trabajando en su mesa, mientras uno de los hermanos está humillando a un trabajador que se cubre el rostro con las manos. Al fondo de la escena y por debajo del suelo, otros empleados se ocupan de duras tareas. La colocación de los mismos y la forma en que son mostrados en el dibujo -esquinados y medio ocultos por otros objetos- responden a la intención de Hunt de querer hacer visibles las inferiores condiciones de los obreros, a pesar de la hegemonía visual que ostentan los capitalistas hermanos en la imagen (Codell, 1995: 347-348). En principio, puede pensarse que Isabella, relegada a un lado y con la puerta maciza delante de ella, no puede ser vista por Lorenzo, simbolizando así que ella, por su condición social y su estatus económico, es inaccesible para él. Y, de hecho, como ha señalado Jan Marsh, los enamorados están separados visual y simbólicamente por la línea vertical que forma la puerta (Marsh, 1987:47). Sin embargo, atendiendo a los rostros de los enamorados -la mirada de soslayo de Lorenzo, la ligera sonrisa de Isabella-, podemos advertir que sí hay interacción visual entre ambos. Ellos se miran subrepticamente, en consonancia con el motivo del secreto común al relato de Boccaccio y el poema de Keats.

Años después, Hunt volcó en su monumental lienzo *Isabella and the Poto f Basil* (1868) sus preferencias literarias y su experiencia personal, ya que lo pintó cuando vivía en Florencia, donde su esposa Fanny contrajo unas fiebres que le produjeron la muerte tras dar a luz a su hijo Cyril. La terminó en Londres y no dudó en dedicársela a su fallecida esposa (Birchall, 2010: 76). El artista supo recoger los motivos iconográficos que proporciona el relato de Boccaccio y que nos son conocidos: la intimidad del dormitorio, el juego de pares de opuestos, los paralelismos y superposiciones, las metáforas corporales. Isabella, vestida con finas y transparentes telas, reposa su cabeza sobre el jarrón, dejando caer su oscuro cabello en contraste con los ramilletes de albahaca. Quedan así superpuestas las cabezas de ambos amantes en un tierno y trágico abrazo, pues las lágrimas de la joven riegan lo que la planta oculta. Asimismo, Hunt se mantiene fiel al juego discursivo de opuestos de Boccaccio y lo consigue plásticamente mediante la verticalidad ascendente de la abundante mata de albahaca (la vida procedente de la muerte) y la verticalidad descendente de las guedejas de Isabella (la muerte instalada en plena vida), estableciéndose un ciclo donde los cabellos funcionan como elemento de fertilidad (Bornay, 2010: 26); los cabellos, pues, funcionan como metonimias paralelas de las raíces de la planta y del discurrir de las lágrimas. La jarra en la esquina –al igual que la maceta, otro recipiente simbólico del contener y proteger propios del arquetipo femenino- subraya la imagen líquida de las lágrimas, pues ambas alimentan a la albahaca. El tiesto está decorado con ricos colores, con corazones y calaveras; está colocado sobre una especie de altar cubierto por un paño con el nombre de Lorenzo bordado y la inscripción “El amor es más fuerte que la muerte”, aplicación de nuevo del tópico *amor omnia vincit*. La estancia revela lujosos materiales, como en el suelo y en la columna, recordando el linaje al que pertenece la joven. Y, al fondo, una cama sin hacer, símbolo del ámbito privado del amor y de la escena de la aparición de Lorenzo en sueños. Los descalzos pies y las flores caídas a los pies del altar y en el suelo parecen transmitir la sensación de fragilidad en el estado de duerme-vela en que Isabella se encuentra antes de que sus hermanos descubran su secreto, se apoderen de la cabeza de Lorenzo y precipiten el fatídico final de la muchacha. El camisón transparenta ligeramente su pubis, uniendo así el ámbito privado del espacio físico (el dormitorio), el encierro psicológico de la joven y la leve ocultación del deseo y el amor que no han podido consumarse. El friso de pinturas sobre la puerta se inspira en los relieve escultórico de Luca della Robbia en Cantoria y el propio Hunt creó el macetero de mayólica, que después copió en el cuadro. Su colocación sobre el reclinatorio le confiere la impresión de altar, de manera que la

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Isabella de Hunt está investida de una religiosidad profana sensual y enigmática. La Isabella de Hunt, por composición y estilo, se convirtió en una imagen clásica del personaje, un modelo canónico que el resto de artistas intentarían más o menos imitar.

Por su parte, John Everett Millais reprodujo una escena diferente en su *Lorenzo and Isabella* (1848-1849). Millais lo pintó con apenas diecinueve años y la expuso en la Royal Academy en 1849. El cuadro muestra a la pareja de enamorados en un banquete, junto a los hermanos de Isabella y otros comensales. Además de las expresiones de ambos, como la intensa mirada de Lorenzo ofreciendo la naranja o la actitud tímida de Isabella al aceptarla mientras acaricia tiernamente al galgo, el amor queda claramente expresado por las dos flores entrelazadas en el arco que enmarca sus cabezas. El acto de compartir la naranja, escindida en dos mitades, simboliza el intercambio de los enamorados corazones. La devoción amorosa de Lorenzo, además, se corresponde con la actitud cariñosa del perro que se arrima al regazo de Isabella. El cuadro está repleto de detalles simbólicos que vinculan los temas clave del poema de Keats y del cuento de Boccaccio, esto es, la constancia en el amor a pesar de las adversidades, incluso tras la muerte, y la diferencia entre clases sociales y entre géneros que impide la consumación del verdadero amor. Así, la hostilidad clasista de los hermanos para con Lorenzo y su control sobre la vida de Isabella se observan en la colocación en la mesa, pues están sentados justo en frente de la pareja. A pesar de la luminosidad de la escena y del ambiente aparentemente distendido de la velada, hay indicios de la tragedia que va a desencadenarse, de manera que la muerte es presagiada en numerosos detalles. Por ejemplo, el hermano con sombrero negro levanta y examina la copa con vino -llena de sangre, esto es, de vida-, mientras uno de los invitados está vaciando la suya -ausencia de vida. Un halcón, que representa a los orgullosos hermanos, picotea una pluma blanca, posiblemente de paloma, ave del amor. Los platos de cerámica representan escenas violentas a la vez que las cabezas de las gambas apuntan a la decapitación de Lorenzo. De hecho, en el balcón, los espléndidos maceteros parecen estar aguardando inquietantemente a recibir la cabeza del joven. El hermano en primer plano resulta la figura más destacada en esta serie de insinuaciones. Para empezar, los rasgos y gestos faciales que se ajustan al modo agresivo con que parte las nueces, teniendo en cuenta la importancia simbólica de la frenología y la fisonomía para los miembros de la PRB (Grilli, 1984:44-60) y para Millais, en particular, que pretendía representar el carácter de sus figuras a través de la configuración anatómica (Codell, 1991:51-66). Esta agresividad gestual, como exposición de la actitud despótica y soberbia del hermano de Isabella, en evidente contraste con la noble delicadeza de los

rasgos y los gestos de Lorenzo, se aprecia también en su pierna estirada, con la que pretende echar al perro que busca afecto y protección en Isabella y, por cercanía, alejar a Lorenzo de su hermana (Marsh, 1987:48).

Se ha afirmado que John Melhuish Strudwick siguió la estela de erotizar la figura de Isabella, mostrándola de pie, en una pose sensual, casi de estatua griega, llevándose una mano al corazón, para indicar así su dolor, pero también para resaltar los excesivamente redondeados senos (Wootton, 2006:64). Las cadenitas doradas cruzándose por la parte delantera de su túnica puede que funcionen como enfatizadores eróticos, pero a la vez simbolizan la opresión y el encerramiento interior de Isabella. Estamos en el interior de la alcoba de Isabella y, junto a ella, el atril vacío donde reposaba el macetero. Strudwick realizó dos versiones de *Isabella* (1879 y 1886) que, aunque claramente se inspiran en el modelo de Hunt, ofrecen una secuencia narrativa temporal en lugar de la selección de una única escena extraída del relato. Ambas versiones, muy similares pero con variaciones, representan el momento en el que Isabella acaba de descubrir que ha desaparecido su macetero, hurtado por sus hermanos a los que vemos huyendo a través de la ventana abierta. Strudwick condensa, pues, el episodio del robo por parte de los hermanos y el episodio del triste hallazgo por parte de Isabella, dos momentos climáticos separados por la intensa estrofa LXI del poema, si bien prelude al mismo tiempo el funesto final de la joven que todo espectador victoriano conocía bien. Según Fanny Gillet, esta condensación se articula además con la perspectiva de la composición, que se dirige al corazón de Isabella, y la secuencia narrativa queda sugerida en la versión de 1879 por los tres grados de apertura de las ventanas (Gillet, 2013:384). El aspecto y la pose de escultura clásica de Isabella se corresponden con los relieves del friso, las figuras talladas en el escudo del fondo y las incrustaciones de mármol del taburete en el que ella se apoya. Escenas de figuras desnudas que subrayan el erotismo estratégico del cuadro, al igual que la exquisita decoración de la estancia, con la intención de deleitar al espectador (Wootton, 2006:65). La versión de 1886 es más reducida y muestra algunas interesantes modificaciones. Ahora solo una de las ventanas está abierta; los hermanos huyen hacia un bosque y no hacia la ciudad, el esquema cromático es más oscuro y la decoración marmórea ha sido sustituida por un mayor predominio de objetos de madera. Puede decirse que la primera versión apelaba más a la estética renacentista y obedecía a un propósito más comercial, mientras que la segunda versión, más humilde y austera, parece ser mal fiel con el relato tardomedieval. Strudwick añade un libro abierto con partituras y anotaciones musicales para destacar probablemente la relación con el ritmo del texto

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

poético. El taburete sobre el que se apoya Isabella es más estrecho y presenta adornos tallados y panelados. Sí se mantienen las hojas de albahaca esparcidas bajo el suelo, indicando la brusquedad de los hermanos en el robo, aunque también pueden funcionar como un símbolo de las lágrimas derramadas por Isabella. Ambas versiones fueron expuestas en la Grosvenor Gallery y recibieron elogios por parte de la crítica de la época, si bien hay estudiosos contemporáneos que acusan la ausencia de intensidad intelectual y de profundidad emocional en interacción con el texto (Christian, 1989:92) o el tratamiento descaradamente erótico y comercial del retrato de Isabella.

El norteamericano John White Alexander (1856-1915), aunque no formó parte de manera oficial de la US Brotherhood (Casteras, 1985 y 1990), estaba profundamente influido por el prerrafaelismo británico, una corriente artística que casaba a la perfección con su estilo ecléctico y nada ortodoxo, una estética atrevida y sofisticada que podemos comprobar en su *Isabella and the Pot of Basil* (1897), pintada durante su estancia en París (Mourey, 1900:71-77). Su Isabella es una formidable figura, de pie y de perfil, que ocupa todo el espacio del estrecho lienzo vertical (Moore, 2003:46); sometida a esta extrema elongación, Isabella parece más alta, más grande y más monumental de lo que sería en la vida real, representando quizá la pertinencia que el personaje había alcanzado en la tradición artística. La joven viste una larga túnica -un camisón- y apoya el rostro sobre el macetero, apoyado en una repisa a la derecha, a la vez que acaricia la superficie cerámica con una de sus manos. Con los ojos cerrados y la boca entreabierta, Alexander añade un lánguido erotismo a la composición, pero evidentemente se trata de una sensualidad mucho más sutil que en las representaciones anteriores. No hay delectación en lo macabro, sino la *discreta voluptuosidad* intrínseca al poema de Keats como plena exaltación del estado anímico de Isabella. Tanto el gesto como la vestimenta, junto al juego de luces y sombras, invisten la escena de una profunda intimidad. Sobre la repisa, semejante a un nicho en la pared, vemos unas peonías esparcidas, de las que un pequeño capullo ha caído a sus pies, simbolizando la existencia marchita de la joven. La simplificación de los elementos compositivos y la escasa profundidad están al servicio de la densidad pictórica y permiten al artista recrear la profundidad y la complejidad del estado psíquico de Isabella.

Para Sarah Wootton, la Isabella de Alexander reúne las principales características de su estilo pictórico, como el dominio de las líneas amplias y fluidas, pero al mismo tiempo se trata de una obra inusual por la composición simétrica, por el contraste entre el formato rectangular del lienzo y las curvas generosamente abiertas y por la austera paleta

cromática (Wootton, 2005:285-286). El tratamiento lineal crea una paradoja visual entre la impresión de libertad de movimientos en la holgada y voluminosa túnica y la impresión de cautiverio y claustrofobia por la oscura y estrecha verticalidad de la composición (Leff, 1980:13). De hecho, podríamos pensar que el cuadro produce la sugerencia de un nicho o un ataúd, una forma de representar la *muerte en vida* de Isabella, una correspondencia con la cabeza de Lorenzo sepultada en el interior del oscuro macetero. Los suaves aunque sombríos colores -el blanco nacarado del camisón, las leves y pálidas pinceladas violetas, los apagados verdes oliváceos de la estancia, el toque plateado sobre las blancas peonías, el brillante azabache del cabello y parte de la túnica de Isabella-, capturan a la perfección el tono emotivo y fúnebre de la historia (Fairthbrother, 1983:304), mientras que la débil iluminación y el dominio de sombras y penumbras realzan la intrínseca ambigüedad del poema keatseano (Wootton, 2005:287). A diferencia de la Isabella de Hunt, más carnal o sensual, la de Alexander se encuentra en el estado liminal entre el despertar y el declive de la sexualidad, como el florecimiento y el marchitar de las peonías. En definitiva, las luces y las sombras del amor, de la vida y de la muerte. O, me atrevería a sugerir, el enterramiento prematuro del deseo no consumado.

En opinión de Bram Dijkstra, la Isabella de Alexander es un reverso positivo de las terribles decapitadoras de fin de siglo, Salomé y Judith (Dijkstra, 1986:47), un paralelo menos mórbido y más empático en comparación con las versiones decadentes y simbolistas de Moreau, Beardsley, Lévy-Dhurmer, von Stück, Munch o Klimt (Bornay, 1990:188-218). De hecho, hay escasas representaciones mostrando el macabro momento de la decapitación de Lorenzo por parte de Isabella. En comparación al abrazo de Isabella a la albahaca, la escena del desenterramiento y la decapitación del cadáver tuvo menor frecuencia y repercusión, si bien permitió ahondar más aún en la lectura erótico-mórbida del personaje femenino. Por ejemplo, de Robert Anning Bell tenemos *Isabella Holding the Severed Head of Lorenzo* (1897) que nos recuerda inevitablemente a las Salomé finiseculares y, en concreto, al estilo decadentista y sensual de Aubrey Beardsley (Wootton, 2006:72). Bell, que ilustró la balada completa en la edición de los *Poems* de Keats de 1897, nos muestra dos versiones de este grotesco momento: en una, Isabella alza la cabeza cercenada de su amado mientras su nodriza cubre su rostro ante el horror y la vergüenza; en la otra, la nodriza levanta la mirada y contempla conmovida el casi beso entre Isabella y la cabeza de Lorenzo. En ambas, el resto del cuerpo yace en primer plano, pero en direcciones opuestas. Con esta duplicidad de la escena parece que Bell pretendía, a la manera de los *memento mori* renacentistas italianos y alemanes, profundizar en la

doble reacción del espectador, representado por la nodriza, ante la lúgubre acción de Isabella, esto es, ¿reacciona el espectador con espanto y terror, rechazando lo grotesco de lo mostrado?, ¿o comparte el mórbido erotismo de los ilícitos deseos de Isabella hacia la reliquia amada?

A tenor de lo expuesto, la posibilidad de interpretar a Isabella como contrapartida reparadora de Salomé se complica considerablemente. Pero, a pesar de este último detalle -que no tenemos por qué poner en duda-, la Isabella de Alexander mantiene un elemento que ya mostraba la de Hunt y que seguirán reproduciendo los artistas sucesivos. Sarah Wootton ha analizado convincentemente el *aspecto intrusivo* al que se ve abocado el espectador, el cual recibe la invitación de penetrar no solo en el espacio privado -el dormitorio de Isabella-, sino también en los íntimos recovecos de su alma y de su psique (Wootton, 2005:288). El espectador (masculino) es guiado por el artista (masculino) a recorrer con su mirada los sombríos rincones -tanto físicos como psíquicos- del luto y del dolor de la protagonista. El espectador puede adoptar este rol de intruso y de voyeur a merced de la extraviada mirada de todas estas Isabellas, que no solo representan su agonía, sino al unísono la vulnerabilidad y la impotencia suficientes para darle todo el dominio al espectador. Ellas son sujetos de escrutinio, de observación, de vigilancia, expuestas completamente ante un oculto espectador, en consonancia con la Isabella de Boccaccio y Keats, vigilada por los hermanos y por el fantasma de Lorenzo. Así ejercen, pues, los varones su poder sobre Isabella, a través de una jerarquía de espionajes que implican, por supuesto, al lector/espectador.

La posición del espectador como intruso se cumple de manera similar en la *Isabella* (1907) de John William Waterhouse. Aunque hay notables diferencias con la obra de Hunt, la deuda sigue siendo palpable. La Isabella de Waterhouse aparece arrodillada mientras abraza el macetero; el cambio de escenario nos conduce de la alcoba íntima a un amplio jardín y la vestimenta ya no parece ropa de cama. Los detalles sí son préstamos claros. La forma en que Isabella abraza posesivamente el macetero o la calavera que adorna el pedestal de piedra son dos ejemplos. Las escaleras al fondo son las que invitan a la intrusión, al igual que el gigantesco arbusto permite la ocultación, mientras Isabella es ajena a estar siendo observada. Frente a las Isabellas que aparecen erguidas o sentadas, manteniendo levemente la compostura, a finales del XIX y principios del XX asistiremos a una proliferación de Isabellas en dramáticas posturas arrodilladas que exacerbaban la tensión emotiva, como en la obra de Waterhouse recién mencionada y en las versiones de Arthur T. Nowell (1904), George Henry Grenville (s.f.), Henrietta Rae (1908), Marie

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Lizzie Macomber (1908) o Edward Reginald Frampton (1912), quien incluso lleva al extremo la interpretación religiosa de la historia, al colocar las reliquias de un Cristo-Lorenzo sobre el solemne altar de una capilla y ante el que se postra una orante Isabella.

Pertenece también a la investigadora Sarah Wootton un imprescindible estudio sobre las representaciones de algunos poemas de John Keats por ilustradoras y pintoras que aportaron, en mayor o en menor medida, una lectura femenina a sus heroínas poemáticas a la vez que una respuesta -de admiración y/o de crítica- a los tratamientos realizados por sus colegas varones (Wootton, 2008). Partiendo, pues, de su análisis, pretendemos completar, ampliar o modificar las interpretaciones de Isabella por parte de estas artistas con el fin de profundizar en las interrelaciones entre las artes y la literatura desde una perspectiva estrictamente de género.

Para comenzar, la consagrada ilustradora, retratista y diseñadora de vidrieras Isobel Lilian Gloag, quien también volcaría su particular perspectiva sobre otros personajes keatseanos como Lamia y la Belle Dame Sans Merci, expuso su *Isabella and the Pot of Basil* (1895) en la Royal Academy (Wood, 1995:45 y 196). Su aportación ofrece una lectura más inquietante, pero no menos original. Ocupando el centro de la escena, y mirando frontalmente, Isabella aparece sentada aferrándose a su tiesto de albahaca con una mirada más de temor o preocupación que de enajenación. La calidad de la imagen que ha sobrevivido no nos permite discernir si detrás de ella tenemos un relieve enmarcado o un espejo. En ambos casos se aprecia una silueta masculina: puede tratarse de un retrato de Lorenzo o bien de uno de los hermanos reflejado en el espejo, lo que explicaría la mirada frontal que Isabella dirige al espectador (masculino), que, colocado delante del cuadro, ocuparía precisamente el rol de intruso-vigilante. Solo podemos conjeturar, pero de lo que no se duda es del hecho de que su Isabella es de las poquísimas -acaso la única- que un o una artista colocara frontalmente, sin miradas desvaídas y ajenas al intrusismo del espectador.

De la *Isabella* (1897) de Henrietta Rae solo disponemos de una reproducción a color en una biografía de principios del siglo XX (Fish, 1905:99), ya que la obra está catalogada como ilocalizable, a pesar de que en su época fue una artista reconocida que exponía con regularidad en la Royal Academy. Al igual que sucediera con otras representaciones basadas en los textos de Keats, las Isabellas creadas por mujeres desde finales del siglo XIX son poco conocidas o se han perdido, teniendo de ellas escasos análisis o referencias procedentes de documentos terciarios, algo que Sarah Wootton ha denunciado en un excelente trabajo. Por ejemplo, se sabe que Ida Nettleship expuso su *Isabella* en 1898 en

la National Gallery, pero la pintura no ha sobrevivido. De la versión de Ella M. Bedford de *Isabella and the Pot of Basil* (1898) solo ha quedado un boceto (Wootton, 2006:74). Sentada en un banco -aunque no se distingue bien el espacio, parece estar dentro de su alcoba por la lámpara que cuelga del techo-, y vestida suntuosamente con un traje de amplias mangas decoradas, su Isabella muestra una expresión fatigada y dolorida. Un largo mechón de su cabellera se introduce artificiosamente dentro del macetero, al que abraza con una mano, creando la oposición visual entre la albahaca que crece al exterior -la vida que procede de la muerte- y el cabello que se hunde en la tierra -la muerte en el seno de la vida. En la *Isabella* de Henrietta Rae, de evidente influencia prerrafaelita y clasicista, predominan los cálidos colores de la Italia que visitó y que le sirvió de inspiración. Los suaves tonos, la vista del mar al fondo con los dorados rayos del sol, la abundante vegetación de árboles y flores nada tienen que ver con los oscuros y claustrofóbicos interiores de otras representaciones. Sin embargo, como indica Wootton, la perspectiva intrusiva del espectador permanece a través del arco que enmarca a Isabella, convirtiéndola más en un hermoso objeto decorativo que en un sufridor sujeto por el que debemos sentir empatía. A pesar de la amplitud del lugar, la escena resulta íntima por el modo en que la protagonista abraza el macetero con los restos de su amado. Un patetismo religioso -y algo forzado- se advierte en esta Isabella sentada en el suelo, con el rosario entre sus dedos y el abierto misal junto a los capullos marchitos.

La talentosa pintora e ilustradora Eleanor Fortescue Brickdale proyectó un interesante diseño para su *Isabella* (s.f.), en un original formato horizontal (E.B.S, 1898:103-108). Este formato le permite acotar los límites físicos y/o espaciales que oprimen a Isabella, pero también obligan al espectador a reflexionar acerca de las constricciones psicológicas y las restricciones sociales (Wootton, 2008). La horizontalidad y elongación de la imagen transmite la impresión de que la heroína está siendo comprimida, casi aplastada por los acontecimientos y excesivamente encorvada sobre su macetero. Aunque los espacios circundantes se despliegan y extienden, la delicada composición en líneas verticales y horizontales en blanco y negro configuran un hábitat de cautiverio y prisión. Al mismo tiempo, la artista crea una serie de contrastes en su retrato de Isabella: dentro de la hilera de ventanas cerradas, solo una se encuentra medio abierta, ofreciendo una mínima pincelada del paisaje exterior como símbolo de libertad; la ondulada falta de Isabella contrasta con la uniformidad lineal y cuadrangular que predomina en la escena; frente al patrón de cojines cuadrangulares, hay uno aparentemente mal colocado que recrea la silueta de un corazón. Estas irregularidades o anomalías, que rompen con la supuesta

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

simetría compositiva, representan el mundo interior de Isabella y fuerzan al espectador a interrogarse sobre el tropo prerrafaelita del cautiverio femenino y de las estrategias de liberación -por muy leves que sean- que las mujeres pueden construir dentro de las ataduras a las que son sometidas. Isabella está confinada en un espacio físico masculino, pero su vía de escape potencial -su encerramiento en sí misma, su ensimismamiento- es construido en los límites de dicho espacio.

También abrazada a su macetero y vestida en una holgada y curvilínea túnica la retrata Jessie Marion King (White, 1989 y 2007), polifacética artista de la que conocemos tres acuarelas de 1907 que pueden interpretarse como una secuencia de tres momentos del poema. En todas ellas predominan los suaves colores violáceos, verdes y azules que tiñen la escena de una profunda melancolía introspectiva. Las onduladas líneas de la caballera, el vestido y la vegetación comunican una sensación de delicadeza y armonía, en una suerte de exquisita mixtura entre Renacimiento italiano, Prerrafaelismo, Simbolismo y Art Decó. La deuda prerrafaelita es más que evidente, como también lo es el incipiente Glasgow Style. La acuarela que podemos considerar en primer lugar, siguiendo el orden de la balada, nos muestra a Isabella como única figura dominante en la imagen. Es la Isabella destacada en soledad, tras la ausencia de Lorenzo, quién ya ha sido asesinado por sus hermanos. La tercera acuarela consiste en la clásica imagen de la joven abrazada a su albahaca.

Pero es la segunda ilustración la que demuestra la originalidad y la osadía que caracterizaron su producción artística, pues retrata el macabro e inquietante momento en que Isabella desentierra y decapita el cadáver de su amado. A diferencia del erotismo morboso que pudimos ver en el tratamiento que Bell hizo de la escena, King elimina toda posibilidad de sensualismo mórbido al mantener los suaves colores pasteles. Además, como muy bien señala Wootton, King contrapone las rígidas -y fálicas- líneas verticales de los árboles con las suaves -y femeninas- curvas del cabello y del vestido de Isabella, cuya postura agachada para recoger cuidadosamente la reliquia de su amado preludia de algún modo el recogimiento psíquico y el encierro en sí misma de la parte final del poema. La hilera de troncos verticales sugiere, de hecho, el enjaulamiento físico, pero al mismo tiempo King nos hace reflexionar sobre el encerramiento del deseo de Isabella, un deseo cercenado -como la cabeza decapitada de Lorenzo- por la autoridad masculina que representan sus vigilantes hermanos. En conclusión, King nos ofrece una lectura divergente del icono Isabella, por ser más conmovedora y empática que erótico-macabra, sin traicionar el canon iconográfico que se impusiera de Isabella a partir de la obra de

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Hunt y siendo quizá la artista más fiel al poema de Keats a la hora captar la intensa intimidad emocional que venían a personificar Isabella y su macetero de albahaca.

BIBLIOGRAFÍA

Altrick, R., *Paintings from Books: Art and Literature un Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985.

Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.

Casteras, S. P., "The 1857-1858 Exhibition of English Art in America: Critical Responses to Pre-Raphaelitism", in Ferber, L. S. and Gerdts, W. H. (eds.), *The New Path: Ruskin and the American Pre-Raphaelites*, New York, Schoken, Brooklyn Museum, 1985, pp. 109-133

_____, *English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century*, London and Toronto, Associated University Press, 1990.

Christian, J. (ed.), *The Last Romatics: The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*, London, Barbican Art Gallery, 1989.

Codell, J. F., "Painting Keats: Pre-Raphaelite Artists Between Social Transgressions and Painterly Conventions", *Victorian Poetry*, 33. 3-4 (1995) pp. 341-370.

_____, "The Dilemma of the Artist ni Millais's Lorenzo and Isabella: Phrenology, the Gaze and the Social Discourse", *Art History*, 14.1 (1991), pp. 51-66.

Dijkstra, B., *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

E. B. S., "Eleanor F. Brickdale: Designer and Illustrator", *The Studio*, 13 (1898), pp. 103-108.

Garrosa Gude, J. L., "Lisabetta y el tiesto de albahaca (Decamerón IV, 5): el sustrato folclórico de Boccaccio", *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen Extraordinario (2010), pp. 163-177.

Gillet, F. "Shut from View: Pre-Raphaelite Painting and the Invisible in Keats's 'Isabella, or the Pot of Basil'", in Pedro, N. and Petit, L. (eds.), *Picturing the Language of Images*, Newcastle pon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 381-394.

Fairthbrother, T. J., "John White Alexander", in Stebbings, T. R., Troyen, C. and Fairthbrother, T. J. (eds.), *A New World: Masterpieces of American Painting 1760-1910*, Boston, Museum of Fine Arts, 1983.

Fish, A., *Henrietta Rae*, London, Cassell and Company, 1905.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

- Grieve, A., "Style and Content un Pre-Raphaelite Drawings 1848-1850", in Parris, L. (ed.), *Pre-Raphaelite Papers*, London, Tate Gallery, 1984, pp. 23-25.
- Grilli, S., "Pre-Raphaelitism and Phrenology", ni Parris, L. (ed.), *Pre-Raphaelite Papers*, London, Tate Gallery, 1984, pp. 44-60.
- Leff, S., *John White Alexander (1856-1915): Fin-de-Siècle American*, New York, Graham Gallery, 1980.
- Marsh, J., *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*, New York, Harmony Books, 1987.
- Moore, S. J., *John White Alexander and the Construction of National Identity: Cosmopolitan American Art 1880-1915*, London and New York, Associated University Press and University of Delaware Press, 2003.
- Mourey, G., "An American Painter in Paris: John White Alexander", *International Studio*, 11 (1900,), pp. 71-77.
- Strachan, J. (ed.), *The Poems of John Keats: A Sourcebook*, London and New York, Routledge, 2003.
- White, C., *The Enchanted World of Jessie M. King*, Edinburgh, Canongate, 1989.
- _____, *A Guide to the Printed Work of Jessie M. King*, New Castle and London, Oak Knoll Press and British Library, 2007.
- Wood, C., *Victorian Painters*, Woodbridge, Antique Collector's Club, 1995.
- Wootton, S., "Into Her Dream He Melted: Women Artists Remodelling Keats", *Romanticism and Victorianism on the Net*, 51 (2008).
<<http://id.erudit.org/iderudit/019260ar>>
- _____, *Consuming Keats: Nineteenth-Century Representations in Art and Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- _____, "Keats's Poetry as a Common Thread in English and American Pre-Raphaelitism", in Tobin, T. J. (ed.), *Worldwide Pre-Raphaelitism*, Albany, New York, State University of New York, 2005, pp. 285-286.

**VERITÀ E MENZOGNA NELL'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA D'ARTE
DALLA PROSPETTIVA DI GENERE IN *NEL MUSEO DI REIMS* DI DANIELE
DEL GIUDICE**

Maria Laura Iasci

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUZIONE

Prima di precipitare nella totale cecità, Barnaba, un giovane italiano ex ufficiale della Marina Militare, vuole ricordare come ultime immagini quelle di quadri con soggetti specifici, scelti per esclusione rispetto alle immagini da lontano di luoghi mai visti e alle immagini da vicino di persone. Nel Museo di Reims, dove si è recato per vedere il *Marat Assassiné* di David, Barnaba incontra Anne, una giovane che intuisce i suoi disturbi visivi e lo accompagna nella visita. Anne lo segue in silenzio, gli lascia scegliere i quadri, gli legge le targhette e gli descrive i particolari che lui non vede. La visione delle opere incontrate nelle sale del museo diventa l'occasione per lo sviluppo di una intensa comunione spirituale tra i due, fatta di emozioni pudiche e cooperazione interpretativa. Anne infatti asseconda le scelte pittoriche di Barnaba e le sue richieste d'aiuto e allo stesso tempo destabilizza educatamente la sua ricerca ossessiva di dati visivi certi, fornendogli dettagli spesso inventati, contraddittori e arbitrari e invitandolo a fidarsi.¹ La breve relazione sfocia nella presa di coscienza della condizione sua e della misteriosa e ineffabile compagna,² nell'inversione dei ruoli di narratore e ascoltatore di fronte al quadro di David e nella finale convergenza dei due sui significati di verità e menzogna. Il *Museo di Reims* di Daniele Del Giudice narra di come la pittura, e con essa la letteratura, consentano di riconfigurare la soggettività in spazi di negoziazione e trasformazione identitaria grazie alla decostruzione delle categorie di vero e falso e a una ridefinizione della marca di genere, leggibile in trasparenza e metaforicamente per quanto riguarda il polo femminile, nei termini della differenza butleriana (Butler, 1990).

¹ Anne dà a Barnaba la possibilità di scegliere lui quale dei bambini nel quadro di Taunay è distratto e il colore del vestito di Desdemona. Quando gli descrive la tonalità del giallo che Barnaba le ha chiesto, Anne usa similitudini vaghe, un simbolismo cromatico totalmente soggettivo e contraddittorio che non aiuta a discriminare: "Giallo come il tradimento e l'incostanza. Giallo come l'amore legittimo, o l'adulterio che lo rompe" (Del Giudice, 2010: 22).

² La presa di coscienza di Barnaba è evidente nelle sequenze narrative in prima persona focalizzate sui suoi pensieri.

2. METODOLOGIA

Il presente articolo si situa all'interno delle riflessioni sulla soggettività e sul genere condotte sia dall'antropologia (Chodorow, 2003; Moore, 2007) che dagli studi post-strutturalisti femministi e non (Butler, 1990; Foucault, 1980, 1984, 1996). Esso interpreta la categoria di soggetto come struttura relazionale che si costituisce grazie alle esperienze di transfert e controtransfert, alle identificazioni e ai riconoscimenti che passano per il corpo,³ e che si differenzia dal pensiero filosofico dicotomico che oppone l'individuo alla società.⁴ Esso considera il soggetto come caratterizzato dalla capacità di consapevolezza di sé rispetto a ciò che vive e a partire da determinate idee sull'essere persona o sé stesso, e pertanto ne rileva le tracce nelle tonalità affettive specifiche con cui vive le sue esperienze. Il soggetto sta nel come si pensa, come si comporta e come si sente rispetto alle sue esperienze e ai suoi ruoli sociali. Dentro questo scenario il genere è una categoria fluida, dipendente dai contesti storico-sociali, costruita sia socialmente che individualmente quale gamma di identità femminili e maschili che interagiscono con altri aspetti dell'identità quali classe, età, appartenenza etnica e sessualità. Nel racconto *Nel Museo di Reims* si esamina come Del Giudice rappresenta la soggettività attraverso discorsi sul genere ricorrendo alle tecniche narrative dei punti di vista e delle voci per creare le rappresentazioni di genere.

3. PERCHÉ UN ARCHIVIO PERSONALE DI IMMAGINI PITTORICHE?

Come il narratore e lo stesso Barnaba indirettamente suggeriscono in più parti del racconto, la scelta della pittura come fonte dell'archivio visivo personale da conservare prima di arrivare alla cecità completa si spiega con la necessità di ridefinire la nuova identità di malato nella dimensione della memoria e dell'immaginario collettivo e, in ultima analisi, della concezione socializzata dell'individuo. Ormai non più parte dell'umanità con una "normale" messa a fuoco e percezione dei colori,⁵ Barnaba decide

³ Si veda a proposito quanto ha proposto l'antropologia di taglio psicanalitico (Chodorow, 2003; Moore, 2007).

⁴ Il soggetto si differenzia dalla nozione culturalmente specifica di individuo inteso come essere autonomo, libero, associato alla interiorità, separato dalla società, che è una rappresentazione o mito sociale.

⁵ "Solo che la prima a cadere è stata proprio la visione da lontano, sfocata velocemente in una specie di marginatura indefinita, poi un'opacità indistinta e chiara. Questa opacità io la sentivo, la soffrivo come un sudore, come una febbre paralizzante, come se fosse non soltanto una malattia degli occhi ma di tutto il corpo; e del resto è per una malattia del corpo, malcurata, che sto diventando cieco. Ormai posso vedere da vicino, soltanto da vicino, così da vicino che ciò che mi resta della vista sta diventando quasi una sensazione tattile. Per questo non ho potuto decidere di conservare per me come ultime le immagini di donne e uomini, perché non tutti, non sempre, si possono guardare così da vicino da toccarli con gli occhi." (Del Giudice, 2010: 4).

di visitare i musei di tutta Europa per creare una sorta di memoria personale di “ultime immagini”. Tali immagini, proprio in quanto appartenenti a un patrimonio collettivo significativamente conservato nei musei, lo rimettono in contatto con esperienze condivise, ruoli culturalmente e socialmente significativi, più di quanto possano fare i ricordi individuali.⁶ La pittura infatti, come scopre lo stesso protagonista, gli consente di realizzare un’esperienza vicaria di identificazione con il diverso da sé che gli restituisce il senso dell’appartenenza e allontana l’incubo notturno dell’isolamento futuro a cui crede che lo condurrà la cecità totale.⁷

Il processo di identificazione con le storie dei quadri è utile a Barnaba anche per esplorare un senso e una consapevolezza di sé diversi da quanto elaborato attraverso le precedenti esperienze socializzatrici (famiglia, educazione, lavoro, studio, relazioni sentimentali). I quadri sono liberi dalla connotazione nostalgica che rende particolarmente dolorosi i ricordi del suo passato da vedente visti dal protagonista come una sorta di doppio idealizzato e solare della sua persona che accompagna la nuova quotidianità di malato rinnovando ad ogni suo passo o azione il senso di perdita.⁸ Barnaba scopre che i quadri parlano di lui perché sono messe in scena, teatro, sogno, ovvero l’occasione per vedere e far vedere, cioè per immaginare e creare delle storie immaginarie sulla sua vita.⁹ Come in uno psicodramma, il quadro consente a Barnaba di (ri)sperimentare e (ri)vedere delle situazioni che parlano di sé e del proprio vissuto e delle diverse persone della sua vita, sia dall’interno, come protagonista, sia dall’esterno, come spettatore, per giungerne alla rielaborazione. In tali processi di transfert e controtransfert Barnaba immagina di essere una persona diversa, addirittura un animale o un oggetto inanimato, realizzando il sogno di cancellare le barriere sociali tra soggetto e mondo esterno create dalla malattia. Egli riesce di nuovo a integrarsi nel mondo allontanando l’incubo della trappola dell’interiorità e dell’isolamento e lo fa, come vedremo,

⁶ Barnaba si sofferma più a lungo sui ruoli che definiscono maggiormente il suo vissuto passato e presente, ovvero quelli di figlia, padre, medico dei ciechi e studioso di ottica rappresentati nei quadri del museo, rispettivamente, da Desdemona, Brabanzio e Marat. Desdemona e Brabanzio compaiono nel quadro *Desdémone aux pieds de son père* di Delacroix, mentre Marat compare nell’opera di David *Marat assassiné*.

⁷ “Di fronte ad altri quadri invece, quadri di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli, fossero proprio così, l’emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero ciò che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell’ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io ero un cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue del Cristo, oppure ero una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, ero una foglia di lattuga dentro una natura morta.” (Del Giudice, 2010: 5).

⁸ “All’inizio opponevo alla malattia la disciplina cui ero stato educato dalla mia famiglia, quando ancora pensavo che il destino fosse carattere, mi sforzavo di compiere ogni azione con lo stesso impegno sebbene goffa e impacciata e lenta, solo che ogni azione mi costava molto, non per la fatica ma per la nostalgia, ogni azione arrivava accompagnata da un ricordo...” (Del Giudice, 2010: 26).

⁹ A proposito della storia finale sulla vita di Marat che lui racconta a Anne egli continua a ripetere che lui stesso è un personaggio della storia: “Mi creda, io ero lì” (Del Giudice, 2010: 46).

decostruendo il pensiero binario che sta alla base della concezione cartesiana dell'individuo. Affiancato dalla sconosciuta, e in dialogo costante con i quadri e con le parole e i gesti di lei, Barnaba inizia un percorso di autoanalisi che implica il riesame sia del vissuto idealizzato che però lo tormenta, sia della sua nuova angosciosa condizione presente.¹⁰

La scelta di creare l'archivio visivo attingendo al patrimonio pittorico ha inoltre una motivazione che va rintracciata in quello che gli studiosi di narratologia chiamano discorso (Chatman, 1978): attirare l'attenzione del lettore sul vero problema di Barnaba, che non è semplicemente un problema di daltonismo e perdita della vista, bensì di riconfigurazione identitaria che passa attraverso una nuova rappresentazione simbolica del mondo e una capacità di vedere non descritta dai manuali di ottica e patologia del medico e fisico Marat. Barnaba spiega con due argomentazioni fallaci perché le immagini non pittoriche non possono funzionare per l'archivio visivo di un semicieco. Le immagini di luoghi mai visti sarebbero inadeguate perché la sua visione da lontano è opaca, mentre le immagini di uomini e donne da vicino sarebbero impossibili da realizzare perché non tutti vorrebbero essere toccati dalla sua vista "tattile", che avvicina troppo. L'autore implicito segnala al lettore che i disturbi di Barnaba hanno a che fare con la sua incapacità di immaginare prospettive alternative alla sua vita, schiacciata dal peso di un passato che non può ritornare e la prospettiva di un futuro buio, di isolamento. Sono l'immedesimazione e l'intersoggettività, e non i trattati di ottica e di terapia medica, gli strumenti in grado di assicurargli un archivio visivo che possa riconfigurare la sua identità sociale nel senso specifico di appartenenza. Pertanto, pur non essendo un conoscitore d'arte, né un amante di tutta la pittura, Barnaba arriva alla pittura come archivio della memoria visiva per esclusione.

¹⁰ "Sarebbe un peccato per chiunque naturalmente, ma è difficile accettare di essere scelti per certi destini, specie quando mi sveglio così di colpo nel cuore della notte, e tutto diventa più drastico e senza respiro, e perfino una faccenda come la mia che non avrebbe momenti più drammatici essendo già sul limite ogni ora, tocca una soglia ancora più scabra, di notte, quando tutto è fuori misura, nel buio, che anticipa il buio nel quale finirò, e in ore come questa faccio già le prove. Allora tutto mi appare dall'interno, condannato al solo interno, come durante le visite dei miei amici all'epoca dei primi disturbi, quando non potevo dirmi in compagnia nemmeno con loro: dopo un po' se ne sarebbero andati e io sarei rimasto di nuovo per mio conto, questo sentimento del futuro guastava subito le sensazioni del presente e finivo per essere solo anche mentre loro erano lì, separato e diviso da un cristallo che rimandava me a me stesso con la scritta: «Questa malattia è tutta per te, solo per te»." (Del Giudice, 2010: 25).

4. PERCHÉ I QUADRI DI DELACROIX E DI DAVID?

Durante la visita al museo Barnaba si sofferma sulle immagini pittoriche per lui più significative a livello emozionale in quanto collegate alla sua identità personale, familiare e di genere.¹¹ Sono soprattutto due i quadri che attirano la sua attenzione e che riassumono il suo passato e il suo presente: *Desdémone aux pieds de son père* di Delacroix e *Marat assassiné* di David. Come se esternasse dubbi su quale posizione prendere sulle relazioni familiari a cui lo riporta il primo quadro, Barnaba si domanda quale dei due ruoli di padre e figlia resterà nella sua memoria: “Che cosa ricorderò di questo quadro? Il fatto che una donna chieda di essere tollerata e amata dal padre così com’è, anzi, proprio perché è così? La durezza di un padre che vincola l’affetto a una linea di condotta?” (Del Giudice, 2010: 10). Significativamente Barnaba non sa come interpretare la scena: non riesce a vedere bene Brabanzio, non sa nulla di lui, mentre vede chiaramente Desdemona e di lei conosce bene il suo ruolo sottomesso di moglie obbediente, debole, costretta alla menzogna e alla morte per altruismo. Sia della moglie che della figlia Desdemona Barnaba percepisce la subalternità impotente al mondo patriarcale piuttosto che la sfida al padre con la sua unica risorsa a disposizione, la menzogna. E in effetti, il modello di mascolinità che Barnaba sente di impersonare come figlio, marito e padre mancato, militare e lavoratore è quello perdente e marginale segnato dall’insuccesso.¹² In una delle sequenze in prima persona focalizzate sui suoi pensieri, Barnaba riflette sul fatto di essere un figlio subordinato a una famiglia dominante e paternalistica che gli ha imposto una educazione rigida. Il figlio riaccolto a casa dopo l’abbandono della fidanzata non è riuscito a creare la famiglia alternativa a quella rigida di origine come sognava di fare.¹³ L’ufficiale di Marina che trovava pace e felicità nella natura, nei colori e nella perdita d’occhio è stato costretto al

¹¹ In questo senso sono da intendere le riflessioni di Barnaba sui capolavori della pittura che non lo interessano: non è certo per ragioni accademiche di rispetto di un canone pittorico, peraltro estraneo a chi di pittura non se ne intende, che egli sceglie i quadri da andare a vedere nei musei d’Europa. Il presente articolo esamina essenzialmente i due quadri di Delacroix e David su cui Barnaba e Anne focalizzano maggiormente la loro attenzione. Oltre ai paesaggi di Corot, gli altri quadri commentati da Barnaba sono i seguenti: *Les filles de Pélidas demandant à Médée le rajeunissement de leur père*, di Charles-Edouard Chaise, *Nature morte à la statuette Maori* di Gauguin, *Un cardinal examinant un plan* di Richard Bonington, *Bâteau sur le fleuve*, *clair de lune* di Stanislas Lépine, *Le spectre de Banquo* di Théodore Chassériau e *La lecture du rôle*, di Renoir.

¹² “E in effetti se di giorno riesco a costruirmi un minimo orizzonte, di notte ho solo questo cui pensare. Per quelli del posto dove lavoravo dopo aver finito l’Accademia navale, così energici, così attivi e selettivi, era solo un caso di sofferenza, ero semplicemente entrato a far parte della schiera di coloro che non ce l’hanno fatta, di quelli che si allontanano voltando le spalle, lontano da loro lontano dal centro, e nei discorsi hanno diritto lì per lì a molte parole di comprensione poi di rimpianto poi di null’altro.” (Del Giudice, 2010: 26).

¹³ “.io ero cresciuto nell’emulazione della mia famiglia, poi avevo preso una mia strada, nei miei piani prevedevo anche una famiglia nuova, la mia, mi sarei inventato la stessa cosa che si erano inventati loro, ma senza la rigidità gli eccessi le possessività, li avrei battuti su quel terreno, il loro, dato che su tutti gli altri li avevo già battuti, invece proprio lì sono stato sconfitto, come su tutto d’altronde. Quand’ero allievo ho imparato le manovre per la resa e i termini in cui ci si consegna. Non potevo fare altro, dopo una certa resistenza mi sono consegnato.” (Del Giudice, 2010: 27).

congedo forzato dall'ufficiale medico che ha scoperto le sue bugie sul daltonismo e ha inevitabilmente rotto i legami sociali con gli ex colleghi energici ed attivi che lo compiangevano. Il suo approccio alla malattia riflette lo stesso modello di pensiero della famiglia e della Marina: combattere in un modo virile, disciplinando i disturbi attraverso la routine, l'impegno e la forza del carattere e se non si riesce dichiarare la resa, il fallimento. I sentimenti di pudore, di vergogna, di sofferenza e di paura con cui vive la sua imminente cecità confermano l'interiorizzazione della comprensione di sé in termini subalterni, oppositivi e gerarchizzati: passato/ presente, sano/ malato, forza/ debolezza, resistenza/ resa. La sua identità di genere occupa il polo da lui sentito come debole nella dicotomia maschile/ femminile.

Quanto al *Marat assassiné* di David, Barnaba spiega ad Anne che il suo interesse per il quadro è nato in relazione all'identità professionale di Marat e non alla sua identità politica di rivoluzionario assassinato con l'inganno. Egli ha cercato affannosamente nei trattati del medico che curava i ciechi e del fisico famoso per i trattati di ottica e gli esperimenti le ragioni organiche dei suoi disturbi visivi, tralasciando la prima ragione della sua attrazione per Marat: capire cosa prova un medico quando muore, che è appunto un punto di verità verso il quale vuole indirizzarlo Anne con le sue sottili provocazioni. Non è un caso che proprio di fronte alla tela di Delacroix Anne noti il paradosso di come una pupilla tanto definita all'esterno, presenti una opacità e confusione di fondo all'interno.¹⁴ Barnaba sta perdendo la vista ma questa perdita non lo ha ancora condotto focalizzare la sua attenzione sulla coscienza di sé che riguarda i modi soggettivi di posizionarsi ed essere posizionato, di influenzare ed essere influenzato dalle relazioni con il diverso da sé, sia esso la malattia, la famiglia, i compagni di lavoro e anche il modo più generale in cui si auto-percepisce o in cui ragiona e categorizza il reale. Sono da intendere in questo senso le sue preoccupazioni per i dettagli dei quadri che non vede bene (si preoccupa di capire qual è la tonalità esatta dei colori, la posizione e la forma dei dettagli) e gli interventi di Anne che gli suggerisce letture alternative e inconfessate dei quadri, delle parole di lei e di sé stesso che gli sfuggono.¹⁵

¹⁴ “La ragazza guardò a sua volta gli occhi di Barnaba e si stupì che il margine della pupilla nera fosse così netto, una specie di circoletto nitido in cui si addensava il bruno scuro, e pensò che a tanta definizione dell'esterno doveva corrispondere chissà quale sfocatura e non definizione dall'interno.” (Del Giudice, 2010: 12).

¹⁵ Anne sottolinea il controllo patriarcale del padre sulla figlia: Brabanzio maledice Desdemona inginocchiata davanti a lui.

5. ANNE O DELLA INTERSOGETTIVITÀ

La problematicità della semi cecità, così sofferta davanti ai paesaggi misteriosi di Corot per la presunta differenza tra quello che c'è nel quadro e la percezione errata che ne ha il protagonista, si complica di fronte alla *Desdemona* di Delacroix.¹⁶ Davanti a questo quadro la prospettiva di Barnaba si arricchisce perché egli focalizza la sua attenzione sulle relazioni di potere in ambito familiare e di genere oltre che sulla opposizione tra particolari pittorici visti male ed effettivamente presenti.¹⁷ Barnaba percepisce i ruoli di genere in termini conflittuali e disgiuntivi: non sa se ricorderà il padre severo o la figlia che implora accettazione. Come dice Anne alla fine del primo giorno di visita al museo, Barnaba sta “sul bordo dei suoi occhi”, percepisce la interazione tra esterno e interno, maschile e femminile, come un conflitto che sente problematico ma da cui dipende la costruzione di sé come soggetto individuale. Appena dopo il contatto con Anne,¹⁸ Barnaba inizia a riflettere sui problemi interpretativi dell'opera d'arte in un modo diverso e più complesso che lo porterà alla fine a ridefinire le nozioni di verità e falsità. Spaventato dalla possibilità che la memoria futura cancelli tutte le differenze tra i dati oggettivi presenti nel quadro e quelli soggettivi dell'interpretazione del quadro,¹⁹ egli si concentra sugli effetti del racconto e dello sguardo di Anne sull'ascoltatore e spettatore Barnaba. Nel qui e nell'adesso il racconto di Anne gli fa vedere e sentire quello che gli sembra di non vedere nel quadro²⁰ perché attiva procedure percettive che stimolano nuovi intendimenti e nuove costruzioni del mondo: “la sensazione sottile” a metà tra quello che

¹⁶ Le difficoltà visive di Barnaba di fronte alla tela di Delacroix riguardano solo i personaggi maschili in ombra, il padre Brabanzio e altri due uomini intimoriti.

¹⁷ A differenza di quanto avveniva nel passato Barnaba, semicieco, sembra più sensibile e scettico rispetto alla questione dell'immaginazione: “O forse sono io che ho confuso le ombre, che ho scambiato per persone i semplici tratti di uno sfondo? È come con le nuvole, quando potevo ancora vederle, bastava un minimo appiglio per dare loro una forma: una grande nave nel cielo, un grande spazzolino da denti, un animale grande accucciato. Devo difendermi da quell'immaginazione che collega le stelle tra di loro, come i punti di una vignetta enigmistica, e fa dire «l'Orsa!» o «il Carro!», mentre tutto nella realtà è staccato, disunito, non messo lì per assomigliare a qualche cosa.” (Del Giudice, 2010: 11).

¹⁸ Anne enfatizza il controllo patriarcale del padre che maledice la figlia inginocchiata ai suoi piedi e lo invita a scegliere lui il colore del vestito di *Desdemona*, rosso o verde.

¹⁹ “Però appena smette di parlare mi ritorna la prima immagine che ho avuto, la mia, e allora mi sembra che il capitano non ci sia, nemmeno il canneto, neppure la pianta della basilica. Ma poi, alla fine, che importanza ha sapere se c'erano veramente? Che importanza può avere se questi quadri li ricorderò come sono, o come ho cercato di vederli, o come lei me li ha descritti? Chi mi assicura che quando il buio sarà perfetto buio li ricorderò uno per uno e non diventeranno invece una specie di visione confusa e unitaria, che piano piano si perderà nel passato?” (Del Giudice, 2010: 17-18).

²⁰ “L'importante è adesso, l'importante è qui. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri, vorrei capire se questa sensazione sottile che ho, tra quello che lei dice e quello che io non riesco a vedere bene, corrisponde in qualche modo al vero. Che spreco di sensazioni trascurate, non messe a fuoco, non riconosciute se non dopo, non perseguite, quando me le potevo permettere! Adesso ognuna è così vitale per me, così significativa, che non posso perderne nemmeno mezza, neppure questa, seppure incerta: che lei mi stia mentendo.” (Del Giudice, 2010: 18).

racconta Anne e quello che vede male lui.²¹ La falsificazione dei quadri operata dalle parole di Anne, proprio come le centocinquanta copie o versioni del Marat di David, non compromettono infatti la verità di quelle opere ma sono una maniera diversa, indiretta, di pensare ed esperire il mondo che permette esperienze percettive uniche.²² Barnaba abbandona la concezione del pensiero che oppone e subordina menzogna a verità, che percepisce le relazioni sociali solo come relazioni di potere come nel caso delle menzogne di Anne, un abuso del più forte sul più debole che non vede e non può verificare la veridicità delle parole di lei.²³ La menzogna, come sottolinea Anne, utilizza il meccanismo di inversione del comico o della malattia: questiona la visione del mondo che normalmente ha valore di destino, ovvero fa riflettere Barnaba sulle sue categorie di pensiero e gli fa vedere la verità di Anne, il dolore, che è poi anche la sua verità.²⁴ Pertanto, Barnaba smette di cercare il motivo delle menzogne di Anne, e decide di aiutarla come aveva fatto lei con i suoi problemi di vista: diventare lei, immedesimarsi in lei per permetterle di prendere coscienza del proprio dolore. Proprio come in una identificazione a specchio nello psicodramma, Barnaba cerca di dare una identità ad Anne, e allo stesso tempo a sé stesso, immaginando la sua casa, la sua educazione, gli spazi dove vive e lavora, le sue socializzazioni, i suoi ruoli sociali di studentessa, lavoratrice, amica. Così facendo Barnaba rifonda la sua soggettività individuale su basi più inclusive, e meno dolorose perché fondate sulla intersoggettività. L'ultimo passo di Barnaba sarà raccontare, ovvero assumere il ruolo di Anne, mettere in scena e far vedere lui ad Anne la storia del medico e fisico francese Marat. Il racconto si chiude con Anne e Barnaba che guardano il Marat come se fosse una casa da lasciare, con Barnaba che finalmente riesce a guardare il quadro da una distanza che avrebbe scelto una persona normo vedente, che mente sul titolo del quadro. Ha uno sguardo che si perde senza più necessita di riferimenti esterni, non più sul bordo degli occhi ma perfettamente integrato con la propria differenza e quella di Anne.

²¹ Il rammarico per non aver definito con precisione quella sensazione quando ancora poteva permetterselo, cioè quando la sua capacità visiva funzionava meglio, significa pentirsi di non aver potuto riconoscere e vivere ancora più numerose esperienze del mondo vitali e significative, inclusa quella ora incerta del mentire di Anne.

²² Significativamente Barnaba dice di non essere un esperto di pittura e di non essere particolarmente colpito dai capolavori della pittura: il suo sguardo è attento ad una verità non di tipo accademico.

²³ La menzogna viene definita da Barnaba come un dono della sua malattia che gli segnala indirettamente, insieme alla voce di Anne che chiede aiuto, il dolore della donna. "...gli sembrava che nel dolore di Anne al di là delle bugie e anzi proprio per quelle ci fosse un punto di verità, ed era di quel punto di verità, adesso, che più di tutto aveva nostalgia." ((Del Giudice, 2010: 23).

²⁴ In questo senso, è significativo il fatto che Anne voglia portare Barnaba a cogliere il lato comico della sua condizione. L'imbarazzo e il pudore provati da Barnaba per la sua cecità hanno infatti la funzione disciplinare di rinforzare la sua posizione subalterna, la sua paura della non accettazione, la sua sfiducia in Anne, il senso del ridicolo introiettato. Come dice Anne, la condizione a metà è la migliore per fare scherzi e per mentire, visto che anche la malattia o la sofferenza permettono di infrangere equazioni morali tra verità e onestà, serietà e onestà.

6. CONCLUSIONE

Nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice mostra come la relazione tra menzogna e verità sia declinabile in diverse modulazioni e spesso riveli una importante complementarità. Dopo aver raccontato la storia di Marat ad Anne, Barnaba si accorge che si può mentire tacendo o non mentendo, così come Anne gli aveva fatto capire che la menzogna può essere la proiezione di un desiderio, una irritante ipocrisia, una pratica intimidatoria o marginalizzante. Nella dialettica tra l'iniziale resistenza e la finale accettazione delle menzogne di Anne da parte del protagonista Barnaba si iscrive anche una importante rielaborazione del sé che passa per la graduale, reciproca comprensione e accettazione delle storie personali di dolore. Il percorso attraverso i capolavori della pittura e i propri racconti, come in un gioco di specchi, permette a Barnaba di esplorarsi in modo diverso, di superare i meccanismi di difesa derivati dall'educazione familiare e di genere, e di ridefinire la propria soggettività come intersoggettività. La finale identificazione tra Barnaba e Anne segnala in maniera simbolica il superamento delle relazioni di genere esperite dal protagonista solo come sottomissione alla norma patriarcale (Desdemona) o come inadeguatezza alle aspettative di mascolinità dei contesti familiari, militari e sentimentali. Sia Anne che Barnaba occupano posizioni soggettive che abbracciano la differenza e si inscrivono fuori dal pensiero binario che oppone necessariamente uomo e donna, soggetto e oggetto.

BIBLIOGRAFIA

- Brito, Amélie, *Événement et dynamique événementiale chez José Saramago et Daniele Del Giudice*. Tesi di dottorato, Parigi, Francia: Centre d'études et de recherches comparatistes. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, (2012), Internet. 13-11-16. <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00864220/document>>
- Butler, J., *Gender Trouble*, New York/London, Routledge, 1990.
- Chatman, S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

- Chodorow, N. J., *El poder de los sentimientos: la significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Colummi Camerino, M., “Daniele Del Giudice: narrazione del luogo, percezione dello spazio.”, *Strumenti Critici*, 89, 1 (1999), pp. 61–81.
- Daros, P., “Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice”, *Chroniques Italiennes*, 75/76 (2005). Internet. 13-11-16. <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/75-76/Daros75.pdf>>
- Del Giudice, D. *Nel museo di Reims*, Einaudi, Torino, 2010.
- Foucault, M., *Power/Knowledge*, New York, Pantheon, 1980.
- Foucault, M., *The Foucault Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1984.
- Foucault, M., *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*, New York, Semiotext(e), 1996.
- Klettke, C., *Attraverso il segno dell'infinito: il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, Franco Cesati, 2008.
- Moore, H. L., *The subject of anthropology: gender, symbolism and psychoanalysis*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- Spaccini, J., “In un museo e davanti a un quadro...: Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice”, *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 51 (2008): pp. 147–181.

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ARTÍSTICAS EN LA OBRA DE ADRIANA ASSINI

María Reyes Ferrer
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE ADRIANA ASSINI

El estudio de la obra de Adriana Assini, pintora, escritora y traductora italiana, supone un reto para las disciplinas artísticas, concretamente para la pintura y la literatura, debido a las intersecciones temáticas, estéticas y estilísticas que se aprecian en ella. Sus creaciones evocan una serie de reflexiones literarias y pictóricas que conducen a descifrar su mensaje artístico: el rescate de historias y figuras femeninas desterradas y/o malinterpretadas a través del tiempo por las fuentes oficiales. Con gran habilidad y sentido crítico, Assini logra atribuir otro valor a la historia a través de dos artes tan diferentes y que, a su vez, sintoniza a la perfección para dar visibilidad a la mujer desde una perspectiva de género. La conjugación de la pintura¹ y la literatura hace que el estudio de su obra sea complejo y de mayor envergadura ya que tanto el lápiz como el pincel serán utensilios necesarios para estudiar y comprender su particular (re)construcción de una historia en femenino.

La artista italiana siente que la pintura y la escritura son dos disciplinas con las que supera el puro placer artístico y se sirve de ellas para colmar una necesidad interior que refleja su expresión de la realidad y de la historia. La pintura y la escritura son su particular medio de comunicación con el mundo y, en su conjunto, conforman la expresión más completa de su creatividad: “Amo raccontare e, in certi momenti, avverto l’urgenza di farlo attraverso i colori, la materia” (Assini en Matrone, 2013: 28). Los colores presentes en su narrativa y los relatos que cobran vida en sus pinturas hacen necesario una redefinición de sus obras puesto que la pintura y la escritura aparecen como elementos complementarios, que llegan a contaminarse, y que se pueden definir

¹ Assini se decanta por el uso de la acuarela, una técnica que defiende y trata de ennoblecer desmontando ciertas ideas preconcebidas acerca de la supuesta simplicidad del manejo de la técnica: “L’acquarello, arte minore? Sbiadisce con il passare degli anni? Pregiudizi vecchi che sopravvivono in parte anche nell’era moderna. Ci vuole, infatti, mano sapiente per controllare colori che, essendo liquidi, scivolano, corrono e sfuggono sulle superfici. Tanto più che questa tecnica non consente pentimenti e correzioni. La qualità dei pigmenti, quindi le marche eccellenti, ne garantiscono la tenuta [...] Per me è stato un grande amore sin dalla prima pennellata. I colori ad acquarello sono duttili, brillanti e inodori. Consentono un’infinità di sfumature e velature molto delicate, ma anche stesure a tinta piena, rigorosamente contenute nei campi stabiliti, senza contaminazione e sbavature.” (Assini, 2012).

utilizando un concepto próximo al oxímoron como es la “scrittura colorata” y la “pittura raccontata” (Ibídem). La combinación de las artes y de las distintas técnicas artísticas no obedece a criterios formales ni a un meditado estudio de las analogías entre las diferentes artes sino que, más bien, se debe a una cualidad innata.

Para abordar la producción de Adriana Assini, como se ha visto, se hace imprescindible un estudio de sus dos facetas artísticas pues dichas actividades se desarrollan en paralelo. Son dos disciplinas que evolucionan conjuntamente y, a través de ellas, la artista proyecta su creatividad e ingenio en los varios modos posibles, con la fuerza poética y la sensibilidad pictórica que caracterizan sus imágenes y sus palabras. Las analogías en la obra de la artista romana son, por lo tanto, más que evidentes, aunque también los son sus diferencias. A continuación, se analizarán las convergencias y las divergencias artísticas presentes en el conjunto de su obra con la finalidad de poder establecer vínculos entre sus acuarelas y sus novelas.

2. CONVERGENCIAS ENTRE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y EL RELATO LITERARIO

Desde las distintas disciplinas de estudio, los preceptos y las nociones que giran en torno a cuestiones artísticas y literarias han sido utilizados para construir y enfatizar las analogías interartísticas, así como para poner en evidencia su diversidad. Si se presta atención a las posibles correspondencias entre la palabra y la imagen, estas han sido abordadas por numerosos críticos, filósofos y literatos desde la Antigüedad clásica. La tradición abarca desde los estudios del poeta Simónides de Ceos, quien puso de manifiesto su predilección por los contrastes expresivos y, como sostiene Gómez de Liaño (2000), fue el primer pensador que planteó el principio estético de *ut pictura poesis* por la que se expresa la ecuación oximorónica de la pintura es poesía silenciosa y la poesía es la pintura que habla. En la *Epístola ad Pisones*, Horacio hará célebre tal principio basado en las relaciones interartísticas y Aristóteles lo tratará como central en la *Poética*, analizando las representaciones poéticas y artísticas como parte esencial de la naturaleza humana.

La definición que Assini hace de su obra se aproxima a la visión horácica de las artes y la propia autora califica sus novelas como “racconti visivi”: “abituata a intingere il pennello nei colori, mi viene naturale rappresentare le scene dei miei romanzi come un susseguirsi di quadri” (Assini, 2008). Si tomamos en consideración su obra literaria, Adriana Assini es una escritora activa y prolífica, una mujer que se mueve en los círculos

literarios y culturales que están dispuestos a apreciar su trabajo, más allá de un mercado editorial de números y nombres².

