ESCRITORAS ITALIANAS

"Matrimonio e maternità". Il percorso autobiografico di "Gina Sobrero"
"Matrimony and maternity". The autobiographical journey of "Gina Sobrero".

Irene Scampuddu
Universidad de Salamanca

Riassunto

Nel 1908, la nobildonna piemontese Maria Carolina Luigia ("Gina") Sobrero, nota negli ambienti letterari di fine Ottocento con lo pseudonimo di Mantea, pubblica il diario Espatriata. Da Torino a Honolulu (dall'editore romano Voghera).

Questo diario, scritto due decenni dopo i fatti narrati, è tra i più interessanti e avventurosi di Gina Sobrero e nasce appunto in seguito al lungo viaggio da Torino a Honolulu (attraverso Francia, Inghilterra, Irlanda e Stati Uniti) e al triste soggiorno hawaiano.

Quest'articolo si focalizza appunto sul libro Espatriata, con l'intento di mettere in luce le difficoltà e le sofferenze della scrittrice e la necessità di non conformarsi al discorso relativo all'identità femminile e alla funzione della donna come moglie e madre.

Gina si distinguerà dalle sue contemporanee: vive un matrimonio imposto e una crisi legata a una maternità non desiderata, emozioni e delusioni spiegate dettagliatamente in quest'autobiografía.

Parole chiave: Espatriata, matrimonio, maternità, anticonformismo.

Abstract

In 1908, the noblewoman Maria Carolina Luigia ("Gina") Sobrero, known in the literature circles of the late nineteenth century under the alias of Mantea, publishes the diary "Espatriata. Da Torino a Honolulu" (from roman editor Voghera).

This diary, written two decades after the facts narrated, is among the the most interesting and adventurous of Gina Sobrero and was

made following the journey from Tourin to Honolulu (through France, England, Ireland and the United States) and to the sad hawaiian journey.

This article focuses on the piece Espatria, with the aim of hihglighting the difficulties and sufferings of the writer and her need to not conform to the relating discourse to female identity and to the role of the woman as wife and mother.

Gina will stand out from her contemporaries: she lives a forced marriage and a crisis linked to unwanted motherhood, emotions and disappoinments explained in detail on this autobiography.

Key-words: Expatriated, marriage, motherhood, nonconformity

1. Gina Sobrero detta Mantea

Era il 1889 quando Gina Sobrero, giornalista e scrittrice, ha iniziato a firmare gli articoli per la Gazzetta Piemontese diventata poi La Stampa di Torino. Il suo nome Mantea lo scelse molto ironicamente, nome che in greco antico, significa divinazione.

Tra suoi articoli (i capocronaca, come si diceva), leggeri, senza titolo, ammassati a bordo pagina come "Fatti del giorno", "Cronaca cittadina" e "La vita che si vive" ci permettono di delineare la figura di questa donna. Così come "La Tribuna" di Roma," Il Flirt" di Palermo e "La donna" di Torino. Ma, per avere un'idea concreta di Mantea, bisognerebbe percorrere davvero tutti i suoi scritti insieme ai testi più impegnativi, romanzi e quant'altro.

Mantea alla fine dell'ottocento però, si getta con passione nella scrittura e a differenza di molte sue contemporanee non esita nemmeno un momento a raccontare al suo pubblico la sua storia personale.

C'è da dire che prima del Risorgimento per esempio, le donne hanno scarsa occasione di affermarsi sul piano sociale o di partecipare attivamente alla vita letteraria nazionale, ma durante il periodo del Risorgimento escono della loro posizione passiva e cominciano a dedicarsi alla scrittura. Cristina di Belgioioso (1808-1871) è una delle prime scrittrici che propaga le sue idee

sulla situazione delle donna, benché non venga ancora considerata come la prima femminista italiana. Questo ruolo invece viene attribuito a Anna Maria Mozzoni (1837-1920) e alla Aleramo. L'importanza dell'Ottocento per lo sviluppo delle idee femministe e della letteratura femminile è anche dovuta alla nascita di grandi case editrici. L'Ottocento è stato quindi un periodo importante per la diffusione e lo sviluppo della letteratura femminile.

In Italia, la povera Gina se vorrà qualcosa dovrà sudarselo a oltranza. Intanto deve vivere e procurarsi il pane.

Si mette in pista, scrive ai giornali, sfodera il suo buon inglese e le sue nozioni di cosmopolitismo. Nessuno la assume, ma tutti le danno rubriche da tenere. E tenace e affidabile.Vede le cose con occhio attento, le considera, parla come un libro stampato.

C'è molto bisogno di un personaggio cosi. Dalla fine dell'ottocento il tempo è iniziato a scorrere in fretta e gli stili di vita a cambiare.

Le classi sociali si mescolano. Nessuno sa più dire con esattezza cosa si deve fare e come ci si deve comportare. Ragione per cui si fanno largo le signore delle buone maniere ed i loro breviari del bon ton. Vanno per la maggiore Jolanda, che poi è la marchesa Plattis e la marchesa Colombi che invece marchesa non è, bensì la moglie sfortunata e poi separata del direttore del Corriere della Sera.

Non c'è giornale per signore che non abbia sotto svariate e fantasiose insegne la sua brava rubrica di consigli. Ci sono elzeviri e pezzi in cronaca e soprattutto, le lettere degli smarriti signori e signore che chiedono in qual modo ci si debba comportare.

2. Espatriata

È stata espatriata, come chiarisce fin dal titolo del suo migliore romanzo uscito nel 1906 e dedicato alla madre con queste esatte parole: "Alla mia mamma la prima copia del libro che mi ha costato tanta parte di vita ma che ho avuto il coraggio di scrivere in poche ore ridendo".

Espatriata si iscrive di diritto nel canone della letteratura di viaggio tra Otto e Novecento.

Il romanzo narra di una ragazza sveglia e carina, figlia di un colonnello e di una principessa, allieva modello dell'elegante ed esclusiva scuola delle Figlie dei Militari di Torino. E' un taccuino di viaggio e *memoir* allo stesso tempo, un frammento più drammatico e significativo di una giovane vita, un viaggio non solo fisico ma soprattutto interiore.

La narrazione ha inizio nell'agosto del 1887, due mesi dopo le nozze della Sobrero con l'ufficiale Wilcox, e si interrompe al momento della partenza da Honolulu, nel febbraio dell'anno successivo.

L'ufficiale in questione, uomo di fascino e di presenza, sangue misto, risponde al nome di Robert Wilcox. A un secolo di distanza negli States è considerato un eroe, fra i principali artefici dell'unione delle Haway; in patria è dimenticato da tempo e nel libro della moglie è un volubile e primitivo avventuriero, un rude, un selvaggio (un uomo insomma!) che le ha rovinato la vita.

Nell'ordine, le ha rubato i suoi sogni: niente romanticismo fin dalla prima notte di nozze; le ha decapitato le speranze: niente corona delle Haway che l'incauta Torino di fine ottocento aveva già posto in capo a lui, cosi ben portante ed alla giovane sposa. Nessuna comprensione coniugale ma una vita di sottomissione.

La storia di una parentela stretta col re Kalauela e di una vita politica importante se non proprio di un trono, il bravo Wilcox la vanta di sicuro a Torino, almeno quando chiede con occhi umidi di commozione la mano di quella graziosa ragazza bionda; il padre di lei, il barone Lorenzo, colonnello della miglior tradizione piemontese, bene imparentato con la casta militare e politica è morto da poco, la ragazza è da accasare. Giungono per il grandioso matrimonio anche i messi delle Haway con ricchissimi doni per gli sposi.

Il matrimonio, nato fra equivoci e speranze troppo grandi, si sbriciola in fretta. Wilcox è richiamato in patria, ma perde il favore del re costretto a malincuore a concedere una costituzione

al popolo proprio per effetto dell'educazione troppo liberale che aveva voluto dare ai suoi sudditi, Wilcox per primo.

La sposa dopo un viaggio lunghissimo, da Torino a Parigi e Londra, New York e San Francisco, scopre alle Haway una realtà da paura. Case di legno, famiglie allargate, usanze tribali, zanzare e tanto caldo umido non sono che l'inizio.

Il paradiso tropicale visto da una torinese perbene è assai limitato e indigesto. Wilcox, figlio di un commerciante americano e di una hawayana imparentata (lei, si) con la famiglia reale, non ha soldi. La piccola baronessa, già incinta e piena di paure reali e di fisime, cerca scampo al consolato francese. E' la prima fuga, o meglio un tentativo. Robert è povero, ma non difetta di risorse, è veramente un uomo fuori del comune e si dà alla lotta politica. Acquartierati a San Francisco, i due sposi, a soli due anni al matrimonio, si detestano.

La moglie scrive e traduce, da lezioni di italiano e francese per mantenere se stessa e la bambina. Alla fine, quando Robert decide di tornare alle Haway scappa, sale su una nave appena può pagarsi il passaggio e via verso casa.

A le Havre la sua piccolissima bambina, stremata dal viaggio, muore. Gina si precipita a casa e immediatamente chiede di annullare questa farsa crudele di matrimonio. Ci impiegherà anni con la tradizionale prudenza e lacunosità delle nostre leggi. Alle Haway Robert impiega molto meno e, per sua fortuna, fa la giusta scelta. Sposa una bellissima anglo hawayana, Teresa che gli porta relazioni principesche, denaro e persino due figli.

2.1. Il matrimonio

Espatriata, ad un secolo dalla sua pubblicazione, viene riproposto al lettore moderno con l'intento di svelare al lettore i parametri della relazione di una coppia interrazziale di quasi fine ottocento composta da un marito legato sia per cultura che per educazione, ad un'idea assolutamente riduttiva delle capacità intellettuali delle donne e da una moglie abbastanza colta da rendersi conto del disagio[1].

1 Per un maggior approfondimento vedi l'introduzione di Ombretta Frau al libro Espatriata. Da Torino a Honolulu di Gina Sobrero.

Utilizzando la tecnica del flashback Mantea, delinea il contesto dell'opera e focalizza gli avvenimenti che l'hanno portata alle nozze con l'ufficiale. Nello specifico si sofferma sulla cerimonia di nozze e sulla luna di miele.

Ironicamente descrive la cerimonia come se l'evento lo avesse visto dal di fuori e non vissuto in prima persona: continuavo a contemplare da estranea quella commedia mondana che s'andava svolgendo, e di cui ero io l'eroina. (Mantea, 2007, 67).

Non si è commossa affatto anzi, descrive il momento con un tale amarezza che lascia di stucco mettendo in evidenza l'ipocrisia che la circonda.

Vista la sua condizione sociale per Mantea, il matrimonio con un giovane prestigioso e esotico come Wilcox doveva rappresentare il coronamento dell'unico sogno consentito dalla rigida educazione e dalle regole della buona società. Un'altra come Mantea non avrebbe potuto avere potuto ambire ad altra carriera se non quella di moglie e madre.

Probabilmente, è lecito penare che, grazie alla forte personalità e all'atteggiamento anticonformista più volte manifestati nel diario, Mantea immaginasse nella sua ingenuità che il matrimonio rappresentasse una forma di libertà, se non proprio di emancipazione, in quanto la nuova condizione di 'signora' le avrebbe per lo meno permesso di uscire da sola e ricevere in libertà.

Il passaggio dalla fanciullezza all'età adulta, simboleggiato dal rito matrimoniale, si rivela invece drammatico e radicalmente diverso dalle aspettative della giovane sposa e il matrimonio risulta essere niente più che una forma diversa di prigionia, dalle caratteristiche sostanzialmente identiche: solitudine, incomunicabilità e mancanza d'indipendenza, con una differenza, però, una volta sposata, la condanna è definitiva e l'evasione quasi impossibile.

Renée Baernstein ci dà un'immagine accurata sulla vita della donna nel XIX secolo e sottolinea che:

> Una vergine sotto il tetto del padre, diventava poi una moglie quando era "menata" dal marito. Poi, di solito, veniva la maternità e, se la donna sopravviveva ai rigori delle gravidanze e dei parti, diventava una vedova dopo la morte del coniuge. (Baernstein , 2006, 213).

Baernstein spiega che in quest'epoca il matrimonio è il culmine nella vita della donna e che è l'unico momento importante da celebrare nella sua vita. Quando la famiglia apprende la nascita di una figlia, le nozze diventano il momento anticipato e atteso da tutta la famiglia poiché il matrimonio è concepito come il momento di transizione più importante nella sua vita. Dopo il matrimonio l'unico scopo della donna è ridotto alla maternità e alla gestione della casa. Il compito della donna è quello della procreazione e dell'educazione dei figli, con con la conseguenza che gli altri interessi e le altre occupazioni cadono, mentre la vita del marito semplicemente continua, senza rinunce.

L'aspettativa di Mantea quindi nei confronti della vita coniugale era diversa all'inizio e sarà la cerimonia religiosa a scuoterla emotivamente e non quella celebrata davanti al sindaco:

> Pur troppo non ho in me molto sviluppato il sentimento religioso, ma in quell'augusto luogo di preghiera, davanti a quel venerando sacerdote, […] che non recitava, come il sindaco, una lezione imparata a memoria e ripetuta mille volte, ma parlava veramente con Dio e ne implorava la benedizione sul mio capo, io mi sono davvero commossa (Mantea, 2007, 67).

Ombretta Frau, ci fa notare come il sentimento di Anna Franchi sia stato invece differente rispetto a quello di Gina Sobrero riguardo quest'ingenuità nei confronti del matrimonio attraverso il personaggio di Anna, la protagonista del romanzo autobiografico della Franchi *Avanti il divorzio*[2]:

2 Uscito nel 1902, è il primo romanzo della letteratura italiana in cui viene rappresentata e denunciata l'inferiorità sociale e giuridica della donna e viene rivendicata una condizione femminile più equa nella società. La Franchi, rivendica soprattutto una radicale riforma del diritto di famiglia con l'introduzione del divorzio.

> Davanti al codice Anna fu meno distratta; le parve assai più grave l'avvenimento; la lettura degli articoli della legge, la firma, la sala severa, il sindaco… tutto le disse, più della chiesa, l'atto solenne che la impegnava per sempre. (Franchi, 1902, 44)

Rispetto alla Franchi Mantea, contrappone la parte interiore della propria vicenda. Lei aveva una concezione diversa del matrimonio, ossia dare la vita per il suo compagno ma le sue aspettative non rispecchiano la realtà e non si avvicinano al lieto fine.

Gina si ritrova per la prima volta davanti ad un uomo che in realtà le risulta estraneo e che oltretutto la costringe ad un rapporto sessuale a cui la giovane non è assolutamente preparata. I sostantivi che Gina userà sono "Rossore" e "Ribrezzo" per descrivere quella che definisce una delle delusioni più orribili (Mantea, 2007, 60).

La loro relazione diventa a partire da quel momento fittizia e basata sull'incomunicabilità e questo stato d'animo Mantea, lo farà corrispondere anche alla descrizione che fa dell'ambiente che la circonda, come quando descrive il paesaggio svizzero durante la sua luna di miele[3], simbolo anche questo, dell'ipocrisia.

Al ritorno in Italia Mantea, spera di ritrovare quella serenità tanto ambita, pensando che l'affetto per il nuovo consorte si sarebbe consolidato con il passare del tempo. Molte donne imparavano ad amare i propri compagni e Mantea, come altre giovani, si illude di poter creare un matrimonio perfetto attraverso la creazione di uno spazio perfetto: La casa che abitiamo è un vero nido da innamorati; […] tutto è così lindo, allegro, di buon gusto, ora che vi ho disposto i miei gingilli (Mantea, 2007, 64-65).

L'ordine costruito a stenti, verrà a mancare quando Wilcox viene richiamato in patria e Gina ancora una volta sente di perdere il controllo della situazione ma è costretta ad adeguarsi e nel suo diario scrive che nonostante non voglia partire per seguire il marito, sa perfettamente che una decisione del genere avrebbe delle conseguenze importanti per la sua reputazione.

3 Si trattava di un argomento conosciuto soprattutto nei circoli letterari del tempo. La rivista *La Donna* condusse anche un sondaggio su questo argomento.

Quando arriva Honolulu per esempio, il disagio è così grande che inizia ad avere nei confronti del marito un vero e proprio rifiuto. Gina fa ricorso quindi ad una sorte d'isteria e a manifestazioni emotive esagerate come pianti, sorrisi, singhiozzi e scoppi di risa quasi incontrollabili[4].

In seguito adotta altri comportamenti irrazionali come il rifiuto del cibo come ricatto nei confronti del coniuge con la speranza che questo si convinca a lasciare la casa. La sua intenzione era quella di ricorrere alla strategia di sembrare la tipica donna borghese di quel tempo, fragile, debole e malata. Anche se in realtà il problema del cibo fù reale a causa appunto delle difficoltà matrimoniali e di questa gravidanza non desiderata. Ma non solo, il rifiuto del cibo hawaiano significa anche un rifiuto per la cultura del marito e quindi di Wilcox.

2.2. La maternità

Gina aveva scoperto di essere incinta:

> Non sto troppo bene; […] sono semplicemente in quello stato che si chiama interessante, forse perchè priva di interesse per un certo periodo una donna, rendendola deforme, brutta e capricciosa. […] Prima di tutto può anche non essere vero, rimanere solo una speranza. Speranza? E lo desidero io proprio in fondo al cuore? Fra I miei giucattoli infantili, dei quali serbo memoria, vedo poche bambole, cui non ho mai saputo imbastire una vesticciuola; esse erano le mie allieve, delle dame cui facevo visita, o completavano l'esercito che formato dalle sorelle minori, e da me, combatteva, sotto gli ordini di mio fratello (Mantea, 2007, 68-69).

Nella letteratura femminile di fine Ottocento, il comportamento di Gina costituisce un raro caso. Se un iniziale rigetto della gravidanza è un fatto abbastanza comune che riflette le insicurezze normali di una futura madre, l'atteggiamento di Gina dimostra una vera e propria ammissione della mancanza del cosiddetto "istinto materno".

4 Vedi nel testo di Espatriata a pagina 87, momento in cui Mantea descrive gli effetti dell'aria marina sulla pelle.

Questo rifiuto, come sostiene la Frau, si scontra con la consapevolezza di essere nata come essere destinato alla procreazione ma anche, con l'immagine di madre nelle riflessioni di Rousseau e di molti altri studi scientifici che si consolidarono ulteriormente nell'Italia post-risorgimentale.

Gli appunti di Gina infatti, rispetto a Espatriata che è del 1908, risalgono a venti anni prima e in questo contesto abbiamo detto, gli scritti letterari che ammettano una mancanza di interesse nei confronti della maternità sono quasi inesistenti. Gina però, si muoveva nella cerchia della vecchia aristocrazia italica e poteva quindi permettersi di non sottostare alle dure regole delle altre giovani borghesi.

Alba Amoia, nel suo saggio *No Mothers We!* Stabilisce una relazione fra il calo della natalità nell'Italia del Ventesimo secolo e le tematiche di emancipazione trattate da alcune scrittrice tra fine Otto e Novecento e sostiene che l'immagine della donna-madre, incarnata da secoli di immagini religiose raffiguranti la Madonna con il bambino, fosse cosi immersa nella mente femminile italiana da non permettere un cambiamento della società (Amoia, 2000, 36). Questa affermazione della Amoia ci conferma come questo dissenso sia raro anche nelle donne più emancipate ed è per questo che Mantea risulta essere un caso eccezionale.

È comunque necessario, tornando a Espatriata, sottolineare come l'autrice nella stessa pagina in cui manifesta la poco gradita novità del richiamo in patria di Wilcox, affianchi all'idea del rifiuto della maternità manifestazioni di indipendenza: le bambole della giovinezza di Gina, non sono quindi prototipo di bambine da crescere ma "allieve" di una futura insegnante, o "dame" a cui far visita: comunque scelte che dimostrano la condotta anticonformista di una giovane Mantea.

L'autrice è assolutamente cosciente del fatto che la donna sia destinata a un compito ben preciso però, allo stesso tempo, sente l'oppressione del ruolo che le è stato imposto. Tutti i riferimenti alla maternità che troviamo in Espatriata non sono certamente positivi anzi, descrive questa condizione come qualcosa che rende una donna: deforme, brutta e capricciosa (Mantea, 68).

Anche nel trattato *Le buone usanze* Mantea, con grande freddezza, tratta il tema delle neo-madri: Sono assolutamente di cattivo gusto le donne che nella felicità di sentirsi madri, hanno troppa premura di darne a tutti notizia (Mantea, 1897, 15). Mantea e così come lei anche altre autrici ottocentesche raccomandano le qualità della moderazione e della discrezione in ogni situazione ma, risultano in grande contrasto con i contenuti di alcuni galatei contemporanei in cui invece la maternità è celebrata come condizione suprema per una donna.

Per capire l'importanza delle affermazioni di Gina basterebbe vedere la differenza con altri due galatei, quello di *Eva regina* di Jolanda e *Come devo comportarmi*? di Anna Vertua Gentile. Entrambe mettono in secondo piano la femminilità, il desiderio e l'ammirazione per lasciare spazio al rispetto che merita una madre (Jolanda, 1923,107).

In Espatriata i riferimenti al nascituro continuano ad essere poveri anche dopo l'arrivo a Honolulu anche se, con il passare del tempo, vediamo dei piccoli cambiamenti in Gina. Passa da un atteggiamento di accettazione obbligata a momenti di disperazione che toccano il melodramma tanto da, proiettare nel bimbo che sta per nacere tutto il dolore e la rabbia che sente: Anche il pensiero di questa mia maternità non lontana oramai, non è riuscita a darmi ancora una sola ora di gioia (Mantea, 172).

Qualsiasi oggetto che la ricolleghino al figlio, dal corredino alla culla, non le permettono di sentire l'evento come un sogno se non un motivo di profonda stanchezza.

2.2.1. La fuga e il fallimento.

Vittoria Colonna Wilcox, la figlia di Mantea, naque nel 1888 a San Francisco ma, morì a solo 1 anno e probabilmente durante il viaggio di ritorno di sua madre.

Gina fece ritorno in Italia senza marito e senza figlia fallendo cosi sia come moglie che come madre. Entrambi i fatti hanno inevitabilmente segnato la sua esistenza, un vero e proprio trauma che iniziò a riflettersi anche sulla sua scrittura.

In *Lettere Sparse*, un romanzo epistolare pubblicato prima di *Espatriata*, possiamo vedere come una madre deve fare i conti con la perdita della propria figlia che oltretutto ha lo stesso nome di Vittoria e non solo, fa anche dei riferimenti alla crisi matrimoniale e finanziaria: […] la mia piccola Maria Vittoria, […] s'ammalò improvvisamente e come se l'avesse colpita una vera maledizione, un orribile maleficio, fu ridotta in quarant'otto ore cadavere (Mantea, 1907, 98)

Ma a differenza della sua reale situazione, Mantea da al suo *alter ego* in *Lettere Sparse,* un finale assolutamente differente: Roberta Lante infatti, la protagonista, è si segnata anche lei dalla morte della figlia e da una complicata relazione con il marito ma, quest'ultima condizione verrà poi risolta in quanto Paolo suo marito troverà un'altra occupazione a Massaua.

3. Conclusioni

Gina Sobrero ci dimostra attraverso *Espatriata* come non sia assolutamente una donna debole e priva di personalità, se non al contrario si identifica come una personalità forte e padrona delle proprie azioni.

È vero anche, come dice la Frau che: è una creatura del suo tempo e come tale intrappolata in una percezione della donna che, seppure di indole forte e indipendente, deve apparire docile e sottomessa alla famiglia prima e al marito poi (Frau, 31).

Proprio per questo motivo, per quanto sia una netta contraddizione, nei suoi galatei Mantea raccomanda alla moglie di seguire il proprio marito nei gusti e nelle opinioni. Dice che la sposa si deve uniformare ai gusti del marito, mostrandosi entusiasta sempre e non deve far mai trasparire degli interessi riguardo luoghi o bellezze ma, questo non significa, perdere la propria personalità anzi cercare di mantenerla sempre intatta. Questo ci fa capire come in *Espatriata* lei descriva un marito ancora legato ad una idea antiquata riguardo le capacità intellettive delle donne.