Dada la contemporaneidad de su obra literaria, enmarcarla dentro de una corriente concreta resulta complejo. No obstante, es posible afirmar que esta sigue la trayectoria iniciada por la novela histórica femenina post-moderna debido al interés que se despierta por reescribir el pasado, analizar la historia desde una posición crítica y periférica a las fuentes oficiales y, de manera especial, recuperar el interés por la pequeña historia, cotidiana e íntima, que permite la penetración psicológica en el personaje femenino. Sus obras rompen con esa supuesta fidelidad al texto histórico, dando fe de las evidentes carencias que presenta la historiografía y, a su vez, incorpora una perspectiva descentralizada de los hechos. Su predilección por la disciplina histórica está ligada no sólo al conocimiento del pasado sino también al entendimiento y al fuerte compromiso que mantiene con el presente. Califica la historia como un “serbatoio della nostra memoria remota, il pilastro della nostra identità culturale” (Assini, 2008) y, aun así, mantiene que esta es una disciplina que todavía está por reescribir, pues no es ni definitiva ni objetiva. Es por ello que sus novelas no se limitan a reproducir la historia, sino que trabaja en la (re)interpretación de las fuentes tratando de rellenar los espacios en blanco - es decir, aquellos lugares que no están en las bibliotecas ni en los libros- con su imaginación, dando voz a sus personajes e imaginando a su vez tantos otros que podrían haber vivido allí, recreando vivencias a través de un viaje en el tiempo: “Ma viaggiare non è soltanto mettersi in macchina o prendere un aereo. La mente è forse il maggiore mezzo di trasporto a nostra disposizione e ci conduce dove vogliamo, nel tempo e nello spazio” (Assini en González de Sande, 2010: 10).

El período histórico sobre el que trabaja nunca va más allá del siglo XVIII y sus personajes, emblemáticos y polémicos a su vez, son estudiados de manera minuciosa, desnudándolos frente al lector con una finalidad concreta: restablecer la dignidad que la

² Respecto a la difusión de su trabajo, este se va afianzando en Italia poco a poco, donde comienza a tener una mayor visibilidad y reconocimiento por parte de la crítica literaria. En España, gracias al grupo de investigación ‘Escritoras y Escrituras’ y, en particular, a algunas de sus integrantes como la ya mencionada Mercedes González de Sande, cuyo trabajo ha servido para dar un gran impulso a la producción artística y literaria de Adriana Assini en nuestro país con su edición crítica y la traducción de la obra *Le Rose di Cordova*, Sevilla, Arcibel, 2011, o su artículo titulado “Pintura y literatura: el universo poético de Adriana Assini” en *Archivium*, LXIV, 2014, (pp. 163-186). A ello se le suma la labor de la profesora Mercedes Arriaga Flórez, que publicó una edición crítica y la traducción de tres de sus relatos cortos bajo el nombre de *Perder la cabeza*, Sevilla, Arcibel, 2013. Por su parte, Letizia Casella ha colaborado en la difusión de su obra a través de publicaciones en la revista internacional *Culturas y Literaturas* y una aportación en el volumen *Storie di donne che non si arrendono* de 2012, con un espacio dedicado a su persona. Recientemente, María Reyes Ferrer ha publicado un estudio crítico de su obra literaria y pictórica bajo el título *Adriana Assini. El universo femenino entre literatura y pintura*, Roma, Aracne, 2016.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

historia les arrebató. Para ello Assini, siguiendo la línea de la historiografía feminista, indaga acerca de una verdad distinta a la oficial, cuestionando y reinterpretando el discurso oficial de la historia. De esta forma, la artista contribuye a fomentar un diálogo entre pasado y presente dando voz a todas aquellas mujeres que la historia ha marginado y/o malinterpretado.

La Historia está llena de falsedades, prejuicios y mentiras, pero cuando se habla de mujeres todo se multiplica. Son muy pocas las mujeres que tienen un espacio en las páginas de las antologías escolásticas y, a menudo, de estas pocas mujeres escapadas de la sombra y del olvido, se cuentan hechos y comportamientos que no corresponden a la realidad (Assini, 2011).

De una forma u otra, la figura femenina adopta una posición de inferioridad en la historia, tanto por su evidente ausencia como por su presencia tergiversada y mutilada, llena de estereotipos y prejuicios.

Il alcuni casi, una rilettura critica rigorosa di taluni eventi, una inaspettata scoperta archeologica o qualche fortunato ritrovamento di importanti documenti negli archivi e nelle biblioteche, sono sufficienti per rimettere in discussione conoscenze consolidate da secoli. (Assini, 2008)

Tras realizar un detallado estudio de la obra, Mercedes González de Sande afirma que tanto en su literatura como en su pintura como en su literatura confluyen ambas pasiones y están íntimamente vinculadas por un objetivo común, el de narrar historias y suscitar emociones.

Por este motivo, como ella misma afirma, acostumbrada a conjugar ambos medios, las escenas de sus novelas, acompañadas siempre de minuciosos detalles, se presentan como una sucesión de cuadros que el lector puede casi contemplar, como si se encontrara ante la realidad misma, y, a su vez, sus acuarelas, que contienen siempre una gran carga expresiva, representan historias o “relatos visuales”, según su propia definición (De Sande, 2014: 167).

La combinación de la palabra y la imagen, como Javier Abad propone, es “diálogo fértil de significados y a la vez, una situación compleja de interpretaciones” (2013: 98), puesto que ambas son elementos portadores de sentido que se combinan a la perfección para reflejar el universo poético femenino de Assini: “Scrittura e pittura sono due forme espressive molto diverse, ma il fine di entrambe è lo stesso: raccontare storie, comunicare pensieri ed emozioni” (Assini en Massiero, 2008: 15). El vínculo creado entre palabra e imagen permite dirigir a los lectores y/o espectadores de su obra a un espacio reservado por la propia autora: la particular visión de la historia y del mundo que se representa. Ambas formas, como ella misma mantiene, le consienten dar a conocer su modo de

interpretar y reinventar “la relazione del singolo con l’esistenza, la società e la storia” (Assini, 2012).

Por su parte, la obra artística de Assini tiene una finalidad similar a la literaria: la mujer y los motivos femeninos ocupan el centro de la escena. Como se comentó anteriormente, la técnica más usual es la acuarela, una elección que Luciano Pirrotta (2000) justifica por ser el medio de representación más acertado de su refinada sensibilidad, algo que se desprende de sus obras a simple vista. El color es un elemento primordial en su obra, el elemento que aporta vitalidad e integra las formas femeninas en un cosmos visual que se mantiene en perfecta armonía. “Il colore crea atmosfere e suggestione, si fa corpo, individuo” (Assini en Matrone, 2013: 29). El color media entre su mundo interior y las figuras que representa, todo ello expresado a través de un lenguaje mágico y simbólico. Ese mundo interior es precisamente el reflejo de sus obras, pinceladas de vida que se mueven entre lo real y lo onírico donde las mujeres son figuras esenciales, tanto en la narrativa como en la pintura.

Las convergencias artísticas son, por lo tanto, manifiestas. Su obra gira alrededor de la figura femenina y la finalidad de esta es idéntica: restablecer la centralidad del sujeto femenino y dignificar la figura de la mujer, una mujer real o posible, a través de la indagación histórica y el uso de la fantasía. Su obra, por tanto, parece cumplir con la máxima horaciana *ut pictura poesis*, pues se mantiene la existencia de una analogía entre pintura y literatura, algo que será esencial para darle un significado total a su obra.

I suoi quadri sono storie e le sue storie sono quadri, con pennellate precise che ne delineano i protagonisti. Adriana Assini ha il dono di possedere entrambe le capacità espressive in modo spiccato, grazie alle quali regala viaggi bellissimi alla fantasia di coloro che la conoscono. Sia con la pittura che con la scrittura riesce a catturare immediatamente chi si avvicina alle sue opere: i suoi acquarelli deliziano gli occhi, i suoi testi provocano un piacere sottile, grazie al quale ci si immerge in atmosfere lontane (Casella, 2011: 16)

3. DIVERGENCIAS PICTÓRICO- LITERARIAS: LA RUPTURA DE LAS ANALOGÍAS

Parece unívoco el criterio de los estudiosos a la hora de afirmar que en su obra convergen las dos artes y, de manera especial, se acentúa la naturaleza ecfrástica del texto literario, entendiendo la *ecfrasis* como “la representación verbal de una representación visual” (Hefferman, 1993: 3-4). No obstante, al estudiar detalladamente su obra, surgen varios interrogantes acerca de la posibilidad de que las analogías no sean completas en

sus obras y, por lo tanto, existan divergencias artísticas que rompan con la teoría del *ut pictura poesis*.

Tal y como confirman diversas teorías estéticas y filosóficas formuladas a lo largo de los años, entre literatura y pintura se pueden establecer una infinidad de paralelismos y conexiones que nacen de las semejanzas entre ambas, pero las divergencias también aparecen cuando se trata de representar la realidad: “[...] ello no significa que la expresión escrita o la plástica sean imperfectas o carentes de componentes imposibles de atrapar respectivamente. Al contrario cada lenguaje tiene su riqueza y sus límites y en ellos reside su belleza, su capacidad de sugerir y de permitirnos soñar o recrearnos” (Morales Jiménez, 2004: 28). Si bien es cierto que muchas de las convergencias estriban en la representación del sujeto femenino como ente principal de su obra, las divergencias surgen precisamente en la forma en la que estos se representan, es decir, el uso que se hace de la imaginación y la fantasía a la hora de representar a la mujer. Adriana Assini sugiere tales teorías ya que, no obstante la perfecta simbiosis que existe entre sus artes, afirma que:

Quando scrivo la fantasia diventa invenzione e interpretazione allorché si tratta di descrivere episodi non supportati dai documenti ufficiali, o di far esprimere opinioni e sentimenti ai vari personaggi [...] Tutt’altro discorso per i miei acquerelli, nei quali l’immaginazione è sovrana, non avendo alcun vincolo con il realmente accaduto, oppure attinge liberamente da miti, leggende, storie bibliche, cicli cavallereschi, riproponendoli a volte parzialmente rivisitati, magari con un accenno di provocazione (Assini, 2008).

Se apuntaba anteriormente a que la base de todas sus novelas es la documentación histórica y el estudio meticuloso que supone la reconstrucción de los distintos períodos históricos y, en especial, de los personajes femeninos que han sido en su mayoría obviados. Su estudio histórico, además, se complementa con un uso de la imaginación que utiliza tanto para completar datos inexistentes como para dar vida a mujeres verosímiles: “[Assini] da voz a mujeres imaginarias, anónimas, hipotéticas pero posibles, que encarnan a mujeres de carne y hueso, y cuyas vidas, hábitos y costumbres nunca fueron reflejados en la historia oficial por no suscitar interés” (Reyes, 2016). El uso de la imaginación en la narrativa, por tanto, tiene como finalidad la reconstrucción de la historia y la reapropiación desde la perspectiva femenina de los tiempos y los espacios hasta ahora desconocidos, un uso que difiere del que se hace en sus acuarelas: “A las acuarelas encomiendo las historias que relatan mi visión del mundo. Un mundo suspendido, en el que lo que prevalece son los sueños, las fábulas, los mitos y las leyendas” (Assini, 2010).

De estas constataciones se puede inferir que el punto de partida de las dos artes es totalmente opuesto y, por lo tanto, las convergencias entre las artes parecen tener un límite expresivo-representativo: en la escritura, la imaginación tiene una labor completiva a la hora de reconstruir la historia y, en la pintura, dicho mecanismo provoca la oscilación entre lo real y lo onírico para crear un universo sugestivo en clave femenina.

A pesar de las evidentes disimilitudes entre las fuentes utilizadas como modelo de inspiración para su pintura y su literatura, la artista considera que ni unas ni otras deberían escapar de una revisión crítica por el hecho de haber fomentado a la construcción de los arquetipos femeninos negativos. Un ejemplo de ello son sus acuarelas dedicadas a personajes mitológicos o legendarios, que “han servido como modelos de la degradación de la imagen de la mujer mediante la manipulación de su ficción, con claras repercusiones sociales e ideológicas” (Reyes, 2016). Los cuerpos femeninos aparecen vinculados a una cierta provocación, dejando ver sus formas o cubriéndolas con ligeros paños, desafiando la cosificación sexual del cuerpo de las mujeres. Sus pinturas encarnan a mujeres guerreras del imaginario cultural colectivo, a Amazonas y Aqueras que rompen con los estereotipos tras sus cuerpos volátiles y se esconden entre suaves telas. El mosaico femenino se completa con circes, diosas, bailarinas y, en definitiva, mujeres que transportan a otro tiempo y a otro mundo, pero con una mirada cómplice al tiempo presente. Además, no sólo recrea a mujeres que viven en el imaginario cultural sino que también cuenta con la presencia de personajes históricos como Safo o Teodora de Bizancio. Sin embargo, la representación de las figuras históricas en su pintura aparece sujeta a las exigencias artístico-expresivas personales, dejándose llevar por principios puramente subjetivos que no presentan ningún tipo de vínculo con la realidad.

En vista de lo anterior, las divergencias nacen de las dos grandes categorías a las que las dos disciplinas artísticas están sujetas: el mundo histórico-real y literario, y el mundo onírico- pictórico. De ser válida tal división, se afianza la teoría de las divergencias artísticas presentes en su obra, unas diferencias que nacen de:

[...] una tensión entre la representación, el referente y la realidad puesto que el texto literario ecrático logra hacer una representación verbal de una representación visual y, además, tiene un referente en la realidad, algo de lo que carece su pintura, que se presenta bajo formas más autorreferenciales y remite a sí misma, no a una realidad posible (Reyes, 2016).

Mientras que la escritura está arraigada, como Abad (2013) sugiere, a la representación de una determinada realidad, la imagen que se proyecta en sus acuarelas es susceptible de ser descifrada bajo múltiples interpretaciones.

Sin embargo, se incidiría en un grave error si obviáramos las licencias que la escritora se toma en su obra literaria. A pesar de que el fundamento de sus novelas sea la historia, no por ello el uso de la fantasía y la imaginación pasan a un segundo plano sino que la fantasía cobra un sentido allá donde la historia enmudece: “Non meno tempo e attenzione richiede la parte di fantasia del romanzo, che approfitta liberamente degli spazi lasciati vuoti dalle carte ma che deve comunque essere in equilibrio e sintonia con la parte storicamente documentata” (Assini, 2012). El elemento fantástico también tiene cabida en su literatura, aunque la fantasía literaria se aleja del mundo fantástico de la pintura. Los elementos fantásticos que, en ocasiones, aparecen en sus novelas mantienen una armonía con el resto de los elementos de la narración, sin alterar los acontecimientos, y se pueden analizar como elementos poéticos cuya finalidad es embellecer la narración y dulcificar la crudeza de los hechos históricos. Es por ello que generalmente el elemento fantástico aparece asociado a la noche o a la muerte, como sucede cuando la condesa Erzsébet Báthory, una de las protagonistas de sus novelas, llega a su fin y la narración de su muerte se convierte en fantástica:

Chiuse gli occhi, s'avvolse nelle sete. Figlia selvaggia delle sabbiose terre del Danubio, strinse l'antico scettro tra le mani e fu di nuovo padrona di tutte le sue torri. Ancora grande, ancora seducente. Signora della notte, signora dei gatti, con passi muti Erzsébet s'allontanò altera, facendosi impalpabile vela spinta dai venti. Angelo caduto, anima nera, attraversò le mura di quella triste rocca andando incontro ai più gelidi incanti (*Il bacio del diavolo*, 2004: 152)

Con gran habilidad, la escritora acerca a la condesa Báthory a la condición humana de la que había sido despojada por las fuentes oficiales, y lo hace a través de los sentimientos primarios como el amor, el miedo o la soledad, dándole así una muerte digna. La imagina encerrada en su torre, momentos previos a su muerte, sin perder el control, conservando su fortaleza y su grandeza, cualidades que la han caracterizado desde siempre. El momento final se configura como un entrelazado de historia y fantasía, envolviendo a la condesa en un halo de misterio que siempre ha rodeado su persona. La fantasía, por tanto, aparece con una función concreta y cobra sentido allá donde la historia enmudece. Además, la presencia de hechos oníricos tiene otra función más: es un elemento de reacción contra un discurso unívoco y totalitario como generalmente se presenta la historia. Se podría entender como un elemento subversivo, como Rosemary Jackson apunta, poniendo de manifiesto la voluntad de alejarse de los valores dominantes: “[...] for fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural

constraints: it is a literature of desire which seeks that which is experienced as absence and loss” (Jackson, 1981: 3)

4. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, resulta evidente afirmar que el debate acerca de las relaciones entre pintura y literatura se abre al estudiar de cerca la obra de Adriana Assini. El uso de las técnicas narrativas en sus acuarelas, que se remontan a tiempos lejanos, a mitos e historias, y las rápidas pinceladas descriptivas y coloristas de su prosa hacen que las intersecciones interdisciplinares sean rasgos significativos de su obra. Sin embargo, y pese a la multitud de analogías trazadas en sus obras, es también posible hablar de divergencias entre la obra pictórica y literaria. Como se comentó más arriba, las principales divergencias nacen del uso que se hace de la imaginación y la fantasía, un elemento controlado dentro de unos parámetros formales en su narrativa y que, sin embargo, aparece con total libertad de representación e interpretación en su obra pictórica, otorgando diversos significados a la función poética y pictórica, pero ambos enfocados a un mismo fin: la reapropiación de tiempos y espacios en femenino.

El conjunto artístico y literario de Adriana Assini, por lo tanto, debe ser entendido como una sucesión de creaciones cuyos elementos principales, texto e imagen, colaboran y negocian los confines de las disciplinas y ayudan a construir un complejo universo artístico que tiene como objetivo valorar y dignificar a la mujer a través de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Molina, J., “Imagen-palabra: texto visual o imagen textual”, en Ministerio de Educación Cultura y Deporte (ed.), *Actas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías*, Madrid, Secretaría General Técnica, 2013, pp. 97- 104.
- Assini A., *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*, Caserta, Spring, 2004.
- Assini, A., “Mitos e iconos femeninos: contra la violencia simbólica”, *Jornada de Creación y Pensamiento para la igualdad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 21 de mayo de 2010.
- Casella, L., “Adriana Assini. La gioia del colore, il piacere della Storia”, *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, vol.2, 11 (2011), pp. 15- 18.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Entrevista a Adriana Assini, “Tavolino riservato a Adriana Assini”, *Il caffè culturale*, 02.10.2008. Internet: 11-09-2012.

<http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini%20Assini.htm>

Entrevista a Adriana Assini, “Tavolino riservato a Adriana Assini”, *I caffè culturali*, 14.12.2012. Internet: 14-01-2013

<http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini/Adriana%20Assini.htm>.

Gómez De Liaño, I., *Filósofos griegos, videntes judíos*, Madrid, Siruela, 2000.

González de Sande, M., “Pintura y literatura: el universo poético de Adriana Assini”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 64 (2014), pp. 163-186.

Hefferman, J., *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago press, 1993.

Jackson, R., *Fantasy: the literature of subversion*, London and New York, Methuen, 1981.

Masiero, A., “Tra storia e fantasia. Il mondo a colori di Adriana Assini”, entrevista realizada a Adriana Assini, *La voce di Rovigo*, 28.01.2008, p.15.

Matrone, P., “La dignità delle donne e le menzogne della storia nella scrittura colorata di Adriana Assini”, entrevista realizada a Adriana Assini, *Nuova Tribuna Letteraria*, 109 (2013), pp.28-29

Morales Jiménez, M.E., *Lo pintado y lo escrito: límites y conexiones. Análisis comparativo entre pinturas de Remedios Varo y textos de Isabel Allende*, La Laguna, Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2004.

Pirrotta, L., “Fuori binario”, *Rivoluzione italiana*, Maggio (2000), p. 54

Reyes Ferrer, M., “Palabras y pinceladas. Las relaciones entre la pintura y la escritura en la obra de Adriana Assini”, *Escritura e Imagen*, 12, 2016 (en prensa).

LA (AUTO)REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL PRIMER CÓMIC FEMINISTA ESPAÑOL: NURIA POMPEIA Y SUS VIÑETAS

Núria Lorente Queralt
Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

Nadie duda hoy del alto poder de atracción que los cómics han generado y generan o de la capacidad, desde que apareciesen en el siglo XIX, para entretener a sus lectores. Ahora bien, no toda atracción es ingenua ni todo entretenimiento es tranquilizador.

Como medio narrativo de comunicación oral el cómic conforma una unidad sintética interesante, puesto que conjuga ambos códigos, el escrito y el visual. Pensemos que, los cómics, mediante la puesta en escena de todas las posibilidades que son exclusivas de este arte y su potencial, en cierto sentido, aún hoy, inimaginable: yuxtaposición entre el texto y su imagen, repetición de motivos, referencias intratextuales y cruces de sentidos, simetrías textuales y/o pictóricas, manipulación de los paratextos e historietísticos (que difieren en gran medida de los literarios), etc. En definitiva, iba diciendo, que en el cómic, mediante todos estos recursos, se aprovecha al máximo de la relación entre texto e imagen (y la naturaleza icónica de esta) de tal manera que se alcanzan, en sus páginas, cotas inéditas de sentido, que aún hoy siguen infravalorándose. Es interesante esto, puesto que pese a que el cómic es, indiscutiblemente, una producción de una excelente elaboración, puesto que como producto total presenta una conjunción artística interesantísima, al no beber de toda una tradición canónica, sino popular/*subcultural* muchos continúan condenándolo. No es mi intención desplegar, a modo panfletario, la defensa del género en cuestión, sino más bien poner de manifiesto la existencia de un cómic de calidad que se esfuerza en subvertir, pero no desde fuera mediante ensayos, novelas o artículos, sino desde dentro del propio género, la idea risible, entretenedora y reduccionista con la que aún hoy se le cataloga, insuficientemente. Efectivamente, largo es el camino que el cómic ha recorrido en la suntuosa senda de la crítica literaria y luengo aquel que le queda todavía por transitar hasta adquirir el reconocimiento que se merece un género capaz de proyectar, en su dimensión narrativa e ilustrativa, relatos cargados de crítica e ideología.

Ahora bien hay que tener claro que si difícil es que la Academia valore positivamente al género por ser un medio de comunicación popular, más difícil es todavía que este adquiera la dignidad otorgada por la crítica cuando son las autoras quienes lo utilizan como plataforma de denuncia. Es desde ahí desde donde me interesa empezar puesto que,

aunque menos conocido y escasamente valorado, existe un cómic feminista en España de notable calidad en el que, con un humor eficaz e inteligente, se denuncia cómo la historia de la mujer, desde tiempos inmemoriales, ha sido la de la lucha a contracorriente por construirse y realizarse en plenitud en mitad de una larga carrera de obstáculos que se lo ha imposibilitado. Es a partir de los años 70 del siglo XX, como veremos, cuando germina un cómic alternativo escrito por mujeres en el que se reflejan los tópicos que han marcado al colectivo femenino, pero reescritos desde la pluma de ellas. Lo importante no es, únicamente, que estas se lancen al mercado editorial o que, como veremos, lo hagan en un contexto como el que presenciaron, sino que estas aproximaciones novedosas a la voz femenina dan cuenta de todo un imaginario cultural heterogéneo de figuras y contrafiguras nuevas. Y, más importante todavía, al visibilizar estos nuevos tipos de mujer logran desarticular, pública y exitosamente, la representación tradicional polarizada con la que se la figuraba e inaugurar la autorepresentación de autoría femenina. De este modo, consiguen romper con el cliché homogéneo que se le había otorgado a la configuración de la mujer, dando paso a adjetivaciones y modelos atípicos de representación femenina.

Como pionera destaca Nuria Pompeia, y de ahí su protagonismo indiscutible en este breve estudio, puesto que ya en plena Transición la autora catalana escribía y dibujaba viñetas en las que la mujer, a diferencia de los cómics del franquismo, ya no era ángel, pura, santa, madre, esclava y doméstica como la Sección Femenina de la Falange demandaba, ni esperaba paciente, sumisa y atenta la llegada del héroe protagonista de los cómics anteriores, sino que se alzaba “como actante y sujeto y no como mero objeto figurante” (Ayuso, 1998:52). Así pues, Pompeia logró convertirse en pionera militante de un feminismo reivindicativo, visibilizando, mediante su producción artística, la (auto)representación femenina que no tenía hasta entonces espacio en el arcaico monólogo masculino.

Me propongo pues en esta breve disertación, recuperar el trabajo de esta autora, injustamente poco reivindicada, que logró, desde la esfera del humor gráfico, esbozar la liberación de la mujer en un contexto completamente adverso: los años 70 en España. Su importantísima huella gráfica y literaria no solo significó la colonización, lenta, pero existente de un espacio de expresión y reclamo impensable en el arte anterior a la Transición, sino también la de la conquista de una conciencia intelectual y política que ha determinado la realidad de la lucha feminista hasta hoy, en contra de los mecanismos que

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

convierten a la mujer en un ser infantil, pasivo, dependiente, doméstico, maternal y conformista.

2. EL CÓMIC DURANTE EL FRANQUISMO: *DOCERE, DELECTARE Y MOVERE*

El cómic, tal y como lo conocemos hoy, nace en los Estados Unidos en el seno de la industria periodística a finales del siglo XIX y representa secuencialmente “fases de un relato en acción en las que, mediante la sátira y la ironía, se da forma y relato a imágenes que integran, en la mayoría de los casos, crítica política y/o social” (Gubern, 1978). Llevar a cabo un estudio panorámico de la historia del cómic y su recepción por parte de la crítica comportaría un dilatado análisis que no concierne en este breve estudio, más bien al contrario. Así pues, pese a partir de la definición del cómic, acudir constantemente a revisarla y aludir al panorama internacional en algunas ocasiones, todo ello no constituirá el estado de la cuestión de este epígrafe segundo, sino más bien, lo será el tipo de cómic popularizado durante el franquismo. Su estudio no solo supone revelar el testimonio de una época, sino analizar en qué medida el cómic feminista de Nuria Pompeia, surgido durante la Transición, supone una trasgresión al imaginario que la tradición venía imponiendo en España.

Situémonos: A ocho años de dar por terminada la Guerra Civil, la dictadura militar se afianza, conducida por los vencedores, mediante la represión política y económica del bando de los vencidos. La autarquía, la escasez de recursos y la derrota del Eje durante la Segunda Guerra Mundial hacen que España sufra un aislamiento internacional y, por ende, que los primeros años del franquismo estén marcados por la hambruna, el involucionismo y las nefastas condiciones de vida de sus habitantes. En los años inmediatamente posteriores, el país paulatinamente, a partir de los años 50, asiste a una lenta, pero eficaz apertura de la economía nacional que posibilita un desarrollismo desconocido hasta entonces en el régimen franquista. Con esta mejora de las condiciones de vida se afianza una clase media, inexistente hasta este momento en el país, y, con ella, llegan nuevas ideas y corrientes que rebasan las fronteras españolas procedentes del extranjero. El país mejora, pero sus libertades políticas y sociales no lo hacen, de manera que fuertes movimientos de oposición emergen para protestar contra el arcaico y vetusto dictador.

En el plano cultural, los artistas e intelectuales no van a permanecer el margen de los sucesos que los circundan, más bien al contrario, y, en muchos casos, van a llevar a cabo

una lectura histórica que traduce, mediante imágenes religiosas, símbolos y asociaciones mitológicas el miedo y el dolor padecido. Sin embargo, aunque aquí no nos ocupe, cabe recordar que hubo también una importante y numerosa producción artística y cultural en el bando de los vencedores que defendió una estética acorde con la ideología nacional-católica y la épica triunfalista que pregonaba la Falange.

Situado el contexto, no es difícil entender por qué puede ser interesante utilizar el cómic como punto de partida del trabajo, estudiarlo desde el punto de vista sociológico y analizar, con especial atención, los roles sociales y los estereotipos de género que se proyectan en él en esta época. Recordemos que el cómic al ser un producto cultural que no solicita, necesariamente, los requerimientos del canon literario y las revisiones de la crítica, tiene una mayor libertad a la hora de llegar a su público. De manera que, fundamentado en una mecánica de la persuasión oculta, reúne en sus tiradas de imágenes “la implícita pedagogía de un sistema y funciona como refuerzo de mitos y valores vigentes” (Eco, 1973). A eso le sumamos otra de las características intrínsecas que lo singularizan, la de que, además de contar con un código propio, debe ser un producto de difusión masiva. Con lo dicho hasta aquí queda clara pues, la fuerte influencia que pueden tener las viñetas en el periodo histórico del franquismo, puesto que son una oportunidad de verbalizar, más allá de su tonalidad distraída, las ideas imperantes del régimen.

Echando un vistazo rápido a los cómics de mayor tirada de los primeros años de la dictadura se puede observar, revisando sus viñetas, el universo propagandístico, épico y mitificador que pregonaba la Falange y la omnipresencia de una ideología nacional-católica que polarizaba los proyectos educativo. Es el caso de muchos de los cómics dirigidos al sector masculino, como *Flechas y Pelayos* (1938) que ensalzaba los valores patrios y recreaba las épocas gloriosas del imperio español, *El guerrero del antifaz* (1943), con aventuras ambientadas en la Reconquista española o *El Capitán Trueno* (1956), defensor de la justicia y liberador de los oprimidos. Estos cómics fundamentaban su éxito en una configuración gráfica que traducía el bienestar y la felicidad que publicitaba la Falange y ofrecía el régimen a sus niños, para ello, se les dibujaba alegres, entusiasmados, con rostros autocomplacientes y gestos ejemplares. La temática, por supuesto, extraordinaria, las hazañas, quiméricas o reales, pero sea como fuese, capaces de traducir un mensaje bélico y violento, afirmado por un vocabulario glorioso, legendario y heroico.

Los dirigidos a las niñas, tanto cómics como revistas: *Mis chicas* (1941), *Azucena* (1946), *Florita* (1949) *Siss* (1958) o *Claro de Luna* (1959), sin embargo, completaban la presión educacional para hacer de la mujer española un ser piadoso, dócil y abnegado

cuyo principal, único y sagrado destino era la familia y el matrimonio. Mucho más anecdóticos y simplistas, estos cómics desarrollaban sus tiradas en espacios domésticos, tan limpios y bellos como una prolongación de los cuerpos de sus protagonistas. Perfectas y recatadas, ellas sintetizaban su actividad en exhalar contrariados suspiros por don juanes y su función en las lecturas de Fray Luís y Santa Teresa y el perfecto cuidado de los niños y el hogar. Casi siempre como acompañantes del protagonista, tenían la opción de ser novias, amigas o amantes, pero en cualquier caso estaban obligadas a ser objetos de deseo a la disposición de ellos, y rara vez protagonistas inteligentes, dueñas de sus vidas y su futuro.

Pensemos tras este reducido repaso por el *top ten* de ventas cómo el cómic traduce, en relación a ello, de qué forma durante estos años de posguerra la actividad de la mujer, más allá de la esfera doméstica, era una excepción y rara vez honrosa. La legislación laboral impuesta por la ideología del régimen casaba a la perfección con un estado absolutamente patriarcal y autoritario atento a hacer de la retórica idealizadora de la laboriosidad y la exaltación de la maternidad un discurso oficial y único para la educación femenina. De este modo, el peso de las circunstancias dificultaba, aún más todavía, la posibilidad de que la mujer pudiese realizarse individualmente en medio de un entorno político y social reticente a que lo hiciera. Eso sí, cabe ir más allá y observar que si, efectivamente, las condiciones extremas de la posguerra obligaron a la mujer a subvenir a sus propias necesidades, también la incitaron a intervenir en la historia, estimulando su necesidad de expresarse, como veremos.

Sin embargo, el potencial del cómic como fuente de información cultural, lingüística e histórica nos permite observar cómo, a medida que avanzamos en el tiempo y el franquismo va viéndose vencido por la apertura del país hacia corrientes exteriores la parcela en la que se mueven los derechos de la mujer va ampliándose y el espacio de representación de esta en el arte cambiará con ellos. Hablar de mujeres, cómics y feminismo durante la transición, no solo obliga a llevar a cabo una sucinta revisión histórica del periodo anterior, sino a estudiar en qué medida, cuándo y por qué la mujer rompe por primera vez las barreras políticas y sociales que la dictadura le había impuesto al (auto)representarse en diferentes productos culturales que combaten roles y rompen toda clase de estereotipos.

Echando la vista atrás, como estábamos haciendo, el modelo de mujer que se estableció a partir del final de la guerra por parte del régimen militar no sólo supuso una vuelta atrás, sino un notable retroceso respecto al ideal de mujer que la República persiguió. Frente a

la dimensión social y política que alcanzó la mujer durante la República, el franquismo instauró un modelo de sociedad orgánica, con una política de género regulada por la negación de la autonomía individual y la imposición de la subordinación social. Habrá que esperar hasta los años 60, cuando estalle el movimiento feminista en distintos países europeos, para comenzar a advertir algunos indicios de cambio. Los 60 son pues, los años de la demanda de derechos, pero a diferencia de la tendencia reivindicativa de las primeras sufragistas, ahora comienza a emerger un nuevo feminismo que, ante la desmovilización sufrida por las dos grandes guerras mundiales, plantea la necesidad de reorganizarse como movimiento más social que político. Aún así, pensemos que a diferencia de países como Francia, Alemania, Italia o Estados Unidos, que vivían en escenarios políticos democráticos, en nuestro país todavía dominaba la dictadura. Sin embargo, pese a que este modelo conservador de socialización de la mujer continuará imperante empezará a tambalear por riesgos no estrictamente políticos. La nueva moda procedente del extranjero, el anquilosamiento de las pautas oficiales y el enfrentamiento con otros modelos de conducta que mostraban un claro rechazo al duro corsé de la Sección Femenina dejarán al descubierto la incapacidad del régimen de adaptarse a los nuevos avances. De manera que, poco a poco comienza a resultar manifiesta la disociación entre la práctica y la actitud que van ostentando las mujeres y las presiones morales.

España empieza a ser pues, un país con unos cambios socioeconómicos y culturales que lo van a convertir en un estado moderno, pero políticamente atrasado. La liberación de las costumbres y el reformismo esperado, durante toda la última década franquista tendrán su consecución con la muerte del dictador en 1975. Libre del yugo franquista, con el rey erigido y la constitución certificada comienza la evolución democrática del país. No me interesa tanto hacer eco del cacareado discurso de la Transición, marcado por el pacto de silencio que instaba a los ciudadanos a olvidar el pasado por temor a que la memoria pudiera despertar los fantasmas de la guerra y reabrir las viejas heridas todavía por cicatrizar. Más bien, considero más interesante, para el trabajo que venimos conformando, analizar cómo desde el mundo de las historietas se aprovecha esta ruptura con el continuum histórico y, por una parte, comienzan a entrar en juego una serie de discursos que cuestionan los postulados políticos y las posiciones ideológicas que habían marcado las épocas anteriores y, por otra, se abre un espacio para trabajar, desde las viñetas, un campo hasta entonces sometido a la homogeneización y el reduccionismo: el de los roles asignados a la mujer.

2.1. La mujer que dibujó la Transición: Nuria Pompeia

Desde la educación, pasando por la familia, el arte o la cultura, España empieza a lucir diferente. Se gestan todo tipo de núcleos de convivencia nuevos, se abren nuevas perspectivas de libertad religiosa, se mezclan ideologías y los partidos se refundan sobre nuevas bases. La desorientación y el cambio constante que experimenta esta época convulsa hacen que el arte se convierta en el subrepticio de demandas nuevas y reclamos necesarios. Precisamente por ello, fueron los artistas quienes comenzaron a problematizar el aparente relato sin fisuras que los agentes de la transición popularizaron, dejando al descubierto sus contradicciones e incoherencias. En el universo de las viñetas, el periodo de la transición supondrá la publicación de cómics críticos enfocados al público adulto. Irrumpe la revista *El Víbora*, en 1979 como una revista para adultos caracterizada por rasgar los tabúes sociales y morales de tiempos anteriores. *Cuadernos de diálogos* se convierte a principios de los 70 en referente de la cultura progresista. *El Jueves* surge en 1977, caracterizada por su humor satírico y político popular. A finales de los setenta se consolida el cómic social y realista teniendo como máximo representante a Carlos Jiménez con *Paracuellos*. La efervescencia cultural que impregna España durante las décadas del cambio se refleja en algunos de los cómics más demandados del momento, tales como *Peter Pank* (1984) o *La Luna de Madrid* con la Movida madrileña en 1982 pondrán de manifiesto la utilidad del cómic como medio de denuncia crítica, no solo del pasado, sino del presente, siempre en clave de humor y creatividad.

Sin embargo, me interesa destacar cómo, más allá del cómic que triunfó en el franquismo que “se disfrazaba de lectura infantilizada y saturaba el mercado del entretenimiento con humor de dimensiones múltiples y burlas subalternas” (Merino, 2003:145); del cómic del destape que destacó una vez la dictadura expiró, “haciendo alarde del destape y frenesí que ansiaba España” (Díez Balda, 2005:15) o de estos últimos ejemplos de historietas estimulantes que analizan críticamente el pasado y el presente, comienza a triunfar un cómic autobiográfico en el que destaca, sin duda alguna, la huella de la autoría femenina. Resulta interesante observar en esta época de cambios, cómo surge este tipo de cómic alternativo de calidad que, no solo denuncia de forma eficaz y original las controversias sociales que estaban teniendo lugar como otros, sino que además lo hace desde una perspectiva de género, enfoque que lo convierte en una iniciativa novedosa e interesante para ser analizada.

Como sabemos, y volviendo a la digresión anterior, una de las grandes transformaciones que debe apuntarse en el haber del siglo XX es el enorme cambio

experimentado por la mujer en la realidad social. La gestación durante el tardofranquismo del movimiento femenino y su emergencia durante los años de la Transición, así como su diversidad y pluralidad organizativa, su extensión y presencia en toda la geografía del país y su amplia agenda reivindicativa dan cuenta de un importante momento histórico, pero también cultural. Puesto que, en el caso del cómic es el momento en el que el yo artístico femenino comienza a desasirse del imaginario tradicional que la trayectoria histórica, política, social y literaria asignaba a la mujer. Con ello, la mujer empieza a erigirse como sujeto activo en el ejercicio de configurar su propia imagen artística. Si hasta entonces, con honrosas excepciones, el perfil femenino en el cómic había sido examinado como algo uniforme y homogéneo, con la inauguración de esta nueva perspectiva la mujer comienza a proyectar una imagen diversificada y compleja de sí misma, como ya irradiaba, desde tiempos inmemoriales, la representación del mundo masculino.

Sin duda, me interesaba remarcar, aunque de forma sucinta y lacónica, este itinerario de ausencias y carencias que el cómic ha sufrido en España, pero también, aquellas que la voz femenina ha tolerado hasta bien entrado el siglo XX, puesto que sin su conocimiento no se puede entender la importancia que va a tener el turno de palabra que inicia Nuria Pompeia, en quién se centra este breve análisis. Ella, en su asalto a la expresión pública, protagonizará un acto revolucionario, al poner de relieve la necesidad de, mediante la palabra y el dibujo, mostrar una actitud crítica hacia todas aquellas estructuras sociales que habían marcado, desde hacía más de seis mil años, la función de la mujer en el mundo. Así pues, frente a esas historietas para chicas que el franquismo popularizó en los 40, en las que “las lectoras como las protagonistas debían ser buenas, trabajadoras, sumisas y caritativas” (Ramírez, 1996), en los 70 las mujeres “crean conscientemente un nuevo género, reclamando un espacio de representación propia, ofreciendo nuevos temas y, sobre todo, creando su propia imagen y voz” (Merino, 2001).

La importancia de Nuria Pompeia (Barcelona, 1931) en todo este entramado es pues manifiesta ya que, además de dibujante, humorista gráfica, *ninotaire*, periodista y escritora, logró convertirse, en los años 70, en la precursora de este nuevo cómic que iba a emerger con fuerza en una España ávida de humor político. Fue precisamente ella la que inauguró un tipo de novela gráfica que no solo reescribía la historia de la mujer, reclamando derechos vetados y condenando actitudes retrogradadas, sino que, por fin, esta revisión emergía, propiamente, del lápiz de una mujer. Casada con Salvador Pàniker, escritor y propietario de la editorial Kairós, dedicó gran parte de su vida a la profesión de

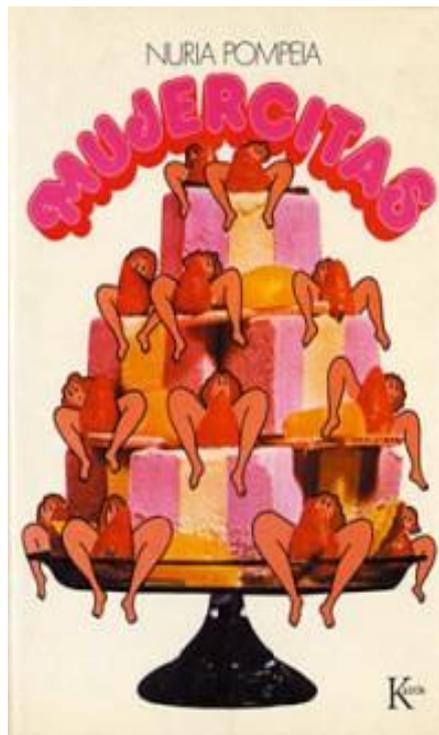
madre de familia numerosa y no es hasta 1960 cuando comienza su andadura profesional con el dibujo, trazando viñetas con vocación crítica y humorística. Publicó sus primeros dibujos en *Oriflama* en 1960 con una clara intención crítica, tanto con la propia clase social burguesa, como con el patriarcado. Los lápices de Pompeia escaparon de la censura de aquellos tiempo y realizaron muchas otras colaboraciones en diferentes diarios y revistas, tanto nacionales como extranjeras, como: *Clij*, *Cuadernos de pedagogía*, *Diari de Barcelona*, *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Sábado Gráfico*, *Por Favor*, *Vindicación Feminista*, *Dúnia*, *El Món*, *L'Hora*, *Oriflama*, *Emakunde*, *Linus*, *Charlie Hebdo*, *Brigitte*, entre otras.

Es el momento de ir configurando una nueva cultura visual y crítica frente a un universo artístico controlado mayoritariamente por los hombres. Conceptos como opresión, patriarcado, género, la mujer como clase, y otros comienzan a aflorar en su imaginario artístico como producto de una reflexión que, partiendo del marxismo y del psicoanálisis, iba a ilustrar el problema de la mujer, dándole una dimensión política que hasta entonces no había tenido. Ejemplo de ello son *Maternais* en 1967, *Fueron felices y comieron perdices* en el 1970 y *La educación de Palmira* en 1972.

Lo esencial de las viñetas de todas estas producciones, reivindicativas y reflexivas, no descansaba en su amplitud, sino en su profundidad ya que planteaba una auténtica inversión de los valores dominantes renegando de los modelos sociales imperantes hasta entonces. Pero, tal vez, lo más significativo de este nuevo cómic no fue tanto la retórica de denuncia y reivindicación, aprendida de los discursos que las feministas pregonaban en los púlpitos, sino la capacidad de mostrar la repercusión que tuvo en las vidas de muchas mujeres este alegato. Así, Pompeia supo trasladar las inquietudes históricas y sociales que las mujeres estaban experimentando al plano personal, a lo cotidiano, incidiendo de este modo en su entorno más próximo e íntimo.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Esa manera de entender que la lucha por la liberación de la mujer pasaba por cambiar desde ese momento las propias formas de vida y por ayudar a cambiarlas a otras mujeres hizo que sus viñetas verbalizaran la realidad del ámbito cotidiano desde una perspectiva íntima y realista. Quizás por todo ello, *Mujercitas*, publicado en 1975 se convirtió en la mejor síntesis e todos los ejes temáticos que venían dando sentido a su obra. En el prólogo de la obra, Pompeia avisa de que “es una obra gráfica, apresurada y panfletaria en la forma, que pretende reflejar una serie de situaciones de la condición de mujer, aceptadas, admitidas y asumidas como normales en la sociedad patriarcal que nos ha tocado vivir” (1975).



De este modo, su trabajo lleva a cabo todo un recorrido por los roles que se le asignan a la mujer a lo largo de su vida. La imposición de una educación, trabajo, matrimonio, maternidad, ausencia de sexualidad y silencio. Es interesante analizar como el lápiz de Pompeia hace dialogar a dos voces narrativas distintas, una voz del pasado que representa el deber ser institucional y otra que recoge el ser individual de la mujer de la Transición.

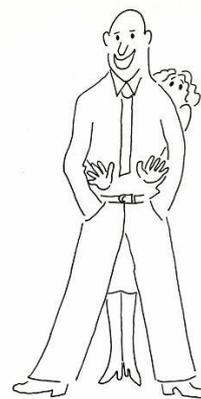
De este modo, se logra una tensión constante en el relato entre ambas voces que se desautorizan continuamente y acaban resolviéndose como algo amenazante para la mujer:



Intersecciones: relaciones entre artes y literatura



Este diálogo que enfrentaba de una a la moral burguesa, al pragmatismo utilitarista, a la misoginia imperante y a la educación caduca con la reivindicación de nuevos derechos útiles para los nuevos tiempos se traducían en las viñetas de Pompeia en forma de reflexiones, en torno al matrimonio:



Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

En torno a la maternidad:



En torno a las labores del hogar:

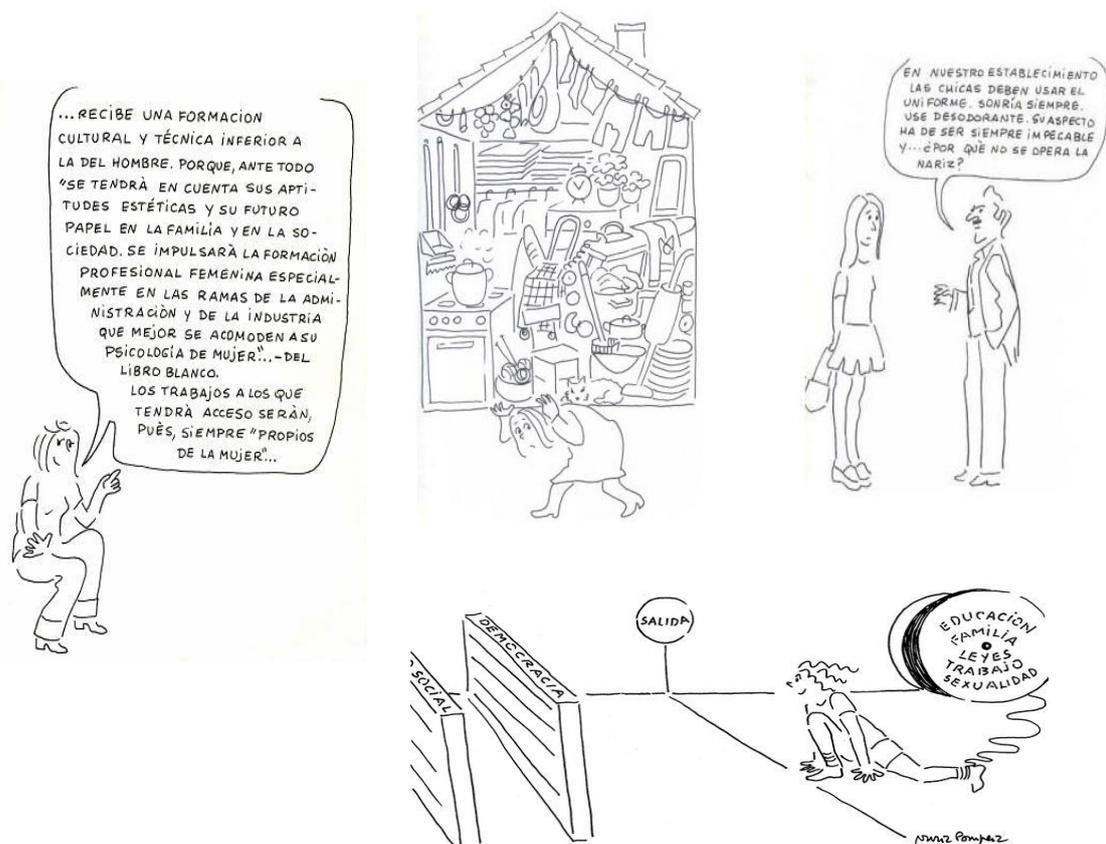


En torno a la educación:



Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

De este modo, con todas estas reflexiones lograba perfilar a partir de las imágenes al auténtico sujeto social protagonista de su obra: la mujer moderna.



Aún así, en las viñetas de *Mujercitas* y en sus trabajos posteriores tampoco eludió la autocrítica al retratar a unas mujeres resignadas que aceptaban el papel que se les había asignado. Aquí el colectivo femenino, representado por gallinas, inquietas, pero sumisas se contrapone al masculino, feroz, fuerte y dominador:



Así la autora explicaba estas metamorfosis con una opinión concisa: “La opción es muy clara: te rebelas o te resignas y yo he escogido revelarme” (1975).

En resumen, las inmensas posibilidades que ofrece el cómic le permitieron a Pompeia reconciliar historias, disciplinas y discursos, de manera que a través de esta comunión la autora logró inaugurar una consciencia crítica que revisaba los tópicos y los mitos heredados en torno a la mujer. Y fue a partir de esta reescritura del universo femenino desde donde enfocó la configuración de la viñeta como un espacio en el que desasir al colectivo femenino de la asfixiante condición de musas y objetos de deseo que arrastraba desde prácticamente la aparición de las primeras viñetas. Así pues, dibujó un nuevo modelo de mujer atravesada por un conflicto interior claro: por una parte el de las funciones que cultural, ideológica y moralmente se le asignaban y, por otra, el de su propia subjetividad en proceso de cambio. La visión que hemos podido recoger aquí es tentativa e insuficiente, pero almacena las líneas principales del universo gráfico de la autora catalana y da cuenta de cómo, desde la irreverencia y la ironía, su vocación de analista social asume, por primera vez desde el cómic, la potestad de visibilizar el malestar y la injusticia sufridas por la mujer, a la vez que declara, con ello, su capacidad creativa y su notable calidad artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, M.L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- Acevedo, J., *Para hacer historietas*, Madrid, Popular, 1981.
- Coma, J., *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain, 1984.
- Gubern, R., *Literatura e imagen*, Barcelona, Salvat, 1978.
- _____, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1979.
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973.
- Michel, A., *Fuera de moldes: Hacia una superación del sexismo en los libros infantiles y escolares*, Barcelona, Lasar, 1987.
- Pompeia, N., *Maternasis*, Barcelona, Editorial Kairós, 1967.
- _____, *Y fueron felices comiendo perdices*, Barcelona, Editorial Kairós, 1970.
- _____, *La educación de Palmira*, Barcelona, Edicions 62, 1972.
- _____, *Mujercitas*, Barcelona, Editorial Kairós, 1975.
- Ramírez, J.A., *El cómic femenino en España*. Barcelona, Lumen, 1996.
- Ruiz Guerrero, C., *Panorama de escritoras españolas*, Vol. II. Cádiz, Universidad, 1996.

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Vázquez de Pragas, S., *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980.

PLURIVALENZA DELLA CASA NELLA NARRATIVA DI SIBILLA

ALERAMO

Sara Lorenzetti

Università degli Studi di Macerata

Questo saggio elegge a oggetto d'indagine lo spazio domestico nella narrativa di Sibilla Aleramo, che sarà sottoposta alla lente interpretativa del modello di lettura del "sogno d'amore" coniato da Lea Meandri¹ (Melandri, 1988).

Se, infatti, secondo un modello antropologico consolidato, la casa si configura come il regno riservato al femminile (della sposa prima e della madre poi), la dimensione abitativa ricorre come un motivo costante che percorre la scrittura femminile².

Nella misura in cui le donne sono state escluse dal privilegio di detenere un Logos di cui comunque erano sempre oggetto (Magli, 1988), la tradizione letteraria riflette il pensiero maschile non solo per l'assenza di opere a firma femminile ma soprattutto perché dominata da forme di rappresentazione di un io che ha costruito le immagini dell'altro/a sulle valenze del proprio desiderio e della propria cultura storica (Zancan, 1998).

In questo senso, quando la donna si fa soggetto di letteratura trasforma la scrittura in un percorso di ricerca di identità e, non solo affronta il problema della scelta di un linguaggio consono alla propria diversità, una via espressiva autentica alternativa sia al mimetismo sia all'inversione del discorso maschile, ma pervade i propri testi di temi, (come quello della casa), profondamente radicati nel suo immaginario.³

Indagare la scrittura aleramiana attraverso lo specchio riflettente della casa permette, allora, di ritornare su un'autrice su cui esiste ormai una bibliografia critica molto nutrita, proprio in un periodo in cui si intensificano gli studi sulla scrittura delle donne in un

¹ A Sibilla Aleramo è dedicato il capitolo *Sibilla Aleramo. Un pudore selvaggio, una selvaggia nudità* del volume di Melandri, 1988: pp. 25-128.

² Sul tema della casa nelle scrittrici non esiste un'ampia bibliografia, ma si possono ricordare una serie di articoli pubblicati in rivista, come quelli apparsi in «Nuova DWF» del 1982 (cfr. VANNA GENTILI, *Case per la letteratura*; GRAZIELLA PAGLIARO UNGARI, *Interiors*; MARIA ANTONIETTA SARACINO, *Il tempo di sognare. Le donne scrivono la casa*); i testi apparsi su «Casabella», 467 (1981), cfr. PATRIZIA VIOLI, *Una stanza tutta per sé*; ma anche in «Tutte Storie», 8 (2001), cfr. CATERINA ROMEO, *A casa, senza casa: la relazione con lo spazio*. Un discorso sulla dimensione domestica nella letteratura migrante si può leggere nell'ampio e pregevole saggio di Fulvio Pezzarossa, *Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi*, in *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di Lucia Quaquarelli, Milano, Morellini, 2010, pp. 59-117.

³ Cretella-Lorenzetti, *Introduzione*, in *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento*, a cura di Chiara Cretella e Sara Lorenzetti, Firenze, Cesati, 2008, p. 10. In questa sede si riprende il più ampio studio contenuto in questo volume su *I luoghi della memoria nella narrativa di Sibilla Aleramo*, restringendo l'ottica allo spazio domestico (Cretella-Lorenzetti, 2008: 15-51).

panorama molto variegato e, talvolta, conflittuale tra femminismo storico, filosofia della differenza e *gender studies*⁴.

La produzione narrativa di Sibilla Aleramo è attraversata dal ricorrere di *topoi* e stilemi che, riecheggiandosi da un'opera all'altra, caratterizzano la cifra della sua scrittura per uniformità così profonda che il lettore abbia l'impressione di sfogliare le pagine di un unico lungo romanzo, in cui il discorso si costituisce all'insegna di un indissolubile intreccio tra i due poli del "doppio itinerario" Letteratura/Vita (Zancan, 1998).

Il primo aspetto che connota il discorso aleramiano si può riconoscere in un denso autobiografismo⁵, per cui eventi e figure dell'esistenza dell'autrice, citate e rievocate nei testi, formano una costellazione di personaggi su cui si staglia la protagonista e spesso voce narrante, *alter ego* di cui la scrittrice veste la maschera: «una vita dedicata alla scrittura, una scrittura che narra e riflette la vita (la sua), una vita rivissuta *attraverso* la scrittura» (Buttafuoco-Zancan, 1988: 14). Il racconto di sé, percorso da una tensione dicotomica tra sincerità e finzione⁶, è dunque dominato dalla figura narcisistica di un io enfatico che inonda le pagine con l'espressione dei suoi sentimenti e delle sue riflessioni nel tentativo di costruire un ritratto ideale di sé da proporre come modello paradigmatico. Come sostiene la Melandri in riferimento al primo romanzo *Una donna*, «Dove si è voluto vedere l'esempio di un cambiamento storico della personalità femminile, e la nascita di una donna, in realtà si assiste alla *nascita di un dio*»⁷. L'espressione di una soggettività così esuberante ed onnivora tende a ridurre gli altri personaggi a mere comparse, ombre che scompaiono e, nella loro incompiutezza, trovano la propria ragione d'esistere in funzione della costruzione di un io modellizzante oppure, all'opposto, diventano meri riflessi della voce narrante, privi di

⁴ Una ricognizione sullo stato degli studi in questo ambito si trova in Crivelli, 2007.

⁵ Su questo aspetto torna Anna Meda, «La necessità del verbo: autobiografia e scrittura nell'opera di Sibilla Aleramo», in «Otto/Novecento», 1, 2003, pp. 173-185, che riprende la distinzione di Riccardo Scrivano, *Teoria e critica dell'autobiografia*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 25, per affermare che persino i diari aleramiani non possederebbero tutti gli elementi di un'autobiografia intesa come progetto di narrazione del proprio io in cui l'autore occupa tutta l'opera. Sull'autobiografia rimane fondamentale lo studio di PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986; una prospettiva storica sul genere si trova in ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, mentre un approccio completo si trova in FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998. Sull'autobiografia femminile si possono ricordare almeno Mercedes Arriaga Florez, *Mio amore, mio giudice. Alterità autobiografica femminile*, Lecce, Pietro Manni, 1997 e *The private Self Theory and Practice of Women Autobiographical Writings*, a cura di Shari Benstock, London-Chapell Hill, Routledge & Kegan, ma anche *Il racconto delle donne. Voci, Autobiografie, Figurazioni*, a cura di Angiolina Arru e Maria Teresa Chialant, Napoli, Liguori, 1990.

⁶ Farnetti fa riferimento ad una "trasposizione dal vissuto all'inventato" (Farnetti, 2002: 9).

⁷ La Melandri ricorre spesso alla stessa immagine: «Una donna non è una scrittura d'ascolto [...] È *Il Libro*, una verità al di sopra di sé, perché destinata a splendere per il mondo e a salvare il mondo. È la *nascita di un dio*» in (Melandri, 1988: p. 39).

una propria fisionomia individuale e specchio dell'immagine che di essi crea la protagonista. In modo parallelo, lo spazio non è oggetto d'attenzione se non come palcoscenico delle vicende del personaggio femminile, che lo nutre dei propri sentimenti e, privandolo di una propria consistenza narrativa, secondo uno stilema romantico, lo riduce ad una proiezione soggettiva del suo mondo interiore. Anche la scrittura, dominata dal sentimento di un io debordante, tende a sfaldare la struttura romanzesca, ed assume un taglio lirico, in una sintassi in cui la paratassi e lo stile nominale sono punteggiati da un affastellarsi di proposizioni esclamative, interrogative ed ottative.

Come messo in rilievo da Quarta⁸, un altro tratto costante è la dimensione memorialistica, dal momento che le vicende narrate, di solito ospitate in racconti analettici, sono sottoposte al filtro deformante della memoria che, se in diversi luoghi denuncia la propria insufficienza di fronte ad un mondo ormai perduto, veste il passato di una luce sfocata e soffusa ma anche idealizzante. Nei romanzi la temporalità si costruisce spesso in modo circolare: il discorso inizia quando la storia è conclusa, ma il filo narrativo si dipana a partire dal lontano passato fino a tornare al presente a connotare un *cronos* sferico che assume valore semantico e contribuisce al valore modellizzante della storia.

Infine, il discorso che tenta un recupero memorialistico di ricordi affondati in una sperduta lontananza, acquista senso solo perché si rivolge ad un interlocutore che ascolti. La scrittura a firma femminile si connota, in effetti, per un'insita dialogicità e, come afferma la Farnetti,

la scrivente, alla quale si nega il privilegio di una soggettività che preesista all'atto della propria scrittura (e dell'altrui lettura), si ritrova in compenso a fondare una relazione, che le consente, e consente alla sua lettrice, un mutuo riconoscimento e un reciproco darsi identità (Farnetti, 2002: 10).

Il rapporto di desiderio che struttura la relazione tra le due interlocutrici si muove tra “un sé che si assapora già da sempre come narrabile e l'atto della narrazione” (Cavarero, 2003: 84), per cui proprio la pulsione al racconto di sé diventa la cifra distintiva di un essere umano singolare ed unico⁹.

⁸ Secondo la studiosa, è possibile individuare uno schema fisso sotteso al processo di rievocazione negli scritti dell'Aleramo: la descrizione di una situazione presente (un luogo, una data, una persona) suscita un'immagine del passato che viene disegnato in modo non lineare fino a che il ricordo, senza ricongiungersi al presente, si trattiene in un'atemporalità indefinita (Quarta, 1988: 103-104).

⁹ Adriana Cavarero, richiamandosi alla filosofia arendtiana, distingue tra registro discorsivo di ordine filosofico-teorico, che si profila come “sapere definitorio che riguarda l'universalità” (Cavarero, 2003: p. 18) e il registro

Definiti i caratteri costanti che ricorrono nella narrativa dell'autrice, sembra particolarmente efficace lo schema di lettura proposto da Melandri e ripreso da Zancan¹⁰, secondo cui «Il sogno di un'armoniosa intrezza nell'amore» è un «tema che ritma, come esperienza o nostalgia, la vita, la coscienza e la scrittura di Sibilla Aleramo fino all'altezza dei diari» (Zancan, 1998: 201). Se per ogni essere umano la nascita implica la perdita del luogo delle proprie origini, la donna-figlia sublima la nostalgia della felicità passata nel sogno di una ricomposizione con l'altro che si esprime nel sentimento amoroso¹¹: «il rapporto sessuale e amoroso eredita il sogno di un'ideale fusione di due esseri in uno, e la nascita la necessaria compresenza di due sessi diversi, visti come metà di un intero» (Melandri, 1991: 46). I personaggi messi in scena da Aleramo, da un romanzo ai versi delle liriche alle pagine di diario, *alter ego* dietro a cui si maschera la scrittrice, sono creature tese all'inseguimento ossessivo dell'appagamento sentimentale.

Alla luce di questo modello, degna di particolare interesse risulta la configurazione del microcosmo domestico, che appare in modo naturale il luogo in cui il sogno d'amore possa manifestarsi.

Nell'opera d'esordio della scrittrice, *Una donna* (1907), la casa assume due volti contrapposti e la spazialità del romanzo diventa il centro di dinamiche oppostive e dislocazioni del soggetto. L'*incipit* dell'opera è occupato dalla rievocazione dell'infanzia che, rivestita di un'aura di indeterminatezza, è riportata alla memoria attingendo alla sfera semantica della musica e della luce. Emblema di una felicità mai più raggiunta, l'armonia familiare è la prima espressione del sogno dell'io, dominato dall'amore incondizionato per il padre. Al momento iniziale del romanzo, ma anche dell'esistenza femminile è associata la casa del sogno, il luogo caldo, chiuso e protetto. Come scrive Bachelard: «Prima di essere «gettato nel mondo» [...] l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre, nelle nostre *rêveries*, la casa è una grande culla. [...] La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, tutta tiepida nel grembo della casa» (Bachelard, 1975: 35). Nel nostro nido viviamo in una “nativa fiducia”, in una calda intimità che ci mantiene al sicuro dall'ostilità del mondo (Bachelard, 1975:

narrativo, ossia “il sapere biografico che riguarda l'identità irripetibile” della singolarità. Secondo Fiorenza, solo una critica come narr/azione può rivelare (dare) il significato a ciascuna storia/vita/opera senza ingabbiarlo nella trappola della definizione (Fiorenza, 2007: 71).

¹⁰ La studiosa utilizza lo studio di PAOLO MANTEGAZZA, *Fisiologia dell'amore*, Milano, Gaetano Brigola e Comp., 1879.

¹¹ «Per quel residuo di onnipotenza, che l'infanzia consegna alla storia degli uomini, l'amore costruisce ogni volta, dietro il velo della privatezza, il disegno di un'armonia divina, ideale ricomposizione di opposti, che è figura del mondo al suo nascere, o al suo punto d'arrivo» (Melandri, 1988: 26).