Gina proverà diverse volte a scuotere il marito ma, ad un certo punto adotterà la sua stessa tecnica, l'indifferenza. Ovviamente

parliamo di un metodo studiato che si manifesta attraverso una mancanza di gelosia nei confornti del marito e un totale disinteresse nei confronti di tutto ciò che gli riguarda.

La parte dedicata al soggiorno hawaiiano è appunto l'ultima parte, in cui si assiste ad un ulteriore declino della già instabile unione matrimoniale con Wilcox. I fattori che hanno contribuito notevolmente alla crisi, l'inospitabilità dei luoghi e la mancanza di familiarità con le nuove usanze, sono assolutamente visibili al lettore.

Mantea, quando descrive e condanna i luoghi e le persone che la circondano fa trasparire il suo stato d'animo e le sue inquietudini e, quando arriva ad Honolulu l'unione è già irreparabilmente compromessa.

Wilcox, durante il viaggio di nozze in Svizzera, aveva provato a far ingelosire la moglie con ottimi risultati. Lei invece, aveva ricambiato durante la traversata atlantica, mostrandosi interessata a un affascinante medico napoletano, Mario De Lungo, la cui reale identità rimane a tutt'oggi misteriosa. La gelosia peggiorava il delicato equilibrio del loro matrimonio, Mantea inoltre avrà modo di rivedere il dottor De Lungo a Honolulu nello stesso periodo in cui ha ragione di sospettare il marito di tradimento.

L'autrice si ritrova così nel mezzo di un vero e proprio conflitto fra l'essere e l'apparire ma è da qui che si manifesta tutto il suo dramma, una continua lotta fra ciò che è considerato giusto, essere moglie e madre e la sua perenne frustazione dovuta ad un sentimento di perenne inadeguatezza. All'inizio pare si conformi ma subito dopo ci dimostra il contrario.

Mantea è riuscita a dare al lettore un quadro completo di quelle che sono le cosiddette «guerre coniugali»e lo ha fatto trasmettendo dettagliatamente la sua infelicità.

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (2000). *Scrittrici italiane del primo Novecento*, Bolzano, Servizio donna.

Baernstein, R., (2006), *Sposa, figlia, sorella e vecchia matre. Invecchiare donna in età moderna, tra demografia e cultura,* in "Storia delle donne", n. 2, Firenze, Firenze University Press.

Bello, A. A. (2004). *La donna: storia e problemi. Le radici cristiane del femminismo,* in "Sul femminile. Scritti di antropologia e religione", Troina, Città Aperta, pp. 1-21.

Cutufrelli M.R. (2002) *Novecento: il secolo delle donne? In Il Novecento delle italiane*, Roma: Editori Riuniti.

Curti D. (1987). Il *linguaggio del racconto rosa: gli anni '20 ed oggi in Lingua letteraria e lingua dei media nell'italiano contemporaneo*, Atti del convegno internazionale, Siena, 11- 13 ottobre 1985, a cura di C. G. Cecioni e G. Del Lungo Camiciotti, Firenze: Le Monnier.

Della Fazia Amoia, A. (2000). *No Mothers We! Italian Women Writers and their Revolt against Maternity*, Lanham Md, University Press of America.

Franchi, A. (1902). *Avanti il divorzio*, Milano, Sandron.

Gragani, C. (2008). *"Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autofinzione". Mnemosyne o la costruzione del senso*, UCL Press University, De Louvain.

Mantea, (1897). *Le buone usanze*. *Galateo della Baronessa Gina Sobrero*, Torino, Streglio.

Mantea, (1907). *Lettere sparse*, Rocca S.Casciano, Licionio Cappelli Editore.

Jolanda, (1923). *Eva Regina. Il libro delle Signore*, Milano, Ed. Perella.

Sobrero, G. (2007). *Espatriata. Da Torino a Honolulu,* a cura di Ombretta Frau, Roma, Salerno Editrice.

La figura de la madre en los relatos de Maria Messina: entre tradición y progreso
The Figure of the Mother in Maria Messina's Stories: between Tradition and Progress

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Salamanca

Resumen

En este artículo se pretende analizar las distintas posibilidades de maternidad contempladas en los relatos de Maria Messina publicados en las primeras décadas del siglo XX y, de manera muy especial, las formas de maternidad más allá de la biológica. Se parte de la ausencia materna – tanto porque está muerta, como porque no cumple con los deberes típicos de una madre – con el objeto de sacar a la luz tipologías amplias de maternidad subrogada que en décadas sucesivas contarán con un interés muy grande tanto por la sociedad como por los estudiosos de disciplinas muy variadas.

Palabras clave: Maria Messina, relatos, maternidad biológica y cultural.

Abstract

This article aims to analyze the different possibilities of motherhood contemplated in Maria Messina's short stories published in the first decades of the 20th century and, specially, the forms of motherhood beyond the biological one. It starts from the maternal absence – either the mother is dead, or she does not comply with the typical duties of a mother – in order to expose broad typologies of surrogate motherhood that in successive decades will have a very great interest both by society and by scholars of very varied disciplines.

Key words: Maria Messina, short stories, biological and cultural motherhood.

Maria Messina (Mistretta -Pistoia 1944)[1] es fundamentalmente una narradora de relatos que cuenta con más de sesenta historias publicadas en vida en volúmenes entre 1909 y 1921: *Pettini-fini e altre novelle* (1909), *Piccoli gorghi* (1911), *Le briciole del destino* (1918), *II guinzaglio* (1921), y *Ragazze siciliane* (1921), además de los relatos escritos fundamentalmente para un público infantil. En las últimas décadas la editorial Sellerio ha vuelto a editar todas sus novelas y sus relatos e incluso ha reunido en volumen algunos que aparecían solo en revistas: *Dopo l'inverno* (1999).

En la producción de Maria Messina nos encontramos con una atención ciertamente especial hacia las mujeres, protagonistas absolutas de sus obras, que viven en pueblos y pequeñas ciudades italianas. Este artículo se propone el análisis de la figura de la madre; para ello, es necesario partir del concepto de familia que está en la raíz de su producción. En este sentido, la escritora introduce a sus personajes femeninos mayoritariamente en el seno de una familia de tipo tradicional, androcéntrica, patriarcal, donde el matrimonio es indisoluble y los roles de los cónyuges fuertemente institucionalizados. En concreto, para la mujer la familia es una de las "istituzioni demandante alla conservazione di un ordine sociale" (Muscariello, 2002: 73).

> Si tratta di un sistema societario non minato da crisi strutturali e con un alto grado di integrazione tra controllo cosidetto interno, esercitato da un complesso di norme interiorizzate e controllo esterno che opera attraverso prescrizioni e divietti ed è garante dell'equillibrio sociale (Neiger, 1993: 100).

La familia es el núcleo social y, por tanto, todos los personajes femeninos creados por Messina mantienen con ella un vínculo muy fuerte. De hecho, la mujer italiana en las primeras décadas del siglo XX no tenía muchas opciones de vida: si no se casaba y tenía hijos, lo habitual y ampliamente mayoritario, prácticamente dejaba de ser mujer, quedaba completamente relegada como mujer

1 En los últimos años hemos asistido a un notable interés por la escritora, lo que ha dado lugar a estudios críticos amplios, entre los que destacamos: Barbarulli (1996), Di Giovanna (1989), Gochin (1997), Haedrich (1995), Lo Iacono (2010) y Pausini (2001).

no casada - y ya no en edad de casarse – y, sobre todo, por su condición de no madre. La soltería estaba muy mal vista y la otra opción, el convento, no aparece contemplada en la producción de Messina.

Es, entonces, la maternidad el eje central para tratar la figura de la mujer en su obra ya que "la donna si definisce in rapporto alla maternità (reale o potenziale) e si stabiliscono, di conseguenza, la sua funzione sociale (obbligo riproduttivo), il suo ambito d'azione e i suoi spazi (la famiglia, l'intimo, la ciclicità, la casa)" (Contarini, 2007).

Por ello, será la temática de la maternidad la que afrontarán muchas escritoras en esta época desde ópticas a veces muy distintas y tanto con ensayos o artículos de periódico, como con obras literarias creativas[2]. Además, la figura de la madre ha interesado a numerosos estudiosos, desde un punto de vista teórico y desde distintas disciplinas[3] así como el estudio de la relación madre-hija en la literatura[4].

En líneas generales, "la maternità viene recepita […] essenzialmente come fatto biologico, legato alle ferree leggi collettive della specie e non come relazione sociale, soggetta a evoluzioni e problematizzazioni individuali (Nardi, 1993: 79)[5]. En este sentido, la maternidad no es fruto de una decisión de la mujer, sino de un proceso biológico, "naturale, di cui le donne sono tramite e motore, quindi qualcosa di molto diverso da altre forme di realizzazione di sé" (Irigaray, 2006: 30) Ser madre era el objetivo fundamental de la mujer, su única forma de existencia social, de integración real con las leyes biológicas, pero también sociales, de tal manera que si se ponía en tela de juicio la

2 Este es el caso, entre otros muchos, de Ada Negri, con su volumen poético *Maternità*, 1904, o el de Neera con su ensayo *Tutte madri* (1904) y su novela *Teresa* (1886).

3 En este sentido, véase, entre otros, Irigaray (2006), Rich (1979), Hirsch (1989), Heffner (1979) y Murano (1991).

4 Algunos estudios de interés sobre esta relación madre- hija en la literatura especialmente en la literatura italiana son: Carotenuto (2012), Chemotti (2009), Neiger, Sambuco (2014) y Greco (2017).

5 En el caso específico de Italia, no podemos olvidarnos de la influencia del pensamiento de Mazzini no para que perpetuara el modelo femenino del ángel de la familia, que se consagra en cuerpo y alma al marido, los hijos y familiares. Cfr. Mazzini (1945).

maternidad significaba poner en entredicho también su condición como mujer. (Chemotti, 2009: 13-14).

Lo normal, entonces, es encontrarnos, tanto en la realidad como en la literatura, con figuras de madres que se integren en ese rol perfectamente delimitado y garante de la estabilidad de la familia en la sociedad patriarcal.

Sin embargo, a pesar de esta innegable familia tradicional de base, Messina nos va a presentar unas particularidades muy interesantes, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de los protagonistas de sus relatos son mujeres. En primer lugar, notamos que en esas familias la madre está ausente muy a menudo, generalmente porque ha muerto, a veces sin sustitución alguna y otras con madres sustitutas más o menos capaces de satisfacer las necesidades principales de esas niñas. De esta manera, la familia tradicional se va a ver sustancialmente alterada, con las consecuencias evidentes sobre todo en las hijas que se verán privadas de un modelo, de una referencia importante para la construcción de su identidad y su realización como mujeres. Por otro lado, los relatos de Messina están llenos de mujeres que llegan al matrimonio y que no se realizan como madres y este aspecto nos llama también la atención especialmente si tenemos en cuenta los parámetros espacio-temporales en el que se mueven estas mujeres – pequeñas ciudades de la provincia italiana a principios del siglo XX – y las dinámicas sociales y culturales imperantes en esa sociedad.

Evidentemente, ni la ausencia de la madre ni la ingente presencia de solteronas son elementos constitutivos de una familia tradicional, pero, como Messina nos da a entender a través de todas las historias que nos relata, tienen una consistencia en la realidad y están motivadas y fuertemente enraizadas con la idea de la familia tradicional. En esta decisión de poblar sus relatos con mujeres solteras y sin hijos es muy posible que haya influido su propia experiencia: Maria Messina no se casó ni tuvo hijos. Pero también esta misma circunstancia puede haberla movido a examinar otras formas de maternidad, además de la biológica, pero sin llegar a romper con la idea de familia patriarcal imperante en la sociedad de principios de siglo y la división rígida de roles.