127). A questo ricordo l'io narrante ritornerà spesso nei momenti più desolanti dell'esistenza nel tentativo di suggerne i valori di rifugio consolatorio: «Per tanto tempo, nell'epoca buia della mia vita, ho guardato a quella mia alba come a qualcosa di perfetto, come alla vera felicità» (Aleramo, 2004: 1). Infatti, «i luoghi in cui abbiamo vissuto la *rêverie* si consegnano spontaneamente ad una nuova *rêverie*. Le dimore del passato acquistano per noi un valore imperituro proprio perché i ricordi delle antiche dimore vengono vissuti come *rêveries*» (Bachelard, 1975: 34). Alla luce di tale valenza, la vaghezza della rievocazione della casa delle origini funge da scudo difensivo dell'io, che così protegge il suo nido e si lascia aperta la possibilità dell'evocazione. «Le vere case del ricordo, le case cui ci conducono i nostri sogni, le case ricche di un fedele onirismo, ripugnano ad ogni descrizione. Descriverle vorrebbe dire *farle visitare*. [...] La casa originaria ed oniricamente definitiva deve conservare la sua penombra» (Bachelard, 1975: 40-41). Il percorso di *Bildungs* della protagonista che prende forma nella narrazione la conduce ad una rilettura critica del passato su cui, con la consapevolezza del presente, intravede delle ombre che incrinano la consistenza del “sogno bello”: «Ora, cogli occhi meno ansiosi, distinguo anche ne' miei primissimi anni qualche ombra vaga e sento che già da bimba non dovetti credermi interamente felice» (Aleramo, 2004: 1).

Luogo d'elezione privilegiato nella casa dell'infanzia è la “stanza tutta per sé”¹², dove Sibilla si ritira in solitudine a studiare e riflettere, simbolo dell'educazione laica e razionalistica che la bambina riceve dal padre: «Sopraggiunta l'ora di preparar compiti e lezioni, mi ritiravo nella mia stanzetta o in un angolo del giardino, e di nuovo non esistevo più per gli altri, di nuovo afferrata dal gusto dell'applicazione intellettuale» (Aleramo, 2004: p. 5).

La camera assume un valore di prefigurazione e svolge una funzione determinante nella vicenda: durante gli anni più tristi della vita matrimoniale, proprio l'abitudine alla lettura e l'attitudine speculativa renderanno possibili la rinascita dell'io, che attingerà alle proprie risorse intellettuali per scuotersi dal torpore e dalla passività: «tutti gli spazi delle nostre passate solitudini [...] sono incancellabili in noi, precisamente perché l'essere non vuole affatto cancellarli, sa istintivamente che gli spazi della sua solitudine sono costitutivi» (Bachelard, 1975: 37). Il narratore indugia a descrivere questo spazio

¹² «...a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction» (Woolf, 1995: 4).

della solitudine quasi a farne un'anticipazione dello studio nella casa da sposa in cui la protagonista prenderà coscienza di sé.

A questa dimensione domestica, che condensa in sé i valori rassicuranti della *rêverie* si contrappone la casa coniugale, dove si consuma un matrimonio senza amore, antitesi del “sogno bello” tanto agognato: negata la dimensione dell'*home*, l'*house* si trasforma in luogo di dolore per l'io che vive un periodo di depressione fino a tentare il suicidio. Oggetto delle violenze e delle sopraffazioni del marito e vittima della sua gelosia, rinchiusa tra le mura domestiche, la protagonista assiste alla trasformazione dello spazio domestico in una prigione. È particolarmente significativo che la scabra descrizione posta in apertura del capitolo V non fornisca alcun particolare sull'interno dell'abitazione e sia condotta dal punto di vista di un osservatore che guardi fuori da essa:

Le finestre della saletta da pranzo del nostro appartamento davano su uno stradone, di là del quale si stendevano alcuni orti; al fondo si scorgeva un profilo di colline e una striscia di mare. Le altre stanze guardavano su un giardino piccolo e deserto, corso da malinconiche spalliere di bosso, e su la linea ferrata (Aleramo, 2004: 33).

La casa si affaccia su due lati, ma solo il soggiorno permette uno scorcio sul mondo esterno con la vista di una strada e, sullo sfondo, del paesaggio collinare e della linea del mare all'orizzonte. Tutte le altre stanze delimitano uno spazio di chiusura: lo sguardo che si prolunga fuori dalla finestra incontra un luogo angusto e deserto ed è respinto dalla una duplice barriera della siepe e della ferrovia. Questa prima descrizione riveste un valore simbolico e prolettico nell'ambito della vicenda: la reticenza del narratore su qualsiasi particolare dell'interno della casa ribadisce l'assenza di un'intimità familiare, mentre l'assunzione di un punto di vista proiettato esclusivamente fuori di essa metaforizza, attraverso l'immagine della finestra, «l'origine stessa di una *rêverie* in cui si accumulano desideri e tentazioni» (Bachelard, 1975: 243)¹³: l'io narrante, appena entrata nel suo nuovo nido, volge lo sguardo fuori, esprimendo anticipatamente un desiderio di evasione che sorgerà in lei in breve tempo. Il nuovo nido tradisce le aspettative del soggetto e l'illusione del “sogno bello” si infrange. “Con un matrimonio, che nasce senza amore e da un atto di violenza, Sibilla comincia a percorrere i luoghi del femminile: il dolore, la malattia, la follia” (Melandri, 1988: 33).

¹³ L'interpretazione che Bachelard fornisce in riferimento alla porta si può applicare anche alla finestra, che assume il medesimo valore di soglia.

Alla donna è preclusa qualsiasi via di salvezza e nemmeno la nascita di un figlio, che restituisce al lettore una delle rare immagini letterarie del momento del parto, avvolto da una gioia che travolge il dolore fisico, si rivela risolutiva. La maternità segna comunque un momento di rinascita, che si estrinseca nella formulazione di due progetti, il proposito di dedicarsi all'educazione del bambino e il desiderio di scrivere un libro. Solo quest'ultimo sarà condotto a termine ed il romanzo si propone di essere, attraverso la narrazione di una vicenda biografica, la storia dell'esordio di una carriera artistica.

Anche all'interno di questa seconda dimensione domestica, che diventa centro di irradiazione di valori claustrofobici di mortificazione dell'io, si circoscrive un'isola di solitudine e tranquillità, la camera in cui la protagonista si dedica agli studi, da cui prende avvio, attraverso l'attività intellettuale, il suo percorso di formazione. La "stanza tutta per sé" dove raccogliersi a riflettere è l'unico ambiente che ritorna anche nella casa presa in affitto a Milano¹⁴, dove la protagonista si reca quando abbandona la famiglia, compiendo un ritorno alle origini che sembra ricondurla alle promettenti aspettative dell'infanzia.

Nel primo romanzo, dunque, la protagonista non solo è delusa dal matrimonio, ma alla luce della vicenda materna rilegge anche il passato ed il "sogno bello" assume una valenza illusoria ed è proiettato in un altrove utopistico:

In certi momenti mi dicevo che mi sarei ritenuta fortunata nella mia sventura se se avessi potuto imbartermi, prima di morire, in qualche umana coppia perfetta. [...] Sì, qualcuna già poteva, doveva esistere, e rapidamente suscitarme altri esemplari intorno. Nella mia fantasia frattanto erano un tormentoso conforto alla squallida condizione in cui giaceva (Aleramo, 2004: 148).

I romanzi successivi rappresentano il vagabondaggio che le protagoniste, altrettanti *alter ego* della scrittrice, compiono all'inseguimento del proprio "sogno d'amore".

La prima tappa di questo itinerario inizia da *Il passaggio*¹⁵ che Sibilla Aleramo pubblicò nel 1919. L'esilissima trama, a cui è sottesa una materia ancora una volta autobiografica, sviluppa il racconto delle relazioni con Felice Damiani e con Andrea

¹⁴ Nella realtà biografica la scrittrice nel 1902 si trasferì a Roma, nella finzione la categoria spaziale subisce diversi mascheramenti finalizzati probabilmente a proteggere la vicenda privata: non si cita mai Civitanova Marche (dove la famiglia Faccio si trasferisce e dove ella si sposa) che nel romanzo viene chiamata "cittaduzza del sud"; nello stesso modo la Capitale, in cui Aleramo vive dopo la separazione, nella finzione prende la forma di Milano.

¹⁵ *Il passaggio* uscì a Milano nel 1919 per l'editore Treves. Lea Melandri apprezza in modo particolare questo testo aleramiano, che «riflette le oscillazioni di una straordinaria, anticipatrice, coscienza femminile» (Melandri, 1988: 76). In esso «ci sono alcune osservazioni che sorprendono per la loro genialità anticipatrice e per essere poste con una chiarezza che manca ancora oggi alla coscienza femminile» (Melandri, 1988: 49).

Cena¹⁶. La scrittrice prosegue l'operazione di depurazione della materia dall'urgenza del vissuto già intrapresa con *Una donna* e distanzia le vicende tramite l'utilizzo della narrazione in terza persona.

Dopo la separazione dal marito, la protagonista insegue nella relazione sentimentale una piena espressione di sé e, insieme, quella sintonia fisica e spirituale che nel primo scritto aveva ritenuto possibile solo per le altre coppie. Il rapporto amoroso, iniziato come libera donazione di sé in un'euforia che riflette l'armonia dell'universo, assume ben presto sembianze diverse: schiava della gelosia del compagno e della sua visione dell'amore come possesso («Ti amo, vedi, come da noi si ama il proprio pezzo di terra»; Aleramo, 2000: 51), l'io narrante si annulla in un rapporto di dedizione totale all'altro e, in modo masochistico, si compiace della propria sofferenza, grazie a cui l'amato ritrova la serenità del dominatore. Il rapporto sentimentale si modella su quello madre-figlio e la donna, vittima che si rende schiava di un carnefice, sembra condannata a seguire il destino della genitrice ed a farsi creatura di sacrificio, immolata volontariamente all'oggetto del proprio affetto. Secondo la Melandri, la donna modella il rapporto con l'uomo sull'amore filiale: «La madre è «necessaria» al figlio che porta dentro di sé, ma il desiderio e il sogno di essere per lui «indispensabile», continua oltre la nascita, e si ripete in ogni relazione d'amore» (Melandri, 1988: 99)¹⁷. Nonostante il sentimento assuma questo carattere sacrificale, la protagonista lo sente per la prima volta come strumento di invero della propria femminilità e, vivendolo, segue una legge che trascende qualsiasi altra forza, compreso l'affetto materno. L'amore non plasma solo l'esistenza del personaggio, ma anche la sua carriera artistica: se vivere è donarsi, scrivere significa cantare la gioia che il mondo ne ha ricevuto. Ne *Il passaggio* l'Aleramo traccia un «doppio itinerario» (Zancan, 1998) in cui la vita e la scrittura si sviluppano parallelamente ispirandosi l'una all'altra. Il testo è la storia di un percorso di formazione e la donna, ormai compiuta in se stessa, proietta sul passato una luce idealizzante e racconta il proprio «lungo passaggio dalla larva al mito» (Aleramo, 2000: 94).

Il compimento del “sogno d'amore” procede allora in modo inversamente proporzionale alla dissoluzione del nido domestico, che implode per il vitalismo

¹⁶ Per notizie sulla vicenda vedi Conti-Morino, 1981: 26-32 e pp. 33-59. Nel romanzo si accenna anche alla relazione omosessuale che Sibilla intrecciò con Lina Poletti, per cui vedi Conti-Morino, 1981: pp. 50-58.

¹⁷ L'attitudine materna nel rapporto d'amore, che Sibilla assunse nella relazione con Dino Campana (1916) e poi in quella con il giovane Franco Maticotta, riflessa nella sua scrittura, trova un primo esempio nella finzione narrativa proprio ne *Il Passaggio*.

sfrenato dell'io. La donna si è ribellata ad una vita che sembrava identificarla con la madre sia nel ruolo sacrificale sia nel destino di follia e, con il suo gesto, lacera l'intimità della sua casa familiare e rende impossibile qualsiasi altra dimensione domestica. Condotta ad un'esistenza errabonda, una volta intrapresa "la strada"¹⁸, la protagonista dei romanzi dell'Aleramo, priva da questo momento di un *ubi consistam*, si fermerà solo per brevi tappe. Sogghiornerà in tanti e differenti luoghi, vi lascerà la sua impronta senza riuscire a fare di nessuno lo spazio della propria intimità. Ella aderisce ad ogni luogo in cui passa, ma non riesce a fissare in alcuno la propria dimora. Gli spazi che la ospitano allora, in quanto negazione della casa, diventano uguali e indifferenti per l'io che riconosce in essi solo il segno di un'assenza:

Nel mondo, e dove sole e dove nebbia. Nessuna casa è la mia, sebbene ogni stanza dov'io passi s'impregni per sempre di me.
E le fermate di notte sotto le tettoie di ferro, nomi diversi, nord o sud, uno stesso lontanar di fumi rossastri, uno stesso sgancio netto di catene.
Le prode dei campi – quant'altri inverni? Umide, sotto uno svariato di nuvole, con querce gialle su un filo d'orizzonte o presso ombrie folte d'agrumeti. La terra è dappertutto nera, di novembre (Aleramo, 2000: 18).

La scrittura di Aleramo interpreta una rottura rispetto alla tradizione e, nell'infrangere l'identificazione che associava la realizzazione sentimentale alla costruzione di un microcosmo domestico, disegna il "sogno d'amore" sullo sfondo spaziale di una camera in affitto che assurge ad emblema dell'anti-casa.

La stessa dinamica tematica presiede alle opere successive, dove l'autrice si mostra fedele alla sua produzione nella ripetizione di stilemi e nodi tematici di cui approfondisce l'indagine. In *Amo dunque sono* (1927) Aleramo, che si confronta con la forma epistolare, rievoca la relazione amorosa che la legò a Giulio Parise¹⁹. La corrispondenza si snoda nel corso dei mesi estivi e ne è pretesto l'abbandono da parte del giovane amante Luciano, mago ed esperto dei culti misterici, che si ritira a meditare in solitudine. La separazione si pone come atto fondante della scrittura, poiché la protagonista promette all'uomo di scrivergli ogni giorno e di consegnargli la raccolta

¹⁸ L'immagine della strada descritta in apertura del terzo capitolo, *La lettera*: tracciata per essere percorsa dalla protagonista, essa si dipana in salita, tra curve e incroci, senza che vi sia alcuna indicazione della direzione da prendere. Del resto, alla fine di essa c'è solo il deserto: chi la intraprende ha «lasciato tutto dietro a sé, quanto di più amaro ma anche quanto di più caro» (Aleramo, 2000: 21), ma non sa cosa l'attenda. L'impiego di una delle metafore classiche della letteratura odepica ritrae la vita come un viaggio che si fa occasione di esperienze e incontri ed esprime emblematicamente la dimensione spaziale che qui si fa sfuggente.

¹⁹ Nel giugno 1926 Sibilla comincia a frequentare Giulio Parise, giovane mago, condirettore della rivista «Ur», amico di Evola. Nel luglio inizia *Amo dunque sono*, che continua a Salsomaggiore ed il cui manoscritto donerà poi a Giulio Parise. La relazione si protrae fino al 1929 (Conti, Morino, 1981: 212-215).

delle missive, che non saranno mai spedite, al suo ritorno. Questa ennesima maschera autobiografica incarna di nuovo un sentimento ossessivo, vissuto soprattutto come attrazione sensuale nell'ebbrezza dei sensi: l'io, che non indugia sulla narrazione della propria quotidianità (nella finzione la posposizione della ricezione dell'epistolario rende insignificanti molti particolari), traccia una nuova parabola idealizzante e procede ad una doppia dislocazione temporale dell'amore, muovendosi tra il ricordo dei brevi momenti consumati insieme e l'aspettativa di un futuro agognato.

Ella mette in scena un personaggio femminile, la redattrice delle lettere, che costruisce come un ritratto di se stessa: un'eroina passionale e sentimentale; una scrittrice che, sebbene sia ormai affermata, deve combattere ogni giorno con una situazione di precarietà materiale ed esistenziale, emblematica della condizione dell'intellettuale nell'epoca moderna.

Come la protagonista de *Il passaggio*, questa donna trascorre la sua vita in stanze in affitto, sempre diverse tra loro, eppure tutte simili nella mobilia neutra e senz'anima che le arreda. Sibilla (di nuovo questo è il suo nome) è una *deracinée*, non ha una casa e si sente destinata a non averla mai più. L'assenza di un nido-culla, di un ambiente bachelardianamente caldo e protettivo, ha segnato la sua esistenza: ella sa che nulla le appartiene, che non si fermerà mai per sempre, che non sosterrà mai in nessun luogo che possa sentire davvero suo; sarà un ospite sempre e comunque, un ospite del mondo.

Ciò che le è intorno le diventa indifferente: l'arredamento delle stanze in cui soggiorna, asettico e non curato, le accomuna e le rende poco distinguibili tra loro. Del resto, anche Sibilla, ormai assuefatta ad un ambiente che è la negazione dell'intimità domestica, non tenta neppure di lasciarvi la sua impronta. Nessun rapporto si instaura tra la sua interiorità e lo spazio esterno, dove ella vive come una monade, chiusa in sé ed isolata. Quando ne dovrà partire, le basterà spostarsi. Ella porta infatti con sé la sua casa, costituita da pochi, semplici, oggetti, scelti perché ricordo di un affetto o di un momento di vita. Questi sono capaci di trasformare qualsiasi luogo estraneo in una casa, proiettandovi un'aura di intimità. Infatti, «La casa, ancora più del paesaggio è "uno stato d'animo", anche riprodotta nel suo aspetto esterno, essa rivela una intimità» (Bachelard, 1975: 95). In modo significativo, in questa dimensione domestica mobile e frammentaria della protagonista compare la sua famiglia, rappresentata dal ritratto del figlio e da quello dei genitori, colti nel periodo della giovinezza e della felicità, prima che il loro rapporto si incrinasse:

Intersecciones: relaciones entre artes y literatura

Ho dormito senza incubi e senza sogni.

Ho una stanzuccia di tre metri per quattro, dal soffitto basso, sotto il tetto. Non importa. Sul tavolino la mia cartella di cuoio, il Buddha dai riflessi d'oro, qualche altro minuto oggetto che brilla, creano qui come in qualsiasi altra dimora la mia atmosfera. Son essi la mia casa. I ritrattini, in una sola cornice, di mia madre e di mio padre giovani, bellissimi. Li hai veduti? E quello di mio figlio, quand'era bambino (Aleramo, 1998: 91).

Ormai abituata ad uno stile di vita ramingo, ella si ritiene incapace di concepire l'idea di una casa e crede che, se le accadesse un giorno di possederne una, non riuscirebbe comunque a trasformarla in un ambiente domestico proprio, ma la tratterebbe alla stregua di una delle tante camere prese in affitto:

Da tanti anni sono assuefatta a vivere in stanze in affitto, or qui or là, or in albergo or in pensione, fra mobili di carattere sempre uguale, neutro, di vere "cose", che credo esser diventata incapace realmente di più concepire l'idea della "proprietà", e il giorno in cui dovessi ritrovarmi a possedere quattro seggiole, un tavolo e un letto, guarderei ad essi con la stessa indifferenza che a questi, ormai per sempre avendo acquisito il senso profondo che nulla appartiene a nessuno, che soltanto l'interiore significato, il "simbolo" delle cose, quando si sa percepirlo, è "nostro", nel perenne passaggio (Aleramo, 1998: 91).

Con *Amo dunque sono* Aleramo segna dunque una tappa ulteriore nel percorso della scrittura e perviene alla casa interiore che, del tutto assorbita dalla dimensione dell'animo, si sposta con il soggetto ed è del tutto consonante con la sua essenza nomade.

Nella produzione narrativa la configurazione domestica assume una pluralità di valenze e disegna un itinerario che si sviluppa in relazione al compimento dell'agognato "sogno d'amore": *Una donna* prende avvio all'insegna del rimpianto di una felicità perduta, collocata in un'infanzia idealizzata, che riporta alla memoria la casa della *reverie*; in un secondo momento, il matrimonio realizza una dimensione abitativa che, tuttavia, alla luce dell'infrangersi dell'illusione, si concretizza nella sfera claustrofica della prigione. Nei romanzi successivi, l'io persegue e raggiunge una realizzazione sentimentale che implica, all'opposto, la deflagrazione della casa, sostituita da una stanza d'albergo in cui si consuma la sua esistenza errabonda fino a giungere ad una dimensione domestica del tutto interiore, ridotta alla proiezione dell'anima.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento, a cura di Chiara Cretella e Sara Lorenzetti, Firenze, Cesati, 2008.

- Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, a cura di Franco Contorbia, Lea Meandri e Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Sibilla Aleramo e il suo tempo*, a cura di Bruna Conti, Alba Morino, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco e Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Aleramo, Sibilla, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Aleramo, Sibilla, *Il passaggio*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Aleramo, Sibilla, *Amo dunque sono*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Bachelard Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Crivelli, Tiziana *L'eccezione che non fa la regola. Riflessioni sul rapporto tra scrittura femminile e canone*, in *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Spegno, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 39-52.
- Farnetti, Monica, *Al centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantova, Tre Lune, 2002.
- Fiorenza, Eleonora, *Materiale/eccedente: dalla potestas del canone letterario alla potentia delle narrazioni*, in *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Spegno, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 65-72.
- Magli, Patrizia, *Il segno della differenza*, in *Le donne e i segni*, a cura di Patrizia Magli, Ancona, Traseuropa, 1988, pp. 11-22.
- Melandri, Lea, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano, Rizzoli 1988.
- Melandri, Lea, *Lo strabismo della memoria*, Milano, Tartaruga Edizioni, 1991.
- Melandri, Lea, *Scrittura e immagine di sé: la «mente androgina» in Virginia Woolf e il tema dell'«estasi» negli scritti di Sibilla Aleramo*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di Annarita Buttafuoco, Marina Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 75-87.
- Zancan Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.
- Woolf, Virginia, *A room of one's own*, Torino, Einaudi, 1995.

LA PREDICAZIONE DELL'ANTICRISTO. UN'ANALISI TESTUALE

Adriana Vignazia
Karl Franzens Universität, Graz

La scelta di analizzare una tematica poco frequente nella pittura italiana come la venuta dell'Anticristo è dovuta alle interessanti soluzioni trovate da Luca Signorelli sia nella trasposizione figurativa degli episodi che nella tecnica narrativa. Seguendo la traccia metodologica di M. Metzeltin¹, dopo aver contestualizzato e decodificato l'affresco procedo all'analisi delle relazioni tra tecniche espressive linguistiche e figurative.

1. RELAZIONI ESTERNE ALL'OPERA

1.1. La localizzazione e la committenza

La complessa storia del ciclo di affreschi inizia con il cosiddetto “miracolo di Bolsena” del 1263, quando durante la messa un prete boemo, scettico sulla verità della Transustanziazione, avrebbe visto alcune gocce di sangue cadere dall'ostia spezzata sul corporale macchiandolo. Nell'anno successivo papa Urbano IV, dalla città di Orvieto, aveva istituito la festa del *Corpus Domini* e favorito la costruzione dell'attuale Duomo nel cui transetto, a sinistra, nella cappella del Corporale, si conserva la reliquia. A complemento del dogma della presenza reale del Cristo nell'Eucarestia si decise che nella nuova cappella sul braccio destro del transetto, detta poi Cappella di San Brizio², venisse rappresentata la *parousia* del Cristo alla fine dei tempi. Luca Signorelli cominciò a lavorarvi nel 1499, quando la confraternita dell'Opera del Duomo, formata da teologi e da cittadini illustri, gli affidò con qualche riserva³ il compito di portare a termine gli affreschi delle volte iniziati nel 1447 dal Beato Angelico e, per motivi non ancora chiariti, mai portati a termine. Nell'anno successivo per la decorazione delle pareti l'Opera firmava un contratto quadriennale che obbligava il Signorelli a dipingere di sua mano le figure salienti dell'affresco⁴. Dai documenti d'archivio risulta che solo nel corso dei

¹ Siccome la metodologia citata è leggibile solo in tedesco, ho aggiunto in appendice la traduzione italiana (Metzeltin, 2014, 66-70).

² La denominazione deriva dalla pala d'altare della Madonna di San Brizio del XIII-XIV sec. portata nella cappella nel 1622 a seguito dei lavori di ammodernamento degli arredi.

³ Su 18 voti 3 furono contrari all'affidamento della decorazione a Signorelli cui fu offerto un primo contratto di mediocre retribuzione, molto restrittivo perché lo impegnava a seguire i disegni di Fra' Angelico nelle vele della prima campata; il secondo contratto, per le volte della seconda campata, gli fu invece affidato all'unanimità. Il programma iconografico era stato elaborato insieme ai domenicani. (v. Kanter-Henry, 2002: 47-48).

⁴ Parti del contratto sono pubblicate in Rotondi (1965: 117).

lavori si decise di estendere il ciclo pittorico alla parete sopra l'ingresso inserendo l'episodio de *La predicazione dell'Anticristo*.

1.2. L'artista

All'epoca degli affreschi Luca Signorelli era un pittore affermato e indipendente, di parte guelfa e sostenitore della Chiesa di Roma; i suoi committenti erano ordini religiosi, papi, le famiglie nobili tosco-umbre. In concomitanza con la profonda crisi attraversata da Firenze dopo la morte di Lorenzo il Magnifico e culminata con l'uccisione di Gerolamo Savonarola nel 1498, la sua pittura divenne più fortemente espressionistica e drammatica. Forse per queste caratteristiche la confraternita dell'Opera aveva esitato ad affidargli l'incarico dovendo egli portare a termine le pitture dell'Angelico, pittore ascetico e contemplativo. Del suo carattere il Vasari cita la cordialità, il senso dell'amicizia, la disponibilità ad aiutare altri pittori meno bravi di lui, e lo stile di vita proprio dell'artista rinascimentale: "Visse splendidamente, e vestissi sempre di seta, e da tutti i personaggi grandi fu avuto in venerazione, e così fuori, come in Italia, fece conoscere il nome suo" (Vasari, 1991, I: 508).

1.3. Il destinatario

Il destinatario del messaggio era in primo luogo la popolazione cittadina e più in generale tutti i credenti, senza limiti di tempo, di spazio, di censo o d'istruzione in quanto le immagini erano in uno spazio pubblico e i testi di riferimento allora conosciuti. Da qui la scelta di uno stile che privilegia "composizioni affollate, ricche di incidenti narrativi, cariche di elementi emotivamente coinvolgenti, dense di personaggi atteggiati in posizioni retoriche" (Mancini, 1997, I: 371) e privo di *ancrage* (Aichinger, 2006: 322) sulle pareti.

1.4. Il contesto storico

Il tema del ciclo di affreschi - gli Ultimi Tempi - era in sintonia non solo con la restante decorazione del Duomo, ma anche con il tormentato clima politico e culturale di fine Quattrocento nell'Italia centrale in cui agivano le prime grandi paure collettive (v. Delumeau, 1979: 33-39; 53-117) derivate dalla destrutturazione sociale e dal periodico ripetersi dei cicli di carestia ed epidemia di peste (v. Braudel, 1982: 45-59); dalla minacciata indipendenza politica dovuta all'arrivo degli eserciti francesi e spagnoli in Italia, e alle frequenti incursioni turche. Rafforzavano il disagio l'insicurezza dogmatica

derivante dagli scismi nella Chiesa, dall'affermarsi della cultura rinascimentale, fautrice di nuove analisi filologiche e scientifiche spesso in contraddizione con le parole della Bibbia. A Firenze e in Toscana era ancora vivo il ricordo della predicazione del frate domenicano Girolamo Savonarola, le cui critiche alla Chiesa, alle famiglie dominanti e alla nuova cultura continuavano a turbare gli animi della popolazione, divisa tra chi lo considerava un santo martire e chi vedeva in lui l'Anticristo. Nella pittura il clima di diffusa insicurezza si traduceva in una certa insistenza iconografica del tema della morte, del giudizio universale, degli inferi.

1.5. Le fonti testuali

I referenti testuali concernenti l'Anticristo⁵ sono diversi. Nel *Nuovo Testamento* la fonte principale è il discorso escatologico di Gesù nel *Vangelo di Luca* in cui il Messia mette in guardia gli apostoli di fronte ai falsi profeti (Lc 21,8), annuncia le persecuzioni che subiranno (Lc 21,12), la distruzione di Gerusalemme (Lc 21, 20) e il suo ritorno alla fine dei tempi (Lc 21, 23-24, 27).⁶ Nell'*Apocalisse* la figura dello pseudoprofeta, per opera di Satana, avrà piena libertà di azione (Apoc 16, 3; 19, 20), ma dopo un breve trionfo sarà sgominato da Gesù (Apoc 17, 8; 20, 3, 7). Nei testi neotestamentari posteriori i riferimenti diventano più espliciti: p.es. Paolo lo descrive come: "l'Avversario, colui che si esalta al di sopra di tutto ciò che porta il nome di Dio o è oggetto di culto, fino a insediarsi nel tempio di Dio e a proclamarsi Dio" (2 Tess 2, 3-4); con l'aiuto di Satana egli riuscirà a sedurre e ingannare chi non accoglie "l'amore per la verità che li avrebbe salvati" (2 Tess 2, 8-10). Tra i Padri della Chiesa Agostino commentando l'*Apocalisse* in *De Civitate Dei* (Libro LXX, Cap. XIII) ricalca le parole di Paolo; ed infine, nella *Legenda aurea* (de Voragine, 1955: 283), si legge l'episodio del patriarca Enoch e del profeta Elia.

2. RELAZIONI INTERNE ALL'OPERA

2.1. Incorniciatura: la disposizione degli affreschi nella cappella

La Cappella di San Brizio è uno spazio gotico di m 14 di altezza, 13,50 di lunghezza e 11,60 di larghezza, costituito da due campate, illuminato dalla luce proveniente da tre

⁵ Il termine Anticristo è più tardo e fu coniato da Ireneo nel II secolo d.C. (v. Rizzi, 2015: 29); per una trattazione più completa riguardo alla storia del nome e alle diverse personificazioni rimando sempre al testo di Rizzi.

⁶ Passi paralleli in Marco 13, 3-32 e Matteo 24, 3-35.

finestre alte e strette, poste sulla parete di fondo del transetto. Il Signorelli vi dipinse una solida struttura architettonica di grande effetto illusionistico che suddivide lo spazio delle pareti in una zona inferiore che funge da basamento e una superiore su cui si trova il ciclo di affreschi. Come nelle usuali rappresentazioni del Giudizio Universale, il centro è costituito dall'immagine del Cristo nella mandorla dai tratti caratterizzanti il Cristo Giudice: barba e capelli lunghi, nimbo, i segni del martirio, il braccio e la mano destra alzati sul globo cruciferato, posto sul ginocchio sinistro e trattenuto con la mano; rosso intenso la sua veste e azzurro il manto; a questo dipinto dell'Angelico farà riferimento il Signorelli per rappresentare l'Anticristo. Dal Cristo si sviluppa nella fascia superiore delle pareti il ciclo pittorico della *Fine dei tempi*, suddiviso in sei episodi, distribuiti secondo lo schema dell'antitesi in modo da rafforzare la tensione del racconto. Sulla parete dietro l'altare, sotto la figura del Cristo, a destra,⁷ si trova l'episodio della *Chiamata al cielo degli eletti* e a sinistra *L'antinferno*. Entrambe le raffigurazioni fuoriescono dai limiti posti dall'architettura per continuare nel riquadro successivo, dove, sulla parete a destra del Cristo, si trova l'*Incoronazione degli Eletti* e su quella opposta, a sinistra, l'*Inferno* e i *Dannati*. Nella campata successiva, accanto alla raffigurazione degli *Eletti*, è dipinta per antitesi *La predicazione dell'Anticristo* e sulla parete opposta, accanto ai *Dannati*, la *Resurrezione della carne*. Opposto all'altare, sopra e ai lati della porta d'ingresso, è dipinto il *Finimondo*.⁸

La disposizione degli episodi sulle pareti permette una lettura molteplice: dall'ingresso verso l'altare è possibile una lettura 'cronologica' degli avvenimenti che va dalla distruzione del mondo al giudizio finale; nella direzione opposta si ha una lettura simbolico-gerarchica dell'universo cristiano: il punto più lontano dal Salvatore – e dal tabernacolo – è occupato dall'universo dannato. Lo stesso ordine simbolico gerarchico si ritrova nelle vele delle volte: più vicini al Cristo sono raffigurati gli apostoli e i profeti, più lontano, nella vela sopra la porta d'ingresso, il gruppo dalle Vergini caste. Un *ancrage* testuale li rende riconoscibili. Infine la lettura secondo la polarizzazione simbolica di 'alto' e 'basso': lo spazio della fascia inferiore della cappella è dedicato alle profezie della fine del mondo e alle visioni del regno ultraterreno, formulate da poeti e filosofi in epoca classica e medievale; la decorazione a grottesche dai colori accesi e dalle forme bizzarre

⁷ Destra e sinistra secondo la tradizione classica e biblica sono rispettivamente luogo di elezione e di maledizione. Cfr. Gesù si siede alla destra del Padre. Mc 16,19; presso i Greci il lato destro era quello della destrezza ed abilità.

⁸ I titoli sono stati dati dai critici nel corso dei secoli, per cui si registrano leggere variazioni.

e mostruose⁹ le conferisce un aspetto inquietante che, essendo più facilmente visibile, sembra voler mettere in guardia lo spettatore sul carattere illusorio della natura.¹⁰ Forte è il contrasto con la decorazione a ghirlanda dipinta dall'Angelico sui costoloni delle volte a ogiva, composta da foglie verdi con fiori gialli e rosso intenso, che ricorda la descrizione dantesca del paradiso terrestre (Dante, *Purgatorio*, 28, 55-56). Nella zona superiore, su fondo d'oro, le gerarchie celesti sono dipinte in atteggiamenti dignitosi e spirituali, circumfusi di luce, con un effetto rassicurante e persuasivo per chi, turbato dalle pitture delle pareti, solleva lo sguardo verso l'alto.

2.2. L'emittente/ il pittore nell'opera

Sul bordo della trabeazione - per chi entra nell'angolo a sinistra - spiccano due figure in nero dall'atteggiamento dignitoso: quella in primo piano raffigura un uomo di mezza età vestito elegantemente con abiti civili e berretto; l'altra, alle sue spalle, mostra un uomo più giovane nella tonaca dei domenicani. Fin dall'inizio i critici (v. Vasari 1945: 966) ravvisano nella prima l'autoritratto del Signorelli e nella seconda il ritratto del Beato Angelico¹¹. Le due figure non appartengono al ciclo pittorico, ma introdotte alla fine dei lavori, fungono da paratesto e da commento. La figura del Signorelli è posta di tre quarti, con le braccia abbassate e le dita intrecciate (Pasquinelli, 2005: 88), le gambe leggermente divaricate nella posizione di riposo; testa e sguardo sono volti a fissare lo spettatore nell'atteggiamento di chi, finito il lavoro, fa un mezzo passo indietro, intreccia le mani e aspetta, triste ma consapevole del proprio operato, il giudizio di chi osserva. La figura del Beato Angelico¹² è invece statica e ieratica, il corpo in posizione frontale rispetto allo spettatore, il peso distribuito su entrambi i piedi le cui punte sono divaricate e divergenti, i talloni uniti in segno di equilibrio, autorità morale, ma anche di attività (Pasquinelli, 2005: 121-123), di lui è ben visibile il volto, messo di tre quarti, lo sguardo e l'indice della mano sinistra sono puntati verso l'altare¹³. Con queste due figure il Signorelli avrebbe firmato la sua opera rendendo onore a chi l'aveva preceduto e presentandosi

⁹ La decorazione a grottesche era diventata molto popolare dopo la scoperta nel 1480 della *Domus Aurea* di Nerone nelle grotte del colle Esquilino a Roma; qui raffigurano uccelli, fiori e mostri dai colori innaturali: giallo ocra sullo sfondo, rosso bordeaux per le cornici dei medaglioni e degli spazi ornati a grottesche.

¹⁰ André Chastel parla di un mondo frenetico creato dalla fantasia quando le è preclusa la contemplazione del mondo superiore. Citato da Rotondi (1965: 108).

¹¹ Kanter-Henry sollevano dei dubbi su tale interpretazione in quanto non sarebbe stato possibile a un pittore rappresentare se stesso nell'affresco, in posizione così evidenziata senza rappresentare il committente o il camerlengo della città di Orvieto. (Kanter-Henry, 2002: 63). Il recente restauro ha messo in luce che si tratta di figure introdotte alla fine dei lavori, quindi se l'affermazione del Vasari è giusta, si tratterebbe di una delle prime firme di opere.

¹² L'individuazione sembra abbastanza sicura grazie a ritratti e alla maschera funeraria, anche se qui il frate viene raffigurato giovane e non anziano come vorrebbe il realismo pittorico. (v. Riess 1995: 40).

¹³ Erronea è a mio parere l'interpretazione di Kraft come indicazione di inizio di lettura del testo (v. Kraft, 1980: 60).

come suo continuatore; una ripresa antitetica del tema del doppio presente nell'episodio dell'Anticristo.

2.3. La struttura dell'affresco e l'accertamento del tema

L'episodio della *Predicazione dell'Anticristo* unisce su un'unica superficie sette scene distribuite in tre settori, non delimitati da cornici, ma concatenati l'uno con l'altro per lo sconfinare di alcune figure o gruppi di figure, e corrispondenti a tre sequenze narrative. Tre sono anche i punti di fuga delle prospettive che strutturano lo spazio. La successione degli eventi non è data dalla profondità prospettica, la loro rilevanza è resa tramite la grandezza e visibilità delle figure, un procedimento nuovo nella pittura del Signorelli (Kanter-Henry, 2002: 61). La narrazione inizia nel settore inferiore, che occupando tutta la base del dipinto è ben visibile allo spettatore per incunarsi poi nel settore successivo; in tre scene è raffigurato 'il tempo esperibile', ossia la contemporaneità, e potrebbe avere come titolo "Le conseguenze della predicazione dell'Anticristo e le dispute dei dotti". Il secondo settore, pur sconfinando a sinistra, occupa lo spazio superiore destro e mostra in tre scene 'ciò che seguirà'; la sequenza potrebbe intitolarsi: "Gli inganni dell'Anticristo e la profanazione del Tempio". Nel terzo settore, a sinistra dell'asse centrale, è raffigurato l'episodio conclusivo e potrebbe chiamarsi: "L'annientamento dell'Anticristo e dei suoi seguaci".

2.4. Analisi e decodificazione dell'affresco

Nel primo settore, ritta su un piedistallo, benché spostata sulla destra e un po' arretrata, spicca la figura 'doppia' dell'Anticristo e del demonio cui fanno ala due gruppi di ascoltatori. Per la rappresentazione dell'Anticristo il Signorelli, mancando di modelli a cui rifarsi, traduce in immagine il significato di 'soppiantamento' e 'opposizione' proprio del prefisso 'anti' creando una figura che presenta, stravolti, i tratti del Cristo raffigurato sulla volta della cappella, ma in modo da salvaguardarne la somiglianza¹⁴. Ne risulta un personaggio superbo e vanitoso, dalla figura un po' sbilanciata rispetto al suo asse, torso e testa sono inclinati a sinistra e all'indietro a 'porgere l'orecchio', in senso letterale e traslato, ai suggerimenti del demonio, ritto accanto a lui. L'espressione del volto è dura e

¹⁴ Nei testi biblici si ritrovano entrambi i significati: nel senso di "colui che si pone al posto di Cristo" e compie portenti compare per la prima volta in Mc 13,22, poi in Mt 24,24; nel senso di "contro", ossia di colui che nega il Cristo e diffonde falsi insegnamenti o menzogne compare in 1 Gio 2,22; 4,3. Sulla falsariga del rappresentare il demoniaco come la perversione di situazioni descritte nella Bibbia è da vedersi anche la raffigurazione dell'Anticristo nel mosaico del *Giudizio Universale* nella Chiesa dell'Assunta a Torcello (fine sec. XII). Qui Lucifero tiene in braccio l'Anticristo, raffigurato come un bambino, come Gesù durante l'ultima cena teneva Giovanni "nel suo grembo" (v. Gio 13, 23).

cattiva, ridicolizzata dai lunghi capelli inanellati, la barba è tagliata a sei punte¹⁵; indossa una tunica rossa trattenuta da due preziose spille, e al posto del manto azzurro, simbolo di spiritualità, un mantello di seta violacea, simbolo di potere e violenza. Inusuale la posizione del braccio destro, con il gomito sollevato quasi all'altezza dell'omero e le dita della mano sul petto, in un gesto autoreferenziale di autoesaltazione, mentre la sinistra, priva di vigoria, sembra indicare gli oggetti sparsi a terra. Sul basamento del piedestallo è raffigurata un'allegoria della Superbia, considerata "inizio di tutti i peccati" (Eccl 10,15) e nel settenario dei vizi capitali di Gregorio Magno "radice di ogni male" (Casagrande-Vecchio, 2000: 6). Alla sua sinistra è raffigurato il demonio nell'atto di suggerire e di sostenere: la sua figura infatti, benché seminascosta, è ben salda e diritta, il braccio sinistro scompare¹⁶ sotto il mantello dell'Anticristo: ne risulta la traduzione visiva del concetto di 'longa manus', ossia del ruolo dell'Anticristo in quanto esecutore dei consigli diabolici. Il demonio qui raffigurato è un inquietante Lucifero dal corpo atletico, nudo e glabro, di colore rosso ramato; le uniche concessioni fatte dal Signorelli alle raffigurazioni popolari del demonio¹⁷ sono le corna rosse da ariete sulla testa calva e le due bellissime ali trasparenti e perlacee, rosse all'attaccatura delle scapole e sul bordo superiore. Ali e corna sono però anche simbolo di potenza e di luce, perciò questa figura bella e ambigua rappresenta il seduttore, il 'padre della menzogna' (Gio: 8, 44) che manderà l'Anticristo nel mondo per tentare di pervertire la creazione. Intorno al piedestallo, letteralmente 'ai piedi dell'Anticristo', sono accumulati oggetti di culto e monete che rappresentano i sacrifici offerti ai falsi dei.

Tra la folla che circonda il predicatore il Signorelli ha rappresentato i vizi del suo tempo, oltre ai ritratti di personaggi storici e contemporanei, suoi amici (Vasari, 1945: 966). Nel gruppo di destra, nell'ultima fila, si trova un possibile riferimento alla dilagante omosessualità: una giovane donna tiene affettuosamente – e ambiguamente – stretto in braccio il figlioletto¹⁸ mentre alla sua sinistra un anziano (il marito?) guarda voglioso un

¹⁵ Un'immagine inconsueta per l'immaginario cristiano: pur non essendoci una regola comune a tutti gli ordini ecclesiastici circa la barba per cui alcuni ordini la proibiscono mentre altri la permettono, negli *Statuta ecclesiae antiquate* Mansi, III, 955 si legge il divieto di curarla. Il numero 6 potrebbe alludere alla stella di David, con riferimento alla figura dell'ebreo nel gruppo a destra dell'Anticristo, oppure all'uso magico dell'esagramma o al 666, il "numero della bestia" dell'apocalisse che secondo un'interpretazione cabalistica significherebbe l'Anticristo.

¹⁶ I critici discutono se la mano che fuoriesce dal mantello sia quella del Demonio o dell'Anticristo; secondo la logica del pervertimento delle raffigurazioni il Demonio dovrebbe tenere tra le sue braccia, e quindi sostenere afferrandolo per il gomito l'Anticristo; la mano sinistra che si vede è infatti inerme, mentre il braccio del Demonio ha tono muscolare.

¹⁷ Intorno al VI secolo fino all'XII prevale la rappresentazione del demonio con tratti angelici, dal XII al XVI sec. prevale invece l'orrido.

¹⁸ La donna tiene la mano sinistra vicino ai genitali del figlio. Nel Quattrocento, a causa delle frequenti morti di parto, la differenza di età tra coniugi nelle famiglie benestanti era rilevante; molto spesso la moglie-bambina era legata d'un amore possessivo ai figli che sentiva più vicini del marito, un fenomeno che suscitò parecchie critiche, tra cui quelle

giovane soldato. In prima fila l'arroganza nei confronti degli anziani¹⁹: un giovane vestito elegantemente secondo la moda del tempo (v. Levi Pisetzky, 1995: 76, 196), con un mantello rosso violaceo come quello dell'Anticristo, guarda con aria di sfida un vecchio con la barba bianca che gli rivolge la parola, come indicato dalla mano sinistra con dito mignolo e anulare piegati (Pasquinelli, 74). Nel gruppo di sinistra è rappresentata la venalità e la corruzione: in primo piano spicca la figura di un ragazzo biondo, scalzo, con un manto azzurro, nell'atto di voltarsi indietro e tendere la mano aperta verso un ebreo²⁰, riconoscibile dai tratti del volto e dai fiori a sei petali, simili alla stella di David. La purezza suggerita dal colore del mantello e dei capelli è contraddetta sia dai bordi dorati, segno di preziosità, che dal gesto di chiedere soldi. A destra dell'ebreo, un po'arretrata, una donna velata dal mantello scuro sta contando le monete ricevute, un'altra alla sua destra e seminasosta dietro di lei ne tiene in mano un sacchetto, mentre una terza dietro la spalla sinistra dell'ebreo si volta a guardarle, interessata²¹. Accanto al giovane un soldato posto di sbieco, con le spalle rivolte al pubblico, le mani sui fianchi, osserva con attenzione la folla alla sua sinistra. Seguendo la linea del braccio del giovane biondo, lo sguardo si sposta verso sinistra, sulla seconda scena che raffigura la persecuzione e morte subita dai fedeli, come preannunciato nei Vangeli. Le quattro figure in primo piano sono su un lieve rialzamento del terreno, separate dal gruppo intorno all'Anticristo, mentre le altre sono dipinte in profondità sotto uno spuntone di roccia che le separa dal terzo settore. La figura più grande, in primo piano, è un soldato, piegato in avanti, col piede sinistro tiene riverso a terra un giovane, mentre con le mani gli stringe il cappio intorno al collo; anche di questo soldato non si vede la faccia, la posizione del corpo non rivela emozioni; colore e foggia degli abiti rivelano che è un soldato dell'Anticristo. Intorno e dietro di lui si vedono persone uccise, vestite di nobili panni o tonache: il loro numero si perde nella profondità di uno spazio che ricorda una cripta, di colore verde-azzurro e come liquefatto, ma nessuno tra gli ascoltatori vede gli uccisi.

del domenicano Giovanni Dominici. (v. Herlihy, 1969: 1344) San Bernardino da Siena critica la sodomia del tempo accusando di questo vizio anche gli uomini sposati. (v. Levi Pisetzky, 1995: 192-193).

¹⁹ Tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento si aggrava la conflittualità generazionale, la vecchiaia cambia di connotazione diventando uno status negativo. (v. Minois, 1988: 242-243, 326-329).

²⁰ Nella seconda metà del Quattrocento si erano deteriorati i rapporti di tolleranza e reciproca curiosità intellettuale tra cristiani e Ebrei che l'Umanesimo aveva favorito. Opere come il *Fortalicium fidei* del francescano Alfonso di Spina del 1460 propagava l'idea che gli Ebrei fossero adoratori dell'Anticristo; la predicazione francescana condannava l'usura ebraica a favore della diffusione del Monte di Pietà, una banca di prestiti di loro ideazione e fondazione favorendo la diffusione dello stereotipo dell'Ebreo profanatore e contaminatore (Delumeau, p. 436-437, 445) che Paolo Uccello aveva già fissato nella predella del *Miracolo dell'ostia profanata*, eseguita tra il 1465-69 per la Compagnia del Corpus Domini di Urbino. Inoltre si pensava che tra Anticristo ed Ebrei corresse una stretta relazione.

²¹ Cfr. nella *Legenda aurea* si parla di persone che l'Anticristo non riuscirà a intimorire, ma a conquistare per la loro avidità e di altre il cui spirito non cederà a nessuna lusinga e che si dovranno quindi privare del corpo, 9.

La lettura 'deduttiva' delle scene in primo piano parte dall'Anticristo, il punto più alto, e si allarga verso il basso e ai lati traducendo iconicamente il concetto di conseguenza racchiuso nell'espressione "ne discende che". E' possibile anche una lettura 'induttiva' a partire dalla scena a sinistra, in cui la testa del soldato chino e quella del giovane morente sembrano sporgere dal bordo della mensola della trabeazione; in questo caso "si risale" dalle scene di morte e corruzione fino alla causa lungo una diagonale che sembra entrare nella profondità del dipinto: la predicazione dell'Anticristo.

Il passaggio al secondo settore è dato dalla figura antitetica a quella dell'Anticristo: gli volge le spalle, è posta sulla stessa inclinazione e parla ad un gruppo di persone, raffigura un frate domenicano in tonaca bianca, con la mano destra sul fianco (segno di autorità) e l'indice della mano sinistra puntato verso il cielo, come per chiamare in causa un'istanza superiore (Pasquinelli, 2005: 71, 10); il busto leggermente inclinato in avanti rivela partecipazione emotiva e volontà di persuadere chi gli sta di fronte, a differenza degli altri può vedere quanto succede sulla spianata del Tempio e il suo gesto rivela in lui la tensione spirituale verso Dio. Il gruppo a cui si rivolge non sembra dargli ascolto,²² è chiuso in sé, poco partecipa a quanto avviene intorno e suggerisce l'isolamento e i dubbi che assalgono i seguaci di Dio alla fine dei tempi: i loro sguardi sono rivolti verso il basso, a cercare la verità tra le righe di un testo che forse non riescono a interpretare, voltando le spalle a quanto avviene sulla spianata del Tempio.

Alle spalle dei religiosi, davanti al Tempio, due scene collegate tra loro dalla figura dell'Anticristo: in quella di destra l'Anticristo ritto su un piedestallo, in una posizione simile a quella nel primo settore, si erge a giudice e fa decapitare due vecchi in abiti da eremiti che dal testo della *Legenda aurea* risulterebbero essere Enoch e Elia, tornati per opporsi alla predicazione dell'Anticristo. La scena coglie il momento di massima tensione: uno dei due vegliardi è appena stato decapitato, il sangue sgorga dal suo collo, mentre un altro soldato sta calando il fendente sul secondo vecchio, che attende in ginocchio, a capo chino. Una piccola folla assiste all'esecuzione: i soldati sono impassibili, gli altri 'a capo chino', un anziano sembra far deboli rimostranze all'Anticristo: la mano destra 'parlante', la sinistra in pronazione (Pasquinelli, 2005: 40),

²² Riess (1995, 56) vede in questo gruppo esponenti della chiesa d'Oriente e di Occidente. La presenza di esponenti della Chiesa d'Oriente, riconoscibile dal turbante e dalla lunga barba, potrebbe essere un riferimento ai Concili tenuti a Ferrara e Firenze nella prima metà del XV per la riconciliazione tra le due Chiese, oppure un riferimento alla figura del "filosofo" particolarmente sentita nella cultura umanistica e nell'iconografia del tempo. (v. Garin, 1991: 169-171). Più convincente l'interpretazione di Kraft che vede il gruppo concentrarsi nella lettura e discussione dei testi senza dare ascolto alle parole ispirate del frate, (Kraft, 1980: 64).

rassegnato. La morte di Enoch ed Elia contiene un riferimento temporale: di lì a tre giorni e mezzo sarebbe avvenuta la fine del mondo (de Voragine, 1955: 283).

Alla stessa altezza, ma spostato al centro dell'affresco un episodio antitetico: l'Anticristo dona la vita resuscitando un morto (o guarendo un malato) tra lo stupore della folla e la gratitudine dei parenti. Nella scena l'Anticristo è sporto in avanti, con il braccio destro alzato e l'indice puntato verso l'alto in un gesto "d'ordine" (Pasquinelli, 2005: 13); la direzione del braccio suggerisce anche il movimento verso l'alto, la sua tentata scalata al cielo. Alle loro spalle s'erge imponente la mole, un po' babelica e straniante, del Tempio che domina su tutto il quadro²³. Contradditori sono gli elementi che lo formano: il corpo dell'edificio è costituito da un cubo (la forma quadrata rappresenta la terra) e corrisponde in parte alle descrizioni bibliche del tempio di Salomone, le sue strette finestre schermate riecheggiano però la struttura della moschea della roccia sul monte del tempio a Gerusalemme; la parte superiore è un doppio tiburio, prima a base poligonale poi cilindrica (il cerchio rappresenta il cielo) leggermente pendente verso destra; tre profondi pronai retti da 12 colonne, con frontoni triangolari (il triangolo significa l'armonia divina), di chiara matrice greca, completano la costruzione. Forse gli elementi architettonici rappresentano le diverse correnti e dottrine di matrice greca ed ebraica vive nella cultura del Quattrocento, e la rafforzata minaccia islamica dopo la caduta di Costantinopoli. Per spostamento semantico è possibile individuare nel Tempio Gerusalemme e in questa la Chiesa universale rappresentata nel momento in cui viene invasa da armate, secondo le parole dell'Evangelista. Intorno all'edificio, infatti, si possono vedere diverse figure nere che vi stanno penetrando da ogni lato, la maggior parte sono soldati, riconoscibili da armature, lance e abiti attillati, alcuni già si affacciano dalla balconata superiore, mentre altre truppe, di colore chiaro, sembrano uscire dalla profondità dello spazio a sinistra del Tempio per andare a ricongiungersi ai già arrivati; per suggerirne un grande numero Signorelli ricorre a una pittura monocromatica, allusiva, come aveva fatto nel settore inferiore con la folla degli ascoltatori raccolta alla destra dell'Anticristo. La pittura del tempio ha inoltre un effetto *trompe-l'œil*: avvicinandosi alla parete affrescata il pronao anteriore sembra allungarsi fino a comprendere l'episodio della predicazione che, a sua volta, sembra salire verso il pronao, mentre le altre tre scene quasi scompaiono. Una messa in evidenza della relazione tra la predicazione dell'Anticristo e la minaccia per la Chiesa.

²³ Grande la cura di Signorelli nell'esecuzione di questa parte, infatti aveva preparato due cartoni in grandezza originale e ne aveva inciso i profili direttamente sull'intonaco (v. Kanter-Henry, 2002: 61).

Il passaggio al momento saliente del terzo settore avviene seguendo la direzione dell'indice destro dell'Anticristo nell'atto di compiere il miracolo della resurrezione: la figura indicata è quella dell'arcangelo Michele circondato da raggi di luce che impugna la spada, dal suo braccio sinistro piegato si diparte un fascio di strali sulla cui diagonale è posta una figura di scorcio che sta precipitando a capofitto verso terra, dal manto violaceo si riconosce l'Anticristo.²⁴ Gli strali, rossi come lingue di fuoco, vanno a colpire al collo e alla gola²⁵ annientandoli un gruppo di uomini e cavalieri posti su un pianoro: dalla forma e colore degli abiti si riconoscono i seguaci dell'Anticristo. Il pittore fissa l'attimo in cui i soldati sono colpiti a morte: i loro corpi hanno pose scomposte e forti torsioni, i cavalli s'impennano, alcuni cercano di mettersi in salvo scappando fuori dai margini di questa lunetta per entrare nella successiva, altri sembrano cadere dai margini del pianoro nella scena sottostante in cui i soldati dell'Anticristo uccidono i fedeli di Dio, realizzando così visivamente il detto evangelico *Qui gladio ferit, gladio perit* (Mt 26,52).

Lo sfondo è costituito un paesaggio naturale piuttosto brullo che evoca l'ambiente toscano-umbro, e si estende in profondità mostrando una valle chiusa da balze rocciose simili a quelle su cui si trova Orvieto, più in profondità le rive di un lago sulle cui sponde si scorge una città deserta. La natura sembra essere estranea alla tragedia che si sta compiendo, al centro del dipinto risalta uno spazio vuoto²⁶ tondeggiante e ben illuminato che sembra risultare da forze centrifughe disgreganti.

3. OSSERVAZIONI SU STRUTTURA DEL TESTO E RAPPORTO PAROLA-IMMAGINE

La *Predicazione dell'Anticristo* è un testo narrativo, in codice iconico-figurativo, coerente e coeso in cui gli episodi come le parabole evangeliche sono narrati in funzione didascalico-dimostrativa. L'ordine della narrazione non segue la successività degli eventi, ma un ordine artificiale, gerarchico, con dislocazione a sinistra e messa in rilievo dell'episodio di maggiore importanza. La disposizione degli episodi a spirale permette la visualizzazione dell'*acmé* della storia e della sua *peripezia*. L'aggiunta 'paratestuale' di

²⁴ Come Lucifero, così precipiterà l'Anticristo (Is 14,12; Lc 10,18; Apoc 12,9 oppure Dante, Inferno, xxxiv, 121). Nella *Legenda aurea* Lucifero, scacciato dal Paradiso è condannato a vivere tra il cielo e la terra per poter contemplare la beatitudine perduta del cielo e invidiare l'uomo giusto che vi può salire/accedere. *Legenda*, 749.

²⁵ Colpire alla gola, al collo: il collo era considerato un punto nevralgico, simbolo della comunicazione di anima e corpo; nel Corano (Sura 47,4) il profeta consiglia di colpire i miscredenti al collo per non lasciare loro scampo. <http://www.webalice.it/pvmantel/Commenti/Sura%2047-48.html>. [10.8.2014] Questo tipo di morte rappresenta una specie di nemesi nei confronti dello strangolamento dei fedeli o della decapitazione di Enoch e Elia. Il fuoco era uno dei segni che Dio avrebbe mandato sulla terra per annientarla alla Fine dei tempi.

²⁶ Riess gli conferisce un valore simbolico: la vacuità dell'opera diabolica. Riess, 1995, 61.

figura e gesto del Beato Angelico completa il messaggio ricollegandosi al tema del miracolo di Bolsena ed equivale all'argomentazione: "Se non si vuole essere tratti in inganno, bisogna attenersi al dogma dell'Eucarestia e alla ritualità della Chiesa".

Come un testo in codice linguistico così nell'affresco coerenza e coesione sono elementi fondamentali per l'efficacia e decifrabilità del messaggio. La coerenza è qui data dalla scelta e disposizione degli episodi: il Signorelli ha mostrato gli effetti della perdita di orientamento religioso attribuendoli all'opera del demonio in lotta con Dio tramite l'Anticristo. Sistemata la rappresentazione degli eventi nel momento di massima tensione evocativa: l'agitarsi della folla, le discussioni, il manifestarsi dell'avidità, l'incapacità di distinguere il vero dal falso, l'esercizio della violenza, la sofferenza di chi sta morendo, il precipitare dell'Anticristo. Una scelta stilistica che coinvolge lo spettatore stimolandolo a completare le immagini con la sua fantasia e che riesce tanto più facilmente quanto più chiara è la tematica e omogenea la comunità dei fruitori. Elementi di coesione nell'affresco - in una funzione paragonabile a quella di anfore, rime interne o allitterazioni - sono invece: 1. la ripetizione delle figure: p.es. la figura dell'Anticristo compare quattro volte nell'affresco; oppure le figure del primo e del secondo vecchio, posti di spalle nel primo settore sulla destra, si ritrovano con leggere variazioni cromatiche nelle due scene del secondo settore. 2. la ripetizione di singoli elementi (posizione del corpo, fogge di abiti, cappelli, teste, gesti) che creano corrispondenze e parallelismi nel testo: p.es. la posizione del corpo del soldato in primo piano, posto di sbieco in funzione *repoussoir*, con le mani sui fianchi e le gambe divaricate, è ripresa dalla figura del giovane irrispettoso posto di fronte a lui. Tra le fogge di abiti e cappelli: p.es. i pantaloni a strisce policrome verticali sono indossati dai due soldati in primo piano, e da uno a cavallo nel terzo settore, sulla sinistra dell'affresco; il cappello alla Dante Alighieri si ritrova tra la folla a destra e a sinistra nella predicazione dell'Anticristo; chiasmica la distribuzione dei colori: il colore delle calze dell'uno corrisponde al farsetto dell'altro e viceversa; a un'identica forma di copricapo corrisponde un diverso il colore, allo stesso colore corrisponde una volta un mantello, un'altra un copricapo oppure a un farsetto. Parallelismi risultano anche da gesti, come p.es. le mani congiunte dell'uomo risorto e della giovane donna ai piedi del letto a ringraziamento del miracolo, o il gesto del computo digitale tra le figure in primo piano a destra e nel gruppo dei dotti.

Danno ritmo e varietà alla folla dell'affresco i raggruppamenti di figure in diadi o triadi che, come le figure di accumulazione nella retorica, conferiscono enfasi e ordine all'immagine: nel primo settore, nell'ultima fila del gruppo a destra dell'Anticristo, si

ripete una triade formata prima da tre anziani, poi da tre giovani e infine da tre uomini maturi²⁷, la loro successione è interrotta due volte da gruppi di due teste una volta in posizione convergente, un'altra divergente. Lo stesso ritmo di gruppi di tre o di due si ritrova tra le figure dei dotti, mentre nel terzo settore tra i seguaci dell'Anticristo si ritrova un ritmo molto più concitato, composto in prevalenza da diadi divergenti: p.es. due i cavalli che s'impennano ma volti in direzioni diverse, due le persone che si abbracciano o si guardano, tre corpi nella stessa inclinazione (verso sinistra), di cui però due sono piegati in avanti e uno all'indietro, uniti però dai colori degli abiti in funzione chiasmica come quella dei due soldati vicini, in posizione speculare. Senza tali legami e rimandi interni la moltitudine dei personaggi creati avrebbe l'effetto di un'accozzaglia di persone diverse, mentre la ripetizione dello stesso schema risulterebbe noiosa e irrealistica.

Contribuiscono a dare un tono concitato ed acuto al testo la configurazione a triangolo di alcuni gruppi, la disposizione prevalente delle figure su linee diagonali²⁸, la loro posizione sbilanciata rispetto al baricentro, in torsione o con una mimica e gestualità pronunciate perché in preda alle passioni, ed infine l'accentuato cromatismo. Infatti negli affreschi di Orvieto si aggiunge un numero superiore di colori²⁹ dalle tonalità accese e di maggiore trasparenza che sostituendo i colori più statici e pacati dalle tonalità della terra, tipici della pittura di Signorelli antecedente Orvieto, accentuano la drammaticità del dipinto (v. Arnheim, 2000: 359-361). Considerando infatti il colore nella sua doppia potenzialità simbolica, associativa, ossia culturalmente mediata, e psicologico-emozionale (v. Lüscher, 2014: 9-10), prevalgono nella *Predicazione dell'Anticristo* le sfumature del rosso violaceo per gli abiti delle personalità di rilievo, un colore che indica anche le componenti aggressive, instabili della psiche umana (v. Widmann, 2014: 89-90, 188-190); il giallo sulfureo tendente all'ocra, verdognolo come nota di colore generale di tutto l'affresco, una sfumatura sinistra e cattiva (v. Widmann, 2014: 146-151). Più chiari, dal viola al grigio azzurro perlaceo in sfumature più fredde, i colori degli abiti dei soldati a indicare instabilità e appiattimento emozionale (v. Widmann, 2014: 245); tra la folla prevalgono i colori propri della moda italiana del Quattrocento: il verde oliva, il marrone, l'ocra (v. Levi-Pisetzky, 1995: 76).

²⁷ Secondo Riess l'uomo dalla seconda triade, con il cappello rosso e posto sul punto più lontano dall'Anticristo sarebbe il ritratto di Cesare Borgia. Riess, 1995, 55.

²⁸ Sull'effetto della forma triangolare nell'immagine e sulla posizione in diagonale rimando a Arnheim (2000: 426-429).

²⁹ Kanter-Henry, 63.

Più o meno complessa nella pittura è la resa delle indicazioni di tempo, a seconda che si tratti di momenti isolati nella giornata o di rapporti temporali in testi narrativi. Nella *Predicazione* la dilatazione della temporalità – del tempo narrato - avviene con l'inserire un (possibile) ritratto di Dante, insieme ai (possibili) ritratti dei Vitelli o di Cesare Borgia o di Alessandro Magno, riconosciuti dai critici, un mezzo antimimetico della pittura che nel relativamente piccolo spazio della rappresentazione deve evocare il massimo di significato.³⁰ Più complessa la resa delle relazioni temporali che intercorrono tra gli eventi e che nella pittura vengono resi attraverso relazioni spaziali, il prima e il dopo nel tempo sono traducibili nella nostra civiltà con un prima e dopo nello spazio rispetto ad un punto di riferimento. Nell'affresco trattato però la disposizione degli episodi nello spazio non segue una chiara regola di successività né gli episodi sono chiaramente delimitati: quanto è posto in profondità nel secondo settore, è posteriore rispetto a quanto compare nel primo, ma è antecedente all'annientamento dell'Anticristo e dei suoi seguaci, messo in evidenza e proiettato verso lo spettatore; nel primo settore ciò che è posto in secondo piano è invece già avvenuto: le due donne che hanno accettato denaro dall'ebreo rispetto al giovinetto che lo sta richiedendo; l'ascolto della predicazione e l'uccisione dei fedeli a Cristo.