En este sentido, Messina se nos revela una antropóloga ciertamente eficaz, que lleva a cabo un escrutinio exhaustivo de lo que tiene a su alrededor y, con una mirada aguda, es capaz de ver más allá de la superficie para hablarnos de problemáticas que son muy actuales todavía hoy y objeto de amplios estudios por parte de profesionales de distintas disciplinas. La escritora siciliana no pretende diagnosticar fenómenos, ni explicar sus causas, ni llevar a cabo reivindicaciones ni denuncias explícitas, simplemente – y no es poco – constata lo que ve, las situaciones en las que viven las mujeres de su tiempo y les da una forma a través fundamentalmente del relato breve. Nos habla de la condición de la mujer en las primeras décadas del siglo veinte[6].

En los relatos de Maria Messina, pero también sus novelas, abundan las jóvenes que no tienen madre. En muchas ocasiones no tenemos datos de cuándo se han quedado huérfanas ya que se nos presenta la acción un tiempo indeterminado después – "Un giorno di sole", "Ti nesciu" –; otras veces sí que se nos narra en el relato la muerte de la madre, aunque siempre de forma muy breve, – "Luciuzza" e "Il telaio di Caterina" –; en otras ocasiones estamos ante madres enfermas que no pueden desempeñar su rol como madres – "Il ricordo", "America" – o de madres que no sienten ese apego por sus hijos – "I villeggianti", "La bimba". De esta manera, Maria Messina nos va presentando a lo largo de su producción un gran número de madres que, en líneas generales, no coinciden con la idea imperante de madre a principios de siglo en alguno de sus aspectos y donde hay que destacar un elevado número de madres no biológicas, pero sí culturales. Sobre estas últimas se centrará nuestro estudio.

Normalmente ante la ausencia de la madre, suele ser la familia la que se hace cargo de sus hijos: en primer lugar, el padre, a veces solo, pero en muchas ocasiones con la ayuda de alguna hermana – especialmente si esta no está casada –, de una cuñada o, en algún caso, de los abuelos. Dado el alto número de solteras (o casi mejor deberíamos llamarlas solteronas, *zitelle*) que aparecen en los relatos de Maria Messina, estas son fundamentalmente las madres sustitutas más habituales. Estas mujeres no se han casado

6 Cfr. Martin Clavijo (2018).

ni han tenido hijos, como es la norma social y, por tanto, no han seguido los parámetros asignados para un rol natural biológico. Sin embargo, se encuentran en la tesitura de tener que criar a sus sobrinas, ocuparse de ellas, pensar en qué es lo mejor para su futuro; les dan de comer, las lavan, les enseñan a coser, a llevar la casa y se encargan, finalmente, de preparar su boda.

Es interesante ver cómo en un número elevado de relatos Messina otorga a estas mujeres las funciones fundamentales de la madre, a pesar de que estén consideradas por la sociedad precisamente como "no madres" y también como "no esposas", por tanto, como mujeres estériles o incluso asexuadas ya que "coscientemente rifiuta(no) l'identificazione con la madre-terra, creatura feconda e opulenta" (Nardi, 1993: 80-1). Esa falta de identificación con el orden social establecido y que les viene impuesto las coloca a los márgenes de la sociedad e incluso como un elemento de desorden, un mal ejemplo para las otras mujeres;a pesar de ello, serán ellas las que ayuden a criar a este grupo bien nutrido de jóvenes protagonistas de muchos relatos de Messina.

Al fin y al cabo, todas ellas sí que cumplen con una serie de características que tienen que ver directamente con el concepto de maternidad en vigor en estas primeras décadas del siglo XX, empezando por el sacrificio de sí misma en favor de los demás hasta llegar a anularse a sí mismas, a perder su identidad como personas, a renunciar a realizarse y tener una vida independiente. Exactamente como se requería a la madre biológica. Salvo la concepción, el embarazo y el parto, esas mujeres en nada se diferencian aparentemente de las madres biológicas, salvo que ellas son *zitelle*, un término ciertamente despreciativo que indica un estado civil ambiguo, todavía menos autónomo que el de la mujer casada, privada de un hogar proprio y obligada a vivir de por vida en la casa del padre, de un hermano, bajo sus reglas y las de su mujer. Es precisamente a estas mujeres, "per cui la vocazione materna è un vero fallimento" (Convento, 2015:10) a las que Messina consagra con la maternidad no biológica, muy amarga, subrogada, que impone fundamentalmente obligaciones y las deja al margen de cualquier derecho.

Es el caso de "Rose rosse" (*Ragazze siciliane*) en el que a la joven Bobò, a pesar de estar enamorada y correspondida en su amor, se ve condenada a la soltería por su hermano y su cuñada para que toda su herencia pase directamente a su sobrina. Convertida poco menos que en una criada, todo su amor lo vierte en su sobrina, en cuyo futuro ella se consagra por completo:

> Ora Michelina si maritava. La zia le aveva regalato il corred o […]. Aveva anche firmato una carta, con la quale cedeva le sue possessioni di Licata alla nipotina. Tutto le aveva dato, a poco a poco, e ora le faceva largo, nella vita.
>
> Per gratitudine…. – spiegava la gente. […]
>
> E Bobò s'era tirata da parte per lasciare passare la sposa, nella vita." (Messina, 1997b: 13)

Le deja su sitio en la vida, le va dando todo lo que le pertenecía, todo lo que podría haber configurado su vida y, en el momento de la boda de la sobrina, Bobò no puede por menos de proyectarse en ella: Michelina será todo lo que ella había soñado para sí misma y no llevará esa "scialba vita di vecchia zitella ancora innamorata" (Messina, 1997b: 17). Unas palabras que revelan la clara conciencia de lo que es su vida, que hielan la sangre del lector y con las que se cierra el relato.

Pero a pesar de esa anulación completa de sus deseos y su proyección en su sobrina, nos encontramos siempre ante una figura negativa, no realizada, fracasada también para la sociedad: Bobò es tan solo una *zitella* una mujer a mitad, sin alternativas: "Bisognava ubbidire. Come sempre" (Messina, 1997b: 15). Obedecer y ser agradecida. De esta manera,nos encontramos ante

> il destino ineluttabile della donna che trova soltanto nel matrimonio e nella maternità biologica la sua realizzazione. La donna non sposata può solo vivere un surrogato di un'esistenza propria attraverso i riflessi delle vite degli altri, delle altrui gioie e passioni ed è «disposta a saziarsi della felicità altrui» (Convento, 2015: 13).

En los relatos de Messina aparecen también abuelas que se tienen que hacer cargo de sus nietos. Es el caso de "Nonna Lidda" (*Picccoli gorghi*). Cuando su hijo, recientemente viudo, decide de emigrar a las Américas, la abuela Lidda se hace cargo del pequeño Nené: "Te lo lascio – le disse (il figlio) – come hai allevato me, alleva mio figlio". (Messina, 1997a: 125) La abuela, viuda y pobre, no tiene otra alternativa que hacerse cargo de este niño recién nacido y este se convierte en el centro de su vida, tanto que ni siquiera se puede permitir "piangere per il figlio che partiva" (Messina, 1997a: 125). Durante años se sacrifica por su nieto: trabaja de sol a sol y renuncia a lo más básico para poder darle al niño lo que necesita. De nuevo estamos ante un personaje que cumple con todos los requisitos requeridos por la sociedad para ser madre: la abuela Lidda vive para el nieto y en esa dedicación exclusiva encuentra su felicidad: "La gna' Lidda sentiva una gran tenerezza a coricarsi col piccino accanto; e certe volte [...], le pareva proprio di esser tornata giovane e aver accanto il figlioletto" (Messina, 1997a: 126). Su especial relación con Nené le hace revivir su experiencia como madre y el sentimiento de plenitud que le acompaña. Durante unos años, su hijo en América no puede ayudarle en nada, Nené es solo suyo. Pero un día le llega una carta: el hijo se ha vuelto a casar. La formación de una nueva familia, por una lado, entristece a Lidda, pero, por otro, el niño "sarebbe stato un appoggio, restava a lei [...] Soltanto lei era rimasto" (Messina, 1997a: 128).

Sin embargo, poco tiempo más tarde, su hijo le anuncia que se lleva a Nené a América: "Richiedeva il piccolo come niente fosse. Scordandosi che se l'era cresciuto lei, povera vecchia, con la sua fatica, che gliel'aveva lasciato quant'un gattino! Non lo sapeva lui che schianto le dava, oh, figliolo disamorato! oh figliolo sciagurato!" (Messina, 1997a: 130).

También aquí, Maria Messina nos recuerda que ella no es la madre biológica y que, por tanto, no tiene ningún derecho sobre el niño. No le queda más remedio que dejarle marchar. A partir de ese momento, abuela Lidda se va dejando morir, parece, como dice una mujer que la ve pasar, "intontita" "come un corpo senz'anima". (Messina, 1997a: 132) Ya nada tiene sentido.

Pero Messina no se centra solo en la familia directa como la única que se hace cargo de criar a estos niños huérfanos. También nos presenta la adopción por parte de personas sin vínculos familiares con los niños y, como buena antropóloga, nos describirá, por ejemplo, el sistema del *baliatico* ilustrándolo con casos concretos y distintos entre sí. De esta manera, presenta la realidad de la adopción en las primeras décadas del siglo veinte y las distintas formas de ver la maternidad en este contexto.

Sabemos que en esta época no era extraño que se una familia sacara del hospicio a un huérfano a cambio de un subsidio mensual, lo que nos da una idea de que la horfandad era, a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente, un "pesante problema socioculturale" (Pagliano, 1993: 27) y, como tal, encuentra su espacio en los relatos de Messina.

Un caso interesante de adopción es el tratado en "Lorentino" (*Dopo l'inverno*), donde nos encontramos con un tratamiento pormenorizado del tema de la maternidad que nos parece ciertamente muy actual, ya que se gira en torno al concepto de madre: ¿quién es madre: la biológica o la que cría al niño y le da todo lo que necesita? El relato se centra en el momento en el que, tras llevar años adoptado en una familia que le quiere y le trata bien, al niño, Lorentino, le reclama la madre. Por un lado, está la posibilidad para el hijo de ser "un figlio per davvero" con padres biológicos y, por otra, los derechos de la madre, tanto biológica como adoptiva. En este caso, Messina no evidencia los aspectos más económicos[7] – aunque aparecen cuando habla el padre adoptivo –, sino fundamentalmente en los derechos de la madre que ha criado a ese hijo y a la que, en nombre de una maternidad biológica, la ley se lo va quitar. La protagonista es Anna quien, ante el dolor por la muerte de uno de sus hijos, decide adoptar a uno, Lorentino, al que quiere como si fuera suyo. Cuando se encuentra con la posibilidad real de que se lo devuelvan a la madre biólogica, Anna lleva a cabo todas las acciones posibles para quedarse con él, porque para ella "è affare di coscienza" (Messina, 1999: 40)

7 Como ocurre en "Grazia" (Pettini fini).

Además de estas mujeres que se hacen cargo de sobrinos y de nietos o de hijos de otros, nos encontramos con un grupo también bien nutrido de protagonistas que renuncian a formar su propia familia y se convierten a su vez en madres para sus hermanos, en cuidadoras maternales para sus padres. De nuevo, nos situamos ante una figura de madre no biológica, pero cargada de las mismas connotaciones que hemos visto en el caso anterior. Bien desde su trabajo en la casa o como maestras o empleadas, estas jóvenes, en principio no destinadas a quedarse solteras, renuncian a la posibilidad de tener una familia propia y una vida independiente.

De figuras femeninas que dedicarán toda su vida a sus hermanos o padres y que renunciarán a sus vidas por completo está llena la producción narrativa de Maria Messina. Es el caso de Caterina en "Demetrio Carmine" (*Le briciole del destino*): "Serviva il fratello con la gioia d'una mamma che serve il suo bambino. Era rimasta zitellona per amor suo." (Messina, 1996a: 139) y los dos hermanos vivían tranquilos en perfecta solidaridad. Todo tenía un sentido, las cosas estaban en su sitio y Caterina era feliz. Hasta que aparece una mujer de fuera, el hermano se casará con ella y dejará Sicilia definitivamente. A lo largo del relato vamos viendo como Caterina va perdiendo espacio, rol y afecto en su propia casa a medida que la forastera se va haciendo con el corazón de su hermano. Se da cuenta de que es una figura inútil y que su casa y su propia vida sin su hermano no tienen ningún sentido. De hecho, durante un pequeño viaje que Demetrio hace para visitar a su novia – el primero en muchos años – Caterina "tenne le finestre chiuse, come quando c'è lutto, e non fu buona neanche a prepararsi un piatto caldo. […] Quando tornò parve che qualche cosa si fosse messo tra i loro cuori […] Non eran più Fratelli. Non c'era più niente fra di loro" (Messina, 1996a: 153-5). De nuevo, el final no nos puede sorprender: Caterina se deja morir.