Ancor più complessa è la resa delle relazioni causali nel linguaggio figurativo essendo la causalità un concetto astratto più elaborato che va al di là della percezione visiva. Una possibilità è tuttavia quella di collegare tramite posizioni, gesti, linee o colori gli elementi legati da causalità, spesso però la relazione di causalità è dedotta da conoscenze esterne alle immagini e condivise dai fruitori. P.es. una diagonale unisce la testa del soldato in primo piano, piegato in avanti, con quella del giovane avido, dell'Anticristo e del monaco con la Bibbia in mano, oppure il colore del manto del giovane avido e il copricapo del soldato. Tali legami sono però più deboli e frutto di interpretazione: indica la diagonale che violenza, avidità e dubbio sono le conseguenze della predicazione dell'Anticristo? E che il denaro dell'ebreo corrompe il giovane e acquista mercenari per le truppe? Più semplice è sicuramente rappresentare per contiguità le antitesi, con la conseguente polarizzazione e messa in evidenza dei due estremi: p.es. la predicazione dell'Anticristo

³⁰ Siccome l'Anticristo e la fine del mondo sono una possibilità sempre di nuovo percepita come vicina nei momenti di crisi, mi sembra restrittivo vedere nell'Anticristo il Savonarola, come sostiene Rotondi riprendendo p.es. una tesi formulata da André Chastel (1964, 458-63) che vede in Orvieto una città devota a Papa Alessandro VI e nel Signorelli un sostenitore del potere mediceo a Firenze. Anche se allora poteva sembrare verosimile, infatti nel 1497 Marsilio Ficino aveva letto a Roma la sua *Apologia di Marsilio Ficino al collegio dei cardinali per molti fiorentini ingannati dal grande Anticristo l'ipocrita Gerolamo da Ferrara* ottenendo nel 1498 l'intervento delle truppe pontificie a favore dei Medici e l'arresto e condanna a morte del Savonarola. (v. Rotondi, 1965: 99 e 117).

suggerita dal demonio e la predicazione del frate domenicano alle sue spalle, teso verso il cielo; oppure l'uccisione dei seguaci di Cristo contigua a quella dei seguaci dell'Anticristo.

Nel contesto delle relazioni causali si inserisce la gestualità che permette al pittore di palesare al fruitore le relazioni intercorrenti tra le figure o i moti del loro animo, una pratica quindi di concentrazione semantica che prevede una codificazione del reale. Ma, mentre in epoca bizantina fino al Medioevo la relazione tra significante e significato era rigida e permetteva un'interpretazione piuttosto sicura dei gesti rappresentati in mosaici, illustrazioni di codici ed icone, nella cultura pittorica del Rinascimento questa relazione si spezza a favore di un nuovo interesse naturalistico che porta ad osservare e a rendere lo stato psicologico delle figure rappresentate, interesse che aveva trovato trattazione teorica nel *De pictura* di L.B. Alberti e in Leonardo da Vinci, e definito “perspective psychique, psycho-physiologique” da Chastel (1987:10). Nell'analisi dell'affresco bisogna quindi collegare il messaggio gestuale alla naturale espressività, allo sguardo e all'atteggiamento di tutta la figura, senza dimenticare tuttavia la tradizione. E' il caso del “gesto del computo digitale” (Pasquinelli, :136) che si ritrova nei manoscritti del XII-XIII secolo e si sviluppa dalla pratica oratoria romana, gesto praticato nelle scuole di retorica medievale e che contraddistingue la disputa. Oppure il “gesto dell'indice puntato” (Pasquinelli, 2005: 10) che compare con valenze diverse nell'affresco: sostenuto dalla mano sul fianco indica l'ammonizione e la volontà di Dio nel gesto del domenicano rivolto ai confratelli; nella figura del Beato Angelico, senza il sostegno dello sguardo, richiama solo l'attenzione dei fruitori verso l'altare; è invece un gesto di comando, accompagnato dall'inclinazione del busto, nella figura dell'Anticristo che compie il miracolo. Come pure le tante varianti di ‘mani parlanti’ che si ritrovano nell'affresco. Più chiaramente naturalistici e immediatamente decodificabili sono invece il protendersi in avanti a gambe larghe della figura posta di spalle nel gruppo del miracolo: esprime curiosità e stupore, oppure accanto a lei, a destra, il giovane con i capelli neri si sta chiudendo mantello e tunica come se la vista del miracolo gli avesse procurato un brivido di freddo. Gli studi sull'anatomia umana fatti a Firenze dal Signorelli mentre era a bottega dai Pollaiuolo gli permettono di risolvere in senso naturalistico ed espressivo la manifestazione dei sentimenti nelle figure, inoltre nel rifiuto della rappresentazione armonica e statica delle figure di cui il Rinascimento si era fatto portavoce, il pittore si rivela essere un rappresentante della moderna corrente pittorica “della scuola fiorentina,

che aveva legato il moto all'atteggiamento della figura" (Scatizzi, 2012:12), e che approderà presto nel Manierismo.

IMMAGINI E BIBLIOGRAFIA

http://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_di_San_Brizio#mediaviewer/File:Luca_signorelli,_cappella_di_san_brizio,_predica_e_punizione_dell%27anticristo_01.jpg

Aichinger, W., "Text und Bild", *Diskurs Text Sprache*. Wien, PräsenzVerlag, 2006, pp. 319-334.

Arnheim, R., *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin New York, Walter De Gruyter, 2000.

Braudel, F., *Le strutture del quotidiano*, Torino, Einaudi, 1982.

Casagrande, C. e Vecchio, T., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

Chastel, A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, Einaudi, 1964.

Chastel, A., "<L'art du geste à la Renaissance>", *Revue de l'art*, 75 (1987), pp. 9-16.

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1987_num_75_1_347606>

Delumeau, J., *La paura in Occidente*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1979.

Garin, E., "Il filosofo e il mago", *L'Uomo del rinascimento*, Bari, Laterza, 1991, pp.167-202.

Voragine, J. de, *Die 'Legenda aurea'*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1955.

Herlihy, D., "Viellir à Florence au Quattrocento. Structures et comportements démographiques", *Annales ESC*, 24 (1969), pp. 1338-1352.

Kanter, L. und Henry, T., *Luca Signorelli*, München, Hirmer Verlag, 2002.

Kraft, G.: *Studien zur Erzähltechnik des Luca Signorelli*, München, Dissertation, 1980.

Levi Pisetzky, R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1995.

Lüscher, M., "Prefazione", *Il simbolismo dei colori*, Roma, Edizioni Magi, 2014, pp. 9-10.

Mancini, F. F.: "La pittura del Cinquecento in Umbria", *La pittura in Italia, Il Cinquecento*, I, Milano, Electa, 1997, pp. 369-386.

Metzeltin, M., "Textualität als Grundlage für Text und Bild", *QVR, Quo vadis Romania, Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik*, 42 (2013-14), pp. 52-71.

<<http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/wp-content/uploads/2014/03/QVR-42-2013.pdf>>

Minois, G., *Storia della vecchiaia dall'antichità al rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.

Pasquinelli, B., *Il gesto e l'espressione*, Milano, Electa Dizionari dell'Arte, 2005.

Rapelli, P., *Simboli del potere e grandi dinastie*, Milano, Electa Dizionari dell'arte, 2004.

Riess, J. B., *The Renaissance Antichrist: Luca Signorelli's Orvieto frescoes*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1995.

Rizzi, M., *Anticristo. L'inizio della fine del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Rotondi, P., "Gli affreschi della Cappella di San Brizio e l'Arte di Luca Signorelli", *Temi danteschi a Orvieto*, Milano, Arti Grafiche Ricordi, 1965.

Scatizzi, S. S., "Ut pictura poesis La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto", *Camanae*, 10 (février 2012), p.12. <http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf888>

Vasari, G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Raggiante, C. (a cura di). Milano, Rizzoli, 1945.

Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Torino, Einaudi, 1991.

Widmann, C., *Il simbolismo dei colori*, Roma, Edizioni Magi, 2014.

APPENDICE

Analisi e interpretazione di opere figurative (Michael Metzeltin)

L'analisi e l'interpretazione delle opere figurative hanno la funzione di rendere comprensibili la configurazione e i possibili riferimenti semantici in esse codificati. Dopo un primo esame i passi da intraprendere potrebbero essere i seguenti:

a. **Presentazione dell'opera:** 1. Motivazione della scelta operata; 2. Nome dell'autore/ pittore, denominazione e localizzazione attuale dell'immagine; 3. Eventuale presenza dell'autore nell'opera in quanto produttore; 4. Accessibilità dell'opera, eventuale censura (periodo, luogo, motivo); 5. Bibliografia informativa e trattazioni dell'opera fino ai giorni nostri

b. **Accertamento del tema:** 1. Titolo previsto e possibili altri titoli; 2. Definizione del tema/ tematica (di che cosa si tratta nell'immagine?);

- c. **Presentazione dell'emittente/pittore:** 1. Dati biografici rilevanti
- d. **Presentazione del possibile pubblico:** 1. Autoreferenziale; 2. Una determinata persona in un determinato momento storico; 3. Un determinato gruppo di persone in un determinato momento storico; 4. Un pubblico non definito e a-cronico
- e. **Contestualizzazione:** 1. Informazione generale sulla società in cui è stata creata l'opera; 2. Significato del formato nelle rispettive società (rilevanza del formato grande o piccolo nella società in questione)
- f. **Circostanze in cui è stata creata l'opera:** 1. Luogo/atelier/stagione/ora del giorno/ motivazione (commissione, ringraziamento, espressione di affetto/ simpatia...)
- g. **Sviluppo dell'opera:** 1. Schizzi (eventuali disegni precedenti trovati con i raggi X: p.es. nel famoso *Capricho 43 o El sueño de la razón produce monstruos* di Goya ci sono tracce di tre versioni); 2. Decisione per una particolare tecnica (acquarello, guazzo, pastello, pittura a olio su legno o su tela, affresco, arazzo; acquaforte, litografia, incisione su rame ecc.); 3. Varianti e versione definitiva; 4. Riproduzioni (p.es. dei ritratti dei sovrani in forma di statue o busti, su monete e quadri per mostrare la loro onnipresenza)
- h. **Tratti fondamentali e tipologia:** 1. Verifica di una preponderanza narrativa, descrittiva o argomentativa; 2. Accertamento del genere pragmatico (pala d'altare, affreschi per spazi di rappresentanza, quadri per refettori/ sale da pranzo, ecc.); 3. Tipo di raffigurazione (ritratto, pittura storica, paesaggio, scene di vita quotidiana in ambiente rurale o cittadino, natura morta, pittura astratta, ecc.); 4. Verifica dello stile dell'epoca; 5. Verifica della costruzione formale (misure, suddivisione in singole scene "in cornice" (politico), rappresentazione unica suddivisa in singole scene/ in settori (p.es. Luca Signorelli: *Predicazione dell'Anticristo*) o ciclo/ serie di immagini (p.es. iconostasi, Jean-Pierre Saint-Ours: *Le Lévitte d'Ephraïm*); 5. Verifica di un'eventuale rottura di stile (infrazione delle regole del genere, v. p.es. Lebrun, Goya; parodie o caricature)
- i. **Localizzazione e incorniciatura:** 1. Localizzazione originariamente prevista (chiesa, castello, palazzo, edificio pubblico, galleria di quadri, casa privata; libro, rivista, ecc.); 2. Eventuale storia delle diverse localizzazioni; 3. Incorniciatura prevista dal pittore; 4. Incorniciatura attuale; 5. Eventuale storia delle diverse incorniciature; 6. Ornamentazione, 7. Eventuali veli o scrigni per l'occultamento rituale o per la conservazione
- j. **Analisi della composizione:** 1. Identificazione e descrizione delle figure e degli oggetti rappresentati; 2. Identificazione dello spazio e del tempo (epoca, stagione) raffigurati; 3. Strutturazione dello spazio nell'immagine (prospettiva, focalizzazione,

anamorfosi, primo piano e sfondo, assi visuali, simmetrie, richiami visivi) e conseguenze della direzione dello sguardo (applicazione del cerchio di Talete e del poliedro); 4. Disposizione delle figure e degli oggetti; 5. Eventuali rapporti tra le figure/ oggetti (ripetizioni, gesti, direzione dello sguardo); 6. Movimento (staticità vs. dinamismo, cfr. p.es. quanto dice Leon Battista Alberti in *De pictura* II, 43-45); 7. Uso del colore/ cromatismo (uso di diversi tipi di colore, cfr. Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 47-49); 8. Contorni (lineari vs. pittorici (Wölfflin)), composizione di superfici a colori/ di macchie di colore, riduzione a forme geometriche elementari (Cézanne), tecnica del puntinismo, distorsioni / caricature); 9. Coerenza (chiarezza e comprensibilità della composizione, coesione, *mise en abyme*/ricorsività, dispersione)

k. **Simbologia**: 1. Possibile simbologia degli oggetti / degli esseri animati; 2. Possibile simbologia dei colori; 3. Possibile simbologia della luce/ messa in rilievo tramite luce; 4. Possibile simbologia della disposizione; 5. Possibili connotazioni (esotismi, giudizi di valore, sguardo femminile/maschile, glorificazione, parodia, caricatura)

Per la comprensione e l'interpretazione di un'opera figurativa può essere d'aiuto la ricerca di una eventuale intertestualità e intermedialità, per esempio attraverso cataloghi:

l. **Intertestualità/ intermedialità**: 1. Immagine e didascalia (p.es. le epigrafi delle figure sui vasi greci antichi); 2. Testi nelle immagini (frequenti negli arazzi del XV e XVI secolo) ; 3. Possibili rimandi a altre immagini o storie senza indicazione precisa della versione utilizzata; 4. Creazione di possibili rimandi intermediali (lo stesso soggetto si ritrova in diversi *media* / in diversi prodotti, p.es. gli affreschi del Tiepolo nella Villa Valmarana ai Nani di Vicenza riproducenti scene dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso)

Presi in considerazione tutti questi aspetti, la cui successione è flessibile, si può procedere a un'interpretazione dell'opera che non sia solo intuitiva, ma metodologicamente fondata nella scienza della cultura:

m. **Interpretazione**: 1. Referenzialità biografiche (l'immagine esprime determinati aspetti biografici del pittore?); 2. Referenzialità storica / contestuale (esiste una situazione (generale) cui può essere riferito quanto è rappresentato?); 3. Possibilità d'allegoresi (*sensus litteralis* vs. *sensus spiritualis*); 4. Che messaggio veicola l'immagine in base alla tematica scelta, alla contestualizzazione, ai tratti fondamentali, al tipo di immagine, alla

composizione, alla simbologia, ai rimandi intermediali e alle referenzialità? (Che atteggiamento deve assumere l'osservatore in relazione al messaggio?)

AMO DUNQUE SONO. LA RIVOLUZIONE EROTICA DI SIBILLA ALERAMO

Alessandra Cenni
Università di Roma2 – Tor Vergata

Amo dunque sono (1927) è il titolo di un romanzo della scrittrice italiana Sibilla Aleramo. Abbiamo utilizzato questo titolo per sintetizzare la modernità della posizione culturale di Sibilla, avanti anni luce rispetto ai suoi contemporanei degli albori del '900. Quando ancora in Europa si discuteva di emancipazione sessuale, Sibilla non esitava a rivendicare i diritti della liberazione della donna anche attraverso l'erotismo. Alla personalità di Sibilla ho dedicato anni di ricerca, anche dal Fondo Aleramo che ho contribuito a sistemare presso la Fondazione Gramsci di Roma. In particolare, vorrei ricordare *Gli occhi eroici*, uscito a Milano nel 2011, in attesa di ristampa, in cui racconto la storia di tre straordinarie donne italiane, pioniere della libertà sessuale, che intrecciano la loro vita a quelle dei più famosi intellettuali del secolo, mutando gli orizzonti culturali e morali dell'Europa del Novecento (Cenni, 2011). Si tratta di Sibilla Aleramo, appunto, di Eleonora Duse (1858-1924) – forse la più famosa attrice di ogni tempo, e della meno nota ma non meno coraggiosa Cordula Poletti (1885-1971), poetessa ravennate, scomparsa lasciando poche tracce di sé, seppure significative.

Tutto inizia nell'aprile 1908, a Roma, quando si riunisce il Congresso delle donne italiane. Vengono avviano iniziative importanti, tra cui la denuncia delle carenze del Codice civile che “fa voti che nell'ordinamento giuridico del matrimonio venga sancito il principio della morale unica fra i due sessi”, con la richiesta che venga riconosciuta la personalità della donna, nel diritto di famiglia e nei reati di violenza carnale. In questa occasione, Sibilla Aleramo, ormai famosa scrittrice dopo la pubblicazione del romanzo autobiografico *Una donna* (1906) incontra Cordula Poletti (1885-1971). L'amore che ne consegue costituisce l'esperienza di trasgressione più intensa della vita di Sibilla, dopo la maturazione di coscienza che l'ha indotta ad abbandonare la casa coniugale e il figlio per una scelta di libertà e di personale realizzazione: se pensiamo che l'autrice fu costretta a sposare il suo violentatore, un impiegato nella fabbrica del padre .

Lina Poletti è l'incontro più emozionante, dopo l'amore con D'Annunzio, anche di Eleonora Duse, negli anni del suo ritiro dalle scene. Dal 1910 al 1912, la giovane poetessa è infatti convivente della Duse a Firenze e a Venezia e scrive per lei drammi che avrebbero dovuto riportarla al teatro. Lina, “giovane donna libera e indomita”, “la fanciulla maschia”, per cui Sibilla ebbe il suo unico vero innamoramento, non diventò

famosa, diversamente dalle sue amanti, muse di grandi uomini della letteratura italiana. Figura originale e coraggiosa: una delle prime lesbiche dichiarate e fiere del proprio ruolo politico all'interno del movimento femminista, ribelle, colta e intransigente, diventa personaggio a sua volta "mitico" negli ambienti intellettuali, lettrice appassionata alla tomba di Dante, un po' dannunziana un po' futurista, anticonformista sempre : una sorta di Schwarzenbach italiana, la quale frequenta e seduce le più famose femministe del suo tempo, prima di accasarsi con Eugenia Rasponi, contessa femminista e originale imprenditrice. In questo *ménage* coniugale, in un contesto di esoterici amici dediti all'archeologia come alla teosofia, e che ebbero il merito di introdurre il buddhismo in Italia durante il fascismo, godette di anni maturi tempestosi come la giovinezza, prima a Roma, poi nella Riviera ligure, dove morì nel 1971.

Sia Sibilla Aleramo che Lina Poletti devono mettere in discussione il legame con i propri compagni , come quello di Sibilla col poeta Giovanni Cena, con cui stava vivendo un' unione libera e un grande sodalizio intellettuale comprendente impegni sociali e politici. Dal canto suo, Lina sposa l'erudito bibliotecario della Classense di Ravenna Santi Muratori, senza mai vivere con lui un vero matrimonio. In questa sua nuova vita indipendente, Aleramo collabora a numerose riviste recensendo in particolare libri di donne e riflessioni sul femminismo e la società del tempo. Si dedica inoltre a un'attività di assistenza sociale coraggiosa: basti pensare al viaggio nella Sicilia e Calabria all'indomani del terribile maremoto del 1909. Nel libro si racconta anche l'avventurosa iniziativa delle scuole dell'Agro romano, che portarono con l'alfabetizzazione un più dignitoso tenore di vita alle famiglie dei contadini che vivevano ancora in stato di servitù della gleba nei latifondi ancora afflitti dalla malaria alle porte della capitale. Anni eroici per Sibilla e i suoi compagni di vita , di appassionante attività politiche e sociali, in cui si elabora un nuovo concetto della donna e dell'uomo da parte del socialismo umanitario, basato sul rispetto della persona, sulla pace e sulla giustizia sociale.

Il tentativo di rapporto a tre con Lina e Cena, con cui Sibilla cerca di vivere una fragile armonia, fallisce, dunque, per la possessività di entrambi. Se Lina provoca la fine della storia d'amore con Cena, rivelando a Sibilla la pienezza dell'amore erotico che non aveva ancora condiviso nella precedenti relazioni con uomini, d'altra parte non riesce a chiuderla nel nuovo legame di coppia, lasciandola ancora una volta sola con la memoria di questa fondamentale esperienza.

Anche la vicenda con la Duse segna l'inizio della nuova e ultima stagione dell'attrice, travolta in questa passione per Lina che fu definita "un uragano emozionale", nota a scrittori e intellettuali della loro cerchia. Rilke, Hoffmannsthal, D'Annunzio, che le hanno frequentate, loro malgrado ne verranno coinvolti, lasciandone tracce nei loro scritti.

Questa storia d'amore e di coscienza, nel tormentato passaggio tra il decadentismo e la modernità, propone interrogativi e contenuti ancora non compresi all'epoca. Infatti, nelle lettere e nelle carte raccolte vengono dibattuti temi attualissimi, come il superamento delle dinamiche di genere nei rapporti amorosi e il problema dell'identità e dell'autonomia femminile in una società repressiva, in un contesto storico e culturale come quello dell'Italia della vigilia della I guerra mondiale, degli scioperi selvaggi e delle nostalgie autoritarie (nel 1909 nascono le prime organizzazioni fasciste), sollevando questioni culturali, etiche, politiche, che, per molti aspetti, non sono ancora superate all'oggi.

Sibilla, combattuta, angosciata, spera di realizzare questa difficile intesa a tre che si dimostra impossibile: conciliare gli opposti, farli convivere nell'amore e nel rispetto reciproco. Un'utopia, che non riuscì ad altre intellettuali sperimentatrici di nuovi contratti d'amore, in ben altri contesti culturali, molto meno provinciali della Roma papalina e giolittiana, come la Londra di Bloomsbury e dei matrimoni aperti come quello tra Vita Sakville-West e Harold Nicolson.

Insomma, Sibilla ricambia l'amore di Lina, ma finisce per interpretarlo forse non come un vizio nobile ma certo come una splendida aberrazione, di cui furono vittime tanti grandi artisti e persone di genio e non riesce a ipotizzare, dalla sua convinzione wildiana, quello che oggi per tante lesbiche è possibile, un progetto genitoriale. Nel tempo, cambierà posizione, evolvendosi verso un più maturo concetto dell'esperienza omosessuale, fino a sublimarla poeticamente nel romanzo che rievoca il fascino sensuale e intellettuale di questa iniziazione e che si intitola significativamente *Il Passaggio*: "amore, imparai che la tua legge non è quella della perpetuazione della specie" (Aleramo, 2016), liberando l'esperienza erotica da ogni finalità che non sia espressione e comunicazione d'amore, tanto meno a scopo esclusivamente generativo.. Il racconto dell'innamoramento per la *fanciulla maschia* è parallelo ai documenti e alle lettere. Sibilla ne fa qui la trasfigurazione poetica, tra favola d'annunziana e neoplatonismo preraffaellita sul piano formale, sostanziata però di una potente carica trasgressiva.

Sibilla fu definita l'amante di tutta la letteratura italiana, per non dire di peggio. Una *femme publique* che si faceva rispettare, però, anche e soprattutto per la sua testa. Conosciamo infatti i suoi amori con alcuni tra i più celebri uomini del suo tempo: Dino Campana, Umberto Boccioni, Giovanni Boine, Michele Cascella, Vincenzo Cardarelli, Salvatore Quasimodo, Julius Evola, Giovanni Papini, Clemente Rebora, Franco Maticola, l'ultimo amore ventenne per la settantenne poetessa...un catalogo di uomini illustri, sciorinato senza compiacimenti e bagnato da lacrime e sofferenze reali. Una fenice che sempre risorge sollevando ali sostenute da parole di autentica poesia. Gelosi o impotenti, nevristenici, geniali, torbidi e misogini incalliti, Sibilla maga Circe sembra trar fuori dai migliori talenti maschili del suo tempo un atteggiamento insicuro e sottomesso al suo fascino, quindi sempre in fuga dall'ammaliatrice divorante. Questo suo successo personale, che certo presuppone la libertà del comportamento e una grande autonomia esistenziale, ha sempre infastidito professori e critici che non tollerano volentieri la libertà sessuale in una donna o la definiscono con termini triviali e moralistici. Spaventati in effetti ne escono anche i suoi amanti, sicuri di sé apparentemente, più spesso disorientati di fronte a una donna così intraprendente. In realtà, Sibilla attuava un caso unico in un paese moralista come l'Italia, mentre altrove, scrittrici che, come lei, avevano fatto della libertà la propria bandiera, come George Sand o Anna De Noailles, erano state meglio comprese ed apprezzate e non a caso scelte come modello. Con la sua immutabile, entusiastica freschezza esistenziale, Sibilla si getta a capofitto tra le onde delle passioni, mettendo ogni volta in gioco tutta se stessa, per il piacere di rifondare la legge dionisiaca dell'amore che afferma la vita.

In questa storia d'amore per una donna, ella riscopre più che in ogni altra il rapporto con la profondità del proprio desiderio con l'idea, molto moderna, di una rifondazione del linguaggio attraverso l'erotismo.

Firenze, 10 aprile 1909

Lina, Lina, che avviene in me? Io speravo che questi giorni di lontananza valessero almeno a darmi un più chiaro senso di questa nuova fase della mia vita..Invece, no. M'immergo sempre più in un'atmosfera di sogno, che mi fa indicibilmente soffrire e indicibilmente godere..Le parole sono tutte usate. Una sola risponde alla realtà e pur non m'appaga: ti penso. Sempre, sempre, sempre, intendi? Ed è terribile.

Mancava alla mia esperienza questa lucida follia: questa gioia senza causa e senza scopo, questo dolore nato non so come e che non so come morirà. Ciò che è in me di crudele è soddisfatto una volta ancora: ancora posso sopportare la vita, non la vita che tutti intorno vivono, ma quella violenta, tempestosa, abbagliante, che s'è compiaciuta di tormentarmi lasciandomi, per la dolcezza altrui, un volto di serenità: ancora sono più forte dell'onda che mi solleva contro il cielo.

Forse tu non esisti : forse sei molto diversa da quello che io vado contemplando ora per ora minuto per minuto, nella mia silenziosa esaltazione. Sii benedetta ugualmente! Cara mi resterà anche se tutto questo svanirà.

Ieri ho passato molto tempo dinanzi all'Aurora della Cappella Medicea. Quella creatura che si sveglia non somiglia all'anima nostra? Anche noi non sappiamo se il dolore maggiore fu nel sonno o sarà nella vita. Pur che esso sia racchiuso in linee divine!

Sibilla esce per andare alla redazione della rivista oppure per qualche convegno di lavoro o per le sedute delle varie associazioni umanitarie e femministe a cui collabora, ma, prima o dopo, fa un salto da Lina, quando, sempre più spesso, soggiorna a Roma. A poco a poco Sibilla dirada la sua presenza tra i molti impegni romani e ormai anche gli amici mormorano, delusi, gelosi, increduli. E' breve il tempo che può dedicare alla sua amante, ma è assaporato con il gusto selvaggio di un piacere proibito, impedito, precario. Sapessero, i pettegoli romani che dietro quel velo c'è il volto della celebre scrittrice il cui profilo ritratto dal grande scultore Leonardo Bistolfi inciso sulla lira a rappresentare la bellezza classica d' Italia.

9 maggio 1909

Sol una notte, e mai non fosse l'alba
E non ci vedesser'altri che le stelle

Ecco, voglio mostrarti la mia anima sola dinanzi alla tua, con intorno il silenzio, e come se il domani non dovesse venire. Lina, rammenti ciò che ti scrissi la prima volta, dopo quella prima ora di passione al Gianicolo? Rammenti che t'invidiavo per l'ineffabile mistero che tu avevi accolto con tanta bravura? T'invidiavo e già ero investita dallo stesso sacro vento, Lina, Lina, io non so ancora bene che cosa fosse in te, allora, ma so che per me la rivelazione del mio nuovo sentimento fu tremenda, qualcosa di vertiginoso, ah sì, che mi tenne a lungo priva di respiro..Lina, io non avevo mai in vita mia pensato alla possibilità di amare una donna, mai, intendi? Non credevo se non all'amore della coppia umana, all'integrazione dei due rami umani... Leggendo una volta d'una triste passione di Michelangelo per un giovane uomo avevo rabbrivito come dinanzi all'incomprensibile follia. Ma nessun desiderio mai m'era venuto di scrutare il buio orrore. E nessun'anima di donna m'aveva attratta col suo segreto, come nessuna forma femminile avevo mai vagheggiata.

Puoi immaginare, dunque, tu che un destino strano ha spinto invece fin da giovinetta verso questo mistero, puoi immaginare tu come io sia stata sconvolta quando mi scopersi innamorata di te?

Innamorata, sì, non v'era altra parola. Del tuo fuoco, della tua voce, della tua grazia, e poi dell'ombra tua, Lina, di tutto ciò che di te mi si andava disegnando a contorni vaghi e fuggenti nella malia della tua parola, e poi ancora innamorata della tua entità spirituale che mi si affermava nel fisso splendore del tuo sguardo...

In che modo avrei potuto negare e illudermi?

Lina, è stata un'immensa sciagura. Ma, confortati, è stata anche un'immensa gioia. Forse più grande questa di quella. Non so, e non importa.

Quel che importa è che t'ho amata e che ti amo

Sibilla ricambia l'amore di Lina, ma, influenzata dal moralismo binario del suo compagno, finisce per interpretarlo forse non come un vizio nobile ma certo come una splendida aberrazione, di cui furono vittime tanti grandi artisti e persone di genio e non riesce a ipotizzare, dalla sua convinzione wildiana, quello che oggi per tante lesbiche è

possibile, un progetto genitoriale. Nel tempo, cambierà posizione, evolvendosi verso un più maturo concetto dell'esperienza omosessuale, fino a sublimarla poeticamente nel romanzo *IL PASSAGGIO*, che rievoca il fascino sensuale e intellettuale di questa iniziazione e che si intitola significativamente: "amore, imparai che la tua legge non è quella della perpetuazione della specie", liberando l'esperienza erotica da ogni finalità che non sia espressione e comunicazione d'amore, tanto meno a scopo esclusivamente generativo. E' il romanzo che Sibilla predilige e il meno fortunato, proprio per l'intento di trasfigurare i fatti, renderli arte e sogno, mentre i lettori erano abituati alla scrittrice che raccontava la semplice e dura verità autobiografica. Apocalissi dell'amore fu definito, perché l'amore giunge come un cavaliere vendicatore dell'indifferenza morale che sembra irrigidire il mondo e dappertutto dove appare prima di ogni cosa è rivoluzione inattesa e totale. Il racconto dell'innamoramento per la fanciulla maschia è parallelo ai documenti e alle lettere. Sibilla ne fa qui la trasfigurazione poetica, tra favola dannunziana e neoplatonismo preraffaellita sul piano formale, sostanziata però di una potente carica trasgressiva. Quindi, i passi del romanzo ci servono moltissimo per comprendere il peso di questa vicenda anche sul piano intellettuale. L'apparizione di Lina, ad esempio, preceduta da una classica invocazione alle muse materne o divinità femminili tutelari, delineate in pose *liberty*, ha il coraggio spudorato di annunciare una buona novella di liberazione sessuale che scandalizzerebbe sicuramente ancora oggi:

Ho io timore? Non l'ebbi allora (...)

La favola era bionda. Un color caldo si moveva su tutte le cose. Qualcuno giungendo ogni giorno mi riempiva di fiori il grembo, diceva "vieni", mi conduceva correndo all'argine vivo e silenzioso del fiume. Cantava. Due punti d'oro negli occhi, una piega violenta e luminosa nei capelli.

Innamoramento, voce dal lento volo!

"Tu non puoi sapere" diceva la creatura dagli occhi d'oro.

Ci movevamo in una immensa campana di vetro abbagliante, la vicendevole iniziazione ci dava chiari occhi eroici.

Imparai, amore, che il tuo mistero non è nella legge che perpetua le specie.

Più alto, indifferente, estatico (Aleramo, 1919: 131-2)¹

Sibilla giunge a tale consapevolezza gradualmente, attraversando tutti gli stadi del timore, del dubbio, della battaglia contro un più tradizionale modo di intendere la coppia, come armonia tra i due rami umani. Come vedremo, si batte contro certe rigidità del comportamento e dell'atteggiamento intellettuale di Cordula, più pronta di lei a indovinare i presupposti rivoluzionari di un libero orientamento omosessuale anche all'interno del movimento femminista.

¹ Si veda tutto il cap. intitolato *La favola*.

In questo amore si dibattono infatti alcuni dei più importanti temi della differenza sessuale, dell'identità di genere e della libertà di coppia. Da questa esperienza comincia a delinearsi la rivoluzionaria teoria erotica di Sibilla che di tanti anni precede le tesi dei filosofi di Francoforte sulla liberazione del desiderio come la pratica del libero amore della seconda metà del sec XX. L'amore, infatti, costituisce la stella dominante dell'universo poetico della scrittrice, che non può essere inteso come un aspetto del tardoromanticismo, giungendo a sintetizzare in uno slogan la sua forza nell'interpretazione totalizzante dell'essere e del mondo: Amo, dunque sono: liberare l'esperienza amorosa dalle esclusive finalità riproduttrici fu infatti un impegno morale per lei, coerentemente espresso fino in fondo nelle sue scelte di vita.

L'amore è fusione assoluta [scrive Sibilla a Lina il 17 settembre 1909] al di sopra di ogni differenza: è il miracolo che di due esseri complementari fa un solo essere armonioso. I due esseri si riconoscono dapprima per intuizione, talvolta fulminea. Poi, se hanno virtù d'amore, rimuovono quotidianamente il misterioso atto di riconoscimento, per cui l'uno saluta nell'altro, con lucido gaudio, la forza ch'egli non possiede ma che questi gli dona in cambio di quella che riceve: non più due energie imperfette, ma una sola, magnifica, onde l'umanità si esalta (...) Ti ho chiesto se io ero per te l'amore, come tu lo eri per me, in tutte le contingenze, da lontano come da vicino, sopra il dolore altrui e sopra il dolore nostro, nel sacrificio e nella vittoria, separate da mille cose e pur unite in ogni respiro, salde, convinte di questa nostra unità, felici!(..) Sei ancora per me una mirabile sostanza di vita, che la vita accresce e abbella a dismisura. So che non m'illudo: Ma pur che tu voglia! Perché tu sappia specchiarti in quella verità che è fuori di te e di me, Lina, che è nella fiamma dei nostri due spiriti uniti (Cenni, 1982: 48)

Pur comunicando un'esperienza privata, la nostra scrittrice non utilizza mai un gergo amoroso condivisibile a due – un codice segreto – ma proietta “momenti di essere” verso il futuro: un esplicito rinnovamento della personalità o un diario rivolto ai lettori di domani. Dando uno sguardo al labirinto delle strette passionali, osserviamo come essa abbia intrecciato la propria scrittura amorosa all'emotività che le è inseparabile e che definisce la qualità affettiva dell'esperienza.

Di fronte all'Altra donna, Sibilla si trova in realtà scoperta, rivelata, ma ancora entro un'epifania di sé, della propria giovinezza mai vissuta.

Dunque la creazione è autocreazione e l'opera non nasce dal conflittuale degli opposti, ma dal complementare degli affini: “che l'opera tua nasca al raggio del nostro amore, in duplice consacrazione”, augura all'amica che sta lavorando a un progetto poetico, in un frammento di lettera dell'11 agosto 1909 (Aleramo, 1982 45).

Che spazio ha la letteratura in questa esperienza? Se Lina mira a una trascendenza intellettuale a cui riferire la propria aspirazione dandole i toni di una celebrazione

egoistica, Sibilla si richiama a un'immanenza divinizzata dalla presenza umana, che produce lo strappo all'ingannevole rete fenomenica verso l'infinito della passione.

E ancora:

Ti amo. Sarai passata nella mia esistenza come il mistero più abbacinante, come la verità più radiosa forse, trascendente i poveri miti della mia anima. Sei bella. Non posso darti nulla, perché tutto ciò che è in me trovo centuplicato di potenza in te. All'uomo che ho amato ho dato il mio sorriso. A te, donna, vanno le mie lacrime. Possa tu amare la vita anche traverso ad esse, come fossero stelle (Aleramo, 1982: 78)

Per tutto il 1910 si scambiano lettere appassionate tra incontri, sempre più sporadici. E' l'anno della consapevolezza, più amaro e riflessivo, mentre l'anno prima era stato l'anno della passione.

Che non si tratti di somiglianza, ma se mai di affinità, nel caso di Sibilla e Lina, appare evidente anche nella concezione esistenziale a motivazione delle loro differenti ricerche: il legame, è vero, doveva nascere sull'unità dalle opposizioni. Non solo lo scarto generazionale dava loro una diversa visione del mondo. Lina cercava l'assoluto nell'astrazione cerebrale, nell'esplorazione intellettuale, elaborando una teoria filosofico-politica da trasferire nella vita reale per trasformarla egoisticamente secondo la sua concezione. Ma Sibilla l'assoluto intendeva viverlo addirittura, non mettendo intellettualistici schermi tra sé e il desiderio, tra sé e la plenitudine vitale: questo, non per semplicismo vitalistico, ma per una intima e prepotente adesione al motore dell'esistenza, la *libido* (e alle sue attività sublimite).

Se Lina mira a una trascendenza ideale cui riferire la propria aspirazione e a cui dare i toni di una celebrazione egoistica, Sibilla si richiama a un'immanenza divinizzata dalla presenza umana, e in questo caso femminile, che fa accadere la miracolosa epifania.

Ma il romanticismo per Sibilla non è solo debordamento. Infatti le scrive in una lettera di questo periodo anche se sprovvista di data:

Qual è la superiorità di quello che tu chiami romanticismo su quello che chiami classicismo? E' appunto l'illimitato della sua essenza. E allora come fai a chiamarmi assolutista? L'assoluto ha contorni ben precisi, l'assoluto è classico (Aleramo, 1982: 55)

Ma sia del romanticismo, sia del classicismo (di cui Sibilla esalta, più che lo splendore del modulo perfetto, l'intensità liberatoria del dionisiaco) che vengono un po' semplicisticamente contrapposti, Lina dava un'interpretazione personale, come una donna che si appropriava dei canoni letterari per scontrarsi con essi in un conflitto produttivo. Sappiamo che la poetessa ravennate scriveva opere in cui tentava di inserire le sue teorie. Nei poemi declinava al maschile il soggetto della sua penna, come capitò

anche alla Dickinson e ad altre poetesse che volevano così svincolarsi dalle prigioni del genere. Il rifiuto di una condizione femminile dimidiata, portava Lina ad atteggiarsi secondo i modelli maschili, posando per il ruolo di artista romantico in relazione al quale conformare il comportamento di stravagante idealista. Pensava di dimostrare così la sua ribellione alla condizione di inferiorità e di oggettivazione al piacere maschile a cui vedeva sottostare la donna. Tesa all'autoaffermazione e caratterialmente determinata a ottenere i suoi scopi, Lina afferma il suo carattere come tante giovani a quell'età, costruendo una personalità decisa e indipendente, in competizione con quella maschile.

Rifiutando di assoggettarsi alle dinamiche affettive imposte dall'esterno; la donna che opera questo tipo di trasformazione psicologica, può trovarsi a rivivere sotto altre forme il destino dominanza-sottomissione. Diventa più possessiva proprio mentre nega la proprietà del suo corpo.

In questo amore si dibattono infatti alcuni dei più importanti temi della differenza sessuale, dell'*identità* di genere e della *libertà* di coppia. Da questa esperienza comincia a delinearsi la rivoluzionaria teoria erotica di Sibilla che di tanti anni precede le tesi dei filosofi di Francoforte sulla liberazione del desiderio come la pratica del libero amore della seconda metà del sec XX. L'amore infatti costituisce la stella dominante dell'universo poetico della scrittrice, che non può essere inteso come un aspetto del tardoromanticismo, giungendo a sintetizzare in uno slogan la sua forza nell'interpretazione totalizzante dell'essere e del mondo: *Amo, dunque sono*, cioè *liberare* l'esperienza amorosa dalle esclusive finalità riproduttrici fu infatti un impegno morale per lei, coerentemente espresso fino in fondo nelle sue scelte di vita.

L'amore è fusione assoluta – scrive Sibilla a Lina il 17 settembre 1909 nel punto culminante dell'esaltazione amorosa – al di sopra di ogni differenza: è il miracolo che di due esseri complementari fa un solo essere armonioso. Ti ho chiesto se io ero per te l'amore, come tu lo eri per me, in tutte le contingenze, da lontano come da vicino, sopra il dolore altrui e sopra il dolore nostro, nel sacrificio e nella vittoria, separate da mille cose e pur unite in ogni respiro, salde, convinte di questa nostra unità, felici!(..) Sei ancora per me una mirabile sostanza di vita, che la vita accresce e abbella a dismisura. So che non m'illudo: Ma pur che tu voglia! Perché tu sappia specchiarti in quella verità che è fuori di te e di me, Lina, che è nella fiamma dei nostri due spiriti uniti (Aleramo, 1982: 52)

Dunque la creazione è autocreazione e l'opera non nasce dal conflittuale degli opposti, ma dal complementare degli affini: “che l'opera tua nasca al raggio del nostro amore, in duplice consacrazione”, augura all'amica che sta lavorando a un progetto poetico, in un frammento di lettera dell'11 agosto 1909.

Sibilla cerca allora una via d'uscita attraverso un approccio estetico in cui l'erotismo diventa fondamento dell'accettazione della vita e della bellezza. L'esperienza erotica si impossessa della parola esclusa, non solo espressione dell'emozione dominante, ma voce di una storia mai analizzata nelle sue componenti creative: "Amore è tremore, ha detto già una donna nel tempo lontano", scrive il 1 gennaio 1910, con riferimento a Saffo.

Imparai, amore, che il tuo mistero non è nella legge che perpetua le speci. Più alto, indifferente, estatico. Io bacio una creatura perché ho gioia di saperla bella sotto il cielo, perché mi ferma un momento nel mio andare nel mio pensare, e per un momento tutto ciò ch'io sono glielo dono baciandola.

E quella era il simbolo della fanciullezza e della corsa e della rapitrice eco (Aleramo, 1982: 83)

L'essenza dell'amore si accompagna a una rivoluzione estetica nell'utopia di Sibilla. E naturalmente alla conoscenza dell'amore si accompagna l'intuizione della morte, secondo i canoni romantici. *Fammi morire* è il grido di mistica masochista che riecheggia dalle lettere a *Il Passaggio*.

Forse, dietro comportamenti e gusti tanto diversi, c'è una coscienza comune a entrambe: la libertà nel comportamento sessuale e amoroso. Lina vuole sostituirsi al maschio, virilizzandosi, come tante lesbiche vorrebbero mantenere l'amore materno, non dimentichiamoci primo oggetto d'amore per entrambi i sessi, come è noto che abbia scritto lo stesso Freud. Nella sua smania di essere l'amore assoluto, diventa androgino che assorbe le caratteristiche dei due sessi, sperando inconsciamente di liberare l'amata dal bisogno anche dell'altro sesso. Il punto di vista di Lina è giusto, secondo l'analisi di emancipazione e liberazione di una lesbica, ma Sibilla tende sempre a sublimare il discorso sessuale in una teoria dell'amore che è l'unica per lei ad avere un valore assoluto. Quindi Lina si dimostrerebbe inadeguata, contraffatta, inutilmente intesa a nascondere una femminilità che storicamente la assoggetta e la avvilita in una società dominata dal maschio?

L'amarezza esistenziale di Cordula, in lotta fin dalla tenera età contro un ambiente ostile e provinciale, si ammanta di scetticismo filosofico e di una agilità *transgender* a noi molto vicina e incomprensibile al suo tempo. Afflitta da questa inanità e ingiustizia ben presente nelle cose, certo inattuale al proprio tempo, tende però più a chiudersi nel proprio isolamento narcisistico che la porterà presto ad autocompiacersi in egotistici sogni di grandezza.

Il discorso sull'emancipazione si ferma qui per trasformarsi in altro, che interroga l'attualità. E' il contributo innovativo di Sibilla, la prima in Italia a capire che, a

proposito di creatività e di linguaggio poetico, bisogna lanciarsi più avanti e parlare di liberazione del linguaggio; staccarsi da un'analisi del contesto sociale per sondare l'infinità del silenzio femminile e le sue motivazioni non solo storiche.

Intermittenze, frammenti, illuminazioni liriche nello sforzo non esibito di una scrittura plurale. Una sirena che canta a se stessa la seduzione di Ulisse. Un Ulisse a rovescio per cui solo la partenza importa e che in nessun luogo è "a casa propria". E' una parola non funzionale e non produttiva: ossessione amorosa, piuttosto, che esaurisce i significati in una tela di Penelope infinitamente ripetuta.

L'ingresso nel tempio di Psiche, la rivelazione della nuda bellezza, "forma di consapevolezza ineffabile": "Un'invisibile polla di acqua viva ci trasmutava l'una nell'altra", è la prima fase de *La favola de Il Passaggio*.

In questo periodo, Sibilla cerca di forgiarsi una parola poetica "smaltata nel fuoco". Per questo le è affine l'esperienza mistica di Campana e di Rebora. Scrive Valery Larbaud, nella prefazione a *Gioie d'occasione*, insignito in Francia del Premio della Latinità:

Gli scritti di Sibilla Aleramo. sono talmente contrassegnati dalla sua femminilità che anche un lettore non prevenuto riconoscerebbe (...) in ogni paragrafo della sua prosa, in ogni strofa della sua poesia, una voce di donna (Larbaud, 1993)

La sua grande ispirazione e vocazione d'effondersi comunicare ed essere altra di sé, sembra non essere stata che la contropartita della sua sostanziale e fatale incomunicabilità. E si può anche supporre che in fondo, questa incomunicabilità, questa invulnerabilità fossero indispensabili, o altrimenti ella sarebbe esplosa e si sarebbe volatilizzata nelle proprie esperienze... (Cecchi, 1954: 65)

Se oggi la domanda intorno alla relazione donna-linguaggio non può che muoversi dall'analisi dei derivati della teoria psico-sociologica e della linguistica, che ormai accede ai nuovi territori della cultura transgender mettendo da parte le ricerche sulla specificità sessuale per sondare tutte le zone di confine e di transito, ai tempi di Sibilla ciò non era ancora possibile. La sua insistente interrogazione su una specificità femminile nella lingua e nella letteratura, non aveva molti ancoraggi cui saldarsi, era ancora una nebulosa a cui pochi potevano credere. E quindi si ferma all'esaltazione della scoperta della molteplicità del corpo femminile, affatto localizzabile ed eternamente sfuggente.

Sibilla non si chiede semplicisticamente i modi che il femminile ha preso nel discorso letterario, ma come si sono creati, e quali sono state le dinamiche che hanno dato quella forma, quel simbolo, e non altri.

Perché l'uomo l'ha preceduta d'un istante (..) la donna l'ha guardato affascinata, ha pensato ch'egli assommasse tutte le potenze espressive, e ogni suo tentativo è stato di riproduzione invece che di autoscoperta... Oh, queste parole e questi nomi, che voi m'avete insegnato ad adoperare, questi concetti che devo presentarmi nei contorni esatti che voi amate, questo cozzo fra il mio ritmo interno e il ritmo delle forme da voi trovate! Come liberarmi? Bisognerebbe che m'ascoltaste come se io sognassi... (Aleramo, 1947)

La "lirica anima incandescente" della donna non può essere confinata nella follia esoterica di una sfinge o di una sibilla, antitetica al Logos maschile, ma deve continuare a differire, aderendo a se stessa, alla propria verginità selvaggia. La materia vivente dà così forma all'eterna adolescenza del mondo, per parafrasare un concetto che sarà caro a Sibilla, ma anche ad Elsa Morante, guardata con "i chiari occhi della mia mente", di cui la poesia è "la transazione secreta" (Woolf, 1998: 56), la trasmissione dei pleniluni saffici.

Il monologo di Nora Helmer è stato il "preludio simbolico" di questo "sforzo di ricerca di se medesime, lungi da tutto ciò che esse hanno amato e in cui hanno creduto. Tragicamente autonome" .

"La porta che si chiude dietro Nora" si chiude anche su Antonia Pozzi, un'altra grande poetessa del Novecento di cui ho curato l'Opera completa e la sua sconfitta ricerca di vita, facendo prigioniera quelle parole nuove, scaturite dalla "bocca dell'ombra", che la morte ferma sulle sue labbra (Pozzi, 2016).

Non si tratta di creare un linguaggio speciale per la psiche femminile: il linguaggio è uno (...). Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso (...) Il mondo dell'intuizione, il campo delle sensazioni fisiche è stato esplorato da alcune scrittrici che hanno espresso "una sensualità tra selvatica e raffinata, del tutto diversa dalla sensualità maschile", anche se la donna resta "nel mondo oscuro degli istinti" e quindi "l'uomo canta, mentre la donna grida" (Aleramo, 1947: 45)

Come liberare le voci femminili dalla vischiosità amniotica di un linguaggio che non si affretta a nascere?- chiede Sibilla. Come svincolarle dal potere di Adamo, che dal giorno della creazione ha chiamato le cose con il loro nome, definendo così l'autorità con la nascita del Verbo? E come ribellarsi a un'autorità onnivora che offre i materiali per sopravvivere e gli strumenti per comunicare?

Nella conferenza tenuta ad Atene nel 1937, all'Istituto Italiano di Alta Cultura, sul tema: *Spiritualità femminile*, Sibilla riprende i fili del discorso: "iscrive il femminile nel discorso", avrebbe detto Kristeva

Il mito dello spirito femminile- il mito dell'identità, diremmo oggi – chiama a un ritorno alle origini di ogni futura rappresentazione, con tutta la forza di una verità rivelata. Ci fu una poesia della donna, "al di là della storia" e prima della voce di Saffo:

una splendida favola “profumata dal miele della pace”, il matriarcato. La donna “gorgo oscuro di oracoli” ha parlato come in sogno: e ancora, come “nel rapimento ipnotico le antiche Sibille”.

Qualche donna si tende oggi verso il passato, verso tutto ciò che fu, verso la verità che è nelle morte ore vissute. E l’investe l’ombra immane dei rivelatori, da Socrate a Nietzsche... (Aleramo, 1947: 32)

Sono le ombre dei Padri che hanno sentito il femminile come causa ultima e prima, chiusa nel suo inquietante mistero- *istere* dell’Essere, e, dunque, materia rigettata che la chirurgia teorica disseziona per scoprirvi un’assenza, la castrazione e dunque richiuderlo in tutta la sua misconosciuta estensione creativa.

Una ricezione sensuale del mondo mette al centro dell’esperienza la funzione estetica, accompagnata dal piacere della fruizione soggettiva della bellezza.

Ch’io imprima alla mia volontà in tutte le sfere dell’essere il segno dello spirito, il fiero segno della coscienza, e l’uomo, superbo di sentirsi vivo sol quando pensa, si volgerà verso me pensosa d’amore e valorizzerà infine questa ch’egli ha creduto sempre soltanto forza oscura amorfa arbitraria : Amo, dunque sono (Aleramo, 1947)

Non andò forse un giorno Socrate ad interrogare Diotima intorno al mistero dell’amore? (...) – interroga ancora Sibilla- (Diotima, sia detto tra parentesi, era in una parte dell’Ellade ove il regime matriarcale più a lungo aveva perdurato. Come pure Saffo la divina...) (Aleramo, 1947: 33)

Secondo Diotima, Eros induce il desiderio della bellezza insito nel corpo. Mentre Diotima di Hölderlin scriveva al suo amato: “...Null’altro ormai ci rimane, che la più perfetta confidenza dell’uno verso l’altra e la fede nell’onnipotente divinità dell’Amore” (Hölderlin, 1998: 56). L’idea della bellezza, contrastata in un primo tempo dall’estetica marxista, è tornata a fecondare i movimenti rivoluzionari negli anni ‘60 quale spinta alla rigenerazione del mondo, da Herbert Marcuse in poi, rappresentando la forza del principio del piacere (Marcuse, 1984).

E’ il connubio in cui vive tanta parte dell’arte oggi, forgiata nel fuoco: “un fuoco di lingue” oppure riattivata mediante l’impulso al gioco dell’immaginazione. Secondo le teoriche della differenza , come Julia Kristeva, le donne riprodurrebbero tra loro “questa gamma strana del corpo a corpo dimenticato con la loro madre”: “un’informatica dell’innominabile”, “una comunità di delfini” basata su una corrispondenza minima di gesti e particelle di silenzi. Questa ripresa della libido nel simbolico, definito un incesto del linguaggio (“l’ingresso della musica nelle lettere” di Mallarmé) capovolge la sublimazione produttiva e i codici simbolici.

Non si tratta [scrive Sibilla nel 1911] di creare un linguaggio speciale per la psiche femminile: il linguaggio è uno (...). Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso (...) (Aleramo: 34)

Alle teorie della differenza del linguaggio, Sibilla collega una moderna estetica *erotica*. Nello sforzo di incarnare e non sublimare, il linguaggio ritorna al corpo in una proliferazione di simboli e sensi. Un'interrogazione che mette la scintilla della vita e il ruolo della donna al centro di un dibattito complesso e appassionante, a cui l'attualità sempre più ci sospinge.

REFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aleramo S., *Una donna*, Roma-Torino, Società tipografico editrice nazionale, 1906.
- Aleramo, S., *Il Passaggio*, Milano, Treves, 1919.
- Aleramo, S. *Amo dunque sono*, Milano, Mondadori, 1927.
- Aleramo S., *La donna e il femminismo*, a cura di B.Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- Aleramo, S, *Lettere d'amore a Lina*, a cura di Alessandra Cenni, Roma, Savelli, 1984.
- Aleramo S., *Andando e stando*, Firenze, Bemporad, 1921.
- Aleramo S., *Selva d'amore*, Milano, Mondadori, 1947.
- Campana D. , Aleramo S , *Lettere*, a cura di Niccolò Gallo, Firenze, Vallecchi, 1958.
- Cenni A., *Ritratto di un'Amazzone italiana: Cordula Poletti (1885-1971)* in AAVV, *Fuori della norma* a cura di N. Milletti e L. Passerini, Torino, Rosenberg & Sellier, 2007.
- Cenni, A., *Occhi eroici, Sibille, amazzoni e ragazze maschie nell'Italia della Bella Epoque*, Milano, Mursia, 2011.
- Mozzoni A.M., *La liberazione della donna*, Milano, Mazzotta, 1975.
- Pieroni Bortolotti F., *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino, Einaudi, 1978.
- Pieroni Bortolotti F., *Socialismo e questione femminile in Italia (1892-1922)*, Milano, Mazzotta, 1974.
- Ravera C., *Breve storia del movimento femminile in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1977
- Taricone F., *L'associazionismo femminile in Italia dall'Unità al Fascismo*, Milano, Unicopoli, 1996.

KAY SAGE: IL PROCESSO DI COSTRUZIONE E DECONSTRUZIONE NEL SUO ITINERARIO PITTORICO E POETICO

Alessandra Scappini
Università degli studi di Firenze

Tra le figure femminili che hanno gravitato nell'*entourage* dell'avanguardia surrealista tra la fine degli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta del novecento, Katherine Linn Sage (Albany, 1898 – Woodbury 1963), si distingue come personalità singolare per la sua produzione pittorica e letteraria recentemente riscoperta, anche se ha preferito similmente ad altre artiste – scrittrici del periodo, purtroppo considerate dai surrealisti *wifes and mistresses*, in relazione alla concezione della donna musa e oggetto del desiderio, non essere classificata come militante. L'*iter* dell'esperienza artistica è in dialogo continuo con gli stati interiori più profondi e si intreccia con la sua storia di vita.

1. KAY SAGE TRA ARTE E VITA

Kay, come preferiva essere chiamata, nasce da una facoltosa famiglia ad Albany, quasi al termine del XIX secolo: Anne Wheeler Ward, la madre, definita da lei *a morphine addict*¹, e Henry Manning Sage, il padre, un senatore e uomo di successo. Preferisce fin dall'inizio del suo percorso creativo essere considerata pittrice.

I am, primarily, a painter, I paint serious pictures. When I am not quite so serious, or in a different mood, I write certain impressions, observations, and sudden, apparently imperative thoughts which come to me. There is absolutely no conflict between these two forms of expression, nor do they have any connection. They simply replace each other. I have always painted and I have always written but never at the same time (Sage, 1957 in Rosemont, 1998: 275).

Fin dall'infanzia, in seguito alla separazione dei genitori dall'età di due anni, viene costretta a 'transitare' dalla residenza del padre² a quella della madre, donna indipendente e anticonformista, nomade, spesso in viaggio. Kay sembra riunire in sé componenti e influenze di ambedue, la convenzione e l'eccentricità, non facili da congiungere. Il viaggio in Egitto all'età di nove anni e il terremoto di San Francisco nel 1908 determinano particolari suggestioni nel suo immaginario fantastico. Non riesce a seguire studi regolari,

¹ Il padre era presidente della Sage Land and Improvement Company, direttore di varie banche e imprese commerciali e senatore a New York, come indicato in *Kay Sage (1898 – 1963)*, Hollis Taggart Galleries <http://www.hollistaggart.com/publications/kay-sage-1898-1963>.

² K. Sage, *Painter and Writer* (Sage, 1957, Rosemont, 1998: 275). Scrive tale dichiarazione nel risguardo della copertina della sua raccolta *The More I Wonder*, parte di una serie di cinque volumi di *non sense* poetici in lingue intercambiabili, francese, inglese e italiano, pubblicati nel 1975.

comunque, allo scoppio del primo conflitto mondiale, frequenta una scuola d'arte, la Foxcroft School, al ritorno negli Stati Uniti, quando si stabilisce nei pressi di Middleburg in Virginia e viene stimolata a proseguire il lavoro artistico nel corso degli anni Venti da Gertrude Vanderbilt Whitney, fondatrice del Whitney Museum of American Art. La sua determinazione di formarsi a Washington la conduce a rimanere negli Stati Uniti; si iscrive così alla Corcoran School of Art, imparando a disegnare secondo un'impronta piuttosto classica come nelle accademie italiane. Proprio in Italia prosegue i suoi studi quando si stabilisce a Roma nel 1920 e inizia a seguire lezioni private di disegno e pittura e a frequentare due accademie, britannica e francese, e una Scuola libera di Belle Arti, pur sostenendo di imparare meglio dagli artisti locali. In verità, nel corso degli anni trascorsi in Italia, a Roma nei mesi invernali e a Rapallo in estate, fin dal 1919, poiché la madre ogni anno rinnova l'affitto di Villa Baratta, per poi sposarsi nel 1925 con il principe Ranieri di San Faustino, da cui si separerà³ dieci anni più tardi, elabora paesaggi intonati ad una pittura di carattere ancora rappresentativo pur se reimmaginati rispetto al riduttivo criterio imitativo. In seguito espone a Milano presso la Galleria Il Milione i suoi primi dipinti vorticisti, in quanto che probabilmente viene influenzata dalle concezioni del poeta americano Ezra Pound, esponente dell'avanguardia inglese, incontrato alla metà degli anni Trenta proprio a Rapallo. Successivamente, sollecitata anche dall'incontro con Kurt Seligmann⁴, sceglie di partire per Parigi, dove nel 1938, il medesimo anno in cui viene allestita l'*Esposizione Internazionale surrealista* presso la Galleria delle Belle Arti, Kay conosce il *milieu* e intensifica i contatti con i surrealisti, che la chiamano 'la principessa'. Tra questi ultimi Salvador Dalí, Paul Delvaux, Max Ernst, Leonor Fini, Leonora Carrington, René Magritte, Yves Tanguy⁵, che dal 1939 diventa suo compagno

³ Sembrava condividere i valori e il *background* di Ranieri, ma gli anni successivi, vissuti tra spostamenti a Rapallo e ritorni a Roma, al di là della vita sociale nei ritrovi mondani e aristocratici, non comporteranno ulteriori sviluppi nell'ambito della sua sperimentazione creativa, anzi ne sarà allontanata da continue distrazioni pur tentando di continuare il suo lavoro artistico, accorgendosi, inoltre, che il marito non possedeva quella forza di carattere che lei gli credeva propria. Nel 1935 giunge alla separazione e nel 1939 all'annullamento papale. "All his instincts were correct - ma - he was unable to pull up his roots and make something of his potential qualities - come scrive più tardi - [...] there was nothing to do in Roman Society. So Ranieri played golf and I did nothing" (Sage, [1955], 1996: 100, Robeson Miller, 1990: 130).

⁴ "On her last trip to Paris some six months earlier - nel 1937, l'anno successivo alla Prima Esposizione Internazionale Surrealista, periodo in cui l'avanguardia è in mostra al Moma di New York - she had met by chance the surrealist painter Kurt Seligmann and his wife, who were staying at the same hotel. The Seligmans' room was next to Sage's, and when their door was open, she had walked past and seen his paintings set about the room. She introduced herself for a closer look and ended by speaking at length with him about the pictures and painting in general. This was her first personal contact with a surrealist painter and probably influenced her decision to pursue painting in Paris just as soon as her Milan exhibition closed" (Paraf Seligmann, [1976], Robeson Miller, 1990: 132).

⁵ 'Surrealism is at its best in paintings by Max Ernst and Kay Sage, with Dalí as usual' began Josephine Gibbs' assessment of the 1946 Whitney Annual. In fact the perception of an 'orthodox Surrealism' was sufficiently established for a notice of Sage's 1947 Levy show to describe her work as 'neither orthodox surrealism nor pure abstraction'. [...]. There is no casual relation, of course, between the assimilation of Surrealism into postwar artistic culture in the United

di vita e figura di riferimento per gli sviluppi del suo lavoro artistico fino alla scomparsa, in quanto personalità emblematica nell'ambito dell'avanguardia. La moglie di Alfred H. Barr, direttore del Moma, che aveva organizzato due anni prima la mostra *Art Fantastic, Dada, Surrealism*, scrive, nei riguardi di Kay che:

She was immensely shy, rather awed by Alfred. She tried to suggest that she had a feeling of belonging with the Surrealists in general. I would say that ... in 1938 she was snuggling up to the Surrealists. [...] She spoke in vague and exalted terms about Surrealism and showed Alfred her pictures in the manner of De Chirico with their steep perspectives (Mrs Barr in Robeson Miller, 1990: 134).

Benevolmente accolta nel gruppo innovatore, mentre le sue opere vengono presentate al Salon des Surindépendants, stringe relazioni e instaura legami che vanno oltre lo spirito di cameratismo, così la propria abitazione diventa un luogo di incontro e discussione, tanto che è stata descritta da uno storico dell'arte e seguace di De Chirico, James Thrall, come un *Salon* per i surrealisti. Inserendosi nell'ambiente, si interessa di 'esportare' la loro pittura negli Stati Uniti attraverso una serie di mostre e di sostenere sul piano filantropico gli artisti coinvolti nella crisi in Francia, come Jean Hélion, Sebastian Matta⁶, Gordon Onslow – Ford, lo stesso Breton ed Ernst per raggiungere le terre oltreoceano.

1.1. Scaffoldings come esigenza di costruzione

Personalità divergente fin dall'inizio, spirito libero e tormentato nell'ambito dell'avanguardia, che considera più tardi come unica scelta meritevole, anche se tende volutamente a non identificarsi, conduce il suo percorso creativo nell'ottica di una costruzione di se stessa in dimensione privata come emerge nelle opere pittoriche 'surrealiste', caratterizzate proprio dalla necessità costruttiva che trapela dalle atmosfere

States and Sage's progress toward her own idiom. Quite the contrary, the coincidence of Surrealism as ho – hum and the period of Sage's most technically proficient, visually articulate paintings is one more irony of her association with the movement. The deliberate obfuscation of "orthodox Surrealism" has little in common with Sage's work from the mid – 1940s to the mid-1950s. Unlike so – called orthodox adherents to the esthetics of the movement – Matta, Delvaux, Ernst, Masson – she worked at refining her images rather than continually searching for new and startling ones" (Suther, Manuel, 1997: 123 – 124).