In "Una giornata di sole" (*Il guinzaglio*) la protagonista Liberata se encierra en vida dentro de casa para cuidar de su padre enfermo: "il viso smorto dagli occhi malinconici, faceva pensare a una lampada spenta. Forse spenta per forza, con violenza" (Messina, 1996b: 55). Ella está sola en una casa "che serbava un tanfo di rinchiuso, dai viali del giardino che avevano un fruscìo di foglie

secche e abbandonate" (Messina, 1996b: 58) y convencida de que "la sua vita sarebbe continuata sempre così uguale, all'infinito, senza meta" (Messina, 1996b: 61), condenada a no vivir otra cosa que "il riflesso della felicità degli altri" (Messina, 1996b: 61).

Estas palabras son realmente el resumen de las vidas de estas madres subrogadas: el reflejo de la felicidad de los otros, esos días de sol que los otros viven y que a ella solo llegan filtrados, como un eco.

Seguramente uno de los relatos más ilustrativos de Maria Messina sobre este tema es "L'ora che pasa" (*Piccoli gorghi*). La protagonista es Rosalia, una joven maestra, cuyo salario es fundamental para el sustento de sus hermanos y de su padre enfermo. Messina nos sitúa la acción en un momento de *impasse* en el que ella, por poco tiempo, pone en discusión la absoluta lealtad a la familia por delante de sí misma. La maestra sueña con otra vida junto al profesor Mirtoli, una vida que, a pesar de verse privada de todo elemento pasional, podría ponerle fin a ese vacío existencial que la atormenta. Sin embargo, al final será más fuerte el amor a la familia y el respeto a las normas sociales. Su inicial rebelión ha sido exclusivamente interior y escondida a los demás (Pausini, 2001: 49-50).

> Fu ripresa dalla sorda irritazione contro tutti, contro se stessa specialmente; perché le parve di non esser proprio lei, con la sua volontà, a reclamare i diritti della vita, ma un'altra persona, fusa nella sua, che guardava con implacabile desiderio una vita differente (Messina, 1997a: 112).

Rosalia, como los demás personajes que hemos visto hasta ahora,

> pur soffrendo, non si sottraggono alle leggi dell'esistenza sancite dalla tradizione e dalla convivenza sociale, né si chiudono in sé stesse in un atteggiamento egoistico o vittimistico della vita, anzi acquistano, nel sentimento di solidarietà con chi soffre di più o di più ha bisogno, una statura morale superiore all'uomo (Leotta, 1984: 198).

Es este sentimiento de solidaridad con el que más lo necesita lo que acomuna a todas estas madres subrogadas y las conduce a la renuncia de sus vidas. Es probable que Maria Messina considere que solo la solidaridad puede salvar a estas mujeres de este destino de vacío total al que se las condena y lo único que las puede preservarlas de no ser nada. Este sentimiento que las salva lo encontramos evidente en las palabras de Bettina, una de las protagonistas de "Mandorle" (*Ragazze siciliane).* Ella, la menor de tres hermanas solteras y solas, ante la crisis económica que llega con la Gran Guerra, decide ponerse a trabajar como maestra y no hacer caso a los prejuicios relacionados con la mujer y el trabajo fuera del hogar. Solo conseguirá superar esa barrera social que le impide trabajar poniendo como objetivo no su realización como persona – que podría considerarse una meta egoísta –, sino el bien de la familia, en este caso la supervivencia de las tres hermanas. Aunque ella todavía no lo sepa: "No, ella non sapeva che la sua giovinezza sarebbe stata bella, domani, solo perché oferta a qualcuno" (Messina, 1997b: 43).

Messina no vincula en sus obras el trabajo la mujer fuera de casa o la renuncia a una familia propia a la reivindicación de sus derechos, sino que lo legitima como dedicación a los otros, como una extensión del rol materno (Di Giovanna, 1989: 26-27). Es en este sentido que podemos interpretar a estos personajes messinianos.

Referencias bibliográficas

Barbarulli, C. e Brandi, L. (1996). *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Tufani.

Carotenuto, C. (2012). Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea. Duranti, Sanvitale, Sereni. Pesaro: Metauro.

Chemotti, S. (2009). Quale materno? En S. Chemotti (a cura di), *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea* (pp.13-19). Padova: Il Poligrafo,

Contarini, S. (2014). Pensare la donna oltre la madre. Tra *Una donna* di Sibilla Aleramo (1906) e *Se consideri le colpe* di Andrea Bajani. En I. Fried (a cura di), *Cultura e costruzione culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento verso il terzo Milennio* (pp. 103-114). Budapest: Ponte Alapítvány.

Convento. E. (2015). Il paradosso del materno in *Interno familiare* di Anna Maria Ortese. En L. Delogu (a cura di), *La letteratura italiana e il concetto di maternità* (pp. 9-16). Venezia: edizioni Ca' Foscari.

Di Giovanna, M. (1989). *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardia.

Gochin, L. S. (1997). *Maria Messina her Works* (Tesis doctoral). University of Cape Town. Recuperado de https://open.uct.ac.za/handle/11427/14600. [Fecha de consulta: 10/01/2017].

Greco, A. (2017). *Nel nome della madre*. Roma: Del Vecchio Editore.

Haedrich, A. (1995). *L'opera narrativa di Maria Messina: maschi e femmine alla deriva in un'epoca di transizione* (Tesis doctoral). McGill University, Montréal. Recuperado de http://digitool-.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1519750607624~519. [Fecha de consulta: 30/03/2017].

Heffner, E. (1979). *La nuova madre, Il ruolo materno dopo Freud e il feminismo*. Milano: Emme Edizioni.

Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Irigaray, L. (2006). Il corpo a corpo con la madre. En L. Irigaray, *Sessi e genealogie* (pp. 17-32). Milano: Baldini, Castoldi Dalai.

Leotta, V. (1984). Maria Messina. En AA. VV., *Gli eredi di Verga* (pp. 192-209). Catania: Comune di Randazzo.

Lo Iacono, S. (a cura di). (2010). *Profilo biografico e bibliografico di AA.vv.*, mistrettanews2009-2010. Recuperado de http://www.mistretta.eu/Maria%20Messina.html. [Fecha de consulta: 02/04/2017].

Martin Clavijo, M. (2018). *Los relatos de Maria Messina*. Sevilla: Arcibel.

Mazzini, G. (1945). *I doveri dell'uomo*. Firenze: La Nuova Italia.

Murano, L. (1991). *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.

Messina, M. (1996a). *Le briciole del destino*. Palermo: Sellerio.

Messina, M. (1996b). *Il guinzaglio*. Palermo: Sellerio.

Messina, M. (1996c). *Pettini-fini*. Palermo: Sellerio.

Messina, M. (1997a). *Piccoli gorghi*. Palermo: Sellerio.

Messina, M. (1997b). *Ragazze siciliane*. Palermo: Sellerio.

Messina, M. (1999). *Dopo l'inverno*. Palermo: Sellerio.

Muscariello, M. (2002). Vicoli, gorghi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina. En *Anime sole, Donne e scrittura tra Otto e Novecento* (pp.69-90). Napoli: Libreria Dante & Descartes.

Nardi, I. (1993). Le "cattive madri": note sul tema della maternità nei romanzi dannunziani e oltre, En A. Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura* (pp.79-97). Napoli: Liguori Editore.

Neiger, A. (1993). Madri dimissionarie nelle *Novelle per un anno* di Pirandello. En A. Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratur*a (pp.99-107). Napoli: Liguori Editore.

Pagliano, G. (1993). L'infante abbandonato e l'infante adottato, En A. Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura* (pp.27-38), Napoli: Liguori Editore.

Pausini, C. (2001). *Le "briciole" della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*. Bologna: Clueb.

Rich, A. (1979). *Nato di donna*. Milano: Garzanti.

Sambuco, P. (2014). *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*. Padova: Il Poligrafo.

Sapegno, M. S. (2012). Sulla soglia: la narrativa di Maria Messina. *Altrelettere*, pp.1-22. Recuperado de http://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/al_uzh-3. [Fecha de consulta: 14/02/2017].

La condizione delle donne nella prima opera di Anna Franchi: la solitudine e l'incomprensione in *Dulcia Tristia*

The condition of women in the first work of Anna Franchi: Loneliness and Misunderstanding in *Dulcia Tristia*

Giulia COCUZZA
Universidad de Salamanca

Riassunto

Il proposito di questo lavoro è quello di verificare quali e in che profondità i temi di cui si occupa Anna Franchi lungo tutta la sua carriera di scrittrice si possano trovare già nella prima opera, la raccolta di racconti *Dulcia Tristia*, con particolare interesse alla descrizione della solitudine e dell'incomprensione subite dalle donne tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, evidenziando le corrispondenze tra i racconti e gli aspetti autobiografici. Grande importanza è data dall'autrice al rapporto tra uomo e donna ma specificamente si vuole evidenziare attraverso questo lavoro il contesto di incomprensione e solitudine nel quale le donne sono obbligate, ancora una volta dalla società e dalla legge.

Parole chive: Donne Anna Franchi, Dulcia Tristia, , Solitudine, Incomprensione

Abstract

Critics' interest in Anna Franchi's work mainly concerned the study of the novel Avanti il divorzio! (1902) in relation to the main legislative events of the Italian politics on the subject of divorce and on the condition of the woman. This intersection between the autobiographical, political and literary aspects already emerges from Franchi's first publication; it is a collection of eleven short stories entitled Dulcia Tristia, published in 1897, where the author presents women from a perspective of loneliness and constant misunderstanding, whatever their social background,

whether they are married or awaiting marriage. This condition almost always leads them to succumb and, only in a few cases, the protagonists accept the risk of a possible redemption, not only intimate and psychological, but also economic, which however implies at the same time a loss in terms of wealth, children and dignity. These stories therefore testify to the origin of women's awareness of their situation at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: Women Anna Franchi, Dulcia Tristia, Loneliness, Misunderstanding

1. La donna tra Ottocento e Novecento

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo in Italia sono molte le donne che iniziano a interrogarsi sul loro ruolo nella società; scrivendo romanzi, collaborando con diversi giornali e partecipando attivamente a convegni e incontri in molte città. L'interesse per la battaglia a favore dei diritti delle donne nasce come reazione al patriarcato assoluto e agli scritti che, sostenendo l'inferiorità della donna rispetto all'uomo, mirano a rilegare lo spazio vitale della donna a quello domestico. Beato Antonio Rosmini (1797-1855) afferma nella sua *Filosofia del diritto* (1845) che la natura della donna dipende in tutto dall'uomo, affermando che "Compete dunque al marito, secondo la convenienza della natura l'esser capo e signore; compete alla moglie l'esser quasi un accessorio, un compimento del marito, tutta consacrata a lui" (Rosmini, 1845: 290), mentre Carlo Francesco Gabba asserisce che "La donna è diminutivo dell'uomo […] è una specie di mezzo termine fra l'uomo e il rimanente regno animale" (Gabba, 1880: 79).

Dopo aver raggiunto l'Unità in Italia ancora non sono presenti leggi che tutelino i diritti delle donne in quanto persone facenti parte della società, ma la difficoltà più evidente nell'organizzare la battaglia delle donne è da ricercarsi nella poca omogeneità e nella poca partecipazione iniziale proprio da parte del genere femminile;

questa problematica viene evidenziata da Anna Maria Mozzoni[1] che, nell'opera *La liberazione della donna* del 1864, analizza come la donna non esista civilmente, venendo essa ritenuta dalla società come un minore, un interdetto che necessita della guida di un altro, sia esso il marito, il padre o il fratello. Non tutte le donne sono pronte al cambiamento o ad abbracciare la lotta per i propri diritti, sia perché effettivamente contrarie alle novità rivendicate, sia perché impossibilitate dal clima familiare e dal timore delle reazioni del marito o della famiglia; ancor meno preparate al cambiamento sono le donne religiose come Vincenzina de Felice Lancillotti che sostiene parlando delle difficoltà del matrimonio che la donna cristiana, anche in un matrimonio senza amore, è la "torre che non crolla" (Citato in De Troja, 2016: 19) dovendo assumere su di sé il ruolo di protomartire *pro bono pacis*.

Una delle pioniere per quanto riguarda l'emancipazione delle donne in ambito lavorativo e domestico, insieme alla Mozzoni, è Anna Kuliscioff[2] che sostiene nello scritto *Il monopolio dell'uomo* "La donna maritata, credendo di aver raggiunto col matrimonio lo scopo della sua vita, di essersi conquistata una posizione sociale, è l'essere il più degno di commiserazione" (Kuliscioff, 1900: 67), poiché denuncia la condizione delle donne, obbligate a vivere da parassita non essendo loro concesso di lavorare, considerando che, "se sono di carattere indipendente, vengono considerate ribelli,

1 Anna Maria Mozzoni (1837-1920) è una delle prime donne in Italia a battersi per il riconoscimento della donna come componente della società civile. Il primo scritto *La donna e i suoi rapporti sociali* risale al 1864 al quale segue *La donna in faccia al progetto del nuovo Codice Civile Italiano*. Pubblica, nel 1866, *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto*. Nel 1877 presenta al Parlamento la sua prima mozione per il voto alle donne; la seconda risale al 1906.

2 Anna Kuliscioff (1854-1925): è la prima donna ad essere ammessa nell'Associazione dei giornalisti milanesi; insieme aMaria Goia, ha avuto parte attiva anche nella lotta per l'estensione del voto alle donne e nel 1911 ha contribuito alla nascita del Comitato Socialista per il suffragio femminile. Le opere che trattano della questione femminile sono: *Il monopolio dell'uomo*: conferenza tenuta nel circolo filologico milanese Milano, Critica sociale, 1894; A. Kuliscioff, F. Turati *Il voto alle donne: polemica in famiglia per la propaganda del suffragio universale in Italia*, Milano, Uffici della critica sociale, 1910; *Proletariato femminile e Partito socialista*: relazione al Congresso nazionale socialista 1910, Milano, Critica sociale, 1910*; Donne proletarie, a voi....: per il suffragio femminile*, Milano, Società editrice Avanti!, 1913..

gente inquieta, turbolenta e pericolosa alla società" (Kuliscioff, 1900: 26).

La battaglia delle donne, soprattutto per ciò che riguarda il matrimonio, si combatte su due fronti che risultano tra loro alleati; la legge civile e la legge divina mirano a mantenere il patriarcato come istituzione all'interno della famiglia con il Codice Civile del 1865, primo dell'Italia Unita anche conosciuto come Codice Pisanelli e, l'indissolubilità del matrimonio attraverso l'enciclica di Leone XIII *Arcanum divinae sapientiae* del 1880. Il 1878 è l'anno della prima proposta di legge sul divorzio firmata da Salvatore Morelli che va oltre la semplice separazione della coppia non trovandovi alcuna soluzione per la donna che, priva della una propria indipendenza economica, si troverebbe in una condizione ancora peggiore, poiché, senza un'adeguata educazione e impossibilitata al lavoro, l'emancipazione è impossibile. La proposta di Morelli che anticipa di novantasei anni l'effettiva entrata in vigore della legge sul divorzio in Italia (1974) comprende sia il divorzio per le famiglie con prole che quello senza figli, ma la differenza è che se per il matrimonio senza prole il divorzio è possibile per sei cause distinte: "Incurable impotence occurring after the marriage; infidelity on the part of either spouse, or prostitution of the wife, attempted murder of one spouse by the other; a life prison sentence fot either spouse; extreme prodigality; and finally, incompatibility of character, evidenced by habitual disorder in the family"(Seymour, 2006: 39) per le famiglie con figli le cause si riducono a due, ovvero la prima e l'ultima sopracitate.

2. La vita di Anna Franchi come modello

Anna Franchi (1867-1954) rappresenta perfettamente il modello di scrittrice di denuncia della condizione femminile, sia attraverso i romanzi che con l'attività giornalistica e, in particolar modo, con la partecipazione a diversi convegni a favore dei diritti delle donne. La scrittrice livornese ripercorre la propria esperienza nell'opera *La mia vita* che pubblica nel 1940 presso

l'editore Garzanti. Gli anni giovanili della sua vita che vengono ricordati anche nell'opera del 1902 *Avanti il divorzio!* come anni sereni, scanditi dai ricordi della profonda cultura risorgimentale presente in casa Franchi, tramandati dalla nonna e dal padre che è la figura familiare più presente nei ricordi d'infanzia; descritto come un padre attento all'educazione della figlia "in un periodo in cui ancora le donne, in provincia specialmente, si allevavano come bambole, egli mi volle addestrata a quegli esercizi che ogni ragazzo impara alla scuola" (Franchi, 1940:7), mentre presso l'Istituto Moutet, ricorda la scrittrice nella propria autobiografia, l'istruzione impartita alle giovani donne era limitata affinché queste non facessero "cattiva figura in società" (Franchi, 1940: 20). La madre, invece, viene ricordata come esemplare modello di moglie e madre borghese di fine Ottocento.

Anna Franchi si descrive serena e spensierata nei primi anni della sua vita finché è costretta a intraprendere le attività borghesi concesse alle donne, ovvero "Adesso aspettava il marito…e preparava il corredo" (Franchi, 1902: 25). Nel 1883 sposa a soli sedici anni, il maestro di musica Ettore Martini con il quale "il matrimonio, per quanto non sgradito alla giovane, si dimostrò immediatamente poco felice a causa della sistematica infedeltà del marito e del suo carattere scarsamente responsabile" (Noce, 2007: 341-359) e per il quale, sebbene nutra un sentimento misto di repulsione e gelosia, si dedica totalmente; eppure alla Franchi già nel giorno delle nozze è chiara la distanza che li divide, arrivando a dichiarare "Partivo con un uomo, un padrone, con un ignoto, infine" (Franchi, 1940: 115).

Il rapporto con Ettore è difficoltoso già durante il fidanzamento. Il primo trauma che affronta la scrittrice dopo il matrimonio, è il rapporto violento durante la prima notte di nozze:

> La prese brutalmente, violando quella purezza che gli si abbandonava quasi con incoscienza, la prese spudoratamente, nulla attenuando con gentilezza amorevole, senza risparmiarla, mentre la poverina, angosciata, accettava quel maschio, che nella rovina del corpo verginale le rovinava anche l'anima non ancora schiusa alle forti, alle vere sensazioni d'amore, a quelle

> sensazioni che nell'amplesso danno il completamento. (Franchi, 1902: 42)

I primi anni del matrimonio vengono rievocati dalla Franchi attraverso le incessanti ore di attesa per il ritorno del marito che si intrattiene con altre donne ed è dipendente dal gioco d'azzardo: "Più volte lo avevano aspettato insieme; più volte, più volte, in quei mesi di eterno malore, distesa nel grande letto coniugale, aveva ascoltato i lamenti di sua madre mentre ella cercava nel suo povero cervello stanco di pensiero delle ragioni per giustificare i lunghi ritardi. Preferiva esser sola!" (Franchi,1902: 46)

Dopo più di dieci anni di matrimonio Anna trova finalmente l'amore in Giorgio Minardi, con il quale Anna avrà una figlia.

> La passione grande, sincera, umana, non cede dinanzi a nessun ostacolo; una passione come questa, nata dal dolore, non poteva dar luogo alla sottigliezza del rimorso. Anna amava per la prima volta, amava con l'impeto di una giovinezza risorta sotto i raggi caldi di amore, amava con la forza dei suoi ventisei anni, con la passione dell'anima e dei sensi, troppo tempo addormentati sotto il giogo del dolore e del disgusto. (Franchi, 1902: 133)

La Franchi coglie questo evento per denunciare ancora una volta l'ingiustizia della legge. La figlia nata fuori dal matrimonio, non potendo ricevere il nome del marito perché quella, per la scrittrice, sarebbe stata la vera prostituzione, è destinata a ricevere solamente il nome del padre biologico, il che fa di lei una figlia bastarda e aggiunge la Franchi, come anche in questo caso la legge usi due pesi e due misure a seconda di chi commetta il crimine: "La creatura di Anna sarebbe stata un bastardo. Per quanto la sottigliezza ironica della legge volesse meno bastardo il figlio riconosciuto dal padre, pure se fosse stata femmina avrebbe avuta una difficoltà in più a farsi accettare in una famiglia onesta, anche se questa onestà fosse fatta di fango" (Franchi, 1902: 142).

Il 1896 è l'anno della separazione dopo tredici anni di matrimonio durante i quali la Franchi "incarna perfettamente il modello femminile del romanzo di secondo Ottocento" (Gigli,

2001: 90) la scrittrice è pronta a battersi per i propri ideali, ma solamente dopo aver sopportato l'ultima vendetta di Ettore che, offeso nell'onore e supportato dalla legge, la cita in giudizio per adulterio. Dal 1894 inizia la battaglia tra i coniugi per l'affidamento dei figli, e durante il primo processo, che li vede affidati al padre, la condizione delle donne è ben riassunta dalla scrittrice nel personaggio dell'Avvocato che non prova nemmeno a difenderla poiché "il fatto esiste" arrivando a dichiarare che nel caso in cui lei avesse ucciso il marito "Sul fatto… forse sarebbe stata assolta" (Franchi, 1902: 165). Dopo la separazione con l'obbligo di mantenere i figli affidati al marito e per combattere l'ingiustizia subita, arriva per la scrittrice la necessità di lavorare e di impegnarsi socialmente. A Firenze si accosta all'ambiente socialista per coadiuvare il processo dell'emancipazionismo femminile, occupandosi della Commissione di Propaganda e fonda la Federazione femminile della Camera del Lavoro di Firenze. Nel 1900, seconda dopo Anna Kuliscioff, Anna Franchi viene ammessa nell'Associazione dei giornalisti milanesi mentre è il 1901 l'anno di svolta lavorativa e pubblica, presso l'editore Salani, il libro per ragazzi *I viaggi di un soldatino di piombo*.

I pochi studi dedicati a questa autrice si concentrano soprattutto sul romanzo autobiografico *Avanti il divorzio!* (1902)[3] che, oltre a denunciare l'esperienza personale della Franchi – comune a molte altre donne dell'epoca – rappresenta "una presa di coscienza molto estesa e articolata che tocca […] tutti gli aspetti rilevanti dell'infelicità e della separatezza femminile" (Arslan, 1988: 164-177). La decisione di pubblicare il romanzo non deve essere collegata soltanto alla battaglia politica della Franchi a favore del divorzio – il romanzo viene scritto a Firenze tra settembre e novembre del 1902 per avvalorare la proposta di legge dei socialisti Berenini e Borciani - ma rappresenta in primo luogo una dichiarazione di uguaglianza sui diritti e i doveri tra uomo e donna in campo economico, giuridico e soprattutto in ambito genitoriale. La società italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, dopo aver raggiunto l'Unità, vede ancora il matrimonio e la maternità come unico destino per le

3 Cfr. (De Troja, 2016); ()

giovani donne giacché nel primo Codice Civile italiano nessun cambiamento è stato avanzato sulla questione femminile e la famiglia vi viene rappresentata come "una piccola monarchia in cui il padre è sovrano assoluto" (De Toja, 2012: 10).

È attraverso il romanzo del 1902 che la Franchi trova il coraggio di raccontare la propria esperienza e la propria verità: l'opera presenta la prefazione del deputato Agostino Berenini che, a difesa del divorzio e delle donne, afferma "Il divorzio appartiene alla categoria di quelle riforme che hanno per iscopo immediata l'attenuazione delle sofferenze umane" (Franchi, 1902: 7).