⁶ Sebastián Matta scrive a distanza di tempo: "Kay and Yves were somehow my 'Maecenas' as when she arranged for my exile to New York. I was just beginning to paint and I arrived there without work, money or knowing anyone but them. When in Waverly Place, Kay's was the meeting point of the first of us that came to New York – Buñuel, Paalen, her cousin John Goodwin, David and Susie Hare. It could be said that I personally got in touch with the young American painters through these meetings as I became through David Hare a friend of the 1054 group of 1940: Baziotes, Kamerowski, Gorky, Pollock, Motherwell and with the years each and all of them. Kay was very private about her work, almost shy, as if she was an intruder. This feeling I think came from her more "painterly" than automatic method that was present in the surrealist group as a form of searching the infra – red side of reality that motivated us all", S. Matta, Letter, 11 Marzo 1977 (Robeson Miller, 1990: 135). Il testo completo della lettera appare nel catalogo della esposizione di Sebastián Matta presso il Centre Georges Pompidou a Parigi nel 1985.

silenziose, dagli spazi incommensurabili, dall'immobilità del tempo assoluto ed eterno. Tra casualità e simbolo le forme geometriche si alternano nell'ambiente silenzioso e semideserto in un campo illimitato e percorribile verso orizzonti indefiniti che impegnano ad avanzare oltre con lo sguardo, alla ricerca di nuove energie e di luoghi sconosciuti per la mente. Nelle sue creazioni una serie di strutture diventa emblema della edificazione di sé, come *scaffoldings* relative a continui *steps* nel percorso esistenziale, combinazioni di forme pure, lignee, metalliche, che si dilatano negli spazi silenziosi e destano un senso di inquietudine poiché provocano effetti di spaesamento, tanto che l'osservatore rimane perplesso in uno stato d'attesa⁷ di fronte ad opere visionarie e polisignificanti, come se da un momento all'altro potesse scattare un allarme. Ombre portate, aberrazioni prospettiche, accumuli di oggetti incongruenti sono gli ingredienti di una pittura suggestiva ed evocativa che riflette un universo immaginario aprendo il sipario su una scena irreale nell'aura senza tempo. Indubbiamente i riferimenti più immediati sono la metafisica dechirichiana che diventa un 'luogo comune' come prima suggestione per numerosi artisti surrealisti, da Magritte, a Delvaux, da Dalí a Tanguy. Infatti nell'immobilità temporale e nella lontananza misteriosa della vastità spaziale le uniche presenze nell'assenza di figure nei suoi palcoscenici della memoria, sono gli oggetti abbandonati a se stessi in accostamento gratuito. Resti di un vissuto, tracce del soggetto assente, di qualcuno che è passato o di qualcosa che si è manifestato un attimo prima, dialogano con l'ambiente irreale come nelle opere del pittore 'dai colori fangosi' e vincolato alla 'memoria storica'⁸. Nei dipinti di Kay il tempo immobile, lo spazio dilatato e semivuoto, il silenzio tipico dell'assenza, sono elementi assunti e rielaborati rispetto agli esiti metafisici così come la pietrificazione prossima alle soluzioni magrittiane, ma i frammenti di strutture che li connotano sembrano prossimi al costruttivismo, anche se il loro valore costruttivo si perde talora nell'accumulazione gratuita, come se le *scaffoldings* diventassero parti di un relitto abbandonato.

Wooden planking, tilted or exaggerated perspective, shrouded figures and eggs appear in these first surrealist paintings as direct quotations from the metaphysical De Chirico [...]. The subject matter of arches, walls and even piazzas was hardly the monopoly of de Chirico, for Sage herself had turned frequently to architectural subjects since her first adolescent works, and she had

⁷ Lo stesso atteggiamento manifestò il fondatore del movimento surrealista quando si trovò di fronte ad opere di Kay che presentavano ritratti elaborati con poche linee e un oggetto caratterizzante, significativo oificante ed al tempo stesso capace di sollecitare un deragliamento della percezione focalizzata su un particolare.

⁸ Così infatti sarà definito Giorgio De Chirico dai surrealisti all'approssimarsi degli anni Trenta, quando la sua pittura muta per orientarsi verso gli intendimenti di "Valori plastici" e del *rappel à l'ordre*, per cui non sarà più riconosciuto come loro 'padrino'.

always been attracted to walls, arches, ruins and distant vistas, as her paintings done in the Roman Campagna testify (Robeson Miller, 1990: 133).

Kay, pur distinguendosi nel panorama artistico secondo uno specifico itinerario creativo⁹, trae in ogni caso suggestioni dalla dilatazione spaziale propria della ricerca di Yves Tanguy come territorio dell'ignoto, del sogno, mentre predilige, in luogo di emersioni del mondo minerale, organico, acquatico, sottomarino e forme biomorfiche soggette al metamorfismo, frammenti di stoffe che sembrano parti rimaste di vestimenti umani, oggetti lasciati un momento prima da cui traspira ancora un alito, quali resti dopo un'esplosione cosmica, come nei dipinti *Monolith* (1942), *A Finger on the Drum* (1940), *Lost Record* (1940), *At the Appointed Time* (1942). I duri contorni geometrici delle strutture architettoniche disarticolate che popolano spazi inabitati e terre desolate come espressioni ossessionali di uno stato di inquietudine, sono dipinti con colori generalmente freddi, grigi e azzurri¹⁰. Impalcature metalliche e lignee si ergono come *totem* nelle radure così lisce in superficie da non sembrare né terra, né distese di sabbia, come se fossero artificiali, tanto che l'impressione è di assistere ad una visione simile ad un ambiente dopo una tempesta, come finestra aperta sul *day after*¹¹. Perduto ogni riferimento realistico lo spazio diventa visionario, fantasmatico, luogo dell'immaginazione, in cui sottentra in ogni caso sempre il desiderio di costruzione tramite l'associazione o combinazione pura di 'impalcature' assecondando l'introspezione psicologica per conoscersi e avanzare *step by step* nella propria edificazione¹².

1.1.1. *La pittura e la pars construens*

Kay procede nel corso del suo itinerario secondo un desiderio di costruzione che rispecchia una volontà di costituirsi un bagaglio di esperienze, di esplorare e sperimentare

⁹ "In her case, however, the influence of De Chirico would be for a time more specific: his iconography of silent squares, peopled with mannequins and mourning figures in the evening light, wrapped in shadows, bounded by far horizons, curtained doorways and ancient architecture, would find a veiled echo in many of her paintings for the next several years" (Robeson Miller, 1990: 133).

¹⁰ Lo stesso atteggiamento manifestò il fondatore del movimento surrealista quando si trovò di fronte ad opere di Kay che presentavano ritratti elaborati con poche linee e un oggetto caratterizzante, significativo o significante ed al tempo stesso capace di sollecitare un deragliamento della percezione focalizzata su un particolare.

¹¹ "L'americana Kay Sage, abbandonati i lussi familiari, il marito italiano principe di San Faustino e i paesaggi toscani a olio, stende sulla tela colori freddi, dai grigi metallici e dagli azzurri ai sabbia, costruendo algidi paesaggi, inquietanti geometrie e architetture o grovigli di impalcature che suggeriscono l'idea di ripari e cattedrali nel deserto" (Decina Lombardi, 2007: 364).

per acquisire consapevolezza, in una tensione continua improntata a migliorarsi, quando dipinge e si dedica alla scrittura. Scrive in un testo poetico:

When I'm tight/ I write./ To paint/ I must be sober./ There might be something in this/ that I should think over (Sage in Robeson Miller, 1990: 141).

Sicuramente l'incontro con Ezra Pound in stretta amicizia con il *leader* del Vorticism Wyndham Lewis, ha determinato i suoi svolgimenti verso una pittura semiastratta che mantiene comunque l'impostazione costruttiva statica rispetto al dinamismo del *vortex*, mentre la particolare sensibilità verso la geometria e le componenti strutturali improntano Kay a pensare in termini compositivi già nel 1937 quando giunge a Parigi dopo la separazione legale, secondo modalità che rispecchiano la sua esigenza di testimoniarsi in presenza come persona e come artista. L'incontro con Naum Gabo, scultore del Costruttivismo russo, nel 1947 indubbiamente può aver alimentato gli interessi costruttivi nel suo itinerario di ricerca, così come anche la neoplastica di Mondrian potrebbe averla influenzata, ma la sua indagine si orienta verso una scenografia metafisica e surreale. Così *Small Portrait* (1950), anche se il titolo potrebbe far pensare ad un volto umano, propone la testa di un manichino costituita da un incastro di strutture lignee e metalliche, come integrazione che rivela suggestioni costruttiviste e metafisiche rimediate a petto degli assunti surrealisti. Strutture e *silhouettes* di manichini appaiono come forme visionarie in un'atmosfera diafana o presenze fantasmatiche dai cui veli o panneggi si percepiscono forme umane, come in *Margin of Silence* (1942) in cui si compenetrano una varietà di elementi metallici di natura costruttivista che rendono nell'opera un effetto vorticoso, mentre *In The House of Unicorn* non completamente organizzati, sono accostati l'uno all'altro, come sottili barre pronunciate rispetto a un piano ligneo che si protende nello spazio in scorcio ravvicinato come un palcoscenico teatrale e rendono l'idea di una gabbia che reca un senso di occlusione e impedimento, Così in *Interim*, (1949), una delle opere più 'strutturali' nel percorso di Kay, sono bloccate nell'immobilità inquietante e in *This is another day*, terminato nel 1949, le barre sembrano lignee e intervengono in un *assemblage* più strutturato, quasi a costituire un'installazione più compatta che poggia su un piano di base simile ad un mare – magma, capace di raccogliere solidi geometrici, elementi prossimi agli infissi di porte o finestre, stoffe o garze avvolte che, come nelle altre opere, diventano segni visibili, tracce umane, anche se non appare una figura identificabile, poiché sembrano nascondere o velare pulsazioni emozionali nei loro

grovigli, come gorgi interiori. Il percorso di Kay diventa singolare dal momento che le sue 'strutture' in costruzione isolate nell'immensità dello spazio e non finite, diventano totemiche e in esse si proietta il suo desiderio di costruire grado a grado il proprio essere, la necessità di resistere, di elevarsi, di rafforzarsi, come *alter ego* di se stessa. Il fatto stesso che appaiano talora 'architetture' non finite potrebbe riferirsi alla difficoltà di condurre un itinerario autentico di liberazione e crescita autonoma, distaccandosi dalle circostanze quotidiane o rivelare una fragilità intrinseca, nonostante appaiano metalliche e incorruttibili, per cui incanalando in esse il desiderio e consegnandosi al cammino verso la divergenza, talora sembra incontrare pericoli e divieti che impediscono di avanzare con il rischio di abbandonarsi a se stessa, quasi a sottintendere la difficoltà di realizzarsi, specialmente dopo la scomparsa di Yves a cui era sentimentalmente legata dal 1939. In verità, non molto riconosciuta come artista, sembra essere vissuta nell'ombra dal momento che coloro che si recavano presso la loro casa¹³ circondata da acri di terra a Town Farm a Woodbury nel Connecticut, dove si trasferirono definitivamente agli inizi del 1946, desideravano incontrare lui e non lei che per alcuni era una *cold woman*, e per altri solo *a wife of an artist*¹⁴. Quando vinse un premio in occasione di una mostra agli inizi degli anni Cinquanta apparve la notizia sui giornali locali che la definivano addirittura *a wifehome*¹⁵. In realtà, era capace di perseguire in maniera autonoma nel lavoro artistico, generosa e disponibile, anche nei confronti di Yves, pronta sempre ad aiutarlo. Con lui aveva stabilito un vincolo indissolubile, tanto che, rimasta sola in seguito alla sua scomparsa, non riesce a resistere, come se vedesse una possibilità di vita solo attraverso la sua presenza, lui 'organico', lei 'metallica', ma meno forte di lui, tanto da perdersi alla fine completamente togliendosi la vita.

1.1.2. *I componenti poetici e la pars destruens*

¹³ "After the removal of some interior walls to open up the living space, the house itself was painted gray – white on the inside, pale yellow on the outside, and transformed into a Surrealist's *endroit de rêve*. [...] It was magic" (Suther, Manuel, 1997: 117 – 118).

¹⁴ "People who knew Sage socially express a less naive view of the distance she kept, but they call attention to it nonetheless". Per alcuni era 'a remote and private person', per altri 'generous', 'a New England lady'. Singolare la testimonianza di un amico di Yves, Enrico Donati: "Tanguy was the painter. I mean, we were the friends of Tanguy because he was the painter, the master. She was his wife, but we went there to Woodbury to see Tanguy" (Suther, Manuel, 1997: 128).

¹⁵ "In 1951 Sage won first prize in oil at the Eastern States Exposition of Connecticut Contemporary Art, a competition that Tanguy also entered. [...] In an article on the Eastern States prize "The Hartford Times" [...] a headline announces: *Housewife Wins An Art Exhibition*" (Suther, Manuel, 1997: 132). La prima retrospettiva di rilievo è stata organizzata nel giugno 2011, *Double Solitaire: The Surreal Worlds of Kay and Yves Tanguy*, a cura di Stephen Robeson Miller e Jonathan Stuhlman presso il Katonah Museum of Art in Katonah, a New York.

Nei suoi versi scritti¹⁶ per la maggior parte in seguito alla morte di Yves nel 1955, quando anche per la graduale perdita della vista non è più capace di dedicarsi completamente al lavoro creativo, esprime il suo pessimismo, la sua visione negativa dell'esistenza. Accenna in *La Tour/ The Tower* ad una torre di avorio, adottando la parodia per cui il suo linguaggio diventa 'un dispositivo alienante', ogni verso termina con le medesime note, in toni lamentosi, soffocate dalla disperazione.

there's nothing to see;/ there's no answer when, black on black,/ I scream, I scream, in my ivory tower (Sage in Suther, Manuel, 1997: 188 – 189; Robeson Miller, 1990:141).

Sicuramente ogni frammento di ricordi ricostruiti dopo la morte di Tanguy può essere concepito come una sfaccettatura relativa alla sua necessità di raccontare filtrata però dalle metafore del verso poetico che testimonia i suoi conflitti interiori. Il linguaggio colloquiale, quasi idiomatico è il medesimo utilizzato per rivolgersi a lui, quindi quando scrive è come se parlasse al suo compagno di vita e di lavoro. Si può ben distinguere una voce dialogica, come se avvenisse una scissione o uno sdoppiamento per cui nelle poesie imposta i suoi pensieri come proiezioni riferite a Yves, con cui intesse un *internal dialogism*, secondo l'espressione coniata da Mikhail Bakhtin, così senza esporre direttamente il suo dolore esprime la volontà di elaborazione del lutto. Ma quale rilievo assumono per Kay i cinquantaquattro componimenti scritti dopo la morte dell'artista? Sicuramente sa lei stessa che non si tratta di autentica opera letteraria, poiché utilizza il francese colloquiale, ma, in verità, si caratterizza come scrittura personale, autentica riflessione critico ironica sul proprio vissuto e modalità per continuare il suo dialogo con Yves, come se fosse ancora di fronte a lei, per estrinsecare emozioni, ricordi, stati interiori.

I feel as I'm looking at a very beautiful woman with nothing in her head and it seems to me that my poor little poems didn't deserve such a beautiful presentation (Sage, 1957 in Suther, Manuel, 1997: 182).

¹⁶ Scrive poesie occasionali fin dai tempi della scuola in Virginia e a Milano nel 1937 pubblica un piccolo libro di poesie per bambini in italiano, *Piove in giardino* (1937). Nei tardi anni Cinquanta edita tre libri di poesia, *Demain, Monsieur Silber* (1957) come *The More I Wonder* (1957) e *Faut dire ce qui est* (1959). Jean Dubuffet che ha contribuito in particolare a illustrare l'ultimo libro di versi, *Mordicus* (1962), scrive in una lettera all'autrice del 29 dicembre 1974: "These poems impressed me deeply with their startling elliptical brevity, their tacit violence and, above all, their radically anti – intellectual, anti – intelligent stand. They seemed very exceptional to me, unlike any other poems that I knew, and curiously in accord with my own humor and positions. My attachment to these poems never diminished and I feel about them today as strongly as when I first read them", J. Dubuffet, cit. (Robeson Miller, 1990: 141).

I suoi momenti di allegria venati di tristezza, la sua deprecazione nei riguardi della consueta immagine femminile, lo scetticismo, la condizione in cui si trova a vivere, si manifestano senza pretese di essere autentica letteratura come sottolinea in *Literally*¹⁷:

What I write/ is not literature./ My friends have told me so/ and I know anyway, no question;/ I agree./ I'm of the same opinion./ But/ when you have things to say,/ what are you supposed to do?/ Is it against the law to say them?/ Are you supposed to keep quiet? (Sage in Suther Manuel, 1997: 183).

Il suo 'linguaggio a parte' con cui comunica 'via Tanguy', è associabile alla reazione propria dei surrealisti nei confronti del linguaggio razionale ed assume valore artistico, anche se la sua opera poetica è stata inizialmente poco conosciuta e diffusa in Francia quando, nel corso degli anni Cinquanta, ancora sussisteva una gerarchia di impronta maschile per cui l'accesso e il riconoscimento per lei sono stati piuttosto limitati¹⁸. In verità ogni frammento di ricordi ricostruiti dopo la sua morte può essere concepito come una sfaccettatura relativa alla sua necessità di raccontare filtrata però dalle metafore del verso poetico. Il suo vedere oscuro, non tanto per i problemi della vista, quanto per il suo stato emotivo particolarmente pessimista, non ha certamente contribuito a migliorare la costruzione di sé per rendersi saldi, anzi ha dato luogo nel tempo ad una pittura altrettanto 'scura', in penombra, deserta. Atmosfere silenziose, spazi indefiniti, tempo eterno, casualità e simboli che compaiono nelle carte dei tarocchi, costituiscono lo scenario nei componimenti e nei dipinti per la sua attesa della morte ed emergono nelle sue *journal entries*¹⁹ composte in forma di brevi osservazioni nel medesimo periodo, alla metà degli anni Cinquanta, in cui inizia a scrivere un'autobiografia, *China Eggs*²⁰, che riflette la sua

¹⁷*Au pied de la letter* fu inserita in *Faut dire ce qui est*, dopo il titolo della raccolta nel secondo volume a enfatizzare l'affermazione di sfida per essere ascoltata. Prima di tutto, come commenta Judith D. Suther (Suther, Manuel, 1997: 161), 'racconta così com'è' e poi lo racconta 'ai piedi della letteratura', dal basso, senza l'intervento della letteratura, che è alta cultura, corretto linguaggio.

¹⁸"The realities of her reviewing networks, as characterized by lean, partially explain the critical silence that befell these books [...]. Although her writing bristles with the anger, biting irony, and unconscious self – hatred that can now be understood as the corollaries of women's experience with misogynistic power structures, Sage gave not sign that she recognized the vicious circle she was caught in" (Suther, Manuel, 1997: 173).

¹⁹Le *journal entries* sono scritte nel corso di un anno tra il giugno 1955 e il giugno 1956.

²⁰"Probably written in 1955, the date Sage put on the manuscript, *China Eggs* is at the same time an apology in the manner of autobiography and a Sage – style negation of the possibility of knowing. Sage had no illusions that she was recording some incontrovertible truths. She was painfully conscious of the distorting perspective of time, distance, age, grief, loss, and language itself. [...]. In addition to the undercutting technique of the dialogue, Sage employs a second strategy of hide and seek in *China Eggs*. In the entire manuscript of approximately 150 pages, she gives only one date and no names of any members of her immediate family" (Suther, Manuel, 1997: 174).

interiorità divisa, in cui preferisce non nominare Yves e volutamente evita di narrare le esperienze di vita trascorse con lui, come se fosse assente²¹.

Between the word and silence/ the two of spades/ One second, eternal/ I wait/ The same day, repeated indefinitely/ Eternally nothing/ Dark stars/ There are no shadows in a dark street./ Not a sound/ You can say only what you know/ The silence of the earth/ Silence and the endless fall of snow/ I do not think that I can just sit and wait to die (Sage in Suther Manuel, 1997: 184).

In verità la conflittualità interna che la condurrà al suicidio viene definita da Kay come uno stato fisico ed emozionale di ‘disordine’, per scopi perduti e progetti incompleti, che trapela anche nella sua elaborazione pittorica tanto da subire una trasformazione quasi al termine degli anni Cinquanta.

Everything you think is done is replaced/ by other things you’ve started.../ Nothing is ever finished (Sage in Suther Manuel, 1997: 203).

Scrive nella poesia *Terminus* appartenente alla raccolta *Faut dire c’qui est*, nel medesimo periodo in cui la critica giornalistica conferma i suoi esiti che testimoniano il pieno accoglimento del surrealismo internazionale rimeditato in una pittura che si distingue per un particolare potere evocativo. L’urlo sembra soffocato in questo testo poetico, chiuso nella solitudine senza tentativi di contatto nel momento in cui la costruzione di sé diventa difficile e impegna ad impiegare energie per resistere, diventando per l’artista l’unico scopo da cui non può distogliersi. Nel processo di edificazione l’io tenta di giungere alla piena autoconsapevolezza come conoscenza di sé e di ciò che sottende l’universo. Per Kay l’esigenza di costruzione, diventata quasi ossessiva, travalicando l’ordinario come se ogni giorno fosse improntata a edificare da sola nella competizione della vita che implica doverosamente la resistenza, quando sente che le forze stentano, si trasforma in decostruzione e preferisce annullarsi. Il ‘disordine’ cui accenna più volte anche nel suo diario nel luglio 1956 sembra prevalere e contraddire il desiderio inverso che appare costantemente nelle sue opere. La torre, quindi, diventa una prigione, per cui ogni aspetto dell’esistenza è male e produce risvolti negativi,

²¹ “The eggs of the title may be a private reference to a collection of birds’ eggs that Sage’s father kept in a drawer at Hillside, the family house in Menands, New York. [...] The eggs also recall those in Sage’s paintings from the late 1930s, as well as a group of charcoal drawings begun in 1937 and completed in 1943, called *The Minutes, or the Rolling Egg Series: a Story in 18 Drawings*. [...] On the last page, which is headed with the single word *End*, Sage plants what can be seen as a sly visual pun referring to the life that the ‘I’ of ‘China Eggs’ was about to embark upon”; in una poesia Kay scrive: “ ‘Then, you see, I put all my eggs in one basket – and I lost.’/ ‘I wouldn’t have thought you had any eggs left.’/ ‘Oh yes, I had them all – intact.’/ ‘But you were forever putting eggs in baskets.’/ ‘I know, but those were only china eggs’” (Suther, Manuel: 1997: 175).

vivendo uno stato di inquietudine dettata dall'avvicinarsi di problemi familiari, come i contrasti tra i genitori, la morte della propria sorella di tubercolosi, eventi che si aggiungono alla perdita del suo compagno di vita e che la devastano interiormente come i drammatici effetti dei due conflitti mondiali.

When viewed as a structure that is fragile yet unyielding, protective yet vulnerable, the scaffolding may be seen for what it must have meant to her – a metaphor for the self and the painful experiences she had known and was able to surmount (Robeson Miller, 1990: 139).

Testimonianze di conflitti interiori appaiono spesso nei suoi scritti. In *Pas volé/ Not Stolen* l'articolazione dialogica autoreferenziale procede oltre per esplicitare il suo desiderio di morte.

Come on, thieves,/ the door is open/ you don't scare me./ As you see, I'm not armed;/ please, come in, come in!/ All I have/ is in my heart/ and for my heart, there's no key./ If anybody wants it, they'll have to kill me/ and a good shot will be welcome (Sage in Suther Manuel, 1997: 189).

Addirittura attende e invita la morte costantemente desiderata. La 'decostruzione' convive, dunque, a petto della 'costruzione' nei componimenti²² come nei dipinti. Kay pensa spesso al suicidio, manifestando con evidente amarezza timori e insofferenze fino a darsi la morte con un colpo di pistola.

2. CONCLUSIONI. PER UN'IPOTESI DI ARTE AL FEMMINILE

I suoi scritti che contengono rabbia, odio di sé nell'inconscio, ironia pungente – come scrive Judith D. Suther – possono essere concepiti come corollari dell'esperienza delle donne rispetto alle strutture del potere misogino, al di là di esprimere l'esperienza personale in relazione alle vicende esistenziali, in cui è talmente assorbita da non percepire quasi il circolo vizioso in cui a poco a poco giunge a chiudersi. La consueta svalutazione della figura femminile, invece, per Kay, unitamente a una deprecazione implicita, invita ad una approfondita riflessione sull'ordine sociale convenzionale da lei disdegnato, rifiutato, tanto che nella sua poesia *Sauve qui peut* come traduzione sessista dell'espressione *every man for himself*, assume per contrasto la voce di chi ridicolizza

²² I testi poetici di Kay Sage, *An Observation, The Window, Chinoiserie, Fragrance* sono inseriti in Rosemont, 1998: 275, mentre gli altri citati appaiono in Robeson Miller, 1990: 141 - 143 e in Suther, Manuel, 1997: 161 e segg.

l'idea di salvare donne e bambini in caso di disastro, come se ad essi non fosse attribuito nessun valore nella comunità sociale, neppure affettivo.

Save women and children?/ What's this fake gallantry? We've got women running out ours ears,
/ it's men that interest us (Sage in Suther Manuel, 1997: 184).

L'immagine che ne emerge potrebbe essere adeguata per uno scrittore con il vizio e l'ironia di 'sganciare bombe', giungendo al paradosso, ma Kay, in questo caso, sembra un'intrusa senza diritti, una straniera, una *outsider*, un nome sconosciuto, una 'donna dopotutto', aggiunge Judith D. Suther²³, e la sua ironia che sfiora il grottesco ed a tratti sembra venata di cinismo non è ben compresa.

Appare anche scettica e sempre ironica verso le certezze scientifiche e le regole dettate da ragionamenti che sembrano incontrovertibili, quando, in verità, ogni legge può essere posta in crisi o decadere a petto del relativismo²⁴.

Two and two/ do not necessarily make four.../ If that is a scientist at my door,/ please tell
him to go away (Sage in Robeson Miller, 1990: 143).

Considera, secondo la metafora della vita, che

These are games without issue/ some have been played/ and are therefore static./ Others
will be/ and can still be played.

Lo scacco dell'esistenza si testimonia nell'opera poetica e pittorica di Kay che è stata rivalutata dalla critica solo negli ultimi anni, ma il cui itinerario creativo si distingue come ulteriore e significativo 'tassello' nella ricostruzione del clima dell'avanguardia surrealista, come contributo singolare di *artist*, al di là del comune epiteto di *woman artist* che ha sentito la necessità di esprimere se stessa primariamente come persona con i suoi dubbi, tormenti, inquietudini, ma anche con la sua energia come potenziale indiscutibile che si affievolisce purtroppo quando si chiude nella solitudine, vedendo se stessa e il mondo come da un balcone (Duplessis, 1954: 21), senza trovare via di scampo alla depressione.

²³ "It was somehow all right for a sanctioned male writer to lob such bombshells, in earnest or in jest –just as Raymond Queneau had recently lobbed one, with *On est toujours trop bien avec les femmes* (1947; *We Always Treat Women Too Well*, 1981), albeit under the female pseudonym of Sally Mara –but Sage was in every way an interloper with no rights. She was a foreigner, an outsider to established channels of procedure and influence, an unknown name, and a woman" (Suther, Manuel, 1997: 184).

²⁴ La poesia seguente venne scritta da Kay Sage per il catalogo in occasione della sua ultima esposizione presso la Catherine Viviano Gallery nel 1961.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barr, M. (Mrs Barr, A. H.), "Letter to the author", March, 30, 1977, in Robeson Miller, S., 1990, p. 134.
- Decina Lombardi, P., *Surrealismo 1919 – 1969: rivoluzione e immaginazione*, Milano, Oscar Mondadori, 2007, p. 364.
- Dubuffet, J., "Letter to the author", December, 29, 1974, in Robeson Miller, S., 1990, p. 141.
- Duplessis, Y., *Il surrealismo*, Milano, Garzanti, 1954, p. 21.
- Matta, S., "Letter", 11 Marzo 1977, Robeson Miller, S., 1990, p. 135.
- Paraf Seligmann, A., "In conversation with the author", New York, March 20, 1976.
- Robeson Miller, S., "In the Interim: The Constructivist Surrealism of Kay Sage", *Dada/Surrealism*, 18, 1990, pp. 123 – 147.
- Robeson Miller, S., Stuhlman, J., (curated by), *Double Solitaire: The Surreal Worlds of Kay and Yves Tanguy*, New York, Katonah, Katonah Museum of Art, 2011.
- Rosemont, P., (edited by), *Surrealist Women: An International Anthology*, Austin University of Texas Press, 1998.
- Sage, K., *Piove in giardino*, Milano, Il Milione, 1937.
- Sage, K., *Demain, Monsieur Silber*, Paris, Segh ers, 1957.
- Sage, K., "Painter and Writer", 1957, Rosemont, P., (a cura di), 1998, p. 275.
- Sage, K., Sage, K., *The More I Wonder*, New York, Bookman Associates, 1957.
- Sage, K., *Faut dire ce qui est*, Paris, Debresse, 1959.
- Sage, K., Dubuffet, J., *Mordicus*, Al es, P. A. Benoit, 1962.
- Sage, K., "Letter to M. Duhamel", 11 July 1957, Suther, J. D., Manuel, E. (edited by), 1997, p. 182.
- Sage, K., "Literally; Terminus; Pas Vol /Not Stolen; Sauve – qui – peut/ Every man for himself; La Tour/ The Tower, Suther, J. D., Manuel, E. (edited by), 1997, p. 183 - 184, 188 -189, 203.
- Sage, K., "An Observation, The Window, Chinoiserie, Fragrance", Rosemont, P. (edited by), 1998, p. 275.
- Sage, K., *China Eggs* [1955], Suther, J. D. (ed.), Manuel, E. (trans.), Middleton, US, Starbooks Editions, 1996, p. 100.

Suther, J. D., Manuel, E. (edited by), *A House of Her Own. Kay Sage Solitary Surrealist*,
Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

L'ASSOCIAZIONISMO FEMMINILE OTTOCENTESCO COME STRUMENTO D'EMANCIPAZIONE IN AMBITO SOCIALE, LETTERARIO E ARTISTICO

Aurora Ornella Grimaldi

EOI Madrid

L'obiettivo generale che si è voluto perseguire con questo nostro breve lavoro è stato quello di approfondire il contributo dell'associazionismo femminile all'emancipazione della donna nell'800, sia in ambito artistico che letterario, ripercorrendo le tappe fondamentali della storia di due associazioni femminili di rilevanza europea, quali sono da una parte la siciliana Legione delle Pie Sorelle, antesignana della Croce Rossa, e dall'altra la parigina Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, promotrice di un'importante sala espositiva destinata alle donne. La scelta di queste due associazioni è dettata dalla necessità di restringere il nostro campo di analisi, risultando alquanto complessa l'osservazione del vasto panorama associazionistico nella sua totalità, ma al contempo aspira a mettere in risalto un aspetto comune alle due associazioni, pur così distanti culturalmente e geograficamente: la modalità tutta femminile della ricerca di nuove forme di solidarietà, finalizzate al riscatto della dignità delle donne.

L'associazionismo femminile svolse a tutti i livelli, culturale, politico e sociale, un compito fondamentale, rispondendo prontamente e creativamente alle istanze legate al ruolo della donna, come la maternità e la tutela dell'infanzia, ma anche alle problematiche determinate dai mutamenti sociali in atto.

Le donne hanno dovuto spesso associarsi per far conoscere il proprio operato, per far valere le proprie capacità, per disporre di una visibilità pubblica di cui godevano solo poche privilegiate. Nell'Ottocento crebbe nelle donne la consapevolezza della propria condizione subordinata, e con essa l'esigenza di organizzarsi e di riconoscersi in strutture corporative specifiche. Ma il processo associazionistico fu molto eterogeneo e spesso reso tortuoso non solo dagli ostacoli creati da una società retta da uomini, ma anche da comportamenti inaspettati, dovuti alle stesse donne, come riporta la maestra socialista Abigaille Zanetta:

La donna ha più acuta la gelosia dell'iniziativa ed è antifederalissima in massa. È generalmente miope di fronte ai grandi vantaggi delle alleanze e degli accordi federali. La sua società è la sua società che non ha nulla a che fare con le altre. La donna teme la coercizione collettiva sul suo pensiero, sulle libertà della sua coscienza e non confida nella costituzionalità della vita di associazione (Fabbri, 1986: 64).

Tra Ottocento e Novecento, la varietà e la vastità delle iniziative femminili legate al movimento associativo sono state davvero sorprendenti: spesso le iniziative erano rivolte al sociale e le donne erano impegnate nella gestione di centri assistenziali per mendicanti, per giovani "traviate", o esistevano campagne tutte al femminile contro l'accattonaggio, a favore dell'educazione e dell'istruzione della donna. A volte invece pie dame erano le fondatrici di comitati pro-voto, ed erano pronte ad offrire il proprio appoggio in occasione di grandi calamità naturali. Troviamo una coesione al femminile anche nelle leghe (da quelle per la diffusione di buoni scritti, a quelle impiegate nella lotta contro l'alcolismo), ed in organismi più complessi come le federazioni con finalità varie, impegnate nella conquista di diritti civili e politici (Tarricone, 1996). Oltre agli scopi, spesso molto concreti come l'attività di volontariato, esistevano motivazioni personali e psicologiche comuni a gran parte delle donne che decidevano di entrare a far parte di un'associazione, o che contribuivano a fondarla. Un esempio di tale comunanza di aspirazioni è riscontrabile nella temperie spirituale in cui venne alla luce la Legione delle Pie Sorelle.

In Sicilia i moti del '48 sembrarono creare nuovi spazi, quasi nicchie sociali in cui le donne siciliane riuscirono ad inserirsi, approfittando di un clima culturale apparentemente più aperto (Fiume, 1982: 81). Ai margini della 'cosa pubblica' persino durante i moti (l'assemblea dei rivoltosi fu eletta solo dai cittadini maschi alfabetizzati che avessero compiuto 21 anni), le siciliane vollero organizzarsi per apportare il loro contributo alla nuova situazione politico-sociale, come nello stesso periodo avveniva altrove in Italia, come evidenzia il caso della Repubblica romana (Severini, 2002). Nata dunque da un'esperienza di associazionismo femminile, la Legione delle Pie Sorelle, di composizione sociale eterogenea, raccoglieva donne promotrici di attività rivolte alle classi svantaggiate. Per alcune come Baviera Albanese, le Pie sorelle si distinsero nella sommossa siciliana, apportando un contributo significativo, lodato anche dalle autorità (Baviera Albanese, 1950: 323-38). Per altre, come la studiosa Marinella Fiume, la Legione, tra molti limiti, rese pubblico, e con una marcata caratterizzazione politica, il lavoro che fino a quel momento le donne avevano svolto nel privato (Fiume, 1978: 396-417). Per Rosina Muzio Salvo, scrittrice, segretaria della Legione e membro del gruppo di intellettuali poi confluiti nell'assemblea della rivolta, questa esperienza fu una forma di partecipazione politica, che si esprimeva, sia pure in maniera circoscritta, secondo modi utili alla collettività e per questa ragione apprezzati dalle istituzioni. Per avere

un'idea più esaustiva sulla Legione, è utile analizzare la sua struttura organizzativa. La Legione, costituitasi quando la rivoluzione aveva raggiunto uno stadio avanzato, fu un'associazione di matrice religiosa, dedita a opere di carità e in particolar modo all'educazione popolare. La congregazione si era dotata di una rigida struttura interna, quasi militare (come lascia presagire il nome), stabilita da un regolamento ispirato comunque a principi democratici: era formata da 1.200 consorelle, suddivise in 12 centurie; a capo di ognuna di esse figurava una direttrice; la guida dell'intera compagine era affidata a una presidentessa, affiancata da una segretaria; era prevista anche la presenza di una bibliotecaria, una tesoriera, una cassiera ed un cappellano. Le cariche avevano durata annuale e vi si accedeva tramite elezione diretta. La scrittrice Rosina Muzio Salvo, cui abbiamo già accennato, segretaria nella Legione, affiancò la principessa di Butera, presidentessa. Per via del suo ruolo, la scrittrice si occupava di redigere gli atti delle assemblee delle consorelle, atti che venivano pubblicati sull'omonimo giornale dell'organizzazione.

Decisivo nella fondazione della Legione fu il cappellano, padre Antonio Lombardo¹. Unico uomo della congregazione, scolio, attivo già prima del '48 nelle "Scuole Pie" di Palermo come ispettore di asili infantili: da questa sua esperienza presumibilmente deriva la denominazione ("pie") delle consorelle e il loro costante interesse per l'educazione popolare, della quale si era occupato l'ordine fondato da san Giuseppe Calasanzio (Sangalli, 2005: 25-45). Apparve a firma del religioso il primo articolo pubblicato sulla rivista dell'associazione; suoi pure altri interventi, tesi sempre a difendere la causa dei rivoltosi. Sebbene inizialmente l'ispirazione religiosa della Legione, così come l'impegno nell'istruzione, sembrano potersi ricondurre alla guida spirituale di padre Lombardo, evinciamo dai verbali delle riunioni che le consorelle procedettero autonomamente nel loro lavoro. I loro obiettivi dichiarati erano «la pratica di ogni sociale virtù, l'applicazione della pietà cittadina; il culto della [...] suprema legge morale; e la cultura e il perfezionamento del Sesso Gentile» (Priulla, 1860). A tal fine, le associate contribuirono con le risorse economiche di cui disponevano, o con raccolte di fondi, al mantenimento di un istituto di educazione femminile popolare, al sostentamento delle vedove e orfane (preferibilmente per causa della «Patria»), alla

¹ Le informazioni su Antonio Lombardo sono tratte da Mira, G., *Gran Dizionario bibliografico di autori siciliani*, Palermo, Ufficio tipografico Gaudiano, 1881, vol. i, pp. 522-3. Purtroppo esse non trovano conferma presso la Curia generalizia degli Scolopi di Roma: infatti, il suo nome non compare né all'interno dell'agsp (Archivio Generale delle Scuole Pie) ivi custodito, né ancora nel *Dizionario Enciclopédico Escolapio*, a cura di C. Vilà Palià, Ediz. Calasancias, Salamanca 1983, vol. i (Biografias de escolapios).

promozione di asili per l'infanzia e all'acquisto di pubblicazioni utili all'istruzione delle fanciulle. Le pie dame di carità della rivoluzione palermitana si adoperavano con tipiche iniziative di beneficenza: lotterie, spettacoli teatrali e musicali, questua casa per casa, pubblicazione di una rivista. Il ricavato andava a «beneficio dell'istituzione».

Si trattava, a ben vedere, di mansioni tipicamente femminili, di una sorta di timido prolungamento nel pubblico del ruolo sempre svolto in privato, questa volta a vantaggio diretto della collettività e non più esclusivamente della famiglia. La Legione delle Pie Sorelle riuscì così ad instaurare un dialogo con altri organismi urbani. La corrispondenza che la principessa di Butera e Rosina Muzio Salvo mantenevano con alcuni membri del governo rivoluzionario, pubblicata sul giornale, ne è la prova: le signore erano in contatto con il consiglio civico, il ministro dell'Istruzione e dei lavori pubblici, «la commissione per l'azienda gesuitica» (prevista dal Governo rivoluzionario per gestire i beni della Compagnia di Gesù di Palermo, sciolta tre mesi prima della costituzione della Legione)². Ed effettivamente, la loro azione doveva apparire quasi provvidenziale durante i disordini del '48 palermitano: le consorelle, prestando aiuto ai feriti e alle loro famiglie, colmarono le lacune istituzionali e previdenziali dovute al malgoverno borbonico, prima ancora che alle sollevazioni di piazza. Così, mentre Cristina di Belgiojoso chiamava a raccolta le romane per l'organizzazione dei servizi ospedalieri della repubblica mazziniana della futura capitale, le palermitane recuperavano fondi per sostenere le donne di Messina, città caduta sotto le armi dei Borboni. Inoltre le Pie Sorelle dimostrarono una sensibilità molto spiccata verso l'educazione delle fanciulle, ed individuarono nell'istruzione «il mezzo fondamentale per cambiare radicalmente (o parzialmente)» la posizione delle donne nella società (Pisano-Veauvy, 1994: 24). Riecheggiando un diffuso lessico che insisteva sul concetto di rinascita e «rigenerazione» della comunità nazionale italiana, le sorelle invocavano il loro «risorgimento», strettamente legato a un concetto di liberazione, non solo dall'oppressione borbonica, ma anche dai limiti della condizione femminile derivati dal malgoverno in Sicilia, tra i quali *in primis* proprio la carenza di istruzione (Banti, 2000: 128). E questi sono i temi messi in evidenza in un brano pubblicato sulla “Legione” e intitolato emblematicamente *Anche noi siamo risorte!*:

² L'antigesuitismo attecchì con difficoltà in Sicilia, anche perché i gesuiti qui non si schierarono contro il nuovo corso politico: non poterono scongiurare il loro scioglimento per mano degli insorti, ma riuscirono a ritardarlo fino al 31 luglio '48, quasi otto mesi dopo l'inizio della rivolta. Sui particolari esiti della vicenda dei gesuiti in Sicilia un riferimento ancora importante è De Rosa, G., *I Gesuiti in Sicilia e la rivoluzione del '48*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1963.

La sicula rigenerazione portò seco pure il nostro risorgimento. Noi per lo addietro sesso avvilito e negletto per causa di governo dispotico, che vuole l'abbrutimento de' suoi popoli per meglio soggettarli ed opprimerli, non cercò mai di migliorare la nostra condizione. E noi, figlie d'Italia, ci mostrammo in cultura assai inferiori alle nostre sorelle italiane. [...] Ora però che migliori forme di governo ci reggono, ora però noi si permette la nostra associazione, noi possiamo mostrare ai nostri sposi, ai nostri fratelli, alle sorelle italiane tutte, che non siamo figlie degeneri d'Italia [...]. Or che l'educazione sarà considerata come una parte principale della legislazione, vasto campo ci si apre dinanzi, in cui debba esercitarsi e debba la nostra collaborazione³.

Al di là dell'inevitabile retorica risorgimentale che conforma la maggior parte degli interventi, dalle pagine della rivista si comprende anche come l'amor di patria fosse un sentimento autenticamente radicato pure nelle coscienze delle donne, che tendevano a strutturarsi sempre più come componenti di un "gruppo" che superava i limiti dell'isola, proiettandosi verso un orizzonte nazionale⁴. Non stupisce, dunque, che dalle colonne della "Legione" una piemontese si rivolgesse alle siciliane, esortandole all'educazione popolare:

Educate, o donne, i popoli, diffondete la morale e l'istruzione anche alle classi più infime! [...] Felice la nostra terra quando nel seno racchiuderà tutte le spose, le madri e le donne ben istruite, perché allora solo potrà sperare una pace e una prosperità di bene da infuturare i fasti di sue imprese ed azioni (De Buzzi, 1848).

Tuttavia, le alte aspirazioni pedagogiche delle palermitane, nonostante gli sforzi della Legione, si espressero solo su un piano teorico, essendo legate al contesto rivoluzionario: la forza della Legione si esaurì non appena venne meno, con il cessare dei moti, il fine politico dell'associazione. Alcune delle Pie Sorelle, come Rosina Muzio Salvo, scrissero, ad ogni modo, anche dopo la rivoluzione, sul rapporto tra educazione femminile e società. La Muzio Salvo vi dedicò due opere, *Le lettere a Faustina sull'educazione e Prose morali* (Muzio Salvo, 1869), che si inserivano in una riflessione pedagogica di respiro ormai nazionale, sulla scia in particolare di Caterina Franceschi Ferrucci e di Giulia Molino Colombini, pedagogiste che l'autrice aveva potuto conoscere anche grazie alla sua collaborazione con la rivista "La donna" di Genova.

L'associazionismo rappresentato dalla Legione, benché di breve durata, offrì alle donne siciliane uno spazio in cui sperimentare le proprie doti e operare per la prima

³ In "La Legione delle Pie sorelle", a. i, nn. 3/4, 6 novembre 1848. L'articolo è firmato da Annetta Rini, una consorella, e da Lombardo, il cappellano della Legione.

⁴ Una ricostruzione dell'idea di patria e nazione propria dei militanti degli anni risorgimentali, che non può prescindere dal sentimento di appartenenza a una rete familiare ampia, si trova in Banti, *La nazione del Risorgimento* cit. Sul rapporto tra scritti femminili e cittadinanza, cfr. Soldani, S. (a cura di). «Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti di donne dell'Ottocento», *Genesis*, 2002, n. 1, pp. 85-124.

volta come parte integrante di una comunità (Buttafuoco, 1993: 104-27). Si può forse parlare di una cittadinanza sociale di queste associate, sebbene non di una vera cittadinanza politica, dal momento che la Legione non determinò l'affermazione né il riconoscimento dei diritti delle donne. Né le pie sorelle ebbero il tempo per compiere quel salto di qualità che fu il passaggio dal volontariato al lavoro sociale, economicamente remunerato, come negli stessi anni avveniva in altre nazioni d'Europa (Duby e Perrot, 1996: 447-60). La stessa militanza all'interno dell'associazione risentiva ancora dei limiti del ruolo subalterno della donna nella società siciliana. Sicché, come evinciamo dagli atti pubblicati dal giornale dell'istituzione, il numero legale per dichiarare aperta l'assemblea veniva di volta in volta abbassato, a causa dell'abbandono dell'associazione da parte delle consorelle, spesso costrette a ritornare all'invisibile e sommerso ruolo di madri e mogli. Anche negli anni successivi problemi simili penalizzeranno l'impegno socio-politico femminile. Un'altra associazione ottocentesca, *La Lega*, promotrice dei diritti femminili, fondata dalla giornalista e scrittrice Anna Maria Mozzoni, ricevette a lungo l'appoggio economico delle associate, ma non una loro attiva e visibile partecipazione. Molte di esse, infatti, temevano che la visibilità pubblica richiesta dalla Lega mettesse in discussione la propria rettitudine morale (Buttafuoco, 1991: 363-92).

La vita della Legione, ad ogni modo, fu alquanto breve e durò soltanto quattro mesi. La seduta inaugurale della Legione, secondo gli atti pubblicati sul primo numero del giornale (21 ottobre 1848), si tenne il 27 agosto 1848, l'ultima il 3 dicembre dello stesso anno (sul n. 7-8, 2 «gennaio» 1849). Non si ha notizia di attività successive. In questo stesso periodo il disordine sociale di Palermo e provincia andava aumentando a dismisura, rendendo la situazione sempre più difficile da gestire. D'altra parte, il governo rivoluzionario, che cominciava a dividersi al suo interno, non era in grado di dare una risposta efficace alla difficile situazione che si prospettava, né di farsi carico delle iniziative sociali avanzate da più parti; anche le speranze delle pie sorelle per una nuova società fondata sull'istruzione delle donne erano costrette a rarefarsi gradualmente. Eppure queste quarantottine contribuirono fattivamente alla rivoluzione proprio mentre essa, rivelando le sue debolezze, non riusciva a mantenere le promesse dell'avvio, e la classe popolare, per cui la Legione era nata, si staccava progressivamente da quella dirigente, generando ulteriore instabilità. Gli atti delle riunioni delle associate, redatti dalla Muzio Salvo, si arrestano a due mesi dalla fine del periodo rivoluzionario che, per un insieme di cause, ebbe luogo nel marzo del '49,

quando le truppe borboniche rientrarono all'interno del capoluogo siciliano (Romeo, 2001).

La pubblicazione del periodico della Legione, che si affiancava alle già citate attività di beneficenza ed educazione delle fanciulle, ha costituito un'interessante fonte storica, necessaria per colmare le lacune storiografiche originate dallo scarso peso che è stato dato alla Legione nei più noti manuali sul Risorgimento italiano.

“La Legione delle Pie Sorelle”, come recita il sottotitolo, fu un «foglio compilato dalle medesime a beneficio dell'istituzione», cioè una sorta di bollettino dell'associazione. Di esso si conservano cinque pubblicazioni, per un totale di sette numeri, che ebbero inizialmente una cadenza settimanale (n. 1, 2, 3-4), successivamente mensile (n. 5-6, 7-8): le prime due sono composte da quattro fogli, le rimanenti da otto (Fiume, 1978). Con l'aumento delle pagine, crebbe anche il prezzo di copertina, sebbene relativamente (un bajocco prima, due in seguito).

Il giornale, che come abbiamo detto, aveva il duplice scopo di raccogliere fondi per la congregazione e di rendere pubblica l'opera delle Pie sorelle, oltre ad accogliere gli atti delle riunioni delle associate, ospitava regolarmente anche un editoriale di apertura e non mancavano interventi diretti delle associate.

Una simile attività era un passaggio cui le consorelle non potevano sottrarsi, perché non pubblicizzare il proprio operato sarebbe equivalso a lasciarlo nella totale oscurità dinanzi alla cittadinanza, in considerazione della “alluvione giornalistica” che si manifestò a Palermo negli anni '40 dell'Ottocento.

La stampa per l'associazionismo femminile in generale, e per queste quarantottine in particolare, divenne il canale privilegiato per diffondere un chiaro messaggio politico, che promuoveva, come già s'è visto, un avanzamento dell'istruzione delle donne, e del loro ruolo nella società. Al pari de “La donna bizzarra” di Virginia Gazzin e de “La donna italiana” a Roma, e de “Un comitato di donne” a Napoli, anche “La Legione” di Palermo può confermare come i giornali femminili della prima metà del XIX secolo costituiscano una fonte storica della consapevolezza politica delle collaboratrici (Bertoni Jovine, 1965: 107-50).

L'associazionismo in ambito artistico in Europa nasce da istanze di crescita culturale e di emancipazione paragonabile a quelle che originarono altri fenomeni associazionistici, e non per ultimo quello della Legione. Crescente era infatti l'insoddisfazione verso il dilettantismo obbligato cui erano destinate le artiste, le quali furono gradualmente indotte a reclamare per sé il diritto a un'istruzione artistica che

fosse competitiva e di alto livello, al pari dei colleghi uomini. Ciò che sancisce il passaggio dal dilettantismo al professionismo è infatti l'apertura in tutta Europa delle Accademie di belle arti alle donne, che avviene solo sul finire del diciannovesimo secolo. L'accademia è l'unica istituzione professionale che dal Settecento in poi garantisce uno studio di alta qualità, una carriera sicura e l'ingresso sul mercato.

La prima donna ad essere accettata alla *Royal Academy* di Londra fu Laura Hertford, nel 1860: la sua opera è firmata con le sole iniziali e supera l'esame di ammissione poiché mancano norme a invalidarlo. Ma è solo nel 1893 che vengono aperte le porte alle studentesse, seppure in corsi separati e ancora vietando loro lo studio del nudo. A differenza di ciò che però accade in ambito letterario, le Accademie di varie città italiane danno accesso alle donne prima degli altri paesi. Nell'Ottocento si registrano artiste all'Accademia di San Luca di Roma, all'Accademia di Genova, all'Accademia di Venezia e, sin dagli inizi del secolo, all'Accademia di Brera. Data significativa per un più manifesto supporto alle artiste è il 1873, quando Vittorio Emanuele II approva una nuova stesura dello statuto dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che consente alle donne di essere ammesse tra gli Accademici. In molte città italiane, però, a causa dell'estromissione dalle scuole pubbliche, varie artiste del primo Ottocento studiano ancora privatamente. Molte si esercitano in famiglia, facilitate dal vivere in un contesto aperto e predisposto all'attività artistica, ricettivo nei confronti dei talenti e favorevole allo studio della pittura come complemento educativo e formativo. In Campania, ad esempio, studiano sotto la guida paterna Maria Spanò ed Adelaide Tresca Principe. Emilia Gigante, nata nel 1809 e avviata precocemente alla pittura, vive all'ombra del fratello Giacinto e risente del suo stile (Concilio, 2014). Quando lo studio e lo sviluppo artistico non veniva realizzato autonomamente ed in un contesto professionale, come quello delle Accademie, esistevano spesso serie difficoltà nell'individuare e nel riconoscere le creazioni artistiche femminili quali frutto di una personalità autonoma ed indipendente, soprattutto quando la formazione delle artiste era avvenuta nell'ambito della domesticità, e spesso non si era del tutto emancipata da un contesto di puro dilettantismo.

Nella seconda metà dell'Ottocento migliora notevolmente la possibilità di professionalizzazione per le artiste, con la possibilità di ammissione a Istituti di formazione artistica specializzata, quali, ad esempio, il Reale Istituto di Belle Arti, che nel sud d'Italia consentiva l'accesso anche ad artiste in giovanissima età. Il dilettantismo fu, però, a lungo diffuso, e nel lento processo per la professionalizzazione

delle artiste donne, poca attenzione venne spesso riservata dalla storia alle loro opere, oggi in gran parte di proprietà privata, e perciò difficilmente rintracciabili. Le difficoltà ad affermarsi come personalità individuali emergono anche in artiste di chiaro talento spesso spose o sorelle di artisti, costantemente associate al più forte carisma dei propri mariti, affermati pittori.

In altri paesi europei distinte condizioni di discriminazione favoriscono la nascita di associazioni che rivendicano l'apertura delle accademie ad entrambi i sessi, tra cui la londinese *Society of Female Artists*, che allestisce mostre annuali a partire dal 1857, sebbene molte delle associate usassero uno pseudonimo, e l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, fondata a Parigi nel 1881 da Léon Bertaux, pseudonimo maschile della scultrice Hélène Pilate. Questi movimenti danno vita ad iniziative separatiste, come l'autogestito *Salon des Femmes*, nato con lo scopo di mettere in luce le opere femminili sulla scena artistica. (Casavecchia, 2000: 101-102).

La scultrice Hélène Bertaux, dopo aver reclamato inutilmente l'ammissione delle donne a l'École des beaux-arts di Parigi decise di pubblicare un manifesto il 7 agosto 1881 sul *Le Henri IV*, "*journal de rassemblement républicain*" nel quale annunciava l'apertura di uno studio privato presso la sua residenza, riservato unicamente alle «femmes françaises catholiques» (Vachon, 1893).

L'anno precedente solo l'Académie Julian aveva acconsentito, non senza provocare un certo scandalo, di aprire degli studi che ammettessero le donne. Persistevano, però, discriminazioni anche in questo tipo di istituzioni, sicché un giorno di frequenza nell'*Académie Julian* costava 300 franchi agli uomini e 700 alle donne, perché non si considerava che queste studiassero «professionalmente», né con il fine di svolgere l'attività di pittrici, bensì per puro diletto (Trasforini, 2006: 30-31).

La creazione di una sala d'esposizione riservata alle donne artiste da parte dell'*Union des femmes peintres et sculpteurs*, permise in parte di superare alcune delle discriminazioni di cui erano vittime le artiste.

Il primo salone aprì le sue porte il 26 gennaio 1882 nella «Salle du cercle des arts libéraux» (poi chiamata «Salle Vivienne»), vasto spazio situato al 49 de la rue Vivienne. Il «Salon des femmes peintres et sculpteurs» divenne, in seguito, un luogo d'incontro mondano, acquistando una certa fama presso l'alta borghesia: Madeleine Smith-Champion (1857-1940), benestante rappresentante della nobiltà parigina, ed allo stesso tempo artista, esposse presso il Salon de Femmes le proprie opere, assicurando una certa notorietà al circolo. Nel 1888, l'associazione modifica il proprio nome in "Union des

femmes peintres, sculpteurs, graveurs et décorateurs”. Nel dicembre 1890, viene lanciato il *Journal des femmes artistes* che venne stampato fino al febbraio 1901 e produsse 92 edizioni mensili. In seguito, il titolo cambiò in *Bulletin officiel de l'Union des femmes peintres, sculpteurs, graveurs* e sotto tale denominazione la rivista fu pubblicata sino al 1920 (Noël, 2004).

Ancora una volta l'associazionismo femminile si serviva della stampa come strumento a cui affidare la testimonianza e la memoria dell'operato pubblico delle donne. Il fondatore, ufficialmente, fu però un uomo, l'artista e critico Charles-Olivier Merson (1822-1902), dal momento che nessuna delle artiste facenti parte dell'associazione, in quanto donna, avrebbe potuto fondare una società a suo nome. Aspetto comune alle Legione, fondata da un religioso.

L'UFPS fu riconosciuta di pubblica utilità nel 1892. Il *Journal des femmes artistes* raggiunse i 500 abbonamenti, raggiungendo anche una certa solidità economica grazie ad alcune donazioni (come il lascito postumo di 75.000 franchi dell'architetto Antoine-Gaétan Guérinot, 1830-1891). Quello stesso anno, gli organizzatori dell'esposizione universale di Chicago dedicarono un intero padiglione alla donna, *Woman's Building*, che includeva più di un centinaio di artiste venute da ogni parte del mondo. Trentasette di esse erano francesi; molte sconosciute, ma alcune note come Hélène Bertaux, mentre due personalità avevano una statura internazionale: Sara Bernhardt, invitata in veste di scultrice, e Madeleine Lemaire. Questo avvenimento favorì l'incontro tra la corrente femminista americana, il cui programma prese il nome di “New Woman” (dato l'inizio di un nuovo secolo), e il mondo delle artiste francesi. Bertaux presiedette l'associazione fino al 1894 ma diede le dimissioni a causa di conflitti interni che iniziarono nel 1892 e a seguito dei quali Demont-Breton divenne presidentessa dell'Union, fino al 1901 (Lamers de Vits, 1905).

A differenza della breve esperienza della Legione, l'Union francese ebbe una lunga durata.

Un problema di fondo per gli studiosi di associazioni sia letterarie che artistiche è la carenza di documentazione, pervenutaci per lo più in forma gravemente lacunosa, che relega nell'oblio il lavoro di anni e anni d'impegno e di lotta per il riconoscimento del valore di quelle esperienze, in un campo o nell'altro. Élisabeth Lebovici, ad esempio, ricorda che nel 2007 non esisteva ancora uno studio esaustivo sul periodo del 1880-1900 che riguardi il Salon de femmes, e che vede l'emergere di un nuovo stato sociale, quello della «femme artiste». Sebbene siano apparse delle opere di carattere generale,

non esiste a tutt'oggi uno studio critico approfondito sull'Union des femmes peintres et sculpteurs e i suoi 110 anni d'esistenza, a parte un'opera pubblicata nel 2010, che raccoglie l'insieme dei cataloghi prodotti nei differenti Salons des femmes peintres et sculpteurs. La biblioteca nazionale francese dispone nei suoi fondi del *Journal des femmes artistes* che è in fase di numerazione (Lebovici, 2007).

Esistono delle ricerche per la futura pubblicazione della *Union des Femmes peintres et sculpteurs*, che si basano su un'analisi alfabetica delle opere esposte. Malgrado le ricerche realizzate presso le biblioteche parigine, in provincia, e senza tralasciare l'estero, mancavano ancora, secondo la Lebovici, le pubblicazioni di alcuni anni (il 1882, 1888, 1892 fino al 1895, etc.) e due esposizioni (tra il 1940 ed il 1943, e il 1952).

Nell'esempio della Legione e dell'Union notiamo dunque come l'associazionismo sia stato uno strumento comune di lotta e di rivendicazione, sebbene con risultati distinti. Effimera è stata l'esperienza della Legione, e poco noto, benché innovatore il suo ruolo; duraturo e prolifico invece l'operato dell'Union. In entrambi i casi le associate di queste istituzioni del XIX secolo hanno compreso che le loro voci, flebili se isolate, unendosi, avrebbero potuto raggiungere mete agognate e finora precluse alle donne. Sicché superando le distinzioni sociali così radicate ancora nella società dell'Ottocento, è la loro coralità a permettere una svolta decisiva nella comune lotta verso l'emancipazione.

Associarsi, per queste donne, ha significato anche creare uno spazio per sé, e uscire dalla casa paterna o maritale, per mostrare pubblicamente, ed in un luogo di ritrovo esterno, che avrebbero potuto svolgere un lavoro utile, con alti livelli di professionalizzazione, degno di retribuzione; in entrambi i casi la stampa è stata il mezzo privilegiato a cui è stato affidato il ruolo di perpetuare la memoria dello sforzo delle associate ed il frutto del loro lavoro. Certo l'assenza di una loro adeguata considerazione in opere collettive ci fa comprendere quali e quante siano state le lacune storiografiche sulle loro apportazioni. Del lavoro sociale della Legione delle Pie Sorelle non vi è traccia, come abbiamo detto, nei più noti manuali di storia, benché la loro associazione sia ormai unanimamente considerata l'antesignana della Croce Rossa; né le letterate che militarono in essa poterono godere di maggior visibilità pubblica. Qualcosa di simile accade alle molte artiste italiane, la cui "scomparsa" dalla memoria storico-artistica va ricollegata alla svalutazione della loro attività perpetrata dalla critica nel corso dei secoli. Per esempio è registrabile la presenza di un'italiana "Associazione donne artiste e professioniste" di Milano, citata da Imarisio (Imarisio, 1996). Lo

studioso però dichiara impossibile trovare fonti sulla suddetta associazione. È quasi totale l'assenza di artiste nei classici manuali di Ernest Gombrich e Giulio Carlo Argan. Le problematiche di genere relative alla ricezione e alla diffusione storica dell'espressione artistica femminile, spesso conseguenti alle difficoltà incontrate dalle donne nella pratica artistica, sono affrontati dalla critica femminista, in un recupero che comincia negli anni '70 con il saggio di Harris e Nochlin (Harris, Nochlin, 1976). In Italia l'approccio al tema sembra iniziare nel 1980 con una mostra sulle avanguardiste (Vergine, 1980).

Come ha evidenziato la filosofa Simone de Beauvoir (1908-1986), "donna non si nasce, lo si diventa", a seguito di condizionamenti psicologici, sociali ed economici (De Beauvoir, 1961), e solo il fiorire molto recente di studi sull'associazionismo femminile ha permesso di rivalutare il ruolo svolto da organizzazioni di differente natura (politica, artistica, volontaristica), che nel lento processo di emancipazione delle donne hanno dato voce a delle collettività altrimenti destinate al silenzio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Banti, A. M., *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
- Banti, A., *Quando anche le donne si misero a dipingere*, La tartaruga, Milano 1982.
- Baviera Albanese, A., "Un aspetto della rivoluzione siciliana del '48-'49: la partecipazione femminile", *Atti del Congresso di Studi storici sul '48 siciliano (12 gennaio 1948)*, a cura di E. Di Carlo e G. Falzone, Palermo, Priulla, 1950.
- Bertoni Jovine, D., "I giornali femminili in Italia dal Risorgimento alla Resistenza", *Enciclopedia della donna*, Roma, Editori Riuniti, 1965.
- Buttafuoco, R., "In servitù regine. Educazione ed emancipazione nella stampa politica femminile", Soldani, S., (a cura di), *L'educazione delle donne*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- Buttafuoco, A., R., "Tra cittadinanza politica e cittadinanza sociale. Progetti ed esperienze del movimento politico delle donne nell'Italia liberale", G. Bonacchi, A. Groppi (a cura di), *Il dilemma della cittadinanza*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Casavecchia, B., "Senza nome. La difficile ascesa della donna artista", Negri, A. (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000.

- Concilio, S., “Le mani gentili. Pittrici a Napoli nell’Ottocento”, *La camera Blu*, 11, 2014.
- De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, 1ª edizione, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- De Buzzi, M., “Alle donne siciliane”, *La Legione delle Pie Sorelle*, a. i, 2, 28 ottobre 1848.
- De Longis, “Tra sfera pubblica e difesa dell’onore. Donne nella Roma del 1849”, M. Caffiero (a cura di), *Roma moderna e contemporanea*, IX, 1, gennaio-dicembre 2001.
- De Rosa, G., *I Gesuiti in Sicilia e la rivoluzione del '48*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1963.
- Duby e Perrot, *Storia delle donne L'Ottocento, il Novecento*, Bari, Laterza, 1996.
- Fabbri, F., “Ruolo e presenza delle donne nella storia del movimento cooperativo italiano(1886-1925)”, *L'audacia insolente. La cooperazione femminile (1886-1986)*, Venezia, Marsilio, 1986.
- Fiume, M., “Due giornali femminili del '48 siciliano”, *Nuovi quaderni del Meridione*, 64, 1978.
- Fiume, G., *La crisi sociale del 1848 in Sicilia*, Messina, Sfameni, 1982.
- Harris, A. S., Nochlin, N., *Women artists: 1550-1950*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.
- Imarisio. E., *Donna poi artista. Identità e presenza tra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 1996.
- Lamers de Vits, M., *Les femmes sculpteurs, graveurs & leurs œuvres*, Parigi, Référendum littéraire, 1905.
- Lebovic, E., *Femmes artistes/Artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, éditions Hazan, 2007.
- Mira, G., *Gran Dizionario bibliografico di autori siciliani*, Palermo, Ufficio tipografico Gaudiano, 1881, vol. i.
- Muzio Salvo, R., *Racconti con alcuni scritti morali*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1869.
- Noël, D., “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19, 2004.
- Pisano, L., Veauvy, C., *Parole inascoltate- Le donne e la costruzione dello Stato-Nazione in Italia e in Francia, 1789-1860*, Editori Riuniti, 1994.
- Regolamenti della Legione delle Pie Sorelle, n° 1, Palermo, G. Priulla, 1860.
- Romeo, R., *Il risorgimento in Sicilia*, Bari, Laterza, 2001.