Il centro delle opere della Franchi è occupato da figure femminili in cerca di un qualsiasi tipo di riscatto che risulta, la maggior parte delle volte, ancora impossibile.

La pubblicazione del romanzo instaura un dibattito politico-letterario; da una parte troviamo gli anticlericali che difendono l'opera "La signora Anna Franchi ha pubblicato un libro sul *Divorzio*, con copertina rossa e le idee più rosse della copertina" mentre per altri "La signora Franchi esige il divorzio per legalizzare il libero amore […] Non si viene a combattere in favore del divorzio, perché si legalizza la posizione sociale delle *madri* che tradiscono i mariti o che scappano con l'amante!" [4]

Con l'avvento della grande guerra si ha una scissione nel gruppo delle emancipazioniste; molte di loro infatti si schierano a favore dell'interventismo e tra queste c'è Anna Franchi che nel 1916 pubblica un libro di storia per ragazzi *A voi, soldati futuri: dico la nostra guerra* nel quale ripercorre parte della storia del Risorgimento italiano, che utilizza per delineare la propria posizione di interventista come ultima battaglia per l'Unificazione nazionale. Come molte altre emancipazioniste anche la Franchi durante la guerra si impegna nelle opere di assistenza; fonda e dirige il Comitato femminile di soccorso, promuovendo la raccolta di siero antitetanico da inviare al fronte, organizza delle Cucine materno per offrire almeno un pasto alle madri con figli e, dopo la morte del figlio Gino, si impegna insieme a Norina Biasioli, nel

4 Articoli di giornale presenti nella Biblioteca Labronica di Livorno nel fondo Anna Franchi:AF, b. II/5, Anna Franchi e la questione del divorzio, Jarro, *Teatri. Alcuni appunti*, in "La Nazione", 15 gennaio 1903.

fondare la Lega di assistenza tra le madri dei caduti in guerra. Alla perdita del figlio Gino dedica *Il figlio alla guerra* che pubblica nel 1917.Risulta invece ancora non studiato il periodo di attività della Franchi durante il Fascismo e la seconda guerra mondiale alla fine della quale, nel 1946, pubblicherà *Cose d'ieri dette alle donne d'oggi*.

3. Dulcia Tristia: la prima rappresentazione delle donne di Anna Franchi

I temi centrali del romanzo scandalo della Franchi *Avanti il divorzio!* sono già presenti in forma embrionale nella sua prima opera, la raccolta di racconti *Dulcia Tristia*[5] che, come quasi tutte le altre opere dell'autrice, ha una grande componente autobiografica. Il 1896 è riportato da Noce (2007: 349) come data di pubblicazione della raccolta nella quale, anche se in forma meno approfondita, è già possibile riscontrare le tematiche presenti nel romanzo del 1902 e dei lavori successivi della scrittrice livornese. L'edizione del 1897, pubblicata dall'editore Licinio Cappelli presenta una prefazione di Gemma Ferruggia[6], che più che una presentazione dell'opera sembra essere una lettera di solidarietà alla Franchi che entra nel mondo letterario e scrive:

> Questa non è una prefazione, ma l'espressione di un sentimento. […] E ti segua il mio sorriso di amica in questa nuova strada nella quale tu entri con le trepidazioni e le modestie dei veri intelligenti. Delle tue novelle non parlo: vorrei invece dire a lungo, e degnamente di Te – Anna volenterosa e buona - […] e torna, torna a lavorare! Non c'è nulla di meglio (Ferruggia, 1897: V).

5 Per maggiori approfondimenti si veda l'unico articolo scritto sulla raccolta di racconti: Milagro Martín Clavijo, *La narrativa de Anna Franchi a caballo entre el siglo XIX y el XX: los relatos de Dulcia Tristia*, in :Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon, coordinado por María Vicenta Hernández Álvarez, pp.103-111,2018, Comares, Granada.

6 Gemma Ferruggia (1867-1930) si occupa della questione femminile a partire dai primi anni del Novecento con il saggio *Il cervello della donna: intellettualità femminile* su commissione di C. Aliprandi.

Gli undici racconti[7] presenti nella raccolta sono incentrati sulle figure femminili, in prevalenza appartenenti alla borghesia anche se non mancano personaggi di diversa estrazione sociale. Ciò che accomuna le protagoniste dei racconti della Franchi è il sentimento di incomprensione e di solitudine che le accompagna durante la loro vita sia come individui che all'interno del matrimonio.

In *Arte-amore* la protagonista dopo aver ceduto ad un matrimonio senza amore, vive una vita completamente separata dal marito che non comprende il suo interessa per la scrittura: "non so che farmene dei suoi trionfi, anzi desidererei quasi che avesse una delusione; si stancherebbe, e sarebbe tutta mia" (Franchi, 1897: 15) e che arriva a dichiarare "Non l'ho mai compresa, così assorta nei suoi sogni; così indifferente alla vita che la circonda" (Franchi, 1897:16); non comprende perché lei senta la necessità di impegnarsi in qualcosa che non sia il matrimonio, come invece si aspetta la società. Come per Anna Franchi anche per Viola l'unica possibilità di riscatto è la scrittura; scappata dalla casa del marito e scoperto il matrimonio del poeta, non le è possibile rinunciare alla libertà di vivere e lavorare come ha sempre desiderato. Consapevole delle battaglie che avrebbe dovuto combattere non riesce a negarsi un sentimento di speranza per il futuro: "certo la lotta ci sarebbe stata, col marito, col mondo, col suo cuore specialmente; era disposta alla lotta, avrebbe vinto" (Franchi, 1897: 31).

La protagonista di *Misteriosa*, la contessa Annie Wilman, si impone una condizione di obbligata solitudine come punizione a causa di un amore difficile e impossibile con un uomo "bello, ma che il caso aveva posto in un'umile condizione sociale" (Franchi, 1897: 40). Questo racconto simboleggia la difficoltà che vivono le donne dell'epoca nel rompere la lunga tradizione imposta loro dai costumi sociali: il matrimonio, ancora alla fine dell'Ottocento, è ancora un contratto che nulla ha a che vedere con il sentimento. Risulta quindi impossibile alla contessa accettare questo amore "Ella, lottando fra l'amore e i pregiudizi tramandati a lei come santa eredità, ebbe l'ultima falsa visione di un dovere che non

7 In ordine di pubblicazione troviamo: *Arte-amore*; *Misteriosa*; *Nymphaea alba*; *Gelosia*; *In tribunale*; *Menzogna*; *Fior di bosco*; *Bimbo mio*; *Anche lui, forse!*; *Il romanzo di una donna gentile*; *Perdono*.

è, e mezza morta dalla disperazione di non poter mutare il destino, lo scacciò ancora" (Franchi, 1897: 42), ed è il peso di questa scelta che emargina la contessa, portandola a condurre una vita completamente solitaria e a lasciarsi morire sulla tomba dell'uomo amato.

Un altro aspetto dell'emarginazione della donna nei racconti della Franchi ma soprattutto dell'esperienza quotidiana delle donne all'inizio del Novecento è data dalla superficiale educazione scolastica; e questo aspetto si aggrava se si considera la totale assenza di educazione sessuale e sentimentale. Le giovani donne che contraggono il matrimonio prima dei venti anni, come Anna Franchi, e con uomini di età più avanzata rispetto a loro sono donne impreparate a qualsiasi tipo di relazione con l'altro sesso e sono portate a fantasticare su un amore ideale, immaginato sulla base delle poche opere che era loro concesso di leggere, e che quasi sempre non rappresenta la realtà della loro condizione. Il terzo racconto della raccolta *Dulcia Tristia*, espone l'esperienza di una giovane suicida sedotta e abbandonata da un uomo sposato. L'inesperienza e la giovane età della protagonista la portano e cedere alle lusinghe dell'uomo. Si tratta delle medesime lusinghe che la Franchi subisce da parte di Ettore Martini prima del matrimonio e la descrizione dei due uomini, infatti, coincide: l'uomo del racconto è "falso, egoista, fatuo, aveva dei lampi felini negli occhi, quasi direi gialli come quelli dei gatti, che or si socchiudono languidi, or mandano faville" (Franchi, 1897: 50), mentre Ettore, visto dalla moglie, viene descritto mentre guarda una giovane chanteuse "Anna vide passare sulla faccia di lui dei bagliori strani che lo rendevano brutto e gli davano una espressione cattiva, ributtante. Aveva gli occhi accesi e fissi su quella donna, come se avesse voluto con lo sguardo penetrarne le carni, si tormentava baffi con le dita contratte da un tremito, e le narici si gonfiavano" (Franchi, 1902: 37). L'estremo gesto della giovane protagonista risulta essere l'unica azione possibile in una società che nulla permette alle donne e alle quali nessun errore viene perdonato; ingenua prima e peccatrice dopo "la convinzione di non poter essere una donne onesta non la lasciò che il giorno in cui il cuore guasto palpitò di amore vero, ma

ormai la sua vita doveva trascorrere senza gioie, senza olezzi, doveva morire mancante d'aria e di amore, doveva morire di stanchezza e disperazione" (Franchi, 1897:54).

Il racconto che assume maggiormente la carica autobiografica di Anna Franchi è *In tribunale* che segna la maturazione e la presa di coscienza degli eventi della vita della scrittrice, sembra essere infatti una bozza dell'episodio narrato nel romanzo *Avanti il divorzio!* sull'affidamento dei figli tra Anna Mirello e Ettore Streno, quando lui la cita in giudizio per adulterio. Allo stesso tempo questo racconto rappresenta una forte critica al Codice Penale italiano poiché all'inizio del Novecento la differenza di pena tra uomo e donna in caso di adulterio sono ampiamente diseguali. Anna Maria Mozzoni sottolinea come la pena imputabile a una donna in caso di adulterio vada ma un minimo di tre mesi a un massimo di due anni, mentre l'uomo è punibile solamente nel caso in cui mantenga una concubina sotto il tetto matrimoniale.

In tribunale si apre con l'entrata in tribunale della protagonista, chiamata davanti a un giudice dal marito, per rispondere all'accusa di adulterio per la quale si proclama colpevole:

> Le prime domande […]. Il nome; l'età; se conosceva l'accusa; se confessava la colpa. Sì; e un lampo di fierezza illuminò le spente pupille. Sì, ed ella confessò la sua colpa d'amore dignitosamente; senza difendersi, ma raccontando con impeto tutta la verità; le disillusioni, i dolori, i patimenti, le umiliazioni sofferte per causa di quell'uomo, la morte trasfusale nelle vene. (Franchi, 1897: 78-79)

Allo stesso modo Anna Mirello:

> Voglio dirla una volta questa verità; voglio conoscerla questa giustizia degli uomini,… voglio gettargli in faccia, a questo marito svergognato, che non arrossisce di trascinare la madre e il nome dei suoi figli in tribunale, tutto ciò che penso; voglio narrare a quegli uomini togati, una caso, forse non raro, prodotto dagli effetti della legge (Franchi, 1902: 193).

Bimbo mio presenta una forte matrice autobiografica ed è dedicato ai figli Cesare e Gino. La Franchi con questo racconto breve contesta l'appartenenza, sostenuta anche dalla legge, dei figli al padre. Come la scrittrice, nulla può la protagonista di questo racconto contro il padre di suo figlio, che lo porta via alla madre e che, per pura vendetta, cerca di cancellare nel figlio ogni ricordo della madre, addirittura facendola credere morta. Mentre i figli della scrittrice che sono affidati dal giudice al padre, soffrono una condizione di totale abbandono da parte del genitore.

È dunque possibile concludere che le tematiche presenti nelle opere di Anna Franchi, come l'istruzione e l'emancipazione femminile, l'uguaglianza dei diritti e dei doveri tra uomo e donna e infine, il divorzio, sono già presenti nella prima opera della scrittrice. Sin da questa raccolta di racconti è chiaro per la Franchi che per le donne che si propongono di scrivere a cavallo tra i due secoli, specificamente di tematiche sociali, non è necessario rifarsi a un canone prestabilito, in quanto tutto il materiale necessario è presente nelle loro vite e, nel penultimo dei racconti per supportare questo nuovo *modus operandi* ricorda che "oggi i romanzieri pescano nel mare del vero" (Franchi, 1896: 156).