- Severini, M., (a cura di), *Studi sulla Repubblica Romana del 1849, Affinità elettive*, Ancona, Edizioni Collana Storia, 2002.
- Tarricone, F., *L'associazionismo femminile in Italia dall'Unità al fascismo*, Milano, Unicopli, 1996.
- Trasforini, M. A., *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Roma, Meltemi, 2006.
- Trasforini, M.A., *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Milano, FrancoAngeli, 2002.
- Vachon, M., *La femme dans l'art: les protectrices des arts; Les femmes artistes*, Parigi, J. Rouam, 1893.
- Vergine, L., (a cura di), "L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940 Pitttrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche", *Catalogo della Mostra tenuta al Palazzo Reale di Milano*, Milano, Mazzotta, 1980.

FRONTERAS SUBALTERNAS. GLORIA ANZALDÚA ENTRE MARGENES Y CONCIENCIA MESTIZA

Caterina Duraccio
Universidad de Sevilla

1. SUBALTERNIDAD Y CUESTIÓN LINGÜÍSTICA: HISTORIAS DE CULTURAS DE FRONTERA

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

En general cuando se habla de subalternos se hace referencia a una idea de sociedad dividida por clases: en ámbito económico, político y cultural. Es un lugar donde subalternos y subalternas se encuentran en los márgenes de la sociedad. Sin embargo, A. Gramsci se refiere a la subalternidad como categoría y no como clase¹. En efecto, la clase tiene rasgos y características comunes en las que los individuos puedan reconocerse. Al contrario, la subalternidad no se puede considerar una clase ya que no es un grupo hegemónico y –sobre todo- no se reconocen como grupo único. Por estas razones los grupos subalternos sufren las influencias de las clases dominantes, y su historia se presenta fragmentada y esporádica.

La reelaboración de la idea de Gramsci por parte de los estudiosos del colectivo *Subaltern Studies* funda sus raíces en la aplicación de la misma teoría a las políticas imperialistas y colonialistas. La independencia de las colonias, según los críticos, representa la respuesta al input de los países británicos: las construcciones literarias y el imaginario común ofrecen una visión del subalterno que, por reacción, intenta superar su condición. Como resultado las primeras narraciones que trataron de la subalternidad contenían la mirada analítica de las culturas dominantes: solo a través de la toma de conciencia colectiva, los subalternos conseguirán visibilizarse. Una vez definida este tipo de condición y una vez aplicados los principios gramscianos, el grupo se presenta tan

¹ La expresión hace referencia al título del *Quaderno 25: Ai Margini della Storia. Storia dei gruppi sociali Subalterni* (A los márgenes de la Historia: Historia de los grupos sociales subalternos).

enraizado en el tejido de la clase dominante que depende de ella también en las rebeliones literarias, políticas y económicas.

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

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

Nacida entre México y Estados Unidos, vive una dualidad cultural y lingüística: no es ni mexicana ni estadounidense; como chicana y feminista lesbiana choca con el machismo de su propia cultura de referencia; de habla española, inglesa y chicana. Esta misma cultura es el resultado de las influencias, las tradiciones, las creencias de tres sistemas culturales: el mexicano, el norteamericano y el más antiguo indio-azteca. En principio la palabra *chicano* nace como un término informal y coloquial con el que los estadounidenses se referían a los mexicanos que vivían cerca de la frontera o del Río Bravo. Sin embargo, a lo largo del tiempo, adquiere una connotación despectiva especialmente en el siglo XX, la palabra *chicano* se refiere a una comunidad de personas socialmente marginalizadas. Esta marginalización se debe a distintos factores: la falta de acceso a la educación pública, la pobreza, la cuestión lingüística (Arriaga, 2013).

Desde el punto de vista literario, los escritores chicanos han formado parte de una minoría excluida por el sistema hegemónico: han sido ocultados y luego, olvidados. Por estas razones, estos autores empezaron a producir textos en inglés, el idioma de los blancos, para visibilizar su obra. Las interferencias chicanas y españolas se reducían a pocas palabras, frases incompletas o términos aislados. El inglés empieza a imponer su presencia en la literatura chicana como único medio para tomar palabra y para ser entendidos por la clase dominante.

2. BORDERLANDS/LA FRONTERA: LA CREACIÓN DE UNA CONCIENCIA COLECTIVA

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

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

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

Las distintas dimensiones² de la frontera se traducen, en términos literarios, en una nueva forma de imaginar y producir un texto. En *Borderland/La Frontera*, el primer rasgo distintivo es el continuo cambio de estilo y de lengua. En la primera parte, el texto se presenta principalmente en forma narrativa, tiene un carácter autobiográfico; mientras que en la segunda parte se alterna la poesía con la prosa y las canciones confiriendo fluidez a la entera narración. Al mismo tiempo, alterna y cambia el español con el inglés: esta elección se puede codificar como una forma de resistencia a la clase dominante. Ella rechaza el exclusivo uso del inglés que es la lengua de los Estados Unidos que representan la clase hegemónica, en favor de una alternancia con el español. Dicha cuestión lingüística es uno de los aspectos que forman la mestiza, esta figura híbrida en que confluyen algunos aspectos de la clase dominante (que influyó en la educación y en la vida social) junto con las tradiciones, la lengua y la cultura de un grupo social, el chicano, siempre marginalizado. La coexistencia de estos elementos tan distintos entre ellos se debe a la resistencia del grupo minoritario frente a los dictados del «más fuerte». La nueva mestiza adopta una postura crítica en respecto a la soberanía blanca y occidental: su forma de escribir se aleja del canon literario occidental, acercándose a narraciones primitivas; los *gringos* representan el poder y la institución que marginalizan

² El grupo de investigación sobre “Los documentales sobre el feminicidio en Ciudad Juárez” articuló cuatro dimensiones de la frontera: «frontera social. La línea fronteriza separa dos niveles de vida económicos muy diferentes (la primera potencia mundial, Estados Unidos, respecto a un país en desarrollo como México). - Frontera cultural. En la frontera se entrecruzan y se marcan las características culturales del mundo anglosajón y el latinoamericano. - Frontera natural. El río Bravo (o río Grande para los estadounidenses) recorre gran parte de la frontera entre ambos países, aproximadamente desde El Paso (Texas) a su desembocadura en el Golfo de México, en el estado de Tamaulipas. - Frontera simbólica/semiótica. Como línea que divide y separa, la frontera representa también el binomio: la separación entre lo uno (el mítico sueño americano que se busca y se anhela) y lo otro (lo mexicano), de lo que en ocasiones se escapa e incluso se reniega de forma voluntaria o impuesta». Sonia Herrera en Gloria Anzaldúa y los feminismos postcolonistas: “Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”.

su comunidad. Ella subvierte la mirada colonial hacia el concepto de mestizaje que convierte en un lugar en que confluyen las subjetividades, es un ser flexible y mutable, un conjunto de razas y culturas. No es un ser inferior, al contrario es un ser potente, capaz de auto-determinarse.

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

La mujer ha hablado “robando” el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre. Las mujeres han hecho esto porque no son solamente signos que sirven de medio de intercambio que subyace al orden fálico, sino también proveedoras de signos y, como tales, suministradoras y absorvedoras de todos los discursos dominantes (Smith, 1991)

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

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

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

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

A este propósito Liliana Ramírez Gómez observa que hay una precisa voluntad por parte de la autora de privilegiar el español al inglés. Confiando los recuerdos más íntimos le confiere lo status de idioma predominante. Su mirada siempre se opone al blanco opresor, privilegia los indígenas, sus tradiciones y sus culturas (Ramírez Gómez, 2005).

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

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

Oigo el llorido del mar, el respiro del aire,
my heart surges to the beat of the sea.
In the grey haze of the sun
the gulls' shrill cry of hunger.
The tangy smell of the sea seeping into me (Anzaldúa, 1997)

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

Gloria Anzaldúa, como mujer y como escritora, contiene en sí todas las características de la subalterna: mujer en un sistema machista, feminista en un sistema patriarcal, homosexual en una sociedad discriminatoria, la perfecta configuración de la *Otra*. Estas

aclaraciones biográficas sirven de explicación a algunas elecciones literarias y lingüísticas y a la capacidad de visibilizar a todas las subalternas, empujada por un fuerte instinto de rebeldía hacia su propia condición existencial. La autora ofrece una imagen de su tierra y su pueblo: es una herida abierta donde el Tercer Mundo choca con el primero y sangra (1997: 2). A partir de esta colisión se crea la tierra de confín: es el lugar que acoge todos los que ella define «los atravesados», los últimos de la sociedad, los homosexuales, los mulatos, los hijos de nadie, todos los malos que cruzan la tierra de confín. En pocas palabras, los subalternos:

¡No pase! Quien lo hará será violado, mutilando, ahogado, asfixiado, fusilado. Los únicos habitantes legítimos son los poderosos, los blancos y los que están de la parte de los blancos. La tensión se extiende entre los habitantes de la frontera como un virus. Aquí es donde reinan la ambivalencia y la inquietud y la muerte no es extranjera (1997: 3)

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

3. NUEVAS NARRACIONES Y PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

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

As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am very woman s sister or potentiallover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races). I am cultureless because as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet (1997: 80-81)

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga, M. I., “Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza de Gloria Anzaldúa*”, *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, 10, 2 (2013). Internet. <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/v10n2a01arriaga.pdf>
- Anzaldúa, G., *Borderlands / La Frontera*, San Francisco, Aunt lute Books Company, 1987.
- Anzaldúa, G., *Terre di confine / La frontera*, Bari, Palomar, 2000.
- Gramsci, A. *Quaderni dal Carcere*, Torino, Einaudi, 2001.
- Ramirez Gómez, L. *En la frontera entre Anzaldúa y la Nueva Mestiza*, marzo 2005, Internet. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228687.pdf>>

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

LITERATURA, MEDICINA Y ESPECTÁCULO: LA HISTERIA COMO MODELO DE INTERSECCIÓN

Clara Gómez Cortell
Universidad de Valencia

La histeria, enfermedad maleable y caprichosa, ha suscitado misticismo, supersticiones, teorías médicas, corporeidad y espectáculo desde sus inicios. Este trastorno nervioso ha ido cambiando y se ha ido adaptando a las exigencias culturales y morales de cada época: del útero errante griego al psicoanálisis, la histeria pasaría también por brujería, por consideraciones de género, por sublevación instintiva y por ejemplo paradigmático de *performance* artística. Gracias a su naturaleza misma, que intenta reinventarse siglo tras siglo, el caso histérico es un arquetipo de intersecciones y de interdisciplinaridad que, sin darse cuenta, afecta modelos de conducta, reflexiones sobre la feminidad y debates sobre el inconsciente. Aquí, haremos un breve estudio de la formulación de la histeria a través de la visión médica del siglo XIX, así como de las distintas intersecciones entre géneros y escrituras que desarrolla.

La histeria formula un trastorno mental particularmente difícil de describir, y su aura misteriosa es justamente la que proyecta su notoriedad no sólo como un problema de nervios, sino como un personaje más en la historia. Este fenómeno crea figuras literarias, personajes, mitología y teatro por el mero hecho de expresarse de forma física. La histeria como símbolo se impone durante el siglo XIX y abandona “la figura pública de la bruja gesticulante” (Ariès y Duby, 1989: 578). A finales de siglo, este trastorno encuentra su apogeo en el servicio médico del doctor francés Jean-Martin Charcot, en el hospital parisino de la Salpêtrière, el cual se convierte en la sede de la neurología y de las nuevas investigaciones académicas. Hasta esa época, siempre estuvo relacionada con el misticismo femenino, y su significación fue mutando poco a poco. Sin embargo, la histeria es muy particular: no muestra lesiones orgánicas, todo proviene de la psique, pero sus síntomas son mayormente corporales, y llevan al organismo al extremo a través de parálisis, de contorsiones, de convulsiones, de gritos y de dolor sin origen fisiopatológico claro.

Aunque este delirio no se estudiase con seriedad hasta finales del siglo XIX, estuvo siempre presente en la sociedad occidental desde la Antigüedad. Mientras que el gran ataque con gritos es más o menos fácil de detectar y de nombrar como histérico, existe

también un enorme número de síntomas y de indicios que llenan amplios compendios de clasificación, haciendo que su definición sea todavía más complicada. La histérica - recordemos que hasta la época *fin de siècle*, era una enfermedad exclusivamente asociada a las mujeres - pudiendo llegar a encarnar diversos personajes, presenta síntomas variados y sin conexión aparente entre sí, pero siempre relativos a una inclinación particular por la dramatización, por las referencias teatrales continuas, por la tendencia a la exageración y por el exceso espectacular. Esto se traduce en parálisis de las extremidades que de un día para otro vuelven a estar sanas, alucinaciones aparentes, sangrados espontáneos, ceguera y sordera temporales, contorsiones, movimientos desmedidos, letargia, y un largo etcétera de marcas corporales sin origen. Se trata, en definitiva, de una patología sin lesiones orgánicas que se expresa a través de la imitación de otras enfermedades: la histeria, sencillamente, simula sin total voluntad de fingimiento los síntomas de otros males. Las manifestaciones que presenta son adaptables a costumbres, a tradiciones, a épocas y a medios sociales, y ello le permite un mayor alcance al público que la presencia. El Diccionario Médico Larousse la define como “muy influenciable a pesar de una frialdad aparente; se refugia en el imaginario (tendencia a la teatralización, a la mitomanía), sufre de insatisfacción sexual y juega a un juego ambiguo de seducción y de distanciamiento.” (Morin et al, 2006: 493).

Sin embargo, y pese a las definiciones relativamente claras que se proponen hoy en día, la histeria siempre planteó problemas debido a la variabilidad de sus síntomas. Como veremos, hasta la época del doctor Charcot los indicios de la enfermedad no serían clasificados y atribuidos a una misma neurosis. Su etimología, del griego ὑστέρα (*hystera*, matriz), evoca ciertas perturbaciones atribuidas por la medicina hipocrática a la posible migración del útero hacia otras regiones del cuerpo femenino. Así, desde la Antigüedad, estuvo siempre relacionada a los atributos propios de la mujer, los cuales la convertían en un ser *débil* ante su propio organismo. A esta categorización la siguen muchas otras muy diversas: del útero como un animal que se mueve dentro del cuerpo, a la frustración sexual del siglo XX, la histeria pasa por la teoría de la semencia creada por la matriz en época romana, por las brujas enviadas a la hoguera en la Edad Media, o por la cura de los humores y los vapores durante los siglos XVII y XVIII. En cualquier caso, su concepción persevera en la historia como el cuerpo de la mujer posicionado como enemigo de ésta, convirtiéndola así, simplemente, en corporeidad: en objeto y no en sujeto.

Nos preguntamos, pues, por qué se convierte en un tema estrella durante el siglo XIX, y cómo los médicos europeos se aprovechan de la dramatización propia de la histórica para transformarla en una actividad teatral, en un espectáculo propio del *show business* de la época. Charcot, en sus lecciones en la Salpêtrière, se dirigía a su público exclamando: “Métanse bien en la memoria el espectáculo que tienen delante” (Charcot, 1892: 311). El neurólogo francés, que se convertiría en una de las grandes figuras de la ciencia decimonónica, hizo de su docencia una función constante de cuerpos en movimiento, de gritos y de exhibición histórica. Desde los años 70 hasta su muerte en 1893, supo atraer y seducir a toda Europa gracias a sus exhibiciones de pacientes históricas. Cada martes por la mañana, en el anfiteatro que inauguró con su propio nombre, Charcot instituía una nueva lección en la que diagnosticaba en directo y delante de un auditorio formado por cientos de personas a nuevos pacientes que sus estudiantes seleccionaban para él. Sus clases más aclamadas, por supuesto, eran las que trataban la histeria y, en particular, la histeria femenina.

En el escenario de aquella sala se exponían varias mujeres al día. Si eran pacientes mismas de aquél servicio, se presentaban en camisión blanco y sin peinar o a veces, incluso, desnudas, aumentando considerablemente el aspecto popular y exhibicionista que interesaba tanto a los espectadores. Si el doctor lo veía necesario, hipnotizaba a estas mujeres haciéndolas contorsionarse a través de la sugerencia: la sugestión siempre ha sido amiga de la histeria. Las muestras humanas, de hecho, eran tan célebres que acogían como público a una enorme variedad de intelectuales. Los médicos de la época, por supuesto, eran los primeros interesados: Sigmund Freud destaca como uno de los alumnos más notorios de la escuela de la Salpêtrière, y las clases de Charcot, su mentor, lo llevarían al desarrollo de las primeras teorías psicoanalíticas gracias a las observaciones que pudo apreciar en las históricas de aquellas salas. Sin embargo, el anfiteatro era sin duda mucho más heterogéneo que cualquier otra actividad científica de la época. Los escritores también se interesaron enormemente por el espectáculo histórico femenino: en el círculo de Charcot se encontraban nombres como Maupassant, Zola, Daudet, Mallarmé, los hermanos Goncourt o Proust. Además, las lecciones atraían a arquitectos famosos, políticos importantes, pintores, compositores, actrices y vedettes e incluso a emperadores internacionales (Thuillier, 1993: 217-218).

Aquellas mañanas en la Salpêtrière formulaban un conjunto de intersecciones, de variedad de ramas de estudios e intereses, lo cual se plasmaba en el trabajo de cada una

de estas voces. La famosa actriz Sarah Bernhardt, por ejemplo, le pediría a Charcot su permiso para realizar una estancia en el hospital con el fin de poder observar detalladamente a aquellas histéricas, que le servirían de inspiración para una actuación más corporal en sus obras (en particular para *Adrienne Lecouvreur* de Scribe y Legouvé). Los autores (realistas y naturalistas sobretodo) se interesan también por las clases del médico francés, las cuales utilizarían como modelo perfecto y contacto directo con síntomas, curas, tratamientos y teorías médicas. La histeria les permite crear un simbolismo evocador, inseparable de las consideraciones empíricas que también querían plasmar en sus novelas. Además, la retórica de Charcot, extremadamente adornada, teatral y literaria, anteponía la forma al fondo del trastorno. La enfermedad de moda en el ámbito médico, también se convierte en una temática clave en la literatura: *Germinie Lacerteux* de los Goncourt, *L'Évangéliste* de Alphonse Daudet, *Le Système Ribadier* de Feydeau, *L'hystérique* de Lemonnier, *L'Abbé Jules* de Mirbeau, o *Lourdes* de Zola son sólo algunos ejemplos de la multiplicidad de influencias que propone Charcot con sus teorías y sus métodos. El mismo Maupassant escribe en 1882:

Somos todos histéricos desde que el doctor Charcot, ese gran predicador de la histeria, ese criador de histéricas de alcoba, lleva a cabo a expensas de su establecimiento modelo de la Salpêtrière una población de mujeres nerviosas a quienes les inculca la locura, y a las que convierte, en poco tiempo, en demoníacas (Maupassant, 1882: 1).

Maupassant, crítico con los métodos de la Salpêtrière, se muestra aquí muy acertado: estas mujeres internadas, jóvenes y sin muchos recursos, eran utilizadas como simples objetos de exhibición, los cuales podían manipularse sin problema alguno. Las condiciones de vida de las pacientes en el hospital, para Walusinski (2014), también dejaban mucho que desear: apretadas en pequeñas camas, veintenas de mujeres compartían dormitorios. Las histéricas eran las encargadas de limpiar y de ocuparse de sus demás compañeras, de estar preparadas ante los ataques histéricos que se propagaban entre ellas y de ser lo suficientemente llamativas como para que los doctores las convirtieran en protagonistas del teatro de la Salpêtrière. Los médicos las utilizaban para hacer experimentos clínicos, las drogaban y en muchas ocasiones las violaban. La famosa bailarina de cabaret Jane Avril, que fue paciente en la Salpêtrière durante dos años en su adolescencia, fue de las únicas que pudieron contar sus vivencias allí en primera persona. En sus *Memorias* (1933) relata cómo las jóvenes enfermas creían tener aventuras románticas con los internistas, y cómo, a veces, aquello traía consecuencias:

Varias de entre ellas tuvieron galantes aventuras con [los alumnos de Charcot], los resultados de las cuales salían a la luz pasados unos meses. Entonces, desaparecían durante el tiempo necesario con este tipo de acontecimientos, tras lo cual las veíamos regresar como ovejas extraviadas, contentas de reintegrarse en el rebaño (Avril, 1933: 17).

Este testimonio, de los pocos textos autobiográficos que retratan la vida de las histéricas desde el punto de vista de las pacientes y no de los médicos, es revelador. Aunque las condiciones en La Salpêtrière emularan la penuria de los asilos de locos del siglo XVIII, para aquellas mujeres era su salvación. Su salvación de la miseria, de la alienación de la que provenían, de la incomprensión. Allí creían ser libres, aunque sólo los hombres hablaran por ellas: los médicos describían sus experiencias clínicas, las reducían a diálogos, a síntomas y a signos físicos, y los escritores de la época optaban por historias ficticias que simulaban la materialidad de la enfermedad. En realidad, que sólo podamos encontrar un único testimonio histérico no es tan extraordinario: la tradición literaria también excluye la propia voz femenina, convirtiéndola casi en anecdótica. El hombre es el punto de referencia constante tanto del discurso sobre la histeria como de su escritura y, como formuló Virginia Woolf, “qué poco puede un hombre saber siquiera de esto observándolo a través de las gafas negras o rosadas que la sexualidad le coloca sobre la nariz” (Woolf, 1967: 60).

La voz y la trascendencia que se le pudo dar a la histeria en primera persona llegó más tarde y a través de campos muy diversos de teoría médica, sociológica, feminista o incluso teatral, poniendo de manifiesto una vez más la naturaleza de encuentros que formula este trastorno inconsciente. Freud, que vendría justo después de la muerte del neurólogo francés, tomaría la histeria como primer esbozo para formular el inconsciente. Si la enfermedad no tenía lesiones orgánicas que causaran las parálisis, gritos y convulsiones, éstas debían ser creadas por una represión, por una frustración pasada, que se veía incrementada en el caso de las mujeres. El bagaje cultural del siglo XIX las llevaría a una respuesta global del fenómeno histérico: las mismas normas que regulaban la sociedad, el cuerpo correcto y el sexo son las que indicaban cómo la sociedad burguesa debía comportarse. Esos cánones burgueses impregnarían también las mentalidades obreras, propagando a todos los niveles esta histeria. Si la histeria era una somatización de los deseos sexuales reprimidos, entonces los factores culturales y sociales que retraían esos deseos al inconsciente llevaban paradójicamente a la multiplicación de los casos: cuantas más normas y cánones, más histeria (Freud, 1908). El antagonismo entre el estrés de la vida cotidiana de las mujeres y la idea patriarcal impuesta de fragilidad, docilidad y

subordinación femeninas llevan a un enorme número de mujeres a la histeria. Es un fenómeno atractivo y simbólico de disidencia, de revuelta contra sus maridos, sus padres y sus médicos, incapaces de encontrar una cura. Es la única ocasión que tienen para gritar, para moverse con libertad y para deshacerse de todas las imposiciones de su siglo, aunque sea a través de un mal inconsciente: se trata de una liberación simbólica.

Los espectadores del teatro de la Salpêtrière contemplan sorprendidos los movimientos y los gritos de las histéricas, y, al mismo tiempo, les dejan su propio escenario de actuación. Michel Foucault afirma: “La locura, en su fondo, no era posible más que en la medida en que, a su alrededor, había cierto margen, este espacio de juego que permitía al sujeto hablar, él mismo, el idioma de su propia locura, y constituirse en loco” (Foucault, 1964. Ed. 1993, 131). Si se constituyen ellas mismas como histéricas, como locas, encuentran la única salida para expresar voces hasta entonces calladas. Las lecturas feministas de los años 80 y 90 analizan la histeria decimonónica como una rebelión de su identidad impuesta, ya sea contra la edad adulta a través de la regresión a comportamientos infantiles, o contra los cánones culturales a través de una *hiperfeminidad* sexualizada. Además, y como contestación, el aumento de diagnósticos histéricos sirvió como arma patriarcal para reafirmar los roles de género ante la subversión de la *Nueva Mujer* (Tickner, 1988, 196), dado que, al verse atacada por jóvenes subversivas, “una defensa obvia fue la de calificar a las mujeres que hacían campaña por el acceso universitario, a las profesiones y al voto como perturbadas mentales” (Showalter, 1993, 305). Así, la histeria sirvió como herramienta de crítica a través de retóricas que exponían los peligros de la educación femenina, del sufragio, de los derechos sociales y de las mujeres presentes en espacios públicos.

Charcot, por su parte, ayudó a la histeria a deshacerse de su aura feminizada y, paradójicamente, la transformó en performatividad¹ misma de género, definiendo así a través de sus palabras y sus actos una identidad determinada. Consiguió introducir de forma teórica la histeria masculina, hasta entonces denominada con muchos otros sustantivos más *masculinizantes* (neurastenia, melancolía, etc.). Sin embargo, convirtió la histeria en una parodia misma de ambos géneros: “las mujeres histéricas sufrían de un exceso de comportamientos *femeninos*, los hombres histéricos de un exceso de comportamientos *masculinos*” (Micale, 1990, 406). Antes del neurólogo francés, esa

¹ Performatividad aquí entendida tanto en términos de estudios de género (Butler, 1993) como en *performance studies* teatrales (Schechner, 2013).

performatividad era exclusivamente femenina: los hombres histéricos diagnosticados solían traer consigo estigmas de homosexualidad, de feminización y, por lo tanto, de debilidad. Charcot, sin embargo, equipara el comportamiento excesivo de ambos géneros como génesis misma del trastorno. No obstante, sus casos masculinos no despertaron ninguna curiosidad en los espectadores, en los *voyeurs* o en los estudiosos². Las manifestaciones visuales femeninas propias de la histeria permitían una maleabilidad y un control tanto de las pacientes como del creciente público, asegurando así una celebridad creciente y fiel, basada en las fotografías de aquellas mujeres posando contorsionadas y en las propias actuaciones semanales de las grandes vedettes de la Salpêtrière. Basándose en sus amplios conocimientos de pintura y de escultura, Charcot moldeaba a sus pacientes a través de una sugestión que las acercaba a la estética convencional de la feminidad. Con su atelier fotográfico, pionero en tecnología, y los dibujos de su discípulo Richer, formuló un imaginario completo, tanto retórico como visual, de lo que era el cuerpo femenino histérico, su sensualidad, su plasticidad, su belleza y su demonización.

En definitiva, la histeria se presenta aquí como una multiplicidad de campos, de marcos teóricos, de expresiones culturales y de representaciones femeninas. La variabilidad misma de su naturaleza la convierte en un campo extenso y heterogéneo que invita a la amalgama de observaciones. Las histéricas del siglo XIX se estudian a la vez como víctimas de los abusos de sus médicos, maridos y familiares y como heroínas protofeministas (Gallop, 1983), y a Charcot como precursor de nuevas concepciones médicas y de género y a la vez como charlatán circense o explotador sin escrúpulos. En cualquier caso, este trastorno es híbrido y distinto, y convierte a los personajes a su alrededor como individuos variables y originales. La histeria hace que la que la sufre “est[é] a la vez completamente libre y completamente excluíd[a] de la libertad” (Foucault, 1964. Ed. 1993, 132), y que el que la trata tenga en su poder el dominio estético y físico del cuerpo de la paciente. Inspira historias, personajes, modelos de conducta y arte, haciendo de ella misma lo que los estudios interseccionales e interdisciplinarios requieran.

² Señalemos, por ejemplo, que las célebres pacientes histéricas de Freud fueron todas femeninas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariès, P., y G. Duby, *Histoire de la vie privée : de la Révolution à la Grande Guerre*. Vol. IV, Lonrai, Seuil, 1999.
- Avril, J., *Mes Mémoires*, Bourlapapey, Bibliothèque Numérique Romande, 1933.
- Charcot, J-M. et al., *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot : polyclinique 1887-1889*, Paris, Publications du progrès médical, 1892.
- Freud, S., “La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna”, Biblioteca Virtual Universal, 1908.
- Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica III*, Santafé de Bogotá, Fondo de cultura económica, 1993.
- Gallop, Jane. “Nurse Freud: CClass struggle in the family” (unp). Miami University. 1988.
- Maupassant, G. (firmado Maufrigneuse), “Une femme”, *Gil Blas*, 16 de agosto del 1882.
- Micale, M. S., “Hysteria And Its Historiography: A Review Of Past And Present Writings”, *History of Science*, 27, 1989.
- Morin, Y. et al., *Dictionnaire médical*, Paris, Larousse, 2006.
- Showalter, E., “Hysteria, Feminism and Gender”, en Gilman, S. L. et al., *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Thuillier, J., *Monsieur Charcot de la Salpêtrière*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1993.
- Tickner, L., *The Spectacle of Women*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Walusinski, O., “The Girls of La Salpêtrière”, en Bogousslavsky, J. (ed.): *Hysteria: The Rise of an Enigma*, 35, 2014, pp. 65–77.
- Woolf, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1929 (ed. 2008).

ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL POETESSA

Daniela De Liso
Università degli Studi "Federico II" di Napoli

Eleonora Anna Felicia Teresa de Fonseca Pimentel nasce il 13 gennaio 1752 a Roma, al numero 22 di via di Ripetta, dallo spagnolo Clemente Henriquez de Fonseca Pimentel Chaves de Beja e dalla portoghese Caterina Lopez de Leon. La famiglia si trasferisce a Napoli nel 1760, in seguito all'inasprirsi dei rapporti tra il Portogallo e la Santa Sede, provocati dalla cacciata dei Gesuiti dal Portogallo. A Napoli Eleonora è educata dallo zio Antonio Lopez; studierà matematica e astronomia con Vito Caravelli, chimica col Falaguerra, mineralogia con Melchiorre Delfico, greco con Gianvincenzo Meola. Nel 1768 è accolta nell'Accademia dei Filareti, con lo pseudonimo di Epolinfenora Olcesamante, anagramma del suo nome. Dopo pochi mesi è ammessa in Arcadia con il nome pastorale di Altidora Esperetusa. Negli anni successivi è inserita nei più importanti ambienti intellettuali della città; il suo nome ed i suoi versi appaiono nelle principali raccolte poetiche del tempo. Dopo la rottura del fidanzamento con il cugino Michele Lopez, è costretta dalla famiglia a sposare un uomo volgare, Pasquale Tria de Solis, da cui avrà un figlio, che morirà pochi mesi dopo la nascita e sarà l'emblema di una stagione poetica feconda per la poetessa. Nominata bibliotecaria della regina, dopo aver ottenuto nel 1782 la separazione dal marito, si ritrova in uno stato d'indigenza, che i sussidi reali interrompono. Fino al 1797 i suoi rapporti con la corte sono buoni. Il 5 giugno del 1798 sarà però arrestata con l'accusa di giacobinismo ed imprigionata nella Vicaria per quasi due mesi. Alla proclamazione della Repubblica diventa direttrice e compilatrice, pressoché unica del *Monitore napoletano*. Il 20 agosto 1799, arrestata dagli uomini del cardinale Ruffo, sarà impiccata in Piazza Mercato¹.

Il breve racconto della vita di Eleonora, che ho qui premesso, fornisce, credo, un'idea abbastanza chiara dell'esperienza unica di questa intellettuale nella Napoli del secondo Settecento.

L'esordio poetico di Eleonora è costituito dall'epitalamio, *Il Tempio della gloria*, un componimento in 79 ottave, presentato a corte il 12 maggio 1768, nel giorno del

¹ Le celebrazioni per il bicentenario della Repubblica, nel 1999, hanno contribuito ad offrire una corretta sistemazione critica alla figura di Eleonora. Su di lei: Battaglini, 1998; Croce, 1998: 23-102; de Fonseca Pimentel, 1999; De Liso, 2000: 577-587; Forgione, 1999: 33-40; Gargano, 1998; Macciocchi, 1997; Schiattarella, 1973; Ugnani, 1998; D. De Liso, 2016: 231-256. La De Fonseca è stata oggetto di grande interesse narrativo, oltre che critico. Non si può certo tacere il bel romanzo di Enzo Striano, *Il resto di niente* (Napoli, Loffredo, 1986), che ha consegnato alla modernità il mito di Eleonora.

matrimonio di Ferdinando e Carolina. Nei versi sono illustrate le imprese dinastiche delle famiglie dei Borboni e degli Asburgo, introdotte dalla delicata costruzione di un *locus amoenus*, un'isola felice, regno di Afrodite, che però non ha libero accesso a tutta l'isola: il suo fulcro, infatti, costituito da un monte e dalla valle che lo circonda, è inaccessibile alla dea e regno della Gloria. Il viandante che voglia raggiungere il centro dell'isola, dovrà scegliere tra due sentieri, controllati, rispettivamente, da una «donzella» vezzosa e da una «donna grave», che, rappresentando il cammino delle passioni e quello della virtù, attingono alla vicenda mitica resa celebre dal sofista Prodico di *Ercole al bivio*. Il canto prosegue, con l'ingenuo sfoggio erudito del patrimonio mitico classico e cavalleresco romanzo, per giungere alla costruzione dei miti di fondazione delle due dinastie che vanno a nozze:

Più di maligne Stelle empio furore
 Al mio eterno voler non fia di freno;
 Di Casto accesi e Coniugale ardore,
 e CAROLINA e FERDINANDO fieno:
 Nuovo il Tempio n'attenda alto splendore,
 Torni lieta la Terra, il Ciel sereno,
 il Mondo intier nuova letizia adorni,
 e novello incominci ordin di giorni.
 (De Fonseca Pimentel, 1999: 77).

È evidente il tono encomiastico del componimento, che rivela subito le capacità erudite della giovanissima Eleonora, la perizia compositiva, la padronanza delle tecniche settecentesche della versificazione, ma non riesce a nascondere l'assoluta mancanza d'ispirazione ed il compiacimento di una cultura libresca, ancora lontana dalle istanze illuministe che successivamente avrebbero permeato la produzione in versi della poetessa arcade.

Dopo aver conquistato, grazie al *Tempio della Gloria* l'attenzione dei Sovrani e dell'Arcadia napoletana, Eleonora pubblicherà nelle più importanti raccolte allestite nel Regno. Un suo sonetto, *La Dea, ch'in Pafo, e in Amatunta impera*, appare qualche anno dopo, nel 1770, nei *Componimenti poetici*, volti a celebrare le duplici nozze tra Gherardo Carafa e Maddalena Serra di Cassano e tra Luigi Serra di Cassano e Giulia Carafa dei Principi di Roccella, la cui pubblicazione era curata da Luigi Serio². Anche in questo caso

² Sul frontespizio dell'opera a stampa, conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli (74.H. 44⁽²⁰⁾) si legge: COMPONENTI/ PER LE NOZZE/ DELL'ECCELLENTISSIMO SIGNORE /D. GHERARDO CARAFA/ CONTE DI POLICASTRO, DUCA DI FORLÌ EC./ CON L'ECCELLENTISSIMA SIGNORA /D. MADDALENA SERRA/ DE' DUCHI DI CASSANO/ E/ DELL'ECCELLENTISSIMO SIGNORE/ D. LUIGI SERRA/ DUCA DI CASSANO, MARCHESE DI STREVI EC./ CON/ L'ECCELLENTISSIMA SIGNORA/ D. GIULIA CARAFA/ DE' PRINCIPI DELLA ROCCELLA. La raccolta, curata da Luigi Serio, è dedicata ALLA ECCELLENTISSIMA SIGNORA/ D. TERESA CARAFA/ PRINCIPessa DELLA ROCCELLA/ CONTESSA DI POLICASTRO, EC. e ad essa è premessa una lettera dedicatoria d'intonazione illuminista in cui Luigi Serio attribuisce ai

l'ispirazione langue. Il componimento si apre con Afrodite che, accompagnata dal corteo di divinità e geni tutelari, giunge sulle rive del Sebeto, dove si trova l'altare su cui saranno celebrate le nozze Carafa-Serra di Cassano. I versi sono immersi in una topica atmosfera arcadica, il cui paesaggio è popolato da divinità gioiose e fiori beneaugurali³.

La morte, nel 1771, di Giovanni Capece, vescovo di Oria, offre l'occasione per la partecipazione ad una nuova raccolta di Componimenti, allestita dal giureconsulto Michele Arditi⁴. Eleonora scrive il sonetto *Allor, che sciolto da' mortali affanni*, con un impianto dantesco, chiaramente evidenziato dal ricorso ad una lingua allegorica, molto vicina a quella del *Paradiso*. Gli "Empirei scanni", "lo bel zaffiro", "la ghirlanda del Ciel", "il cerchio del sol" costruiscono la cornice ultraterrena in cui sarà accolta l'anima del Vescovo (De Fonseca Pimentel, 1999: 86).

Nel 1773 Luisa Bergalli, tra gli Arcadi Irminda Partenide, curava una raccolta di *Rime* da offrire a Caterina Dolfin, una delle donne più potenti di Venezia⁵. In questa raccolta trovava posto anche il sonetto di Eleonora, *Vago Usignol, che ne' soavi accenti*. L'inclusione della poetessa napoletana induce a credere che ormai in Arcadia il nome di Eleonora fosse importante, come suggerisce anche la corrispondenza con il più grande poeta arcade del tempo, Pietro Metastasio, che la salutava come la *Musa del Sebeto* (Cfr. Metastasio, 1954: V).

Nello stesso anno Maria Carolina d'Austria partorisce la sua seconda bambina, la principessa Maria Luisa. Nonostante la dimessa gioia con cui la Regina dovette salutare l'evento, visto che non era ancora riuscita a dare alla luce quel figlio maschio che le

genitori degli sposi il merito dell'educazione dei figli, sostenendo che «non vi ha maggior bene, che una educazione, la quale diregga quelle prime magnanime inclinazioni alla pubblica utilità». Il sonetto di Eleonora è alla pagina 82.

³ Cfr. De Fonseca Pimentel, 1999: 83-84.

⁴ Il volume, intitolato *COMPONIMENTI/ PER LA MORTE/ DI / D. GIOVANNI/CAPECE/ DE' BARONI DI BARBARANO, PATRIZIO DEL SEDILE DI NIDO/ VESCOVO DI ORIA. // RACCOLTI DA MICHELE ARDITI GIURECONSULTO NAPOLETANO*, e dedicato agli Eccellentissimi Signori D. Antonio Duca Fusco, Patrizio di Raviello; D. Geronima Capece, Duchessa Fusco de' Baroni di Barbarano, Patrizia Napoletana del Sedile di Nido; D. Luigi Capece, Barone di Barbarano, Patrizio Napoletano del Sedile di Nido; D. Gaetano Capece, Barone di Barbarano, Patrizio Napoletano del Sedile di Nido, è conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli (73.F. 14⁽³⁾). I componimenti sono disposti in ordine alfabetico e scritti da alcuni dei più autorevoli intellettuali del tempo, tra i quali spiccano Domenico Forges Davanzati, Baldassarre Papadia, Luigi Serio, Francesco Mario Pagano, Vincenzo Meola. Il sonetto di Eleonora è alla pagina 39.

⁵ Caterina Dolfin apparteneva ad un ramo cadetto della celebre famiglia di patrioti veneziani. Era anata a Venezia l'8 maggio 1736 da Giovanni Antonio Dolfin e Donata Salomon. Il padre aveva personalmente curato l'educazione della figlia, ma era improvvisamente scomparso nel 1753, lasciando un vuoto incolmabile nella vita di Caterina, che qualche anno dopo fu costretta, per ragioni economiche, a sposare un uomo ricco della famiglia dei Tiepolo, assolutamente privo di velleità culturali. La morte del padre, intanto, le aveva rivelato una feconda vena poetica ed i componimenti dedicati al suo ricordo le valsero l'ammissione, nel 1757, all'Arcadia, con lo pseudonimo di Dorina Nonacrina. Nel 1756 aveva conosciuto Andrea Tron, con il quale aveva instaurato una relazione. Solo nel 1772 era riuscita ad ottenere l'annullamento del suo matrimonio e lo aveva sposato, nonostante il dissenso dei Tron. L'unione fu contrastata anche da amici e nemici politici di Andrea Tron, ostili a questa relazione che per un decennio era stata adultera, con una donna sospettata di giacobinismo, poiché leggeva Voltaire e Rousseau. Il matrimonio Dolfin Tron aveva, di fatto, impedito ad Andrea di diventare doge. Quando nel 1793 Caterina Dolfin morì, era una delle donne più potenti ed ammirate della città (Cfr. Macciocchi, 1998: 178-179).

avrebbe consentito di entrare a far parte del Consiglio di Stato⁶, poeti ed intellettuali di corte innescarono l'usuale gara celebrativa. Eleonora scrisse il sonetto, *Verrà, Donna Real, è in Ciel prescritto*. L'*incipit* rivela subito il taglio insolito del componimento, che dovrebbe celebrare la nascita di Maria Luisa e diventa, invece, una sorta di *consolatio*, indirizzata alla regina, per la quale si auspica una gioia di gran lunga maggiore: la nascita di un erede maschio. Il tono del sonetto appare così poco femminile, da rendere quasi incredibile che possa essere stato scritto dalla stessa Eleonora, che sei anni più tardi avrebbe dedicato i suoi versi alla breve e dolorosa sua esperienza di madre. Il testo ci è pervenuto per una circostanza fortuita: fu pubblicato da Michele Arcella, nostalgico filoborbonico, insieme ad una serie di documenti inediti e rari di età borbonica e probabilmente non entrò mai in volume⁷.

Nel 1775 Vincenzo, Duca della Salandra, sposa Beatrice di Sangro ed Eleonora compare nella raccolta allestita da Ranieri Rastelli per l'occasione⁸. Il sonetto è imperniato sul contrasto tra Amore ed Imeneo. Le due divinità si contendono Bice, in cui entrambe desiderano accendere l'amore. Amore è il dio della passione, mentre Imeneo è il dio greco dell'unione coniugale. Imeneo ha acceso in Bice la sua fiaccola ed Amore, sentitosi defraudato della sua prerogativa, vuole che sia cacciato via dall'Olimpo. Interviene, però, Giove, che suggerisce ad Imeneo di volare da Bice per legarla, prima di Amore, a Vincenzo, nel vincolo del matrimonio. La vivacità della schermaglia divina è resa attraverso una lingua immediata e vezzosa, che si rivela perfettamente aderente all'argomento amoroso (De Fonseca Pimentel, 1999: 95).

Nello stesso anno nasce Carlo di Borbone, erede al trono, ed Eleonora celebra l'evento con la composizione di una cantata intitolata *La nascita di Orfeo*. Carlo è il novello Orfeo,

⁶ Il desiderio di Maria Carolina sarebbe stato esaudito due anni più tardi, nel 1775, quando avrebbe dato alla luce Carlo Tito di Borbone, principe ereditario del Regno, a cui la stessa Eleonora avrebbe dedicato la cantata, *La nascita di Orfeo*, che la Regina apprezzò al punto da nominarla sua Bibliotecaria.

⁷ La pubblicazione del sonetto è accompagnata in nota da una dura critica alla Fonseca Pimentel, accomunata a Luigi Serio, che, prima di essere un patriota, era stato, come Eleonora, particolarmente legato alla corte in qualità di Poeta di Corte e Revisore teatrale: "La Eleonora non scrisse solo questo sonetto in omaggio alla Regina, ma in parecchie occasioni non tralasciò d'incensarla; [...] E poi quando *Cadde Seiano, e sorse/ I Bruti cinguettando*, anch'ella, al paro dell'altro Catone in miniatura, Luigi Serio, nel famoso "Monitore" la caricò di contumelie e di ogni sorta di oltraggi. Che non si conosca un principe, che non si sia levato mai lo sguardo sino al culmine del fasto sociale, e se ne voglia tener un giudizio sfavorevole, vada pure: ciò non esce dai confini della sana logica; ma conoscerlo, adularlo, sollecitarne favori e beneficii, e poi tramarne la rovina; è uno splendido esempio che solo i pretesi riformatori del mondo ci porgono, solo coloro che si vantano di tutte le virtù civili" (Arcella 1890: 60).

⁸ Il componimento di Eleonora si trova a pagina 16 di una raccolta miscellanea, articolata in due sezioni e conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli (XLI.H. 49²). La prima sezione, stampata a Napoli nella Stamperia Simoniana nel 1758, contiene i COMPONENTI NELLE FELICISSIME NOZZE/ DEGL'ILLUSTRISS., ED ECCELLENTISS. SIGNORI/ D. FRANCESCO SFORZA VISCONTI DORIA/ CONTE DI CASTEGGIO & C. /E/ D. MARIA GIOVANNA DORIA,/ DUCHESSA DI TURSI, PRINCIPESSA DI AVELLA & C. La seconda sezione, curata da Ranieri Rastelli ed intitolata COMPONENTI POETICI PER LE FELICISSIME NOZZE/ DI SUA ECCELLENZA, /IL SIGNOR D. VINCENZO/ REVERTERA/ DUCA DELLA SALANDRA & C., / COLL'/ ECCELLENTISSIMA SIGNORA/ D. BEATRICE DE SANGRO, contiene, fra quelli di altri autori arcadi, come il duca di Belforte e Prineo Tissoate, il componimento di Eleonora De Fonseca Pimentel, «pastorell'arcade».

figlio di Apolline e della musa Calliope. Innestandosi nella consolidata tradizione poetica, che prendeva le mosse dalla *Fabula di Orfeo* del Poliziano e percorreva felicemente la letteratura italiana dei secoli successivi da Rinuccini a Monteverdi e Calzabigi, la poetessa costruiva il suo mito di Carlo-Orfeo, cui veniva affidata una dichiarata funzione civilizzatrice e pacificatrice.

La pubblicazione nel 1777 di un componimento drammatico, intitolato *Il Trionfo della Virtù*, sembra confortare l'ipotesi che, dopo aver consolidato la propria posizione intellettuale a corte, Eleonora cominci a considerare la scrittura non più come il luogo deputato esclusivamente a celebrare occasioni e costruire encomi. Il testo, un atto unico di 393 versi diviso in due scene, era dedicato, infatti, ad una figura europea, non vicina alla corte napoletana, Sebastiano José de Carvalho y Melo, Marchese di Pombal (Lisbona 1699- Pombal 1782), illuminista ministro degli esteri portoghese nel 1750, il cui astro era ormai in declino (Cfr. Venturi, 1984: 229). Con il componimento la poetessa intendeva probabilmente dimostrare che le idee illuministe non muoiono con il declinare del potere degli uomini (Cfr. Ugnani, 1998: 134-136). L'azione politica del Marchese di Pombal doveva fungere da monito per i nuovi uomini politici del Portogallo e d'Europa. La costruzione di questa figura esemplare avveniva nel *fieri* dei versi in due scene, nella prima delle quali c'è una «profonda grotta sotterranea», in cui Invidia, Livore e Tradimento funestano il regno di Virtù. La seconda scena è nella piazza del Commercio della città di Lisbona, luogo in cui il Marchese di Pombal era sfuggito fortunatamente ad un attentato nel 1775; qui la Virtù riesce a sconfiggere l'Invidia e a trionfare⁹.

Il 25 giugno 1779 Francesco Maria Clemente Nicola Tria muore nella sua casa: ha soltanto otto mesi ed è il primogenito di Pasquale Tria e di Eleonora¹⁰; per lui Eleonora scrive i *Sonetti in morte dell'unico figlio*. Il bambino era nato in una fase già difficile del rapporto matrimoniale, quando Pasquale, paurosamente indebitatosi, aveva impedito ad Eleonora ogni forma di contatto con gli amici intellettuali napoletani. In una quasi claustrale reclusione la donna si era perciò dedicata al compito di madre con tutta la dedizione di cui era capace. Tuttavia, in pochi mesi l'"arte fallace" di una "medica mano" le aveva strappato via suo figlio. La morte del bambino aveva ulteriormente inasprito i rapporti con il marito e la famiglia di lui, che la ritenevano, con le sue idee e i suoi metodi,

⁹ La prima ed unica edizione a stampa del testo è conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli (Sala 6^a Misc. A 76¹¹). Si tratta di un esemplare privo di note tipografiche ed editoriali di 31 pagine, stampato nel 1777. Il testo del componimento, ripubblicato da B. Croce (De Fonseca Pimentel, 1943: XXI), è ora in De Fonseca Pimentel, 1999: 187-206.

¹⁰ Negli Atti dell'Archivio Parrocchiale della Chiesa di Sant'Anna di Palazzo, a Napoli, si legge che il bambino era stato seppellito il 25 giugno 1779. Nel libro X dei Battezzati della Parrocchia napoletana di San Liborio si legge che era nato il 31 ottobre 1778 ed aveva ricevuto il battesimo il 4 novembre (Cfr. Schiattarella, 1973: 113).

la reale responsabile di quella morte. La composizione dei cinque sonetti per Francesco è, perciò, una sorta di terapia, che trovava il suo pieno compimento nell'*Ode elegiaca per un aborto*, stampata in appendice ai sonetti nell'edizione, da lei curata del 1779¹¹.

I sonetti sono pubblicati con il nome arcadico di Eleonora, Altidora Esperetusa. Lo stile segue, infatti, i moduli pastorali, nei quali s'inserisce il dolore di madre. Nel primo dei sonetti il dolore esasperato diviene patetico lamento, privo di particolare dignità letteraria. Maggiore è, invece, la dignità poetica del secondo componimento, in cui l'*incipit* letterario, influenzato dal ritmo della lauda iacoponica, assume poi accenti quotidiani, dilatandosi in dolci immagini di intimità familiare. Nel terzo sonetto l'immagine del figlio riappare come ombra tormentosa a rinnovare il dolore; nel quarto il ricordo diviene ossessione e la madre è come tormentata dai volti tetri della gente che sembrano all'infinito ripeterle la ragione della sua infelicità: "ahi te infelice il figlio è morto" (De Fonseca Pimentel, 1999: 104). Il quinto è un sonetto "letterario". Eleonora risponde in versi a Petrarca, il "Cantor toscano":

Le meste rime del Cantor toscano
lessi sovente, e piansi al suo dolore,
compassionando lui, che per amore
Laura piangeva, e la piangeva invano,

poi che con cruda inesorabil mano
morte del Figlio mio troncate ha l'ore,
sfogo in versi pur io l'afflitto core,
e il duol raddolcio per se stesso insano.
(De Fonseca Pimentel, 1999: 104-105)

Il dolore di madre le consente di comprendere l'amarezza di Petrarca per la morte di Laura. Di fronte al dolore dell'amante sconfitto dalla morte, ella aveva pianto giovinetta. Ora ha perso il suo unico figlio e lo piange in versi, ma il dolore non ne riceve sollievo, come se i versi fossero l'eco d'interminabili pianti. Petrarca sceglie di amare Laura, Eleonora non sceglie l'amore per suo figlio, si limita a farlo crescere in sé, e non può perciò accettare il dolore come conseguenza di una scelta, ma lo vive nella sua ineluttabilità. "il Ciel lo volse"- scriverà: non c'è, infatti, ragione umana che possa spiegare la morte di un innocente. Per chi resta ci sono solo lacrime. La formazione illuminista di Eleonora, dopo i sonetti, s'insinua nel racconto di un evento privato,

¹¹ L'opuscolo a stampa, contenente i cinque sonetti e l'Ode, è conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli (Sala 6^a Misc. 76/11). Croce nel 1900 ripubblicò il testo, in una edizione di 75 esemplari, basandosi però su una copia donatagli da un bibliofilo portoghese: "Il chiaro scrittore e bibliofilo portoghese dr Rodrigo Velloso pensava di ristamparli, e ne aveva perciò tratto copia, quando, essendogli stato detto dal comune amico De Araujo che avevo anch'io lo stesso desiderio, non solo ha desistito dal suo proposito, ma con somma cortesia, mi ha mandato la copia da lui fattane" (Croce, 1900: 6-7). Velloso aveva trovato il suo esemplare a stampa nella Biblioteca portoghese di Evora.

“inadatto” alla versificazione: l’aborto subito dopo la perdita del figlio Francesco. A pochi mesi dalla morte del figlio, nel corso del 1779, Eleonora, infatti, subì un aborto che mise in grave pericolo la sua stessa vita. La poetessa decise di trasporre in versi la terribile esperienza, scrivendo *l’Ode elegiaca per un aborto, nel quale fu maestrevolmente assistita da M. Pean il figlio*. Il testo fu pubblicato in appendice ai *Sonetti di Altidora Esperetusa in morte del suo unico figlio*, nel 1779¹². L’argomento dell’*Ode* è singolare; lo stesso Croce doveva riconoscere che “ha dello stravagante per certi particolari patologici sui quali insiste, e per l’ingenuità delle descrizioni” (Croce 1900: 7).

Né sbagliava il filosofo napoletano, perché l’argomento scelto da Eleonora era scabroso per la poesia settecentesca. La dolorosa esperienza dell’aborto, ricostruita con minuzia di particolari ed un’intonazione classicheggiante, che avvolge i versi in un’atmosfera metaforica, quasi surreale, consente ad Eleonora di trattare un argomento tanto scabroso con una sensibilità sottile, femminile, che si rivela, ad esempio, nella singolare apostrofe alle donne francesi, alle quali indirizza il ringraziamento per aver rinunciato ai servigi di Monsieur Pean. Il testo si apre con un’invocazione alla Musa, primo indizio dell’ispirazione neoclassica del componimento¹³. Nonostante il titolo richiami esplicitamente la circostanza dell’aborto, il *fieri* dei versi finirà per celebrare il ritorno alla vita. L’influenza della poesia neoclassica d’occasione è evidente nell’urgenza di trasformare la scrittura poetica in un’*ars* funzionale alla sublimazione della scienza medica. La fede nel progresso scientifico, che ispira il lungo canto, ricorda quella delle celebri odi mediche del Parini, dalla *Salubrità dell’aria* all’*Innesto del vaiuolo*, scritte nel 1759 e nel 1765. Indubbiamente la singolarità del componimento della Pimentel risiedeva nella scelta di un tema autobiografico e nell’insistita intimità dei versi, nei quali l’io ripercorre il passato e interroga il futuro, rivive il dolore della perdita di Francesco e quello dell’aborto, rivolge lo sguardo finale, con una certa malinconia soggettiva alla “vaga donzelletta / che vergognosa e timida/ il sacro imene aspetta” e alla “giovanetta sposa, /che de’ futuri e teneri/ germi si mostra ansiosa”: promesse di futuro per una donna che sente di non averne più.

¹² Un esemplare di questa edizione, priva di note tipografiche, è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (Sala 6° Misc. 76/11).

¹³ Il titolo di *Ode elegiaca* riassume tutti i contenuti del componimento. Si tratta di un’ode, perché, nella tradizione greca, a cui si riconnette la forma metrica italiana, l’ode è un canto atto a celebrare le vittorie degli atleti durante i giochi panellenici. Pindaro era stato l’inventor del genere. L’ode di Eleonora è, non a caso, il racconto di una vittoria della scienza, dell’arte medica, sulla morte. L’attributo di elegiaca fa riferimento all’elemento malinconico e doloroso che caratterizza il componimento. Anche in questo caso è imprescindibile la connessione alla tradizione poetica greca. L’elegia è, nell’antica Grecia, un componimento lirico, caratterizzato da una strofe distica, costituita da un esametro dattilico e da un pentametro. Il termine *ἐλεγεία* si connette, presumibilmente, ad *ἐλεγχος*, lamentazione funebre. Poiché il tema fondamentale del componimento è l’aborto, si comprendono chiaramente le ragioni della scelta dell’attributo.

La vita di corte, nella quale Eleonora è sempre più coinvolta, per un desiderio di evasione dalla difficile situazione familiare, la riconduce verso i componimenti occasionali, come il sonetto *Scese vergine Dea al Mondo infante*, dedicato alla Regina e recitato il 5 maggio 1780, in occasione dell'inaugurazione della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere. Si tratta di un foglio volante, raccolto in una miscellanea, costituita da cinque componimenti in fogli volanti, in cui sono stampati, con il medesimo frontespizio, i sonetti scritti, nella stessa occasione, rispettivamente dal canonico Domenico Forges Davanzati, dal Duca di Belforte, da Eleonora De Fonseca Pimentel, da Luigi Serio e da D. Pasquale Martinez. Già stride la presenza di una sola donna nella raccolta, ma Eleonora era destinata a suscitare grande attenzione, rispetto ai suoi colleghi uomini. Persino un detrattore di Eleonora, Padre Ilario Ranieri, avrebbe, più tardi, dovuto inserire, suo malgrado, nel suo libro sull'autrice, la nota tratta da un avviso manoscritto dell'Archivio Vaticano, in cui si sanciva la superiorità del sonetto composto da Eleonora rispetto ai componimenti dei colleghi chiamati a misurarsi con lei, concludendo che i preti –lo erano tutti, tranne il Serio- avevano “fatto la corsa dei barberi e si *erano* lasciati vincere da una giumenta”¹⁴. Il sonetto ricostruisce il complesso viaggio di Sofia, personificazione della sapienza, non intesa, però, come dono innato, ma in un'accezione molto simile a quello della greca *παιδεία*, attraverso degli *excursus* sommari, che non hanno certamente pretesa di completezza, ma si rivelano efficaci espedienti per sottolineare la verosimiglianza della personificazione di Sofia. Tutto l'impianto sembra rivelare un'ispirazione massonica¹⁵, evidente nella concezione elitaria di una sapienza nascosta agli uomini e raggiungibile solo attraverso un percorso catartico (cfr. De Fonseca Pimentel, 1999: 107-108). Il viaggio di Sofia comincia alle radici della civiltà e la Dea, dopo varie e lunghe peregrinazioni, in cui, reticente, si lascia solo in parte scoprire dagli uomini, approda, infine, a Napoli, alla corte di Ferdinando e Carolina, luogo che diventerà per lei, la “certa sede”. Siamo negli anni in cui Eleonora crede, insieme agli altri

¹⁴ “Nell'apertura dell'Accademia (delle Scienze e lettere, 5 maggio 1780), resa più solenne dall'intervento del Re, si recitarono sette sonetti, sei de' quali di altrettanti preti, ed uno di una poetessa, D. Eleonora de Fonseca Pimentel, detta la Portoghesina. In questa occasione, siccome il pensiero di questa è il migliore di tutti, si è detto che i preti hanno fatto la corsa de' barberi e si sono lasciati vincere da una giumenta [...]” (Ranieri, 1900: 29).

¹⁵ Nessuna fonte ci consente di annoverare Eleonora tra i massoni napoletani, per quanto abbia frequentato assiduamente Antonio Jerocades e Ignazio Ciaja, tra gli altri. Tuttavia la Massoneria a Napoli coincise con il giacobinismo: tutti i massoni napoletani furono giacobini e tutti i giacobini avevano avuto un esordio massonico, sollecitato ed incoraggiato, talvolta, dalla stessa Regina, frequentatrice, nelle prime fasi del suo regno, delle Logge napoletane. Nel 1784 era tornato a Napoli Antonio Jerocades, che a Marsiglia era diventato massone, ed aveva fondato una loggia-club, in cui le idee dei fratelli massoni erano fortemente permeate dagli apporti illuministici di Francia. Negli anni successivi sorsero a Napoli quattro Logge (della Vittoria, dell'Uguaglianza, della Pace, dell'Amicizia). Carlo Lauberg aveva completato nel 1793 la riforma marsigliese di Jerocades, trasformando la loggia in società patriottica, di idee giacobine, finalizzata alla preparazione di un complotto ai danni della monarchia, che avrebbe avuto, l'anno successivo, esito fallimentare (Cfr. D'Ayala, 1883; Giarrizzo, 1995; Jacoviello, 1999).

intellettuali che le saranno compagni nell'avventura giacobina, che a Napoli, sotto il governo illuminato dei sovrani, possa realizzarsi l'utopia di un assolutismo riformatore, capace di attuare le idee illuministe europee. In questa prospettiva illuminista vanno anche inseriti la cantata *La gioia d'Italia* ed il sonetto *Il Genio degl'Imperi, ei che primiero*, scritti per celebrare l'arrivo in città nel 1782 dei granduchi di Russia Paolo Petrowitz e Maria Federovna¹⁶.

Nel 1785 si concludeva il lungo processo di separazione legale di Eleonora da Pasquale Tria. La morte del padre, intervenuta nello stesso periodo, aveva reso difficile la situazione economica della poetessa, che aveva, però, ricevuto, un sussidio mensile dalla Regina. In quest'ottica di evidente riconoscenza si deve collocare il senso della cantata *Il vero omaggio*, composta nel 1785, per festeggiare il ritorno a Napoli dei sovrani da un viaggio diplomatico nell'Italia centro-settentrionale¹⁷. I 395 versi del componimento sono una complessa costruzione metrica e tematica, affidata ad una folla di solisti e cori, impegnati a costruire una serie di quadri mitologici, finalizzati a celebrare come un trionfo il ritorno dei sovrani, che in un tripudio di musiche e danze tradizionali sono omaggiati da Sebeto e Partenope, le due divinità eziologicamente connesse alla città di Napoli.

Nel 1789 Eleonora scrive il suo unico sonetto in dialetto napoletano, *E biva lo Rre nuosto Ferdinando*¹⁸, per celebrare l'abolizione della China da parte di Ferdinando IV¹⁹. La poetessa sente questo provvedimento come la sanzione della libertà del popolo napoletano, dell'affrancamento dai residui feudali che ancora offuscano la grandezza cui il Meridione è naturalmente destinato. Così scrive nella lingua del popolo, perché sa che, senza il consenso generale, nessuna riforma può garantire la stabilità di un Regno. Il

¹⁶ Il libretto a stampa dell'opera, con in appendice il sonetto, è conservato nel Fondo Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli (Miscellanea A, Ba 8/5) e il testo della cantata consta di 193 versi.

¹⁷ Cfr. Croce, 1998: 32; De Maio 1996: 212-226; Urgnani, 1998: 31.

¹⁸ Il sonetto è una scoperta di Croce, che, dopo averlo ritrovato in un foglio volante, senza firma, ma recante a mano la dicitura: «Di d. Eleonora Lopez Pimentel», lo pubblicò in nota ad una bibliografia delle opere dell'autrice (Croce, 1968: 66). Il foglio volante che ne suggeriva l'attribuzione è irrimediabilmente perso; una copia anonima del testo è, però, pubblicata in appendice ad un opuscolo settecentesco anonimo, dal titolo *Viaggio dell'Internunzio*, conservato alla Biblioteca Croce, a Napoli (coll. 94 C 14), ma non consultabile.

¹⁹ Era stato il Papa Urbano IV ad imporre al Regno di Napoli il tributo della *china bianca*, così detto perché il cavallo bianco, che portava in groppa il forziere contenente il tributo, doveva chinarsi sulle zampe anteriori davanti al soglio pontificio. Il regno aveva pagato per 511 anni. Carlo III, poi, aveva inviato al Papa l'usuale tributo, ma questi aveva accettato quello del Principe di Santa Croce, ambasciatore dell'Imperatore d'Austria, che si riteneva il legittimo sovrano del Regno delle Due Sicilie. Carlo III non aveva gradito l'irriverenza del Papa ed i rapporti con lo Stato della Chiesa avevano cominciato ad incrinarsi. Ferdinando IV, fedele all'atteggiamento paterno, ma anche influenzato dalla moglie, aveva già rifiutato di pagare il tributo nel 1777, poi aveva assunto un atteggiamento diplomatico, dichiarandosi disposto al pagamento non a titolo di vassallaggio, ma sotto forma di donazione. Solo nel 1789 vi era stata la definitiva abolizione della china. L'atto di forza di Ferdinando IV aveva incontrato il pieno consenso degli intellettuali del Regno (Cfr. Colletta, 1962; Rao, 1983). Per contribuire al dibattito sulla China Eleonora aveva anche lavorato nel 1790 alla traduzione di *Nullum ius Pontificis Maximi in Regno Neapolitano*, l'opera di Niccolò Caravita (1707), in cui si approvava l'abolizione della china da parte di Carlo VI, imperatore d'Austria e Re di Napoli. Eleonora avrebbe pubblicato la sua traduzione, col titolo *Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul regno di Napoli*, nel 1790, corredandola di una fitta e doviziosa Introduzione, in cui passava in rassegna tutti gli studi di genere, che erano seguiti all'opera del Caravita, posta all'Indice con un decreto del Sato Uffizio del 23 settembre 1710.

sonetto dimostra che l'interesse per il popolo è anteriore alla svolta giacobina di Eleonora e si innesta nella sua visione egualitaria dei diritti (Cfr. De Fonseca Pimentel, 1999: 114-115). L'immagine di Ferdinando è interamente attinta da immagini popolari. Eleonora presenta il sovrano con le caratteristiche che fanno maggior presa sul suo popolo; è un *guappone*, anzitutto. La sua capacità più grande è il saper dire "e comm'e cquanno".

In quello stesso anno, quel 1789 gravido di futuro, Ferdinando si distingueva per un altro provvedimento importante; istituiva, infatti, sulla collina di San Leucio, nel casertano, una colonia manifatturiera per la produzione di sete, damaschi e broccati²⁰.

Secondo le notizie desumibili dal cerimoniale della colonia, affidato alle stampe dallo stesso sovrano, si può desumere che si trattasse di una sorta di falansterio, una comunità socialista *ante litteram*, costituita da duecento quattordici operai, uomini e donne, che dovevano vivere in "perfetta eguaglianza nel vestire, e assoluto divieto del lusso e comunione dei beni"²¹. Tuttavia la biografia di Ferdinando IV rivela che l'idea della fondazione della colonia e la redazione della sua costituzione non poterono essere frutto dell'ingegno del re, che le cronache del tempo definiscono, all'unanimità, ignorante, incapace di leggere e scrivere correttamente, annoiato dalla cultura e dall'arte, che era costretto a tollerare a corte²². Nacquero certo in quel Gran Consiglio di Stato, di cui facevano parte illuministi e massoni, come Antonio Planelli, un oscuro erudito pugliese originario di Bitonto, che probabilmente si era ispirato, nella redazione dello Statuto, ai principi della *Scienza della Legislazione* del Filangieri²³.

Nello stesso anno della fondazione Domenico Cosmi, ufficiale della Real Segreteria di Stato e Casa Reale, curò una raccolta dei *Componimenti poetici per le leggi date alla nuova popolazione di Santo Leucio da Ferdinando IV Re delle Sicilie*. Il volume, particolarmente ampio (240 pagine), fu stampato nel novembre 1789, a Napoli, dalla Stamperia Reale. Vi parteciparono, tra gli altri, Francesco Saverio Salfi, Clemente Filomarino, Antonio Jerocades. Eleonora scrisse il suo sonetto, stabilendo un'ardita

²⁰ "Anzitutto fu restaurato ed ampliato un antico castello di proprietà della corona, denominato Belvedere, e da esso furono ricavati un appartamento reale, una chiesa, una scuola, una moderna ed efficiente filanda, dei magazzini e dei depositi. Accanto al castello furono poi costruite le abitazioni degli operatori della filanda, divise in due quartieri" (Jacoviello, 1999: 58).

²¹ Il cerimoniale della colonia fu redatto dallo stesso re e pubblicato con il titolo: *Origine della popolazione di Santo Leucio e suoi progressi fino al giorno d'oggi colle leggi corrispondenti al buon governo di essa*. Il testo è conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli (coll. 140-D-28/1-2), in una miscellanea, divisa in due parti. La prima ospita il cerimoniale, la seconda i *Componimenti poetici per le leggi date alla nuova popolazione di Santo Leucio*.

²² Croce scrive di Ferdinando IV: "A re Ferdinando si è fatto forse troppo onore chiamandolo un tiranno: il che farebbe supporre, per lo meno, l'ambizione della forza e del potere. Egli pensava alla caccia, alle femmine, alla buona tavola; e purché gli si lasciassero fare le dette cose, era pronto a intimare la guerra, a fuggire, a promettere, a spergiurare, a perdonare e ad uccidere, spesso ridendo allo spettacolo bizzarro" (Croce, 1998: 16).

²³ Cfr. Battaglini 1983: 75; Jacoviello 1999: 57; Tescione, 1932: 151.

analogia tra Ferdinando ed Alessandro Magno²⁴; è l'ultimo componimento in cui si legge la fedeltà di Eleonora ai sovrani e il suo convinto sostegno alla politica reale. Il 1789 è l'anno della rivoluzione di Francia. Maria Carolina è la sorella di Maria Antonietta. Non può non guardare con sospetto e preoccupazione ai fatti di Francia. I sovrani illuminati d'Italia cominciano a concedere di meno agli intellettuali che hanno animato le sale di corte e le serate mondane. E quando arrivano nel porto di Napoli le navi francesi alcuni intellettuali, tra i quali forse anche Eleonora, si recheranno ad accogliere l'ambasciatore Mackau, contro la volontà dei sovrani, che ordivano accordi con l'Inghilterra²⁵. Di fatto di donna Eleonora non abbiamo notizie biografiche, né la poetessa scrive dal 1789 al 1792, anno in cui appare un oratorio sacro, *La fuga in Egitto*, oggetto di contrapposte riflessioni e valutazioni²⁶. L'opera, che appartiene ad un genere molto e forse troppo frequentato nel Settecento, l'oratorio sacro – si pensi a Bach-, è dedicata a Carlotta di Borbone, che nel 1816 sarebbe diventata regina del Portogallo, fautrice del partito assolutistico del Portogallo e del Brasile, avversaria, dunque, delle idee liberali del marito, Giovanni VI di Portogallo. Nel 1792 era, però, ancora una principessa diciassettenne ed Eleonora le dedicò l'oratorio, probabilmente commissionatole dalla corte portoghese, mediante l'ambasciatore portoghese a Napoli, Giuseppe De Souza.

Con *La fuga in Egitto*, Eleonora si cimenta per la prima ed unica volta, nel genere sacro e lo statico andamento scenico dell'oratorio sembra, piuttosto, voler riprodurre sulla scena gli spettacolari “quadri viventi”, *divertissement* in voga nei salotti napoletani del Settecento. La composizione di quest'opera fu probabilmente suggestionata dalla traduzione del saggio di Padre Antonio Pereira de Figueredo, *Analyse da profissao de fê*

²⁴ Elena Urganani (1998: 97) attribuisce alla poetessa due sonetti, scritti in occasione della fondazione di San Leucio, indicando come fonte la raccolta curata dal Cosmi nel 1789 e conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Tuttavia la raccolta contiene solo un sonetto di Eleonora. La Urganani deve aver, perciò, utilizzato, inconsapevolmente, una fonte diversa. Due sonetti, relativi alla colonia di San Leucio, sono infatti attribuiti ad Eleonora in una miscellanea, costituita da due fogli volanti non consultabili e conservata alla Società Napoletana di Storia Patria. Tutti coloro che si sono occupati dell'intervento di Eleonora in relazione alla colonia di San Leucio le hanno sempre e solo attribuito il sonetto, di cui si parla in queste pagine, che sono incline a considerare come l'unico scritto dalla poetessa per l'occasione (Cfr. Battaglini, 1983: 63; Croce, 1998: 35; Macciocchi, 1997: 196).

²⁵ Scrive Croce: “È probabile che, come allora tutte le persone “illuminate”, ella fosse già iscritta alle società massoniche, nelle quali a Napoli e altrove, si gettarono i germi delle posteriori “società patriottiche” e delle cospirazioni repubblicane. E se si dovesse credere a una notizia, che a me sembra per altro poco sicura, sarebbe stata già tra quei napoletani che, nel dicembre del 1792, si recarono sulle navi francesi del Latouche e accolsero i suggerimenti dell'ammiraglio e degli ufficiali francesi d'iniziare a Napoli un movimento rivoluzionario con società segrete secondo la forma di Marsiglia. Anche si vuole che, quando Maria Carolina fece rubare da quel suo fido Luigi Custode le carte dell'ambasciatore francese Mackau per venire a conoscenza delle trame che si ordivano in Napoli, tra gli altri documenti compromettenti si rinvenisse una lettera di Eleonora” (Croce, 1998: 45).

²⁶ Il manoscritto dell'opera è conservato a Lisbona, nella Biblioteca di Ajuda (Ms. n. 54. X. 11, peca 27). Benedetto Croce ne possedeva una copia, attualmente conservata a Napoli, nella Biblioteca Croce (Ms. 94 C 13), a lui donata dal marchese Santonio de Portugal De Faria, che per primo lo aveva scoperto. Fu proprio Croce a pubblicare per primo stralci di questo oratorio, sul quale espresse, però, un giudizio di condanna, definendolo: “[...] non un'aggiunta di gran rilievo, ma a ogni modo un altro documento della sua [di Eleonora] operosità di poetessa metastasiana” (Croce, 1954: 136-143).

do *Santo Padre Pio IV*, che, ancora una volta grazie all'intermediazione del De Souza, Eleonora aveva realizzato proprio in quell'anno²⁷. L'usurato argomento biblico è riproposto dalla poetessa in chiave del tutto personale. L'interesse per le questioni dottrinarie e la partecipazione alla *querelle* intorno al potere temporale della Chiesa, che si rivelano attraverso al traduzione delle opere di Nicolò Caravita²⁸, cui Eleonora aveva lavorato due anni prima, e del Figueredo, si riconnettono agli interessi principali dei salotti intellettuali napoletani, che, come in ogni parte d'Italia, pullulavano di dottissimi abati. Ragioni autobiografiche le consentivano, perciò, di mostrare, attraverso un oratorio sacro, la sua educazione religiosa, fondata sulla conoscenza dei testi biblici, molto spesso filtrata attraverso la mediazione interpretativa dello zio abate, ma anche del genere laudistico, di cui si trovano le tracce nei concitati dialoghi tra Maria e l'Angelo. Il tema dell'opera è la fuga verso l'Egitto, a cui furono costretti Maria e Giuseppe, per sottrarre Gesù alla strage degli innocenti, che Erode aveva ordinato per liberarsi del re dei Giudei.²⁹ I personaggi dell'oratorio sono soltanto tre: il patriarca San Giuseppe, la Vergine Maria, un Angiolo. Nell'*incipit* l'angelo di Dio appare a Giuseppe, che dorme, e gli ordina di fuggire da Betlemme, insieme a Maria e Gesù, dal quale Erode sente minacciato il suo trono. Il patriarca, dopo un primo smarrimento, prepara Maria alla partenza imminente. Quando ormai la sacra famiglia, abbandonata la patria, giunge in un'oasi egiziana, l'angelo riappare e racconta, con raccapricciante dovizia di particolari, la strage degli innocenti. Abbandonate le immagini di morte, la speranza rinasce al pensiero che l'opera di Gesù otterrà la redenzione dei peccati umani. Nessuno dei tre personaggi è protagonista dell'oratorio, ma tutti concorrono a delineare il vero tema dell'opera: la strage degli innocenti.

Dolore, strage, morte, crudeltà, amore per una patria lontana e vittima della crudeltà di un «Re Tiranno» sono lo scenario dei versi. L'età dell'oro, preannunciata dall'Angelo e cantata all'unisono dai tre personaggi, nell'aria conclusiva, è un'immagine debole, quasi onirica, in netto contrasto con il realismo, talvolta macabro, che costituisce il vero fulcro dell'opera. Chiunque abbia letto i *Sonetti in morte del figlio* e, soprattutto, l'*Ode elegiaca per un aborto*, non si stupirà del realismo di Eleonora, che in questi versi trasfonde, diversamente da quanto riteneva Croce, se stessa, con la sua terribile esperienza di

²⁷ Due lettere, scritte da José de Sa Pereira, console portoghese a Napoli, nel 1795, a Padre Antonio Pereira de Figueredo (pubblicate in Urgnani, 1998: 291-294), attribuiscono ad Eleonora la traduzione dell'opera del Figueredo (Lisboa, Officina de Simao Thadeu Ferreira, 1791), con il titolo di *Analisi della professione di fede del Santo Padre Pio IV* (Napoli, N. Russo, 1792).

²⁸ Nel 1790 Eleonora traduce del Caravita *Nullum ius Pontificis Maximi in Regno neapolitano* (Napoli, Alethopoli, 1707), con il titolo di *Niun diritto compete al Sommo Pontefice sul Regno di Napoli* (Napoli, Alethopoli, 1790).

²⁹ Cfr. per il tema dell'oratorio Matteo 2,13-18.

maternità, nel dolore di Maria e poi in quello di tutte le madri, poiché «una Madre solo/ di un'altra Madre il duolo/ può immaginar qual è» (De Fonseca Pimentel, 1999: 304). Al di là del tema biblico, al di là dello spettacolo teatrale c'è, in questi versi, il dolore ancora vivo di una madre, che non riesce a dimenticare la morte del piccolo Francesco e la terribile esperienza dell'aborto, che l'aveva quasi uccisa, oltre a troncane le sue residue speranze di provare di nuovo le gioie della maternità. Eleonora non si è lasciata alle spalle la sofferenza, che evidentemente pervade tutta la descrizione della strage degli'innocenti. Le immagini delle “madri scarmigliate” e “confuse, co' dolci parti in braccio” sembrano i fantasmi del suo dolore di madre, che tornano a visitarla. Solo chi aveva composto l'*Ode elegiaca* avrebbe potuto scrivere versi così macabri con disinvolto realismo. Prendono forma, attraverso le parole dell'Angelo, i volti della morte, che si presenta “in mille guise”, ma la cui drammatica ineluttabilità è esemplificata attraverso una sola immagine, quella della madre, icona del dolore, che “di livido pallor tinta le gote/ d'inaridite lagrime segnate,/ il mozzo busto al Re crudele in faccia/ torva solleva, e le pupille immote/ fissa nel Ciel”. E l'aria non risuona che di dolore:

[...] né più silenzio, o grido,
 ma cupo mormorio l'aura percote
 di taciti singulti, di bramata vendetta, e di querele,
 e nero e tetro, e in non più visto aspetto
 di feritate ivi ondeggiar si mira
 il terror, il dolor, la pietà e l'ira.
 (De Fonseca Pimentel, 1999: 301)

A Croce sembrò che nessuna ispirazione nuova pervadesse questi versi; infatti, con una certa delusione, scrisse che, nel 1792, se anche “il suo animo e la sua mente sobbollivano pei casi di Francia”, Eleonora “verseggiava in versi comuni questi luoghi comuni [...] la sua letteratura era vecchia” (Croce, 1954: 142). Mi sembra, invece, che il testo possa indicare una diversa chiave interpretativa. L'Eleonora, autrice di questi versi, apparentemente “comuni”, non riesce più ad esaltare la monarchia. Già non crede più nella possibilità di un governo illuminato di Ferdinando e Carolina, perché nei suoi versi i “falli d'un Re” sono solo causa di sofferenza nel suo popolo, perché il re è sempre “tiranno”, “dispietato”, “crudele”. Il pensiero dell'amata patria, che, nelle parole di Maria, diventa “patrio nido”, abbandonato in balia di un re tiranno, fa tremare l'"alma" che “tranquilla non è, sebben non pave”.

La metastasiana compostezza della poesia di Eleonora, già sconvolta dall'esperienza della morte di Francesco, è ora sopraffatta da una sorta di profetica angoscia. I versi de

La fuga in Egitto consentono alla poetessa di maturare quel progressivo distacco dalla poesia d'occasione e dalle dinamiche di corte che la renderanno giacobina. Non è un caso credo che, dopo l'oratorio, non escano a stampa altri versi di Eleonora. La realtà contingente suggeriva forse che quello non era più il tempo della poesia. Il 5 ottobre 1798 Eleonora veniva arrestata con l'accusa di giacobinismo e condotta nel carcere della Vicaria, nella prigione del Panaro, destinata ai giacobini³⁰. Da questa esperienza nacque, secondo alcuni³¹, il sonetto *Rediviva Poppea, tribade impura*, letto nella sala d'istruzione pubblica della Repubblica, il 23 marzo 1799. I versi sono lontanissimi da tutti i precedenti; la regina, di cui era stata bibliotecaria, diviene qui la lasciva e capricciosa Poppea Sabina, sposa "d'imbecille tiranno", cui l'ultima terzina profetizza "la scure appesa" sul capo, che solo un "filo arresta" (De Fonseca Pimentel, 1999: 123). La durezza dei versi non sorprende in una donna perché, come fa notare Croce, Eleonora sarebbe stata la direttrice e la compilatrice, pressoché unica, del *Monitore napoletano*³², l'organo di propaganda e d'informazione della giovane ed effimera repubblica del 1799. Dalle colonne del *Monitore* la scrittrice non lesina critiche a nessuno, costruisce alacramente, con un linguaggio «maschio» e duro, la sua immagine della realtà napoletana contemporanea, contribuisce con tutti gli strumenti in suo potere alla causa repubblicana, convinta di essere impegnata in una grande avventura volta a costruire un futuro migliore per tutti. Il futuro non sarà, però, per lei, perché il 20 agosto 1799 sarà impiccata in Piazza Mercato. Le sarà negato anche il privilegio della decapitazione, concesso ai nobili napoletani e risuonerà nella piazza invasata di vendetta il canto:

³⁰ «Sul principio dell'ottobre 1798 fu arrestata e condotta in una di quelle orribili segrete che in Napoli si chiamano criminali, dove restò fino al giorno della rivoluzione» (*Monitore di Roma*, foglio nazionale, numero 46, terzodi ventoso, a VII repubblicano e II della libertà).

³¹ Il sonetto ha una complicata storia critica. Non è possibile attribuirlo con certezza alla poetessa, poiché non ci è giunto l'autografo e la critica non è concorde né sulla esatta trascrizione, né sulla sua attribuzione. Esistono almeno tre versioni del testo, discordanti in molti punti. La più antica è quella proposta dal Conforti (1886: 191), lacunosa in molti punti; c'è, poi, quella crociana (*Eleonora de Fonseca Pimentel*, cit., p. 29) ed infine quella proposta più di recente dal Battaglini (BATTAGLINI, 1967: 117). Battaglini propende per l'attribuzione del sonetto ad Eleonora; Marinelli (MARINELLI, 1901: I, 325), Floritta (FLORITTA, 1863: I, 67) e D'Ayala (D'AYALA, 1883: 167) lo attribuiscono a Mario Pagano. Croce lo attribuiva ad Eleonora, chiarendone le ragioni e offrendo la conclusione più convincente, a mio avviso: «Il sonetto e le notizie mi sono state date dall'avvocato R. de Fonseca Pimentel. L'anno scorso, con qualche variante questo stesso sonetto fu pubblicato dal signor Luigi Conforti nel suo libro Napoli nel 1799, p. 191, dove è attribuito a Mario Pagano. Colla nota: "Vuolsi di D. Mario Pagano". Sta infatti nel volume del Marinelli, p. 325, da cui l'ha tratto il Conforti. Io lo credo della Pimentel, perché al si vuole del Marinelli posso contrapporre la tradizione della famiglia Fonseca, l'avermi assicurato il già citato signor R. de Fonseca, ch'egli, giovane, ne possedeva una copia autografa e firmata di Eleonora; l'aneddoto, che l'accompagna della ragione della prigionia di Giuseppe Fonseca. Inoltre nel *Monitore Napoletano*, numero 3 Germile, ossia 23 marzo, si legge che la cittadina Pimentel recitò nella Sala d'istruzione pubblica un sonetto fatto durante la sua prigionia alla Vicaria. Mi pare che sia un indizio in più. Né faccia meraviglia la poca muliebrità del sentimento e delle frasi. La Pimentel è la scrittrice del *Monitore Repubblicano*» (CROCE, 1998: 29).

³² Per il ruolo di Eleonora nel «*Monitore napoletano*» rimando alle diverse posizioni di Elena Urganì (1998: 257-272) e Mario Battaglini (1998).

A signora donna Lionora
Che cantava ncopp'ò triato
Mo abballa mmiezzo o Mercato.
(Croce, 1954: II, 151).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arcella, M., (a cura di), *Un pugno di gemme. Raccolta di documenti storici e di versi inediti o dimenticati*, Napoli, Rinaldi e Sellitto, 1890.
- Battaglini, M., *La lunga marcia del cardinale Ruffo alla riconquista del Regno di Napoli*, Roma, A. Borzi, 1967.
- Battaglini, M., *La fabbrica del re: l'esperimento di San Leucio tra paternalismo e illuminismo*, Roma, Edizioni del Lavoro, 1983.
- Battaglini, M., *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata tra letteratura e rivoluzione*, Napoli, Procaccini, 1998.
- Colletta, P., *Storia del reame di Napoli*, Firenze, Sansoni, 1962.
- Conforti, L., *Napoli nel 1799*, Napoli, Stabilimento Tipografico di D. De Falco e Figlio, 1886.
- Croce, B., *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici. III*, Bari, Laterza, 1954.
- Croce, B., *La rivoluzione napoletana del 1799, Biografie. Racconti. Ricerche*, Bari, Laterza, 1968.
- Croce, B., "Eleonora de Fonseca Pimentel e il *Monitore napoletano*", in Id., *La rivoluzione napoletana del 1799*, con una presentazione di F. Tessitore, Napoli, Bibliopolis, 1998, pp. 23-102.
- D'Ayala, M., "Eleonora de Fonseca Pimentel", in Id., *Vite degli Italiani benemeriti della libertà e della patria, uccisi dal carnefice*, Roma, Bocca, 1883.
- De Fonseca Pimentel, E., *Sonetti in morte dell'unico figlio*, a cura di B. Croce, Napoli, Tip. Melfi e Joele, 1900.
- De Fonseca Pimentel, E., *Una donna tra le Muse. La produzione poetica*, introduzione di R. Giglio, a cura di D. De Liso et alii, Napoli, Loffredo, 1999.
- De Fonseca Pimentel, E., *Il Monitore repubblicano del 1799*, Bari, Laterza, 1943, XXI.
- De Liso, D., "Un sonetto inedito di Eleonora De Fonseca Pimentel", *Critica letteraria*, 108, III, XXVIII (2000), pp. 577-587.

- De Liso, D., “Eleonora De Fonseca Pimentel”, in Ead., *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra Storia e Letteratura*, Napoli, Paolo Loffredo-Iniziative Editoriali, 2016.
- De Maio, S., *Ferdinando I di Borbone*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1996, vol. 46.
- Floritta, E., *Rivoluzione e tirannide, fatti storici contemporanei*, Palermo, Sandron, 1863.
- Forgione, M., *Donne della Rivoluzione napoletana del 1799*, Napoli, TempoLungo, 1999.
- Gargano, P., *Eleonora e le altre. Le donne della rivoluzione napoletana*, Napoli, Magmata, 1998.
- Giarrizzo, G., *Massoneria e illuminismo*, Padova, Marsilio, 1995.
- Jacoviello, M., *Storia della Rivoluzione napoletana del 1799*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- Macciocchi, M.A., *Cara Eleonora*, Milano, Bur Supersaggi, 1997.
- Marinelli, D., *Giornali*, a cura di Fiordelisi, Napoli, Marghieri, 1901.
- Metastasio, P., *Tutte le Opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1954, vol. V.
- Ranieri, L., *Dall’Arcadia al capestro. Di Eleonora Pimentel Fonseca letterata e giacobina*, Roma, Tip. Befani, 1900.
- Rao, A. M., *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida, 1983.
- Schiattarella, F., *La marchesa giacobina*, Napoli, Schiattarella, 1973.
- Tescione, G., *L’arte della seta a Napoli e la colonia di San Leucio*, Napoli, Guida, 1932.
- Urgnani, E., *La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*, Napoli, La città del Sole, 1998.
- Venturi, F., “Il Portogallo dopo Pombal”, in Id., *Settecento riformatore*, Torino, Einaudi, 1984.

MEDEA POST-MODERNA: DALLA TRAGEDIA GRECA A LARS VON TRIER

*Giuseppa Machì
Scuola Italiana di Madrid*

La figura di Medea, personaggio femminile della tragedia greca legato al mito degli Argonauti, gli eroi che per primi solcarono il mare alla ricerca del vello d'oro, è una delle più rivisitate nella storia della drammaturgia, divenendo nell'arte e nella cultura del novecento, per dirla con Cocteau, il personaggio femminile per eccellenza, quasi un archetipo dell'inconscio collettivo. A partire dagli anni venti, nell'ambito teatrale espressionista, fino al cinema d'autore, tale soggetto viene riproposto con interessanti oscillazioni tematiche, volendo ora rappresentare l'emblema della donna passionale in preda agli effetti distruttivi di *eros*, ora incarnando contraddizioni politico-sociali ben riscontrabili nella realtà complessa del Novecento.

Medea è la donna tradita e ossessionata dalla propria decadenza psicofisica (la Medea di Hans Henny Jahnn), dalle ineluttabili leggi del divenire e nello stesso tempo è energia distruttiva, quasi "Magna Mater" che annienta per ricreare. E' la donna offesa nella sua sensualità, impotente dinanzi alle paradossali ragioni dell'esistenza e incapace di comprenderle (Medea di Jean Anouilh).

Il cinema arricchisce con la forza dell'immagine la carica originaria del mito. La Medea di Pasolini, con il volto ieratico di Maria Callas, fa rivivere il senso della fabula antica attraverso lo sguardo di uno degli autori più sensibili del Novecento, che attraverso il mito tenta di trovare una chiave di lettura della realtà contemporanea.

La Medea di Lars von Trier, fedele nella sceneggiatura alla tragedia euripidea, ci invita invece ad una riflessione sulle tematiche del dolore, della morte e del sacrificio, temi presenti nell'opera del regista danese soprattutto attraverso l'analisi dei suoi personaggi femminili.

1. LA TRAGEDIA DI EURIPIDE

La versione del mito presentata da Euripide nella tragedia "Medea" è una innovazione del tragediografo ateniese, volendo egli concentrare l'azione drammatica in vista del terribile epilogo, l'uccisione dei figli. La tragedia viene rappresentata ad Atene nel 431 a.C., momento di profonda trasformazione della società greca. Siamo alle soglie della

guerra del Peloponneso, destinata a provocare inevitabili cambiamenti nei costumi e nella morale e si intravedono i primi segni di sgretolamento di quella impalcatura di equilibrio e potenza che aveva visto Atene in testa a tutte le città della Grecia. I personaggi euripidei, in particolare Medea, riflettono questa crisi globale nel dispiegamento del conflitto tragico non più in una prospettiva esterna all'individuo, ma all'interno di se stessi, mostrandosi, nella loro fragilità, personaggi moderni in tutti i sensi.

La Medea si apre con il monologo della nutrice, che solidarizza con la protagonista ed ha il compito di fungere da prologo, nel lungo monologo in cui rievoca le vicende degli Argonauti e descrive l'attuale condizione di Medea, tradita da Giasone che le ha preferito nozze regali e una moglie più giovane, Glauce: vv.20-45

L'infelice Medea, umiliata, invoca i giuramenti, la promessa suggellata da una stretta di mano.. Non mangia, è consunta dal dolore, passa tutto il tempo a piangere, da quando si è accorta dell'oltraggio subito. Non alza gli occhi da terra: è sorda ai consigli degli amici.. Si è resa conto, da quello che le è capitato, povera creatura, cosa vuol dire perdere la patria.. I suoi figli li odia, non prova gioia a vederli. Ho paura che stia tramando l'irreparabile. E' violenta di natura.. è una donna tremenda. Chi viene in urto con lei, difficilmente esce vincitore dallo scontro (Euripide, 1992).

Già dall'inizio della tragedia l'autore lascia intuirne l'epilogo, la nutrice accenna all'odio di Medea verso i figli, che nei loro tratti evocano e rafforzano l'odio per il marito traditore e la stessa Medea fuori dalla scena emette i suoi lamenti di donna tradita e abbandonata, con la tipica sintomatologia dell'abbandono, di chi rifiuta il cibo e non riesce a relazionarsi con il mondo esterno, passando il suo tempo a piangere e disperarsi.

In realtà nel primo episodio, quello in cui Euripide mette in bocca al suo personaggio una delle rivendicazioni femministe più importanti della storia della letteratura antica, Medea appare lucida e razionale, mostrando l'oscillare di questa dualità intrinseca nella sua natura, quella tra ragione e passione. Nel suo lungo monologo ella denuncia l'ingiustizia perpetrata dalla società greca nei confronti della donna, lamentando in particolare la propria personale condizione, aggravata dal fatto di essere una donna barbara e discriminata anche per la propria diversità e quindi priva di ogni elementare diritto:

Fra tutte le creature dotate di anima e intelligenza, noi donne siamo le più sventurate. Intanto dobbiamo comprarci, con una robusta dote, un marito, anzi, prenderci un padrone del nostro corpo, che è malanno peggiore... Un uomo, quando è stanco di starsene in famiglia, esce, evade dalla noia, noi donne, invece, siamo costrette ad avere sotto gli occhi sempre un'unica persona. Si dice che conduciamo una vita priva di rischi, tra le mura domestiche, mentre i maschi vanno a battersi in guerra. Che assurdità! Preferirei cento volte combattere che partorire una sola volta (vv.230-251)

Il coro delle donne corinzie sembra condividere le considerazioni della protagonista, riflettendo sulla ingiustizia della cultura androcratica degli antichi poeti e mostrando la chiara consapevolezza che l'oppressione delle donne è fondata su precise strutture culturali, che giustificano tale oppressione e la consolidano.

La solidarietà del coro nei confronti della "barbara" tradita è indiscussa, almeno fino all'uccisione dei figli, atto giudicato eccessivo rispetto all'oltraggio subito. La reazione di Medea viene però compresa, in quanto Giasone deve pagare "l'ingiustizia" per avere oltraggiato il "letto" della donna. L'abbandono del letto è "la sola forza capace di provocare la ribellione delle donne", in quanto unica forma di "sicurezza sociale per la moglie e sicurezza economica per le concubine" (Cantarella, 1995: 100).

Il tradimento del "letto" giustifica la vendetta, perché costituisce un oltraggio alla dike coniugale e si tratta di una "adikia" non unicamente circoscritta a colui che l'ha promossa con la sua azione, ma che coinvolge anche coloro che l'hanno favorita o assecondata. Perciò Creonte e sua figlia sono corresponsabili della stessa colpa.¹

Nel confronto con il re di Corinto, Creonte, Medea mostra tutta la sua arte manipolatrice: ella appare lucida e soprattutto si fa calma e umile, ergendosi a rappresentante della sofia, a causa della quale risulta invisibile ai cittadini e allo stesso re: "Quando agli imbecilli proponi idee nuove, ti ritengono un essere dissennato, non un individuo saggio: e se vieni ritenuto superiore a chi passa per variamente colto, darai solo fastidio in città" (vv.298-300), Medea deve essere bandita dalla città in quanto "esperta di molti malefici"(v.285), ed è ancora una volta la maga a riaffiorare nella mente di Creonte. Ciò nonostante, blandito dalle parole della donna, il re concede a Medea di esaudire la sua richiesta: restare a Corinto un altro giorno, che sarà sufficiente per portare avanti il suo piano di vendetta, come si evince dalle parole, rivolte al coro dopo l'uscita di Creonte:

In questo giorno io stenderò morti tre dei miei nemici, il padre, la figlia e mio marito...Renderò amare e luttuose le loro nozze, amaro il nuovo legame di famiglia e il mio esilio. Animo, Medea... tu sei nata da nobile padre, sei progenie del Sole. L'abilità la possiedi, e inoltre siamo donne; incapaci per natura di fare del bene, ma esertissime in ogni specie di male (vv.375-409)

Questa è una delle battute che ha avvalorato la tesi della presunta misoginia dell'autore, che a partire dal suo contemporaneo Aristofane, è stato un motivo costante nell'analisi delle tragedie del drammaturgo ateniese. Ma nella Medea l'autore si mantiene nel ruolo di osservatore lucido della fenomenologia della passione distruttiva e risulta chiaro il suo

¹ Sull'importanza dell'adikia nello svolgimento del dramma cfr. B.Gentili, 1972.

propendere per le motivazioni della sua eroina nell'episodio in cui appaiono uno di fronte all'altra lo sposo traditore e la sposa tradita. Giasone esce infatti chiaramente sminuito da questo confronto per il suo qualunquismo e la sua mancanza di sensibilità, non comprendendo la gravità dell'offesa inflitta alla donna e l'intensità del suo dolore. Egli biasima l'atteggiamento collerico di Medea, che non sa adattarsi alla realtà, e contrappone l'animo passionale di lei al proprio atteggiamento moderato, di chi, per amore di tranquillità, è disposto a tollerare ogni cosa.

Nei rifacimenti successivi della tragedia, questa contrapposizione Giasone/Medea diventa il punto nodale della storia. Nella Medea di Pasolini, ad esempio, Giasone diventa il simbolo del mondo occidentale capitalista, razionale e corruttore del sacro, mentre Medea rappresenta l'innocenza di una realtà primigenia, irrazionale, incorrotta ma fatalmente desacralizzata dall'incontro con l'uomo.

Giasone nella sua mediocrità si vanta di avere redento Medea dalla barbarie e di averla moralmente elevata a contatto con la greicità: "Intanto, non abiti più in un paese barbaro, ma in Grecia, hai imparato cos'è la giustizia e a servirti delle leggi, senza far ricorso alla violenza"(vv.536-538). Inoltre è ben in evidenza la sfumatura misogina quando il protagonista esclama: "Bisognerebbe proprio fabbricarli in un altro modo i figli e che la razza delle donne non esistesse: gli uomini così non avrebbero più guai" (vv.574-575). Queste parole verranno ribadite nel film di Lars von Trier, in una sequenza drammatica che alimenterà in Medea il desiderio di una vendetta esemplare.

L'episodio di Egeo, il terzo della tragedia, viene interpretato come un momento di pausa nello svolgimento del dramma e nei rifacimenti successivi viene addirittura omesso in quanto non considerato necessario all'interno della cornice drammatica, come nella tragedia omonima del latino Seneca o, in tempi recenti, nel film di Pasolini. Lars von Trier, invece, anticipa addirittura l'episodio nella sequenza iniziale del film, cogliendo in pieno il senso della tragedia euripidea. Egeo infatti rappresenta un elemento importante per l'attuazione del piano di vendetta e costituisce il pezzo mancante grazie al quale Medea può portare a termine i suoi propositi, avendo trovato rifugio nella città di Atene, di cui Egeo era il sovrano. Inoltre, durante il colloquio con il re ateniese, che era giunto a Corinto per consultare l'oracolo a causa di un problema di sterilità, Medea prende coscienza ulteriormente del vero punto debole degli uomini, per i quali è fondamentale assicurarsi una discendenza ed è proprio su questo punto che intende colpire Giasone.

Dopo la promessa di ospitalità Medea, in preda ad una esaltazione delirante, manifesta l'intento di uccidere Glauce, sua rivale, e viene qui esplicitamente espresso il proposito di uccidere i figli:

Piango pensando a quello che dovrò compiere dopo:ucciderò i miei figli e nessuno potrà strapparli alla morte...Non vedrà mai più vivi, per il resto dei suoi giorni, i figli che gli ho dato io e non ne avrà dalla novella sposa, perché lei, l'infame, deve morire in maniera infame per i miei veleni (vv.791-803)

Nel quarto episodio Medea, ormai certa dei suoi propositi, irretisce Giasone con le arti sottili della sua dialettica, mostrandosi lucida, calma, e soprattutto pentita del suo precedente scatto di collera. Giasone risulta adesso vittima dell'arte simulatrice della donna, ancor più di Creonte, e si fa docile strumento per l'attuazione dei suoi piani. Ella finge di riconoscere la sua "sconsideratezza" (aboulia), causa della sua collera e soprattutto caratteristica propria di una donna.

Ma nonostante Medea simuli un'apparente tranquillità, non riesce a trattenere le lacrime alla vista dei figli che abbracciano il padre. La donna, contrastata ora dalla madre, oscilla sulle due posizioni diametralmente opposte, entro le quali si stende l'abisso della propria infelicità.

Nel quinto episodio siamo al culmine della catastrofe tragica. Si compie l'inevitabile, l'uccisione della rivale, del padre di lei e dei figli, tutto rigorosamente fuori scena e narrato da un messaggero, come richiesto dalle regole della tragedia greca, per non turbare la sensibilità dello spettatore e determinare la cosiddetta "catarsi". L'efferato delitto che la protagonista sta per compiere, non ancora profondamente deciso, scatena l'alternarsi di forze antitetiche, rese con la massima efficacia drammatica:

Il mio maledetto orgoglio mi sta rovinando. Vi ho allevato inutilmente, figli, inutilmente ho penato, mi sono macerata di fatiche, dopo aver sopportato gli aspri dolori del parto. Quante speranze avevo riposto in voi, un tempo...Ma è svanita ogni illusione che accarezzavo...voi passate a un altro tipo di esistenza. Ma perché mi guardate in questo modo? Perché questo sorriso?Cosa devo fare?No, non farlo, cuore mio: lasciali in vita, sciagurata, risparmiarli i tuoi figli...No, devono assolutamente morire: e se è così, sarò io, che li ho messi al mondo, a ucciderli (vv.1034-1050).

Nel monologo finale si rivela tutta l'umanità del personaggio euripideo, con la complessità del suo mondo interiore e con la consapevolezza dell'impossibilità di trovare una sintesi che non sia dolorosa. L'infanticidio, che nell'interpretazione psicoanalitica della tragedia euripidea fa rientrare il personaggio di Medea nei casi di patologia criminale, è in realtà un atto compiuto lucidamente e consapevolmente. L'eterna dicotomia tra "passione" e "ragione", vede il prevalere della prima come forza scaturita

dall'intimo e difficile da sconfiggere e moderare: "So il male che sto per fare, ma la passione è in me più forte della ragione: e la passione è la causa delle peggiori sciagure, nel mondo" (vv.1078-1080).²

Dopo il IV stasimo segue la descrizione della tragica morte di Glauce e di Creonte ad opera dei doni mortali di Medea, intrisi di veleno letale. Euripide affida al messaggero tale descrizione abbastanza dettagliata, in cui è possibile intuire la natura del personaggio di Glauce, mai apparso sulla scena, a differenza dei rifacimenti successivi della tragedia. La giovane, alla vista dei doni, non riesce a celare la gioiosa civetteria, che la spinge a indossare subito il diadema e il peplo, che, intrisi di veleno, ne determinano la morte.

Dopo essere venuta a conoscenza della morte di Glauce e di Creonte, il quale gettandosi sul cadavere della figlia, resta anch'egli avvinto dai veleni, Medea si prepara adesso a compiere l'ultimo terribile atto di vendetta, l'uccisione dei figli. Anche questo delitto si svolge fuori dallo spazio scenico: dall'interno della casa si odono infatti le urla dei bambini sacrificati.

Nel frattempo arriva sulla scena Giasone, ancora ignaro dell'infanticidio, per vendicare la morte di Glauce e del re suo padre. Il coro lo informa della morte dei figli ed egli si precipita verso il luogo della strage; ma Medea è già sul carro alato del suo avo, il Sole, e non concede al padre straziato nemmeno la possibilità di toccare i corpi dei figli.

L'intervento sovrumano del carro alato è il *deus ex machina* che sottolinea l'inconsistenza della divinità nelle azioni umane, le cui manifestazioni efferate non vengono modificate dalla sua presenza né l'infelicità bandita. Sta qui l'essenza della tragedia e la modernità di Euripide, che rappresenta con disincanto razionale e fuori dall'alone sacro del mito, la disperazione dell'uomo di ogni tempo, non mitigata dalla consolazione di una presunta volontà degli dei, come si evince dalle battute finali: "Di molte cose dispensatore è Zeus nell'Olimpo, molte cose imprevedibili fanno gli dèi: / quel che s'aspetta non s'avvera, / quel che non s'aspetta s'avvera. / Ha fine così questo dramma" (vv:1415-1419).

² Tali versi sono stati variamente interpretati, soprattutto per quanto riguarda il valore da attribuire al termine "passione" (thymòs). Rivier lo interpreta come una forza demoniaca che sovrasta Medea e la fa agire contro la sua volontà: Rivier, 1975.

2. MEDEA E IL CINEMA: LA MEDEA DI PASOLINI

Intorno al soggetto euripideo si sviluppa un'intensa tradizione letteraria e ci si trova dinanzi ad una quantità enorme di testi drammaturgici in cui è possibile individuare apporti originali rispetto al modello greco.

Nella letteratura occidentale ritroviamo Medea come simbolo di furia distruttrice; le ragioni della sua follia sono, di volta in volta, riconducibili a tre linee base. La prima consiste nella "demonizzazione" di Medea: ella diviene essere demoniaco, sovranaturale, non umano e pertanto distante dall'universo delle passioni e dell'agire umani, capace di gesti di sovranaturale crudeltà. La seconda linea identifica in una opposizione tra due culture, quella barbara, orientale, e quella greca, occidentale, il fulcro della tragedia. Ella è il simbolo dell'emarginazione, la straniera rifiutata, ripudiata, cacciata; non a caso nel '900 alcune riletture del mito ci presentano una Medea di colore. La terza linea interpretativa del mito fa di Medea il simbolo della potenza distruttrice di Eros: al centro della vicenda è l'amore smisurato, eccezionale, di cui Medea è capace.

Il cinema si è mostrato, almeno in una prima fase, più interessato alla spettacolarizzazione fine a se stessa del mito, senza approfondire le tematiche esistenziali care ai drammaturghi precedenti, soprattutto del novecento. Ma alla fine degli anni sessanta il cinema d'autore si interessa ai personaggi della tragedia greca nel tentativo di attualizzarne alcune tematiche esistenziali. La stagione dei kolossal cede spazio ad un cinema non convenzionale, fuori dagli studios e dalle scenografie accuratamente ricostruite nei set, per ritrovare nell'immagine nuda la carica primigenia del mito.

Il cinema mitico di Pasolini riesce a riappropriarsi dell'essenza stessa del mito greco, rivedendo in esso l'emblema originario attraverso il quale decifrare la complessità del mondo contemporaneo. Il film "Medea" rappresenta la parte centrale di una trilogia iniziata con "Edipo re" nel 1968 e conclusa con "Appunti per una Orestide africana" del 1971. Questo "itinerario antico" del poeta regista rappresenta il punto di arrivo di una riflessione sul cinema e sul ruolo dell'immagine in un momento particolare della sua produzione artistica, caratterizzata da quella "sfiducia nel logos" che lo porta a distaccarsi dalla prigione simbolica del linguaggio per avvicinarsi ad una forma di comunicazione arcaica che privilegia l'immagine alla parola, il mythos al logos. Questo rifiuto del codice linguistico è radicale nell'attività di regista cinematografico, orientata in una direzione non verbale, antiletteraria, in quanto la lingua del cinema "è la realtà stessa" (Pasolini, 1971). La tecnica, cioè l'empirismo primitivo del cinema e il mito, cioè il sacro perduto

per sempre, sono i due mezzi privilegiati per comunicare questa poetica della barbarie e sono i due mezzi sfruttati nella *Medea* nella maniera più radicale tentata sino ad allora da Pasolini (Fusillo, 1996: 132). Quello di Pasolini è un cinema primitivo e povero, senza artifici tecnici e spettacolarizzazioni, basato sulla fissità dei primi piani, sui campi e controcampi, sul procedimento per frammenti e l'uso della soggettiva (o semi-soggettiva) e soprattutto sull'uso prevalente di attori non professionisti e sul rifiuto di set ricostruiti in favore della ripresa in luoghi esotici.

Se con *Edipo re* il mito greco veniva riletto in chiave psicoanalitica, nella *Medea* la lettura è prettamente antropologica e l'elemento su cui l'autore pone l'accento è l'antitesi greco-barbarie, che già in Euripide rappresentava un importante elemento tematico e che risulta la rilettura più frequente del mito da parte dei drammaturghi del Novecento. Quello che interessa principalmente Pasolini non è, come in Corrado Alvaro, la discriminazione razziale alla luce di preconcetti etnocentrici, ma la corruzione del mondo arcaico, sacro e prerazionale del terzo mondo a contatto con l'Occidente razionale e profanatore. Questo conflitto, incarnato da Giasone e Medea, rimane insanabile e permea tutta l'opera, anche con il sapiente uso della tecnica cinematografica, con i campi e controcampi e i sintagmi alternati³.

Il film procede per continue asimmetrie: si apre con la sequenza fortemente ellittica dell'educazione di Giasone (interpretato dall'attore/atleta Giuseppe Gentile) ad opera del centauro Chirone e continua con la sequenza in tempo reale del sacrificio di Medea nella Colchide. Pasolini, con una espansione analettica, narra gli antefatti della fabula euripidea, per rimarcare il senso della dicotomia civiltà/barbarie che il mito degli Argonauti incarna.

Lo scenario della Colchide è il paesaggio suggestivo della Cappadocia: le inquadrature delle case scavate nella roccia, con la loro circolarità, si contrappongono all'inquadratura lineare e tendenzialmente geometrica della zattera degli Argonauti. La sequenza del sacrificio tribale mette in evidenza la cura con cui Pasolini ha messo in pratica i suggerimenti di Frazer e di Mircea Eliade: la descrizione del rito di fertilità e dello sparagnòs (smembramento) è accuratissima e la puntualità delle immagini è sospesa in una atmosfera di atemporalità che ben comunica la dimensione del mito. Maria Callas, con i lunghi silenzi e i primi piani ieratici, si inserisce perfettamente in questa dimensione

³ Secondo l'espressione di C. Metz, per indicare l'alternarsi delle scene all'interno di una sequenza

atemporale: a differenza di Giasone, che abbiamo visto bambino e adulto, sembra sospesa in un mondo senza tempo, rimanendo identica a se stessa dalla prima scena all'ultima.

L'armonia sacra della Colchide viene però profanata dall'arrivo degli Argonauti, un arrivo che Medea percepisce in una sua visione allucinatoria e che subisce senza opporre resistenza: anche il suo innamoramento per Giasone scaturisce così improvviso, senza alcuno scambio verbale, come una forza sovrumana. Il regista vuole qui porre l'accento sulla desacralizzazione provocata dall'eros, che determina una perdita di senso della realtà, come suggerisce nella sceneggiatura: "Tutto resta muto, isolato, indecifrabile" (Pasolini, scena 44: 497). Il racconto di Pasolini si fa sempre più ellittico, ai limiti dell'oscurità: senza nessuna richiesta da parte di Giasone, Medea, aiutata dal fratello Absirto, come in trance, strappa il vello d'oro e lo consegna all'uomo, fuggendo insieme a lui sul carro. A questo punto si inserisce la scena del secondo sparagmòs, quello del fratello. In un sintagma alternato, che riprende la scena dello smembramento e l'inseguimento da parte del padre Eeta, che cerca di ricomporre il corpo del figlio, ancora una volta si mostra l'antitesi tra i due mondi. Ma quello di Absirto non è un sacrificio che tende a conciliare le forze della natura: sancisce invece la definitiva profanazione del sacro e la "conversione alla rovescia" di Medea.

Le sequenze di Corinto, che alternano lo scenario di Aleppo con quello della Piazza dei Miracoli di Pisa, ripercorrono liberamente gli episodi della tragedia euripidea: Giasone abbandona Medea per sposare Glauce, la figlia del re di Corinto, ed ereditarne così il regno. Ma gli eventi non vengono presentati allo spettatore con la stessa linearità del dramma antico e quindi scanditi secondo l'ordine conosciuto; vengono invece trasfigurati in una visione onirica, che accompagna parallelamente il corso della diegesi. Tutto il film di Pasolini inserisce il mito in una dimensione surreale, nella quale si compie fino in fondo il senso della fabula antica. Lo spettatore assiste disorientato allo snodarsi degli avvenimenti, simbolicamente connotati da sofisticate soggettive o intensi primi piani.

Risulta particolarmente esplicativa la sequenza che vede Medea nascosta ad osservare, nella piazza di Corinto, Giasone che danza con i suoi compagni, in una complicità virile che la esclude e alla quale lei assiste piangendo. Lo spettatore diviene consapevole, grazie a questa scena, della definitiva separazione di Medea dal mondo di Giasone: la soggettiva della danza e il controcampo del volto di Medea rigato dalle lacrime sono più eloquenti di qualsiasi altra informazione drammatica.

Un altro elemento su cui soffermarsi nel film è la figura del doppio centauro. Giunto a Corinto, all'uscita della reggia, Giasone si sente chiamato dal suo maestro, che si

presenta nella sua duplice versione: quella mitica e quella razionale. Il centauro, interpretato da Lauren Terzieff, addita a Giasone il vero: egli ama Medea e inoltre “ha pietà di lei e comprende la sua catastrofe spirituale”. La funzione del centauro è illuminante: il senso del sacro e del mitico non si può bandire dal cuore dell’uomo, ma “ciò che è sacro si conserva accanto alla sua forma sconosciuta”. E’ questo il nucleo dell’antitesi pasoliniana, il senso della sua perenne conflittualità dialettica, di cui la Medea rappresenta uno degli esempi più significativi.

Un elemento di novità nel film di Pasolini è dato dal personaggio di Glauce, che nella tragedia euripidea non compariva mai sulla scena, ma di cui si intuiva la malcelata civetteria di principessa viziata. La Glauce di Pasolini è invece una giovane segnata irrimediabilmente dal male psichico, che la rende infantile nei suoi contorni di donna. “La nevrosi le ha impedito di crescere e indurirsi di fronte alle necessità del mondo, di fronte a cui lei, visibilmente, si sente eternamente sgomenta e in colpa” (Scena 63: 509).

Emerge anche qui una velata solidarietà tra le due donne, non nuova nella rivisitazione del mito, come ad esempio nella trilogia di Franz Grillparzer, *Il vello d’oro*, del 1820. La figlia di Creonte resta vittima del suo senso di colpa: indossando l’abito regalatole i suoi “occhi si perdono altrove, nel vuoto...” (Scena 91: 533). Come trascinata da un raptus fugge dalla stanza inseguita dal padre e dalle ancelle, sale allucinata le lunghissime ampie scale a spirale della torre circolare e, giunta in cima, si precipita. Creonte, accortosi del terribile evento, “coprendosi le mani ed urlando, anch’egli si lascia cadere...” (Scena 63: 509).

La sequenza finale dell’uccisione dei figli viene mostrata come un rituale sacrificale, che rappresenta il terzo e ultimo atto di un sacrificio che ricomponde l’equilibrio della protagonista, finalmente tornata alle sue “antiche spoglie”. Esso si svolge con la medesima ritualità e complessità strutturale del rito di apertura, scandendosi in tre momenti: il lavacro e quindi la purificazione delle vittime, l’uccisione vera e propria, mostrata con l’inquadratura metonimica del coltello, e l’ekpirosis, la combustione dei cadaveri.

L’inquadratura finale ci mostra la protagonista in un primo piano dal basso verso l’alto, che, ritrovata la sua natura divina, si separa definitivamente dal mondo di Giasone.

3. LA MEDEA DI LARS VON TRIER

Più vicina allo spirito della tragedia euripidea appare la Medea di Lars von Trier, tratta da una precedente sceneggiatura di Karl Theodor Dreyer, ma opera del tutto autonoma rispetto a quella del maestro. La sceneggiatura di Dreyer degli anni '60 non fu mai tradotta in film per problemi di produzione. Per la sua Medea Dreyer aveva scelto Maria Callas, che qualche anno più tardi avrebbe accettato la proposta di Pasolini, divenendo icona perfetta delle Medee del Novecento. L'ambientazione del suo film doveva essere la Grecia e lo scenario doveva richiamare il più possibile quello della tragedia greca (Rubino, Degregori, 2000).

Il film di Lars von Trier, girato nel 1988, riprende solo qualche indicazione del copione di Dreyer ed è quello che forse meglio traduce il nucleo tragico della Medea euripidea, pur con variazioni agghiaccianti che ne accentuano la tragicità. Una prima differenza rispetto al copione di Dreyer è l'ambientazione: Medea si muove in un paesaggio nordico, nebbioso, l'opposto della solarità della Grecia.⁴

Nel prologo del film vediamo la protagonista distesa sul Watt⁵, tipico fenomeno del mare del Nord, quasi sommersa dalle onde, mentre la m.d.p.inquadra il dettaglio delle mani che si aprono e si serrano violentemente nel tentativo di dare corpo al suo dolore. L'inquadratura segue il punto di vista della donna, mostrando l'acqua che la sommerge e si copre infine su di lei. Improvvisamente ella si alza di scatto e vede la nave di Egeo. I due personaggi dialogano da lontano, con lunghissimi campi e controcampi che li contrappongono, quasi a volere sottolineare la loro solitudine, in particolare quella della protagonista.

All'inizio vero e proprio del film, il finale tragico viene preannunciato proprio nel titolo: nella "D" di "Medea" pendono, quasi appese ad un ramo, due figure, che anticipano proletticamente l'ultima scena.

Il film procede con l'investitura ufficiale di Giasone come successore del regno e con i preparativi delle nozze con Glauce, figlia del re. L'interno del palazzo di Creonte è una tetra cavità sotterranea, metafora visiva dell'oppressione del potere, simbolicamente connesso ad un sentimento claustrofobico. Nella descrizione di von Trier, Glauce non è

⁴ All'inizio del film compare la scritta che chiarisce il rapporto di Lars von Trier con il maestro Dreyer: "questo film è basato sulla sceneggiatura di Carl Th. Dreyer e Treben Thompsen tratta dal dramma di Euripide. Carl Dreyer non ha mai realizzato il suo film. Questo non è un tentativo di fare un film alla Dreyer ma, nel pieno rispetto per il materiale, un'interpretazione personale e un omaggio al maestro".

⁵ Con la parola Watt si indica quel fenomeno del Mare del Nord, che per il forte ritirarsi dell'acqua a causa delle maree, lascia scoperti larghi strati di fondale.

più la ragazza passiva e fragile di Pasolini, o il personaggio della tragedia antica, senza un vero ruolo drammatico: è lei che chiede a Giasone di mandare via Medea, più per gelosia che per oscuri presentimenti; è lei che provoca Giasone mostrandogli la nudità del suo corpo attraverso una tenda, mentre viene spogliata dalle ancelle, in una scena tra le più suggestive del film e fortemente estetizzante .

L'inquadratura successiva mostra Medea all'interno della sua casa: anche qui predominano i chiaroscuri e in prevalenza si impone il primo piano di Medea che pronunzia le battute euripidee durante il colloquio con la nutrice. La m.d.p. è fissa sul suo volto in penombra, mentre sullo sfondo si intravedono i volti dei figli quasi proiettati su uno schermo mentale, che sovrasta lo sfondo dell'immagine, in un procedimento assolutamente antinaturalistico e fortemente poetico. Viene qui sottolineato esplicitamente il motivo della vendetta: quando Medea pronuncia la battuta "*..mi voglio vendicare*", l'immagine dei figli sullo sfondo si fa più nitida e si intuisce ormai la vera natura di questa vendetta, che è sempre più acuita dalla nostalgia, dal ricordo del luogo abbandonato per amore.

La preparazione del piano di vendetta viene descritta da von Trier fin nei minimi particolari: Medea si reca negli acquitrini e nelle paludi antistanti alla casa per raccogliere le bacche mortifere. E' proprio qui che la sorprende Creonte, intenta a raccogliere bacche da cui estrarre il veleno, concentrata in un'azione dalla quale dipenderà il suo destino, ma che il re non intuisce, anche se paventa. Anche in queste sequenze si segue la scansione euripidea della tragedia: un messo al posto del coro ⁶ annuncia l'arrivo del re. Medea si dichiara debole, inerme; Creonte la accusa di virtù magiche e malefiche. Il re esprime la sua preoccupazione per la figlia, ribadisce l'importanza dell'amore di un padre. La battuta euripidea che l'autore mette in bocca alla protagonista- "Che rovina per gli uomini, l'amore" (v.330)- nella sequenza del film si carica di ulteriore pathos: "Non esiste dolore più grande dell'amore", ribadendo l'antitesi amore- dolore- sacrificio, che rappresenta un motivo centrale nei film del regista danese, le cui protagoniste sono donne estreme capaci di azioni estreme.

Alla fine il re le concede un giorno solo, durante il quale la donna avrà tutto il tempo di portare a termine il suo piano.⁷

⁶ "Ma sta arrivando Creonte, il sovrano di questa terra: verrà a comunicare le sue decisioni più recenti" (Euripide, Medea, vv.269-270).

⁷ cfr. Euripide, Medea: "Se ci tieni a rimanere, resta pure per un giorno solo: non avrai il tempo per commettere i disastri che temo" (vv.355-356).

I colori e i chiaroscuri delle inquadrature seguono l'andamento delle battute: dalla nebbia e dal grigio iniziale, dopo le promesse di Creonte diventano più netti, meno vaghi. Le parole di entrambi sono quasi sussurrate e l'essenza del tragico si mostra nell'alternanza dei primi piani e nei dettagli degli sguardi, in cui si coglie un'eco dei primi piani di Renée Falconetti nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer.

Nell'inquadratura successiva Medea è all'interno della sua casa, intenta a tritare bacche e a preparare la sua pozione magica. La m.d.p. inquadra il dettaglio delle sue mani che stringono una piccola bottiglia, dove è racchiuso il veleno mortifero.

Improvviso irrompe sulla scena Giasone, annunciato dal rumore dello zoccolo del cavallo, come da dietro le quinte di un teatro. L'incontro tra i due ricalca quello della tragedia euripidea, ma con una sostanziale differenza: nel dramma antico Giasone era arrogante, si vantava di avere agito per il bene della famiglia, qui invece il regista lo fa comparire in atteggiamento da postulante, quasi impaurito, i capelli bagnati di pioggia. Medea non lo fa entrare. Esce piuttosto lei dalla casa. I due, immersi in un'atmosfera grigia e piovosa, attraversati da uno sfumato arcobaleno, si parlano come attraverso uno schermo, che materializza la loro distanza, la loro incomunicabilità: solo le loro mani si sfiorano nel tentativo di stabilire un contatto. Ma la velata dolcezza del gesto è interrotta da Giasone, che stringe forte la mano di Medea come se volesse stritolarla, soprattutto nel momento in cui cominciano a discutere dei figli e del loro destino. Giasone pronuncia la battuta misogina che ci ricorda, a tratti, il personaggio euripideo: "Se solo gli uomini potessero avere figli senza l'aiuto delle donne!". Medea lo congeda con la battuta: "Ti auguro un matrimonio che non dimenticherai!"

Vengono a questo punto affrettati i preparativi del delitto. Medea spalma gli unguenti mortiferi sulla corona che manderà in dono a Glauce, una corona medievale, inquadrata in primi e primissimi piani, che sottolinea l'ambientazione della Medea di von Trier in un Medio Evo oscuro, ferino, assolutamente distante dalla classicità che Dreyer aveva sottinteso nella sua sceneggiatura. Come nella tragedia greca, la fine di Glauce non viene rappresentata sulla scena, ma narrata metonimicamente, con la descrizione del cavallo che stramazza a terra per essersi punto con uno degli aculei della corona. La descrizione della morte del cavallo, che corre impazzito sul watt in preda agli spasimi, è una delle più suggestive del film. Con un sintagma alternato viene mostrato il cavallo che digrigna i denti e Glauce felice che con un tocco di ingenua vanità indossa la corona (cfr. Euripide,

vv.1160 e 1165)⁸. Dal sangue che scorre dalle sue dita, sappiamo che il veleno ha corrotto anche lei. Lo stacco con l'ultimo atto della narrazione avviene con l'inquadratura di uno stormo di gabbiani che si levano in volo, con un sonoro di disarmoniche grida di effetto sinistro.

L'ultima sequenza mostra una delle scene più agghiaccianti del film. L'inquadratura mostra Medea nell'atto di trascinare una slitta con i due figli, diretta verso un albero spoglio in cima ad una collina. Il figlio più grande ha capito le intenzioni della madre e se ne mostra complice: a niente serve la corsa impazzita di Giasone col suo cavallo, che gira a vuoto nel vano tentativo di evitare l'inevitabile. I figli vengono uccisi, impiccati sull'albero. La m.d.p. si sofferma sui dettagli di questa morte per impiccagione, un'ossessione per il regista, a giudicare dalla frequenza con cui questo tipo di immagine, con la relativa durezza, viene mostrato in due altri suoi film, *L'elemento del crimine e Dancer in the dark* (Mandrini-Standola, 1997).

L'inquadratura successiva ci mostra Giasone ripreso dall'alto (tipo di inquadratura che il regista stesso chiama "punto di vista di Dio"), piccolo e quasi disperso nel paesaggio pittorico, come a volerne accentuare l'impotenza. La ripresa del suo sguardo allucinato ci rivela l'immagine della soggettiva seguente: i figli impiccati. Intanto sullo sfondo viene inquadrata la nave di Egeo, che trasporta adesso anche Medea, la quale guarda ormai ogni cosa con distacco, come sul mitico carro del sole della tragedia greca.

Un'alta marea putrida invade la spiaggia, mentre Giasone gira a vuoto, ritrovandosi però al punto di partenza, confondendo la sua immagine col paesaggio, sempre più simile ad un quadro di Van Gogh. L'inquadratura finale è quella di Giasone che brandisce la spada contro un nemico inesistente, mentre con una dissolvenza incrociata si vede Medea che si scioglie i capelli, per tutto il film raccolti in una cuffia grigiastra, mostrando una folta chioma dal colore rosso.

Prima dei titoli di coda compare una scritta che abbrevia e modifica i vv.1415-1419 della Medea di Euripide: "La vita dell'uomo è un peregrinare tra le tenebre, dove soltanto un dio può orientarsi. perché quel che nessuno osa credere, Dio può farlo accadere".

La presenza della divinità è qui più pregnante che nella stessa Medea di Euripide, orfano del sostegno degli dei, divenuti un puro artificio formale privo di fondamento. Dreyer e quindi von Trier immettono più di un elemento cristiano nella "loro" Medea, sottolineando il tema della predestinazione e del sacrificio. Medea e i suoi figli sanno cosa

⁸ " Si mette la corona d'oro tra i riccioli e s'aggiusta la chioma allo specchio, muovendosi con grazia giovanile, felice del dono..."

li aspetta: la loro veggenza li porta a compiere ciò che si deve compiere, come sintetizza il figlio maggiore nella scena dell'impiccagione: "Io so cosa accadrà".

Questa caparbia nell'andare fino in fondo al proprio dolore, unita alla consapevolezza di compiere un piano previsto dalla potenza divina, fanno della *Medea* di von Trier un personaggio coerente con le tematiche care al regista e ci mostrano inoltre una nuova prospettiva del tragico contemporaneo, che potenzia i tratti connotativi della protagonista e la sua dignità di fronte al destino.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., *Il dogma della libertà-Conversazioni con Lars von Trier*-A.A.V.V., Palermo, Edizioni della Battaglia, 1999 .

Cantarella, E., *L'ambiguo malanno*, Torino, Einaudi, 1995.

Cascetta, A., *Sulle orme dell'antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero.

Euripide, *Medea*, traduzione di U. Albini, Garzanti, Milano, 1999.

Fusillo, M., *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp.127-179.

Gentili, B., "Il tema dell'adikia a livello amoroso nei lirici e nella *Medea* di Euripide", *Studi classici e Orientali*, XXI, 1972.

Mandrini, L., Standola A. (a cura di), *La paura mangia l'anima. Il cinema di Lars von Trier*, Verona, Cierre Edizioni, 1997.

Paduano, G., "La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide", Atti del XV e XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico, Siracusa, INDA, 2003.

Pasolini, P. P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1971.

Pasolini, P. P., *Medea*, a cura di M.Morandini, Milano, Garzanti, 1970.

Rivier, A., *Essai sur le Tragique d'Euripide*, Paris, 1975.

Rubino, M., Degregori, C., *Medea Contemporanea*, Fil.Cl. Università di Genova, Genova, 2000.

Secci L., *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma, Bulzoni Editore, 1969.

DE LA HISTORIA A LA LITERATURA: DIFERENTES INTERPRETACIONES SOBRE SOFONISBA EN LA TRAGEDIA ITALIANA

Inés Rodríguez-Gómez

Universitat de València

La historia de Sofonisba ha inspirado a muchos artistas a lo largo de los tiempos. Los sucesos que tuvo que vivir y por los que murió la han convertido en protagonista de muchas obras literarias, pictóricas, musicales y hasta cinematográfica. Y, aunque los autores, han ofrecido diferentes versiones sobre su carácter y sus motivaciones, lo cierto es que su trayectoria vital posee los ingredientes novelescos y funestos que la convierten en el personaje ideal de una obra de arte. Es por ello que sobre Sofonisba se ha escrito mucho, sin embargo, siempre aparece citada como “causa”. Es decir, se refieren a Sofonisba para explicar determinados comportamientos del senado cartaginés, de Sifax, de Masinisa o de Escipión hasta el punto de convertirla en el motivo por el que primero Sifax y posteriormente Masinisa, de manera alternativa, se alían con los romanos en contra de los cartagineses y, cómo gracias a ella, vuelven a aliarse con Cartago luchando por sus intereses. Estas circunstancias que rodearon la vida de Sofonisba impulsaron el interés de los historiadores y escritores sobre este personaje, representándola según su ideología como una víctima de la política, del amor o de las ambiciones de los hombres que la rodearon o, por el contrario, como una mujer egoísta, desleal, interesada, lasciva, capaz de seducir a su enemigo con tal de salvar su vida, sin importarle el destino de su marido Sifax, ni de su reino; incluso como una fanática patriota que utiliza a Sifax y a Masinisa según sus intereses. Aunque todos los autores resaltan su orgullo y su defensa de la libertad.

Boccaccio en su libro *De mulieribus claris*¹, narró también las desdichas de Sofonisba, enfatizando el valor y la determinación de esta mujer que se enfrentó a su final con fuerte coraje. Por ello, cuando Masinisa le envió la copa de veneno para cumplir su promesa de no dejarla esclava de Roma, ella aceptó su final con valentía:

Udito questo, con volto costante, Sofonisba rispose. Meritevolmente ricevo il dono delle mie nozze, e se altro non mi si poteva dar dal mio marito, l'ho caro: ma riporta a lui che sarei morta più volentieri, se nella morte non mi fussi rimaritata: e disse queste parole con più ira, che non tolse la bevanda, e così senza dimostrar segno alcun di paura, tutta la bevve, ne troppo stando a morire di morte che aveva richiesta, cadde con gran compassione (Boccaccio, 1596: 183-184).

¹ Giovanni Boccaccio, *Delle Donne Illustri*, tradotto di latino in volgare per M. Giuseppe Betusi, Firenze, Filippo Giunti, 1596, pp. 180-184.

Boccaccio en su libro continúa reflexionando que tal valor para afrontar la muerte es más propia de personas con muchos años, a los que ya les pesa la vida, pero no es normal para “una giovane regale, che allora, avendo rispetto alla cognizion delle cose, cominciava a entrar nel mondo, e conoscere qual dolcezza sia in questa vita” (Boccaccio, 1596: 184). Matteo Maria Bandello también incluyó en sus novelas la historia entre Masinisa y Sofonisba, en su novela XLI, pero nos dejó la imagen de una Sofonisba egoísta, cruel, interesada y lasciva, aunque le reconoció un gran valor a la hora de enfrentarse a la muerte:

Prese la coppa e dentro il veleno vi distemperò, e quella a la bocca postasi, intrepidamente tutta la bebbe, e bevutola al messo essa coppa rese, salendo sovra un letto. Quivi quanto più onestamente poté le vestimenta sue a torno a sé compose, e senza lamentarsi o mostrar segno alcuno *d'animo femminile*² animosamente la vicina morte attendeva.

En todos estos escritos se interpreta de modo diferente la personalidad y las motivaciones de Sofonisba, aunque siguen muy de cerca lo que de ella contaron los historiadores clásicos, Tito Livio, Apiano de Alejandría y Polibio, que, aunque la presentaron con diferentes colores dependiendo de su origen y creencias políticas, todos la citan como una patriota que defendió su libertad. Los escritores posteriores realzaron diferentes aspectos de su trágica existencia con diferentes interpretaciones, pero lo que no cabe duda es que la vida y la muerte de Sofonisba se convirtieron en hecho literario debido a las circunstancias tan extraordinarias que la rodearon y que desembocaron en una vida muy corta y muy lejos de lo común.

Según lo que los tres historiadores escribieron sobre Sofonisba sabemos que vivió durante la Segunda Guerra Púnica, que enfrentó a Roma y Cartago por la dominación romana en África. Hija del general Asdrúbal y sobrina de Aníbal Barca, fieros oponentes de la conquista romana, destacaron por su defensa militar y estratégica de Cartago y de los intereses cartagineses. Se supone que Sofonisba vivió entre el año 218 a. C., año en que comenzó la guerra, y el 203 a. C., es decir, un año antes de la derrota cartaginesa en Zama llevada a término por el cónsul Escipión, cuya victoria le valió el sobrenombre de “el Africano”. Los tres historiadores (Tito Livio, Apiano y Polibio) narraron cómo, en busca de una alianza entre Cartago y el rey de los númidas, Sofonisba fue entregada en matrimonio al rey Sifax, antiguo aliado de Roma; rompiendo el compromiso de

² *Cursiva mia*.

matrimonio previo entre Sofonisba y Masinisa, rival de Sifax quien tiempo después fue derrotado por Masinisa, que entró como vencedor en la ciudad de Cirta, capital de Numidia, y en donde tuvo su encuentro con Sofonisba que, cuando salió a recibirlo como vencedor, le suplicó que no la entregara a los romanos, implorándole la muerte en el caso de no poder protegerla. Según algunos autores, Masinisa al ver a Sofonisba se enamoró inmediatamente de la prisionera, según otros, se volvió a encender su antigua pasión amorosa, el resultado es que ordenó su boda inmediata, mientras Sifax se encontraba preso en el campamento romano. Sin embargo, Escipión no cedió ante esta situación y ordenó a Masinisa la entrega inmediata de Sofonisba como botín de guerra. Masinisa, que se encontró entre la pasión amorosa y el deber de obedecer a su comandante, decidió cumplir la promesa dada a Sofonisba y hacerle llegar una copa con veneno para liberla de la esclavitud. Copa que ella bebió con gran coraje, aceptando su destino y su muerte cuando apenas contaba con 15 años de edad. Todos los historiadores coinciden en que Sifax, capturado en la batalla de Cirta, al ser recriminado por Escipión por haber cambiado alianzas, echó la culpa a Sofonisba y a su capacidad de seducción. En la obra de Tito Livio leemos: "... aquella furia, aquella plaga, con toda clase de seducciones, le había extraviado y enajenado el sentido" (libro XXX, cap. 13); mientras que Apiano reproduce las palabras de Sifax:

Sofonisba, la hija de Asdrubal, de la que estoy enamorado ciegamente para mi desgracia. Ella ama con pasión a su país y es capaz de convencer a cualquiera a hacer lo que desee. Y fue ella quien me hizo trocar vuestra amistad por el amor hacia su país [...] (Apiano, 1730: 17)

Es evidente que ante estas declaraciones Escipión temió que Sofonisba apartase de su alianza con Roma a tan valeroso militar como era Masinisa y fue implacable en su decisión de reclamar a Sofonisba como botín de guerra. Posiblemente Masinisa se avergonzase ante Escipión de su repentina boda con Sofonisba, alejándose de su deber y dejándose llevar por la pasión mientras el marido de ella estaba vivo. Recurriendo al veneno cumplía la promesa dada a Sofonisba de no entregarla a los romanos, liberándola de la esclavitud, y al mismo tiempo eliminaba un problema que él solo se había creado.

Con todo lo narrado vemos cómo en realidad Sofonisba fue utilizada por los hombres que la rodearon en su propio beneficio: para establecer alianzas políticas y militares, primero comprometiéndola con Masinisa, rey de los masesulios y cuando este perdió su reino el padre o el Senado o todos juntos cambiaron el compromiso matrimonial sin contar con ella y ateniéndose únicamente a los intereses de Cartago; Sifax la utiliza para excusar

su traición a Roma en las declaraciones que le hace a Escipión; Masinisa para apagar su sed de vencedor y su fogosidad tras la batalla y su entrada triunfal en la capital que acaba de tomar. Ninguno de ellos defendió nunca los intereses, ni los sentimientos de Sofonisba. Una adolescente sola en un mundo cruel rodeada de hombres ávidos de poder y con diferentes intereses y ambiciones.

Todas las circunstancias de la vida y la muerte de Sofonisba la convierten en un personaje trágico por excelencia, por ello, desde muy pronto varios escritores narraron sus desventuras y varios dramaturgos la eligieron protagonista de sus tragedias. En Italia, Giangiorgio Trissino la eligió como protagonista de su primera tragedia en 1615, hecho muy importante porque esta obra está reconocida como la primera tragedia regular escrita en italiano al introducir de manera escrupulosa la regla de las tres unidades e imitar la estructura del teatro clásico. Ya en 1491 Eustachio Romano y en 1502 Galeotto del Carretto habían compuesto sendas tragedias con el mismo argumento, pero distan mucho ambas de ser regulares, entre otros elementos porque el tiempo de la historia abarca varios años y, por tanto, no se ciñen a la unidad de tiempo preceptiva. Trissino, por su parte resolvió muy bien esta cuestión al relatar y resumir los antecedentes en el prólogo. Además, de la cuestión temporal, Trissino tuvo que resolver varias cuestiones más relativas al idioma, versificación y tema, justificando sus elecciones innovadoras en la dedicatoria de la obra, dirigida al Papa León X. Respecto a la elección de la lengua italiana, en lugar del latín, para la composición de la obra expuso que no se puede atribuir a “vizio l’esser scritta in lingua italiana” para continuar manifestando que “non potrebbe essere intesa da tutto il popolo s’ella fosse in altra lingua, che in italiana, composta”. En la misma dedicatoria Trissino también justificó la novedad métrica defendiendo su elección del verso suelto puesto que otorga naturalidad a la expresión:

ne le narrazioni, et orazioni utilissimo, ma nel muover compassione necessario, perciò che quel sermone, il qual suol muover questa, nasce dal dolore, et il dolore manda fuori non pensare parole, onde la rima, che pensamento dimostra, è veramente a la compassione contraria (Trissino, 1576: 5).

Aparte de estas novedades insertadas en un género nuevo en la literatura italiana, Trissino se dejó influir por autores precedentes de los que aprendió su técnica creativa. Como dramaturgo siguió al pie de la letra los dictados de Aristóteles en su *Poética* relativos al género trágico, que él eligió por considerarlo un género perfecto:

La Tragedia, secondo Aristotele, è preposta a tutti gli altri poemi, per imitare con suave sermone una virtuosa, e perfetta azione, la quale abbia grandezza. [...] così la Tragedia imitando fa i costumi migliori [...]. Ma la Tragedia muove compassione e [...] con altri ammaestramenti arreca diletto agli ascoltatori, et utilitate al vivere umano.

Es por ello que respetó las unidades de tiempo, espacio y acción de manera rígida, en una obra que sigue la estructura de la tragedia griega que Aristóteles describió en su *Poética*³. Toda la obra sucede en 12 horas, en el palacio del rey Sifax situado en la ciudad de Cirta, en Numidia, durante el asedio del ejército romano, durante la segunda guerra púnica. La obra de 2093 versos comienza con el *Prólogo*, que sigue el ejemplo de Esquilo y Sófocles, y está formado por un diálogo entre Sofonisba y Erminia en el que se narran los antecedentes, dándose a conocer todos los detalles que han llevado a la situación presente: compromiso matrimonial entre Sofonisba y Masinisa, ruptura del compromiso y matrimonio con Sifax, por intereses políticos de Cartago, odio de Masinisa a Cartago y su alianza con Roma, a esta descripción de los hechos pasados le sigue la narración de un sueño premonitorio que se verá fatalmente cumplido. Tras la llegada de un mensajero anunciando el desastre sufrido en combate, delante de la ciudad de Cirta, por las tropas de Sifax, que ha sido hecho prisionero por Masinisa, comienza el desarrollo de la acción en el que tiene particular importancia la declamación de Sofonisba:

Sarà, ch'io lasci la regale stanza,
E lo nativo dolce mio terreno,
E ch'io trapassi il mare,
E mi convenga stare
In servitù, sotto il superbo freno
Di gente aspra, e proterva,
Nimica natural del mio paese
Non sien di me, non sien tal cose intese;
Più tosto vuo morir, che vivir serva [...]

Y en respuesta al coro que la interpela afirma: “Che piuttosto morire / Voglio, che viver serva dei romani”. Esta determinación anuncia el trágico final de la protagonista, dando lugar a un argumento de tipo circular que se cierra con el cumplimiento de dicha sentencia. Además, con esta decisión Sofonisba se muestra con las características que la ennoblecen: una mujer valiente y deseosa de libertad, que no duda en aceptar su muerte

³ La obra sigue una estructura griega y, por ello, no se divide en actos y escenas, sino en las partes clásicas propias de la tragedia griega. Esta estructura ha sido analizada por R. Cremante (1988: 5-6) que distingue *párodos* (vv. 185-228), primer *estásimo* (vv. 596-681), segundo *estásimo* (vv. 1100-1151), tercer *estásimo* (vv. 1418-1467) y *éxodo* (vv. 20182-2093). Según Cremante la rima y los versos siguen la estructura de la canción pindárica. Excepto en el segundo *estásimo* que continúa la forma métrica de la canción petrarquista y el *éxodo* que sigue la forma de la “ballata”. El coro tiene gran importancia y está muy presente durante toda la obra y sirve para separar cada una de las partes clásicas que la componen.

antes que sucumbir a la tiranía del invasor. Resulta curioso cómo Trissino, que siguió las fuentes de Tito Livio de manera fiel (*Ad urbe conditia*: XXIX-XXX), se dejó influir por Apiano de Alejandría (*Historia romana: Bellum Hispanicum*, 10-28), con lo que introdujo una modificación en el argumento que explicaría el comportamiento de Masinisa, en base a unos sentimientos que mantiene desde hace tiempo, desde el compromiso con Sofonisba roto por el senado de Cartago. Es probable que no sólo fuera la influencia de Apiano la que llevó a Trissino a incluir el sentimiento amoroso contrariado como elemento propiciatorio para la tragedia, puesto que Petrarca⁴ en su obra *Africa*, mucho tiempo antes de que los escritos de Apiano fueran conocidos y difundidos, ya había considerado la pasión amorosa como elemento clave en el trágico destino sufrido por Sofonisba y, de hecho, una vez en el infierno viene colocada en lugar en el que se encuentran los amantes porque su muerte fue obligada y por amor.

De hecho, la interpretación que los primeros literatos ofrecieron sobre Sofonisba resultó determinante para los autores posteriores que adoptaron los diferentes puntos de vista con los que se había abordado la vida y el trágico final de la cartaginesa, interpretando su vida en base a unos sentimientos humanos, aunque interpretándolos de diferentes maneras, según los intereses, la finalidad o las creencias de los diferentes autores. Por ello en las obras basadas en este personaje histórico encontramos todas las situaciones clave de su vida: compromiso con Masinisa, boda con Sifax, patriotismo de Sofonisba, súplica de Sofonisba a Masinisa, inmediata boda con Masinisa tras la batalla de Cirta, negativa de Escipión para conceder la libertad a Sofonisba, regalo de la copa con veneno y muerte de Sofonisba con gran dignidad. Todos estos elementos se repiten en todas las obras, pero se ven matizados, o se enfatizan unos más que otros dependiendo de los gustos, de la finalidad propuesta por cada autor y por la época en la que se reescribe cada tragedia de Sofonisba. Incluso se producen cambios sustanciales en los personajes y sus características.

⁴ Francesco Petrarca se hizo eco de las vicisitudes que vivieron Sofonisba y Masinisa en dos de sus obras: los *Trionfi* y en su poema *Africa*. En los *Trionfi* estos personajes aparecen en el libro II, en el capítulo de la codicia. Ambos amantes aparecen reflejados por las características con las que la historia los ha dado a conocer y por los hechos trágicos que vivieron. Masinisa marcado por los fuertes lazos de amistad y de admiración hacia Escipión el Africano y su lealtad hacia Roma “lei, et ogni mio bene, ogni speranza / perder elessi per non perder fede.” (vv. 68-69); Sofonisba, cuya intervención es menor, está marcada por su orgullo y patriotismo que queda patente en las pocas palabras que dice: “ma ferma son d’odiarli tutti quanti.” (v. 78). Francesco Petrarca, *Trionfi*, Guido Bezzola (ed.), Milano, Rizzoli, 1957, pp. 7-8. En el libro V del poema *Africa* Petrarca se centra en narrar los trágicos sucesos de Sofonisba, Sifax y Masinisa, desde la llegada triunfal de éste a la ciudad de Cirta, recién conquistada, hasta el suicidio de Sofonisba. Los primeros ochenta versos del libro VI narran cómo Sofonisba desciende a los infiernos y allí Minos y Radamante deciden que vaya al lugar reservado para los suicidas, pero Eaco afirma que la “causa de la muerte es amor” y que “la vida abandonó obligada”, por lo que deciden colocarla en el lugar de los enamorados.

Un ejemplo de ello lo representa la obra de Saverio Pansuti, de 1726, en donde aparecen personajes que no forman parte de la historia conocida. De hecho, encontramos a Barce, madre de Sifax que aborrece a Sofonisba y se muestra su enemiga siendo ella la que la acusa de haber influido en su hijo para obligarlo a traicionar a Roma; Remetalce, hijo de Sofonisba y Sifax, guerrero que busca venganza para su padre, con un fuerte sentido del honor, que provoca escenas de gran tensión dramática y patética con su fallido intento de asesinar a Masinisa; Barsene presentada como “guerriera”, prometida de Masinisa, que da lugar a varias situaciones de equívocos y de celos al descubrir la pasión amorosa entre su prometido y la reina de Cirta. En esta obra Masinisa al ver a Sofonisba retoma su pasión amorosa hasta el punto de oponerse ferozmente a la orden de Escipión. La única solución que encuentra para defender su libertad es entregarle el veneno y cuando ella lo bebe Masinisa cae en delirios profundos y habla con el espíritu de Sofonisba al que promete seguir. En esta obra el autor aumenta la carga dramática creando un personaje de Sofonisba intransigente en su fanatismo en contra de Roma y añadiendo personajes hostiles a la protagonista.

En el drama para música de Mattia Verazi, 1764, que constituye el libreto de la ópera homónima de Tommasso Traetta, se citan como fuentes de la obra los escritos de Tito Livio. Sin embargo, en esta obra Sofonisba tiene un hijo pequeño que no habla, pero que da pie a escenas de grande patetismo y, además, se introduce un personaje nuevo, Cirene, hermana de Sifax y prometida de Masinisa. Los celos juegan un papel importante en este drama para música pues Cirene, que primero intenta calmar el ímpetu de Sofonisba en contra de Masinisa, acaba teniendo celos al darse cuenta de los sentimientos de él hacia su cuñada. Además, este personaje, sin quererlo es el que provoca el final trágico, pues pensando que Masinisa huye con Sofonisba por un pasadizo secreto que los lleva a la playa y de allí a la libertad, denuncia ante Escipión la huida comprobando con horror que quienes huían eran Sifax y Sofonisba, detenidos al instante provocando la muerte inmediata de Sifax y el posterior suicidio con veneno de Sofonisba. En esta obra la protagonista es un personaje desesperado, como esposa y como madre. Acepta la boda con Masinisa, como solución a su libertad frente al yugo romano y porque está convencida de la muerte de su marido, pero al descubrir que Sifax vive no duda en seguirlo y pedirle la muerte antes que abandonarlo. Al final tomará el veneno y aclamará: “Io moro, ma regina e non serva” y Masinisa dirà: “Sofonisba muore, ma muore in libertà”.

Mayores cambios se advierten en la *Sofonisba* de Francescotti Magnocavalli, conde de Varengo, de 1782, pues el autor está decidido a ennoblecer a sus personajes,

sobre todo a Masinisa, por ello en el Prólogo de la obra justifica su decisión de la siguiente manera:

... pensai però allora, che se seguita avessi rigorosamente l'istoria, per cui è noto che per le sole esortazioni, e per qualche minaccia di Scipione Massinissa sacrificò Sofonisba, egli così rappresentato sulla scena avrebbe mosso a sdegno, e troppo vile si sarebbe giudicato. Ma quando risolutamente si opponeva a Lelio, quando Cirta era piena di Romani, quando il real palagio era da loro circondato, quando l'intera armata di Scipione si avvicinaba, e le schiere Numide aveano deposte l'armi, quando in fine non vi era altro mezzo di difendere la sposa dalla schiavitù, e dall'infamia, il credei perdonabile, se nel colmo della disperazione si appigliò al partito di mandarle il veleno. (Magnocavalli, 1782: 4-5)

Sin embargo, Sofonisba no muere por veneno. Sin cambiar el curso de la historia el autor añade buenas dosis dramáticas, situaciones opresivas e injustas, fanatismo en las diferentes posiciones políticas de cada personaje, un amor sincero entre Masinisa y Sofonisba y un final que, en un ascenso climático frenético, da lugar a que Sofonisba se clave un puñal y muera prediciendo la caída del imperio romano, mientras Masinisa por el impacto y la tensión cae desmayado. Se advierte un deseo de coherencia en los personajes y se deja llevar por cierta moral que no ofenda al público, por lo que Sofonisba puede casarse con Masinisa al haber sido repudiada previamente por Sifax. Es una tragedia muy bien compuesta, conserva las características que la historia ha otorgado a los personajes, en especial la determinación de Sofonisba frente a todos, consecuente con su ideología y con sus actos, aunque con ciertas dosis equilibradas de fanatismo, que se corresponde con la visión que la historia ha dado de ella. El autor sabe combinar de manera magistral escenas llenas de ternura y escenas dramáticas de manera que consigue que el espectador se deje llevar por el drama y sorprender por él, gracias a su estilo y a su final novedoso.

Cuando Vittorio Alfieri compuso su *Sofonisba*, 1788, era consciente de las carencias de su obra, pues como él mismo cuenta en el prólogo, la primera versión la destruyó en el fuego. Sin embargo, según su método compositivo, la obra que conocemos la creó en base a sus notas y la redacción en prosa, por lo que aun habiéndola mejorado no debe ser muy diferente de la primera versión. Se trata de una obra en cinco actos muy breves (I, 4; II, 3; III, 4; IV, 6 y V,6), con algunas escenas finales de acto que ocupan únicamente dos o tres versos. En esta obra tan breve se concentran los rasgos de los personajes y las acciones con gran rapidez y escasos personajes, como es habitual en las tragedias de Alfieri. Los elementos novedosos de esta tragedia radican en la relación triangular de los protagonistas que de rivales pasan a ser aliados y deseosos de ayudarse entre sí. También llama la atención la defensa que de Escipión realiza Sofonisba poco antes de morir y que

resulta contradictoria con su ideología centrada en la defensa de Cartago y en el odio a Roma. De hecho, Sofonisba se dirige a Masinisa, que ha increpado a Escipión, de la siguiente manera:

Ingrato!
Puoi tu offender Scipione? Ei mi concede,
come a Siface già, libera morte;
mentre forse ei vietarcela potea:
a viva forza ei ti sottragge all'onta
di morte imbellè obbrobriosa: e ardisci,
ingrato ahi! Tu, Scipio insultar? Deh! Cedi,
cedi a Scipion, fratello, amico, padre
egli è per te. (V, 6)

El texto de Alfieri constituye un punto importante en el tratamiento dramático del tema y de los personajes de la historia de Sofonisba. De hecho, nos encontramos que a partir de su texto los autores posteriores inciden también en la relación triangular de los tres personajes principales y en el sentimiento de lealtad, admiración y apoyo que desarrollan a lo largo de las vivencias los personajes masculinos, que comprenden ser víctimas del trágico momento que les ha tocado vivir lo que provoca un vínculo entre los tres personajes.

Domenico Rossetti, en 1805, escribió un libreto dramático para la ópera *Sofonisba* con música del compositor Fernando Pär. Este texto se desarrolla en dos actos con cambios del argumento al final de la obra. Durante toda ella se profundiza en la relación entre Masinisa y Sifax, enemigos y rivales por el amor de Sofonisba, que se muestra totalmente leal a su marido al que no abandona nunca. También en este caso es una buena esposa que no desee casarse con Masinisa, a pesar de creer que Sifax ha muerto en el campo de batalla, al descubrirlo vivo se mostrará esposa leal, constante y decidida. En esta obra se introducen, como personajes, a dos hijos de Sofonisba que, a pesar de que no hablan dan lugar a escenas en las que se manifiesta el sentimiento maternal de la protagonista, al mismo tiempo que se resalta el aspecto humano y patético de la obra. También se introducen elementos nuevos como la escena en la que Escipión intenta asesinar a Sofonisba o, lo más llamativo, el final de la obra que da un giro inesperado y presenta un “lieto fine”. Sofonisba bebe el veneno enviado por Masinisa y, en una escena altamente trágica, ella se despide de todos esperando la muerte. Sin embargo, en el último momento Osmida confiesa haber cambiado la copa con el veneno por lo que Sofonisba se salva y

evita la muerte causada por el veneno. La obra acaba en un “a tres” en el que cantan juntos Sofonisba, Sifax y Masinisa (II, scena ultima):

Qual piacer dopo aspre pene,
è il goder un vero bene
Non vi è gioia più perfetta
Ne maggior felicità.

En 1826, Eduardo Fabbri compuso otra *Sofonisba* también bastante especial. Lo primero que llama la atención es que esta Sofonisba es muy intransigente, e insistente en su odio hacia Roma. De hecho, Massinissa le reprocha su falta de amor (II, 1):

Ah tu Cartago,
Tu Cartago ami sol, non Massinissa.
Per te son vani in tutto i giorni miei,
se tutti a quella io non li dono e insieme
anche l'onor non dono.
Ah ben m'avveggiò
Crudelissima donna, e vera prole
Di quell'empie città

El personaje femenino que crea Fabbri es desmesurado y obsesivo, únicamente está satisfecha cuando el resto se manifiesta en contra de Roma. Esta obra presenta también varias novedades: la lealtad absoluta de Sofonisba hacia su marido que la lleva a alejarse de Masinisa al descubrir que su marido sigue vivo; la pretendida huida de manos romanas de Sifax y de Sofonisba y el suicidio de Sifax lanzándose de cabeza sobre unas rocas cuando se lo llevan en barco hacia Roma, la actitud piadosa de Escipión también es nueva pues, aunque Alfieri ya lo había mostrado honesto, en este drama es además sensible al sufrimiento ajeno. Sifax y Masinisa son capaces de sacrificarse y renunciar a su amor por Sofonisba para colmar los sentimientos del otro. En el momento en el que Sifax acepta su condición de inferioridad, al ser prisionero de los romanos, y solicita a Masinisa que proteja a Sofonisba y ella apela a la sangre africana de los tres en su odio contra Roma, el triángulo amoroso aparece conformado con las características que Alfieri le había otorgado. Y esto queda patente en la frase de Masinisa: “giuriam prima moriré che dividerci” (IV, 5), así como también en la frase de Sifax dirigida Masinisa: “soccorri la donna nostra” (V, 4). El orgullo y fanatismo de Sofonisba en esta tragedia queda patente en varias ocasiones, incluida cuando manifiesta su orgullo al ver que ambos hombres se unen para defenderla: “Eroi! Io vo superba / Di così bella gara! Ah se congiunti / Siete in fraterno amor salva è Cartago, / Io sulle donne gloriosa.” (IV, 6). El final de la obra se

configura en un clima denso de patetismo en el que, tras la muerte de Sifax, Masinisa y Sofonisba intentan una huida que viene descubierta. Masinisa en su desesperación envía la copa con el veneno a Sofonisba, que ella apura hasta la última gota. Masinisa intenta darse muerte con su espada, pero Lelio lo desarma. En la última escena, cargada de patetismo aparece Sofonisba que se dirige a Masinisa y le pide que viva y expira tras despedirse de todos. Una didascalía nos informa que Masinisa “cade vinto di dolore fra le braccia di Scipione” (V, 11).

Todas estas obras recrean, no ya la vida, sino la muerte de Sofonisba, una joven reina que murió cuando empezaba a vivir, y que vivió en un momento trágico y convulso. Sofonisba fue víctima de intereses políticos, de ambiciones personales y de luchas de poder, en el momento de expansión romana. No queda claro hasta qué punto esta joven pudo poner en peligro a Roma frente a Cartago, pues las acusaciones realizadas parecen excusas infantiles de unos hombres que no sólo no supieron protegerla, sino que, dominados por sus intereses y ambiciones, la arrastraron a su final trágico convirtiéndola en una víctima de la razón de estado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Alfieri, Vittorio, *Tragedie*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 185-229.

Appiano Alessandrino, *Historia delle guerre esterne de romani*, Ludovico Dolce (traduttore), Verona, Nella Stamperia della Fenice, 1730.

Bandello, Matteo, *Novelle*, Milano, Mondadori, 1942.

Boccaccio, Giovanni, *Delle Donne Illustri*, Giuseppe Bettusi (traduttore), Firenze, Filippo Giunti, 1596.

Cremante, Renzo, *Teatro del Cinquecento*, vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi-Mondadori, 1997.

Magnocavalli, Francescotto, *Sofonisba*, Casale, Presso Giuseppe Panialis, 1782.

Pansuti, Saverio, *Sofonisba. Tragedia.*, Napoli, Stamperia Domenico-Antonio e Nicolò Parrino, 1726.

Petrarca, Francesco, *Africa*, Agostino Palesa (traduttore), Padova, Premiata Tipografia editrice F.Sacchetto, 1874.

Petrarca, Francesco, *Trionfi*, Milano, Rizzoli, 1957.

Polibio, *Storia di Polibio Megalopolitano*, Lodovico Domenichi (traduttore), Verona, Dionigi Ramanzini, 1741.

Rossetti, Domenico, *Sofonisba. Dramma serio per musica*, Bologna, Stampe del Sassi, 1805.

Tito Livio, *Ad urbe condita*, Libros XXI a XXX, Fernando Gascó-José Solís (traductores) Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Trissino, Giovangiorgio, *Sofonisba*, Venezia, Appressi Giuseppe Giglielmo, 1576.

Verazi, Mattia, *Sofonisba. Dramma per musica.*, Mannheim, Stamperia Elettorale, 1762.

Revistas

González Rolán, Tomás, “La cartaginesa Sofonisba (c. 218-203 a. C.), un ejemplo de patriotismo, fortaleza de ánimo y dignidad personal”, *Asparkía*, 25 (2014), pp. 145-162.

Iratxe García Amutxstegi, “Las figuras femeninas en *Púnica* de Silio Itálico: El caso de Sofonisba y de Asbite”, *Arenal*, 16, 2 (2009), pp. 331-351.

**CARMELA EULATE SANJURJO: LA MUJER EN EL ARTE. CREADORAS
(1915). UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS MUJERES EN EL ARTE**

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid

Carmela Eulate Sanjurjo nació en San Juan de Puerto Rico en 1871, hija de un almirante de la Marina española, y en lugar de recibir la habitual educación reservada a las mujeres acomodadas en la época, en función de su futuro como esposas y madres, Carmela recibió una educación académica esmerada y llegó a dominar varios idiomas, como el francés, el inglés, el alemán, el italiano, el ruso, el árabe y el catalán. Pasó sus primeros años en Puerto Rico, trasladándose posteriormente a Cuba, nuevo destino de su padre. Tras la derrota de España en 1898, en la guerra hispanonorteamericana, y la pérdida de las colonias, la familia regresa a España. Allí residirá en varias ciudades españolas, fijando su residencia definitiva en Barcelona. En España destacará como pianista, cantante lírica, pintora, novelista, ensayista, traductora, arabista y feminista. Acompañó a su padre en numerosos viajes, y aunque es valorada especialmente en Puerto Rico, no regresó allí sino esporádicamente (Aguirre, 1999: 449). En 1886, con 15 años, publica el primer relato en la *Revista Puertorriqueña*, y, desde ese momento, son frecuentes sus colaboraciones en los principales periódicos y revistas puertorriqueños, entre los que encontramos artículos, relatos breves y traducciones de textos escritos en diferentes idiomas. Sus relatos breves fueron publicados en *La Prensa*, *La Ilustración Puertorriqueña*, *Puerto Rico Ilustrado* y la *Revista Puertorriqueña*, entre otros. Tradujo al castellano numerosos poemas de Shakespeare, Lord Byron o Paul Verlaine, y tras la traducción del texto árabe medieval *Cántigas de amor*, se convirtió en la más importante arabista de Puerto Rico. En el Conservatorio de Madrid estudió música, lo que le permitió no sólo convertirse en intérprete de piano y cantante lírica, sino ejercer la docencia como profesora de piano en el Real Conservatorio de la Villa y Corte (Madrid) y destacar como crítica musical en diversos periódicos de España y Puerto Rico. Escribió novelas como *La muñeca*, *Marqués y marquesa* (1911), *El ingenioso de Québec*, *El asombroso doctor Jover* (1930), *Las veleidades de Consuelo*, *La familia de Robredo* (1907), *Desilusión*, *Teresa y María y Enriqueta*. Pero su obra más famosa y reconocida es *La muñeca* (1895), obra que es considerada de transición entre el Romanticismo y el Modernismo, y en la que se narra la destrucción de un hombre por una bella mujer, frívola y egoísta. La obra fue tachada

de inmoral tras su publicación, ya que la protagonista no recibe ningún castigo, lo que no fue bien visto por la mentalidad conservadora de la época.

Entre sus ensayos encontramos *La mujer en la historia* (1915), *La mujer en el arte* (1915), y *La mujer moderna. Libro indispensable para la felicidad del hogar* (1924), en el que defiende el derecho de la mujer a recibir una educación igual a la que se impartía al hombre y al sufragio. Su interés por la educación la llevó a defender la implantación de la enseñanza gratuita en Puerto Rico, tanto para los niños como para las niñas, y a publicar diversas biografías de figuras históricas ya que consideraba que de su ejemplo podrían los niños extraer valores positivos que redundarían en el desarrollo del individuo y en el progreso de la sociedad. Entre éstas encontramos *Isabel la Católica* (1925, 1942), *Maria Estuardo* (1928), *Santa Teresa* (1931), *Los amores de Chopin* (1934), *Wolfgang Amadeo Mozart* (1936), *Vida sentimental de Schiller* (1942), *Vida de Schubert* (1942) y *Eugenia de Montijo* (1946). En 1921 publicó una *Antología de poetas orientales*, que incluye autores hindúes, hebreos, afganos, persas, chinos, japoneses. Posteriormente hizo dos traducciones para jóvenes de *El Ramayana* y *Sakuntalá*. En 1933 reunió en la *Antología de poetas occidentales* traducciones de Byron, Wordsworth, Tennyson, Shelley, Heine, Poe, Musset, Verlaine, entre otros.

Fue miembro de la Arcadia de Roma como arabista, bajo el seudónimo de Dórida Mesina, del Patrimonio de Biedma por su contribución a las letras españolas, socia del Hispanic Atheneum de Washington y de la Academia Gallega. Fue también una asidua conferenciante sobre Chopin y sobre una amplia variedad de contenidos. Nunca se casó ni conocemos sobre sus relaciones personales con hombres, con la excepción de su padre a quien acompañó en numerosos viajes por el mundo, en su profesión como almirante.

Sus obras se publicaron en Puerto Rico, Sevilla, Valencia y Barcelona. A pesar de vivir en España, es casi una desconocida y muy poco valorada en nuestro país, donde era considerada extranjera. Adquirió su fama en Puerto Rico a través de sus colaboraciones en la prensa periódica en la que publicó relatos breves y artículos.

En su novela *La muñeca* (1895) encontramos una ambivalente posición ideológica de la autora, ya que, por un lado, muestra una visión conservadora de sus protagonistas, Rosario y su marido Julián, pero, por otro lado, es un buen ejemplo de resistencia femenina al discurso patriarcal en el que la “mujer buena” es la madre y la esposa sumisa. Sobre la misma, nos dice Alexandra Nones-Roiz lo siguiente:

Es difícil para Rosario mantener una identidad positiva con tantos enemigos; sin embargo, una lectura cuidadosa revela una línea textual discordante intercalada que defiende a Rosario con la línea principal que la censura. Este segundo discurso cuestiona la supuesta villanía de la protagonista, a la vez que pone en duda el carácter antifeminista de la voz narrativa y, por consiguiente, su integridad como representante de ese pensamiento social. Estas interrupciones del discurso patriarcal impiden el desarrollo de una narrativa completamente monolítica y crean un personaje femenino que se opone al mito romántico de la mujer sumisa, materna y ama de casa. [...]Al analizarlas en conjunto, éstas revelan ser una crítica de la sociedad patriarcal que le concede pocas oportunidades sociales a la mujer y que después la critica a ella cuando las usa para su propio beneficio (Nones-Roiz, 1998: 117)

La muñeca está considerada como una de las obras más importantes de la literatura puertorriqueña, ejemplo de transición entre la narrativa romántica y la modernista, y es de lectura obligatoria para los estudiantes en ese país.

La obra que ahora analizo es el ensayo *La mujer en el arte: creadoras* (1915). Realizaré una relación y breve descripción de los contenidos, de los que entresacaré diversos párrafos que me han parecido significativos sobre el pensamiento de la autora, en la encrucijada de un feminismo emergente y las ideas dominantes en las clases acomodadas durante el siglo XIX y los comienzos del XX. Estas reflexiones se inscriben en mi propia perspectiva, como mujer del siglo XXI, y tratan de clarificar el pensamiento de la autora en las cuestiones relacionadas con la creación artística de las mujeres y su posición ante los emergentes movimientos de emancipación femenina en el contexto social y cultural de la época.

El ejemplar que yo poseo fue publicado por la e Imprenta de F. Díaz y C. en Sevilla en el año 1917, lo que indica que la obra se reeditó en diversos años. Físicamente, posee 456 páginas, y en la página previa al texto aparece una dedicatoria impresa “A mi querida hermana María, en testimonio de afecto inalterable y como compenetración de gustos y aficiones adquiridos en nuestro hogar y heredados de nuestros padres”, y, en la parte inferior de la página, una dedicatoria manuscrita y firmada “Al joven y distinguido publicista Lorenzo Conde, testimonio de mi estimación de su affma. Amiga Carmela Eulate, Barcelona 28-V-1933”. Se expresa en una prosa elegante y sencilla, muy diferente del lenguaje alambicado y “decimonónico” del prólogo de Hipólito González Reboilar.

La obra se organiza en XXXI capítulos en los que fundamentalmente se exponen las biografías y las obras de escritoras, y más brevemente las de pintoras y escultoras. Los capítulos I y II tratan de “los primeros siglos” y “Poetisas y pintoras italianas”, fundamentalmente del Renacimiento. Posteriormente dedica los siguientes capítulos, hasta el XIII, a escritoras francesas. Del XIV al XIX a escritoras inglesas, el XX a

escritoras italianas, del XXI al XXIV a escritoras alemanas, los capítulos XXV y XXVI a escritoras rusas, suecas y polacas y a griegas, belgas, austriacas y norteamericanas.

Los capítulos XXVII y XXVIII están dedicados a las escritoras españolas. Finalmente en los capítulos XXIX, XXX y XXXI trata a las pintoras y escultoras francesas, a las pintoras y escultoras y a las músicas.

Tras estos treinta y un capítulos el libro continúa con un apartado titulado “Creaciones”, en los que la autora se refiere a diversos personajes femeninos de las obras de escritores prestigiosos en la época: Paul Bourget, Mrs. Humphry Ward, Matilde Serao, Sudermann y Juan Valera.

En la Introducción expone que en la obra va a realizar “un compendio biográfico del trabajo “personal” de la “mujer” (en el texto, la palabra mujer aparece siempre entre comillas) en su papel de creadora”, citando a Pardo Bazán y a Carmen de Burgos que han realizado obras de estética, y cuyas obras compara “a la magnífica obra de Menéndez y Pelayo” (23) ensalzando también las obras de Ruskin, Taine, Salomón Reinach y otros autores. Sin embargo, en la misma página nos dice:

Por de pronto, nos saltará a la vista un hecho innegable: primero su Inferioridad, segundo que las que más han sobresalido por su genio o han sido “enamoradas” como Aurora Dupin (George Sand) y Elisabeth Barrett Browning, o han recibido la inspiración de un hombre, como Delfina Gay o de un hecho como la Baronesa de Krüdener (23)

Menciona a Safo, Teresa de Jesús “Masculina en su cerebro [...] Teresa es eminentemente femenina, por su corazón, que sólo sabe amar” (28), Beatriz Galindo (siglo XVI) y Aloisa Sigea (siglo XVI). En el capítulo II, titulado “Poetisas y pintoras italianas”, realiza una relación de poetisas italianas y, posteriormente, habla de las pintoras y escultoras, citando un libro de reciente publicación *Las mujeres artistas en Bolonia* (1907), de Laura M. Ragg, lo que nos indica que a comienzos del siglo XX ya existían autoras que reivindicaban y trataban de dar a conocer a las artistas del pasado. También habla de otras artistas plásticas, como la escultora Properzia dei Rossi (s. XVI), o Elisabetha Sirani (s. XVI), pintora, poetisa y música de quien alaba su virtud, en contraposición a los apuntes biográficos sobre Properzia dei Rossi, con numerosos amantes y de la que destaca su penoso final (36). Posteriormente habla sobre los retratos de Lavinia Fontana (s. XVI-XVII), que denotan la mano femenina en los trajes y joyas (38), destaca la hermosura, talento y amor de Arcangela Palladini (s. XVI, poetisa, música y pintora sobre cobre), y, finalmente, y de los cuadros y retratos de Marieta Robusti, “La Tintorera” y de su belleza legendaria.

A partir del capítulo III se inicia la recopilación de nombres, obras y datos biográficos de escritoras francesas, que se extiende hasta el capítulo XIII, y que se exponen en orden cronológico, y de las que dice: “Sólo ellas han logrado, en contadas excepciones, es verdad, alcanzar cimas tan altas como las del hombre” (45).

En el capítulo V reflexiona sobre “la Historia, vista del lado “femenino””:

Lapie, en un libro justamente célebre (*Logique de la volonté*), quiere explicar “la razón de las acciones” atribuyéndola al cerebro. No se si es cierto con respecto a los hombres; con respecto a la “mujer” su *voluntad* depende de su corazón y obra movida por simpatías y antipatías. Existen excepciones brillantes, las cerebrales, pero no estamos seguros de que aun en este caso, las afinidades de mentalidad, creando la preferencia, no sean las que determinen la acción (69)

En la introducción del capítulo VI expone sus ideas sobre la creatividad femenina:

La Historia es un cuadro de enormes dimensiones y todo tiene que resultar proporcionado en ella, aunque a veces se invierten los términos para la perspectiva, y están en el primero los héroes y los políticos y en segundo los artistas y los poetas, o viceversa. Pero siempre existe el fenómeno de relación. Para la “mujer” no es muy aplicable el simil, porque la “mujer” como creadora es muy insignificante en el Arte. Ella no obstante refleja a su vez la mentalidad masculina, y no hallareis una “mujer” realmente notable en Arte o poesía, si no es en los grandes periodos de grandeza nacional (85-86)

Muy brevemente escribe sobre Olimpia de Goujes, sin mencionar que fue la autora de la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791), y a la que sólo atribuye la valentía de defender a Luis XVI.

Comentando la obra de Madame de Stäel dice:

Ella es también el más poderoso argumento de las feministas para afirmar la igualdad entre los sexos. Ante Madame de Stäel nos quedamos perplejos, y acaso haya en ella más virilidad que en Musset, en Leopardi, en Heine, en el mismo Byron, neurótico y vibrante como una damisela modernista. [...] Creo que podríamos referirla cambiando los nombres y nos parecería una existencia masculina. (100-102)

Como vemos en este fragmento distingue entre cualidades masculinas y femeninas, atribuyendo ambas indistintamente a hombres y a mujeres, aunque las positivas son siempre las masculinas, y las negativas las pretendidamente femeninas.

En la página 112, al referirse a Mad. de Girardin nos da una perspectiva sobre la naturaleza de su feminismo moderado que no intenta transgredir las normas sociales:

Feminista de buena cepa, comprendía la misión social de la mujer, importantísima, decisiva en la vida de la Humanidad, pero como colaboradora, no como enemiga del hombre. Su vida misma era el más hermoso ejemplo, de cómo, siguiendo el camino del deber sin culpables extravíos, puede hallarse en un destino femenino, grandeza y felicidad (112)

En la biografía de George Sand (Aurora Dupin), de nuevo incide en la atribución de cualidades masculinas y femeninas a ambos sexos:

Existe en George Sand el mismo dualismo que en Mad. de Staël y en los hombres de genio, la fusión de cualidades y defectos propios de los dos sexos (130). [...] destacándose entre todas sus contemporáneas por la viril energía de sus obras, que creíamos en la mayor parte de los casos escritas por un hombre (133)

Al inicio de su biografía, que es una de las más extensas del libro, y al mencionar el gran número de obras que tratan de su vida y de las de los escritores romántico, se dirige a las lectoras en femenino, lo que nos indica que presupone que las receptoras de la misma son mujeres.

Cuando se refiere a autoras abiertamente feministas, como Mlle. Daubié (1824-1874) o María Deraismes (1828-1894), las rechaza abiertamente, ofreciendo a las lectoras su opinión, claramente conservadora:

Desgraciadamente, Mlle. Deraismes, profesora abiertamente el racionalismo y sus artículos y libros inspirados por principios anti-religiosos, lejos de hacer bien perjudican a la sociedad y a la “mujer” la separa de Dios, y la coloca además, enfrente de su aliado natural, el hombre. Ya dije en otra parte de este libro que las que se presentan como nuestras defensoras, son en realidad nuestros peores enemigos. Cuando veo a donde puede conducir la instrucción mal dirigida, pido para la “mujer” la aguja de hacer calceta y la espumadera del puchero. ¡Antes buenas y dichosas que sabias! (145).

Al comienzo del capítulo XII, en relación a las escritoras del segundo Imperio y los comienzos de la Tercera República en Francia, expone sus ideas sobre la creación literaria femenina:

[...] pero las obras femeninas continuarán siendo más subjetivas que las masculinas, probablemente porque a la mujer le es más difícil que al hombre, el *crear* y tomar los materiales de las obras de Arte, de sus propios recursos, no del caudal ajeno. Una novela femenina, en mayor o menor grado, encierra infinitas moléculas del alma de su autora: si no es biográfica, será por lo menos representación exacta de sus ideas y preferencias, o explosión de sus odios (153).

En relación con las escritoras francesas que en 1915 son sus contemporáneas, escribe unas interesantes reflexiones, en las que defiende la capacidad de las mujeres frente a las ideas dominantes de los hombres sobre su inferioridad, y se interroga sobre la categoría de algunos varones escritores en relación con la literatura femenina:

[...] ¿No llegará un momento en el que la degeneración física del hombre, producida por los vicios, de una verdadera superioridad a la mujer?... Esa literatura, sin nervio, sin vida, esa fermentación malsana de la época que constituye el “decadentismo” ¿no está más bajo en el nivel intelectual que las obras femeninas?... ¿A dónde conducen las visiones de Baudelaire, y de Verlaine, fruto del ajeno verde, los éxtasis paganos de Heredia, las páginas atormentadas y dolorosas de Octave Mirbeau? (164)

En las páginas siguientes habla sobre las escritoras feministas y los órganos de difusión del feminismo, fundamentalmente las revistas “La Fronde” y “Femina”, dirigidas por mujeres y en la que escriben literatas como “Severine” (Carolina Rémy):

Su campaña literaria no ha sido más que el reflejo de su campaña política, emprendida para obtener la igualdad de los sexos, por las leyes y por las costumbres, en entusiasta propaganda [...] Nada habéis hecho para emancipar a la mujer del hombre, mientras reconocéis la ley del amor, y cómo está en la naturaleza, tendríais que crear otra Humanidad, para poder abolirla (166)

Los capítulos XIV al XIX están dedicados a las escritoras inglesas, mucho menor en cuanto a número y obras, que las francesas. Destaca especialmente a Mary Wollstonecraft, George Eliot, Elisabeth Barrett-Browning y Mrs. Humphry Ward. Ensalza la figura de Mary Wollstonecraft (1759-1797) y su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), del que dice “Tan hondo en la conciencia humana, tan alto para el derecho social, no había penetrado hasta entonces nadie”. (p. 184) y continúa: “Todo el que más tarde quiere tratar de derechos y deberes de la mujer, tendrá que ir a ese libro admirable” (186).

Reflexionando sobre la poesía, en el capítulo XV, hace hincapié en la superioridad del hombre en este género literario, pues

Hay que ser *muy sincero* en poesía para conmovérsela y la sinceridad exige valor y desdén del mundo, que no son muy compatibles con la reserva y el temor innato en la mujer. [...] Si canta el amor legítimo, revela sentimientos secretos, que su modestia la persuade a ocultar, si canta el amor culpable el descaro y la desvergüenza de este acto, atraen sobre ella justas censuras (189).

Como vemos en estos párrafos, sitúa a la mujer en el contexto de la moralidad de la época, y, por otra parte, muestra cómo la obra literaria de las mujeres era valorada por su posición en la estructura social dentro de las normas permitidas, y siempre en el ámbito de lo doméstico y familiar y en referencia a los varones: si es “decente” o no lo es, dentro de sus relaciones de referencia. Y aunque en diversos pasajes nos muestra su voluntad de reivindicar a las mujeres en la literatura, o ensalza la obra de Mary Wollstonecraft, sin embargo desaprueba las prácticas expresamente feministas, como cuando dice:

[...] las feministas francesas, que discuten y apostrofan en sus periódicos y revistas, son “sufragetas” en Londres, con más agria violencia en la lucha. Las unas combaten con sus plumas, las otras con garrotes. Las dos van extraviadas, persiguiendo a su manera un mismo “ideal” absurdo y antihumano (202)

Sobre Elisabeth Barret afirma:

Elisabeth (1805-1861) es una de las glorias literarias más grandes de Inglaterra, la *única* quizás de todas las grandes escritoras que no tuvo nada de masculino, y fue en el sentido absoluto de la palabra una *mujer* sin dejar de ser un Genio, desmintiendo con una excepción brillante las teorías modernas de los antropólogos (206-207)

En este párrafo, podemos intuir las teorías que propugnaban la carencia de Genio en la mujer, y como se expresa de forma contundente sobre la existencia de “genios” femeninos, que, de nuevo, volvemos a encontrar en la página 242, en su exaltación de la obra de Humphrey Ward (María Augusta Arnold):

En las páginas 214, 215 y 216 expone las biografías de Carlota (1816-1855), Emily (1818-1848) y Ana Bronté (1820-1849). De la obra de Carlota *Jane Eyre*, nos dice: “No es posible dar una idea de la obra, y es casi innecesario, pues vosotras la habréis leído también” (214). De nuevo está “conversando” con sus lectoras, y detectamos la complicidad de lecturas que presupone Eulate.

Sobre George Eliot (María Ana Evans, 1819-1880) expone que:

Leeríais todas sus obras ignorando su personalidad real, sin que por un momento ocurriese a vuestra imaginación, la idea de que aquellas páginas, frías y razonadoras, de enérgica virilidad, no estaban trazadas por la mano de un hombre (227)

Y aunque reconoce sus méritos en la literatura y su enorme influencia, “...la vida irregular, y las ideas anti-cristianas de George Eliot, me la hacen profundamente antipática” (227).

El capítulo XX está dedicado a las escritoras italianas, sin embargo, son muy escasas las que cita, ya que las circunstancias históricas de Italia no han permitido el desarrollo de la literatura hasta el siglo XVIII, y en este punto, como en otras páginas a lo largo de toda la obra, comenta de forma muy negativa la nefasta influencia de Rousseau y los enciclopedistas también en la literatura italiana (250).

Los capítulos XXI, XXII, XXIII y XXIV están dedicados a las escritoras alemanas. Sobre la judeo-alemana Fanny Lewald (1811-1889) recaen sus reproches, ya que “Era una rebelde que, incapaz por la violencia de su temperamento, de someterse a las leyes establecidas por la sociedad, buscó con artificiosos sofismas la disculpa de sus infracciones” (279). Es frecuente que este tipo de mujeres, que no se someten a las normas sociales, tengan un tratamiento negativo en las páginas del libro, y vemos cómo la autora emite sus opiniones sobre la moralidad de las diferentes escritoras. En esta cuestión, asume los mismos puntos de vista de la sociedad en la que vive, que en las artistas y escritoras juzga no sólo la producción artística, sino también si su comportamiento es acorde con las normas sociales establecidas desde la óptica de la moralidad y los cánones y estereotipos de la burguesía y las clases acomodadas.

Y sobre su opinión sobre las cualidades de la creación femenina nos dice:

Pero por lo mismo que la “mujer” no se eleva hasta lo abstracto y lo refiere todo a sí, tenemos en sus obras, inferiores en mérito a las del hombre, una gama delicadísima de pensamientos y sensaciones que pudiera comparar con las diversas tonalidades de distintos cristales cada uno de un color diverso. El objeto es la *vida*, el cristal al través del cual contemplamos el *alma* de la *mujer* que ha escrito el libro (287-288)

El capítulo XXV está dedicado a las escritoras rusas, suecas y polacas. Entre las escritoras rusas destaca a Sofía Kowalevska (1850-1891), una importantísima matemática, de la que dice:

No es la feminista romántica francesa ni la violenta sufrageta de Inglaterra; es la “mujer intelectual” que no siendo bella ni rica no cree tener derecho al *amor*, pero sabe que lo tiene innegablemente a la vida y a la felicidad. Ella encauza su vida como puede y busca la felicidad en el estudio, donde sabe que ha de encontrarla (312)

Como vemos, atribuye esta especial dedicación de Kowalevska a la carencia de atributos como la belleza o la riqueza, lo que le han hecho renunciar al amor. Es decir, la considera un caso atípico de mujer, que trata de justificar desde una óptica “femenina”, desde los estereotipos sobre las vidas femeninas vigentes en la época.

En cuanto a las mujeres suecas, “El derecho de igualdad de los sexos, que en los pueblos latinos es una utopía, en Francia una “pose literaria”, en Inglaterra la bandera de un partido, en Alemania una palabra sin eco, es en Suecia una realidad” (316).

El capítulo XXVI está dedicado a las escritoras griegas, belgas, austriacas y norteamericanas. Son escasos los nombres, y de entre todos, destaca a las norteamericanas Mrs. Beecher-Stowe (1812-1896), autora de *La cabaña del tío Tom* y a Ana Elisabeth Dickinson (1842). Al final del capítulo realiza una breve mención de las escritoras sudamericanas, pero dice: “¿Sin conocerlos a ellos, a los hombres, cómo podría hablar de las mujeres? [...] En el mercado español apenas hay libros americanos” (333). Así pues, aunque toda su producción literaria la publicó fundamentalmente en España, y en repetidas ocasiones nos habla de su “españolidad”, apenas conocía la literatura latinoamericana por las dificultades de encontrar obras en esos momentos. Sin embargo, es una de las figuras literarias más valoradas de la literatura de Puerto Rico.

Así que pasó a engrosar las filas de los escritores y escritoras de América del Sur, siendo una completa desconocida en España. Esa “españolidad” se manifiesta especialmente cuando habla de las escritoras españolas (Capítulo XXVII). Habla de María de Zayas y Sotomayor, de Carolina Coronado, de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de “Fernán Caballero” (Cecilia Böhl), de la que dice que es “...una de las figuras más hermosas y simpáticas de la literatura femenina española” (340).

En la página siguiente realiza una comparación entre la vida y las obras de Fernán Caballero y George Sand, ensalzando en las obras de la española “la vida del hogar en su castiza pureza que reproduce en sus obras” (341):

Porque, y podemos decirlo muy alto para honor de la mujer española: nuestro hogar, preservado por la rigidez de nuestras costumbres, está muy lejos de parecerse a esos hogares turbulentos y agitados de otras naciones de Europa, en los que la mujer, alterna por igual con el hombre, suscita escenas con su intransigencia y pone en práctica la tan decantada igualdad de los sexos. La mujer española sumisa, enamorada, perdonando la culpa del esposo infiel, educando cristianamente a sus hijos, viuda inconsolable, doncella recatada y purísima, será quizás un tipo arcaico y podrá echársele en cara ignorancia y falta de energía ante los arduos problemas de la vida, pero es un tipo adorable, tan eminentemente femenino, que es la síntesis de las cualidades de su sexo. Amor, sumisión, belleza y bondad (341)

En las páginas posteriores habla de diferentes autoras, como Pilar Sinues de Marco, Concepción Arenal, de la que expresa su gran admiración y cuya obra califica de “viril”, máximo calificativo que aplica a las autoras que realizan una literatura de la mayor calidad (342-343), Rosalía de Castro, Sofía Casanova, de la que destaca “su delicada belleza, su talento y su virtud” (351), Emilia Pardo Bazán (353), de la que, de nuevo, afirma que sus mejores novelas parecen escritas por hombres (355), Concepción Gimeno de Flaquer y Enriqueta de Vilches (355).

En la página 350 ensalza a los escritores gallegos:

Los aficionados a estudios étnico, buscarán quizás los orígenes de esto, en la mayor pureza de la sangre, no mezclada con elementos judíos como en Cataluña, ni con mozárabes como en el Mediodía y en el Levante

Dentro de la ideología de la época, Eulate en este párrafo nos revela los tópicos existentes, dentro de una cierta visión racista. Desglosa después las referencias biográficas dentro de los parámetros de las diferentes regiones: escritoras catalanas (Concepción Gimeno de Flaquer), las andaluzas, de entre las que destaca a Blanca de los Ríos. También menciona a Salomé Núñez Topete, Carmen de Burgos Seguí, Patrocinio de Biedma, Faustina Saez de Mélgar, Ángela Grassi, Micaela Peñaranda, Sofía Tartilán, Julia de Asensi y, finalmente, otras que nos resultan hoy desconocidas. Sin embargo:

La literatura femenina, no tiene sus equivalentes y cuando se trata de hombres y mujeres de España, hay que renunciar a hacer comparaciones. Esto depende quizás, de que no hay mujer tan verdaderamente mujer como la española, y de que la literatura y la profesión de las Artes, son más adecuados al hombre, que a nosotras (356).

Y además: "...se saca la impresión de cómo la religión y el hogar, que son la base de los amores de la mujer española, han sido, al tratarse de las poetisas, sus principales núcleos de inspiración. [...] Quizás resultemos nosotras menos geniales, pero ¡cuánto más nobles y puras!" (361).

El capítulo XXIX está dedicado a las pintoras y escultoras francesas, el capítulo XXX a pintoras y escultoras, y el XXXI a músicas. En páginas posteriores realiza el análisis y la crítica de lo que llama "Creaciones", y en las que se comentan obras de Paul Bourget (*Messonges*, o *Mentiras*), Mrs. Humphrey Ward (*Marcella*), Matilde Serao (*Fantasia*), Sudermann (*Fran Sorge*, *La mujer gris*), y Don Juan Valera (*Pepita Jiménez*).

En el capítulo dedicado a las pintoras y escultoras francesas expone datos sobre María Ana Isabel Vigeé (1755-1842), Constanza Mayer (1776-1821), Mad. de Haudebourt (1784-1845), Rosa Bonheur (1822-1899) y otras pintoras que hoy nos son desconocidas. También hace una breve mención a las escultoras, ya que "...Las escultoras son menos conocidas, pues no encaja este arte tanto como la pintura en la condición social de la mujer" (375).

Sobre las artistas plásticas Carmela Eulate Sanjurjo, dice en 1915:

Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de

los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un “metier” y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapacitemos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del “Hombre” (317)

La cita nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. No olvidemos que los espectadores de las obras, valoraban no sólo la calidad de la misma, sino si se correspondían con las expectativas sociales en relación a las obras de “señoras” y “señoritas” en las que se juzgan también sus cualidades morales, y otros valores asociados a los estereotipos dominantes sobre la vida de las mujeres, como el aspecto físico o su adscripción de clase. También se adhiere a las ideas dominantes sobre la incapacidad creativa de las mujeres así como la superioridad “natural” del hombre, mostrando la interiorización social general de la inferioridad de las mujeres en la creación artística, un complejo de inferioridad que se manifiesta claramente incluso en el grupo de mujeres, periodistas o escritoras, que habían roto con los condicionamientos de la época escribiendo en publicaciones periódicas o literarias que en ocasiones lograron un gran éxito. Sin embargo, en el primer tercio del siglo XX, ya acepta con naturalidad el hecho de que las artistas puedan vivir de su trabajo de creación, lo que nos indica una cierta apertura de las perspectivas profesionales de las mujeres en la época.

Las últimas páginas constituyen la Conclusión, que resume:

El resumen de esta obra, o necesitaría otros tres volúmenes, o puede hacerse en pocas palabras. Hemos empezado por afirmar con hechos y ejemplos célebres, el poder inmenso, pudiera decir casi absoluto que representa la mujer, moviendo el mundo con la palanca del amor. [...] El segundo hecho, igualmente innegable pese a las feministas, es la inferioridad de la mujer, como creadora en las Artes, como actora en la Historia, comparada con el hombre. Doy esto por demostrado y paso adelante (443)

En cuanto a la situación de la mujer en la sociedad del momento:

Los grandes psicólogos, han buscado el origen de todas las ciencias, han querido desviar la Historia y el Arte, adaptándolas a los juicios que ellos sustentan. De aquí, las dos teorías tan diversas: la que quiere emancipar a la mujer, haciéndola por espíritu de justicia igual al hombre, y la que pretende conservar lo que pudiéramos llamar el status quo de la sociedad actual. Avanzamos, no cabe duda, pero con poco método, por etapas irregulares. Parece que la lucha de sexos ha sustituido a la lucha de clases, y lo que se obtiene, es arrancado por la fuerza, no cedido por la convicción. Hay muy pocos medios coercitivos prácticos, y los gobiernos que hacen las leyes no modifican las costumbres. Cuando las Cámaras legislativas de los países escandinavos, sancionan una ley que amplía el radio de acción de la actividad femenina, ya hay un núcleo inmenso de mujeres, que saben aprovechar el beneficio. El gobierno no ha hecho más que ratificar la obra de las costumbres (444)

Sin embargo:

La sociedad reposa sobre una base, que si la movéis, quedaría desquiciada. Es el hogar en el que reina la mujer. [...] El problema es doble, y creo estamos aun muy lejos de una solución beneficiosa. Hay que educar a la mujer, desde luego, para esposa, para madre, no para médica ni para abogada, sin que esto signifique cerrarle los accesos del Saber, y privarla de medios de subsistencia, sino simplemente, preferir lo esencia a lo accesorio (445)

En resumen, por un lado, la obra constituye una reivindicación de las mujeres en la literatura y las artes al realizar una revisión de las biografías y las obras de literatas y artistas ignoradas generalmente en las obras de los varones, y dentro de los parámetros de las reivindicaciones de las mujeres de la clase acomodada en esos momentos en toda Europa y América del Norte. Por otro lado, se sitúa en las posiciones de un feminismo conservador que aunque reivindica la existencia del “genio” femenino y mejoras educativas para las mujeres, lo hace desde la defensa de la posición tradicional de las mujeres en sus papeles de esposas y madres.

En la obra, al igual que en la novela *La muñeca*, la autora es ambigua, ya que al mismo tiempo que defiende los valores tradicionales para las mujeres, como el amor y la familia, y rechaza en diversas ocasiones el feminismo emergente en escritoras francesas e inglesas, destaca las obras de autoras que reivindican los derechos para las mujeres. Al hablar sobre la calidad en las obras literarias femeninas, encontramos que las más destacadas son las que “escriben como un hombre”, o, por el contrario, aquellas que, a través de sus publicaciones, manifiestan su extraordinaria feminidad. Así que, al mismo tiempo que afirma la inferioridad de las mujeres en la creación, sea en literatura o en artes plásticas y música, está exponiendo la vida y la obras de muchas creadoras a las que en algunas ocasiones llama “genios”, oponiéndose a las ideas dominantes sobre la creatividad femenina.

Dentro de su adscripción de clase, como nos dice Griselda Pollock para el siglo XIX:

Se suponía que las mujeres debían ser madres y ángeles del hogar que no trabajaban y que, sin duda, no ganaban dinero. Sin embargo, el mismo sistema social que producía esa ideología de lo doméstico, que millones de mujeres abrazaban y mantenían vivo, también generó la revolución feminista, que proponía un conjunto de definiciones completamente diferente de lo que constituían las posibilidades y ambiciones de las mujeres, ideas que, no obstante, se defendían y vivían dentro de los límites establecidos por las ideologías dominantes de la feminidad (Pollock, 2013: 36)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, R. L.: *El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan de Puerto Rico, Isla Negra Editores, 2002.
- Aguirre, A. M. “Novela puertorriqueña del siglo XIX: Nuevos enfoques”, en V:V:A:A.: *22 conferencias de literatura puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico, Ed. Edgar Martínez Masdeu. Librería Editorial Ateneo, 1994.
- Aguirre, Á. M.: *Situación de la literatura puertorriqueña a fines del siglos XIX y del XX: un Parangón*, Roma, Fine Secolo E Scrittura: Dal Medioevo al Giorni Nostri. Ed. Bulzoni, 1999, p. 449.
- Nones-Roiz, A.: “La oblicuidad y el desplazamiento de la escritura femenina del siglo XIX: La muñeca de Carmela Eulate Sanjurjo (1895)”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 36, 1998, p. 117.
- Pollock, G.: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del Arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2015, p. 36.