Referencias bibliográficas

Arslan, A., 1988, Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento, in Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli.

De Troja, E., 2016, *Anna Franchi: l'indocile scrittura. Passione civile e critica d'arte*, Firenze, University Press.

Ferruggia G., 1902, Prefazione in Anna F.,1897, *Dulcia Tristia*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore

Franchi, A., 1897, *Dulcia Tristia*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli Editore

Franchi A., 1902, *Avanti il divorzio!*, a.c di Elisabetta De Troja, prefazione di Agostino Berenini, Firenze, Edizioni Remo Sandron, 2012.

Franchi A., 1940, *La mia vita*, Milano, Garzanti.

Gabba, C. F., 1880, Della condizione giuridica della donna, Torino, Unione Tipografica Editrice.

Gigli, L., 2001, La passione politica di una scrittrice. Appunti per una biografia di Anna Franchi, in *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, 83-105.

Gragani, C., (2008) "Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autofinzione" Mnemosyne o la costruzione del senso, UCL Press University, De Louvain.

Gragani, C., (2007) "Un io titanico per un'umile verità: ideologia e disegno letterario in Avanti il divorzio di Anna Franchi" Firenze, University Press.

Lancillotti de Felice, V., Conferenza del 15 maggio 1893, *Il divorzio e la donna*, Napoli, Pierro.

Kuliscioff, A., (1900), Il monopolio dell'uomo, Imola, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.

Martín Clavijo M., (2018) La narrativa de Anna Franchi a caballo entre el siglo XIX y el XX: los relatos de Dulcia Tristia, in :Escritoras de la Modernidad (1880-1920). La transformación del canon, coordinado por María Vicenta Hernández Álvarez, pp.103-111, Granada, Comares.

Noce, T., (2001), Anna Franchi, appunti per una biografia, in *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 341-358.

Rosmini, A., (1845), *Filosofia del diritto*, Napoli, Batelli.

Seymour, M., (2006), *Debating Divorce in Italy*, New York, Palgrave Macmillan.

Luisa Adorno: profilo bio-bibliografico
Luisa Adorno: bio-bibliographical profile

Bianca COGLIANO
Universidad de Sevilla

Riassunto

Mila Curradi Stella, il cui nome d'arte è Luisa Adorno, racconta la sua vita per mezzo di una scrittura marcatamente autobiografica. Attraverso otto romanzi l'Autrice ripercorre gli anni più significativi della sua esistenza. La sua narrativa presenta due luoghi di elezione: la Toscana, terra di origine, e la Sicilia, terra di adozione. Questo intervento ricostruisce il profilo bio-bibliografico di una scrittrice del '900 che inserisce le sue vicende personali in un'autobiografia più complessa, che comprende anche i grandi avvenimenti di questo periodo. Si intende proporre un breve ritratto di Luisa Adorno secondo quelli che sono i ricordi che lei stessa sceglie di privilegiare, rendendoli in un primo momento racconti e successivamente romanzi.

Parole chiave: donne, autobiografia, memoria, ventesimo secolo.

Abstract

Mila Curradi Stella, whose pseudonym is Luisa Adorno, tells her life through a narrative markedly autobiographical. The Auctor retraces the most significant years of her exisestence through eight novels. His narrative presents two places of choice: Tuscany, a land of origin, and Sicily, a land of adoption. This intervencion reconstructs the bio-bibliographical profile of a '900 writer who which inserts his personal stories into a more complex autobiography that also includes the great events of this period. We intend to propose a brief portrait of Luisa Adorno according to what are the memories that she hersefl chooses to privilege,making them at first stories and later novels.

Key words: women, autobiography, memory, 20th century.

Tra le voci letterarie del Novecento lasciate in ombra dalla critica contemporanea è presente quella di un'Autrice di romanzi che raccontano la vita di una donna e hanno come sfondo la vita di una Nazione: Luisa Adorno. Per comprendere a pieno la narrativa di una scrittrice, toscana di nascita e siciliana di adozione, è necessario tener presente il quadro storico nel quale vengono pubblicati i suoi romanzi, che va dal 1962 al 2008. L'Adorno si muove, infatti, all'interno di un secolo complesso, di cambiamenti, di tragedie storiche e di rivendicazioni sociali e lo fa con la capacità di una scrittrice pungente e ironica al tempo stesso. Partendo semplicemente dal modo in cui lei si firma notiamo la prima "anomalia". È evidente infatti come l'Autrice – a partire dalla sua pubblicazione di esordio – sia intenzionata a nascondere la propria identità. Sarà la stessa Luisa a dichiarare durante una delle sue numerose interviste a che cosa sia dovuta una scelta così puntuale.

> Luisa Adorno è uno pseudonimo. L'ho preso quando pubblicai *L'ultima Provincia* per evitare che attraverso il nome fosse riconosciuto il protagonista, ovvero il prefetto, mio suocero. Fu riconosciuto lo stesso ma lo pseudonimo rimase. Il mio nome è Mila Curradi Stella, come sono costretta a firmare dati i pasticci burocratici derivati dal credere Stella il nome e Mila il cognome[1].

Mila Curradi Stella nasce a Pisa il 2 agosto del 1921, da un padre che le insegna "l'incapacità di fare a gomitate", e da una madre che seppure in un breve arco temporale le trasmette "l'ironia e l'auto-ironia, unite in lei a grande mitezza"[2]. Quest'ultimo aspetto diventerà, poi, il filo conduttore di tutta la sua narrativa nella quale l'auto-ironia apparirà sempre centrale. L'Autrice trascorre nella città toscana – Pisa – i suoi primi venti anni di vita dove intraprende studi classici che forgeranno il suo carattere e la

1 Intervista contenuta nel Fondo Luisa Adorno. Archivio di Stato di Firenze. Fondo Luisa Adorno (red 2010), *Recensioni- Studi critici sull'Opera di Luisa Adorno,* fascicolo 17

2 Breve intervista presente in Italia Libri. Rivista online di libri italiani. Redazione virtuale di La libreria di Dora. http://www.italialibri.net/interviste/0207.html

sua formazione culturale. "Da che ero studentessa, i libri ci sono sempre stati", dichiara che ad essi nella sua vita, ha lasciato tutto lo spazio necessario, "abbiamo in casa diecimila cinquecento libri e molti sono gli elegantissimi volumetti blu" (Ghiotti, 2016: 83). Un ulteriore aspetto, presente nell'adolescenza di una giovane Mila, è quello della sorellanza, che si evince in modo preponderante nella relazione con le amiche degli anni toscani.

"Cos'altro ho fatto nella vita che chiedere agli altri di giocare con me, ed aggrapparmi, volta a volta, all'idea di un bombolone e fiutare una stagione nell'altra, e cercare e godere la bellezza delle piccole cose?" (Adorno, 1985: 15). Una necessità che si intensifica in seguito ad un evento tragico, il primo della sua vita: la morte della madre. Nasce in lei, inconsapevolmente, la volontà di apprezzare le cose semplici di cui dispone e in questo desiderio le si uniscono Ninni e Valeria – anche loro rappresentate e riportate sulla pagina attraverso pseudonimo – legate dalla stessa grave perdita. Il lutto così doloroso, vissuto dalle tre amiche, le unisce ancora di più consolidando in Luisa il valore dell'amicizia.

> La verità è che tu eri, allora, più matura di noi. Ma fu per poco che già il dolore che aveva fatto crescere te, allargava la sua ombra sulle nostre case. Quando tu indossavi il primo vestitino a fiori, io mettevo quello da lutto […] Eravamo noi a portare la vita le une nella casa delle altre, in quelle nostre case dalle stanze a catena, divenute più grandi, più vuote. (Adorno, 1985: 34)

Un legame che possedeva tutto il sapore di un qualcosa di preordinato e che portava con sé "una specie di pudore" (Marrone, 1985) intimo, autentico che suggella un patto di amicizia attraverso il non detto. Le sue "donne delle dorate stanze" riescono così, mosse da un afflato comune, a uscirne fuori e acquistare la libertà a lungo rincorsa. "Mi sono accorta di quanto hanno contato e contano le donne nella vita. Mia madre, morta che ero una bimba, la nonna, le cugine, le amiche. E poi mi sono ricordata della vecchia canzone delle mondine, diventata poi bandiera del 68" (De Vito, 1998). In Luisa si sedimenta e cresce un desiderio di emancipazione sempre maggiore. Vittima di un periodo storico-

politico di totale prigionia ideologica lascia spazio a sogni di rivolta, dalle variopinte sfumature, la cui origine diretta può essere rinvenuta in una famiglia di antifascisti e, nello specifico, in un padre totalmente anti-regime costretto a soccombere sotto il peso schiacciante di rigide imposizioni.

> Al ritorno dalla guerra del ’18 mio padre faceva il tirocinio d’avvocato a fianco di un legale di cui condivideva idee socialiste; quando i fascisti ne devastarono lo studio, impegnando le forze migliori della loro giovinezza nel far volare i mobili dall’Arno, la sua scrivania subì la stessa sorte. Il vecchio socialista espatriò, mio padre rimase. Lo lasciarono campare, ma per uno di quegli strani drenaggi che si operano più sensibilmente in provincia, diventò l’avvocato dei poveri. (Adorno, 1962: 34)

Pisa però non dura per sempre. Nel 1943 la casa dell’Adorno viene bombardata e insieme al suo sgretolamento vi è anche quello di un’epoca felice, di un idillio della giovinezza estrosa, esuberante e allegra. Un anno cruciale, il ‘43, che segna l’inizio di un nomadismo affettivo lungo e difficile la cui prima tappa è Roma.

> La mia casa vera in Toscana, era andata perduta, crollata dietro la facciata intatta. Quand’era successo mia madre era già morta da anni, mio padre in guerra, prigioniero o disperso, e la nonna, sopraffatta da tanto disastro, aveva appuntato il proprio dolore sulla perdita dei suoi quattro ferri da stiro. (Adorno, 1962: 30)

Gli anni dell’innocenza in una toscana ante-guerra, fatta di scherzi, ammiccamenti e risate sincere si dilatano nella realtà restando nitidi, impressi solo nella memoria dell’Autrice. Nella Capitale Mila continua i suoi studi, bruscamente interrotti, “si laurea come sfollata” (Ghiotti, 2016: 83), discutendo una tesi di laurea in letteratura italiana sul teatro di Verga, con il professore Natalino Sapegno. Il soggiorno romano rappresenta la ricerca di stabilità nella volontà costante di riconoscersi in un luogo e di appartenere ad una casa. La morte della madre, la prigionia e la latitanza del padre, il bombardamento della casa natale di Pisa,

i tanti eventi dolorosi la costringono ad un'autonomia precoce e coatta. Tali fatti, probabilmente, portano Luisa a percepire – con particolare acutezza – la precarietà e insieme la preziosità dei legami affettivi.

> In fondo era proprio la riluttanza davanti all'assunzione di un legame che, pur partendo da motivi opposti, ci accomunava […] In me era, invece, il bisogno di una famiglia mia, di una casa, di una vita scandita, nella fermezza degli affetti, dalla quotidianità delle abitudini che mi spingeva a progettarla con facilità e me ne faceva ritrarre al momento decisivo, per timore di sbagliare. (Adorno, 1962: 89)

A Roma l'Autrice vive un momento da lei stessa definito "cruciale" per la sua vita. In una giornata come tante, incontra a casa di amici comuni Cosimo Adorno – nome riconducibile anche in questo caso ad una mera finzione letteraria – un giovane scontroso e solitario che subito si innamora di lei.

> Lo incontrai in casa dei miei cugini G. dove lo aveva condotto un suo articolo di letteratura. Stava a Roma, allora, per seguire […] un corso all'università. […] Abbagliata dalla luce di fuori vidi appena il bianco della sua camicia. Seppi poi che quegli stessi attimi erano bastati ai suoi occhi ambientati per classificarmi immediatamente prima nella graduatoria delle ragazze che aveva conosciuto. (Adorno, 1962: 29-30)

Da questo evento in poi, in una giornata apparentemente come le altre, nasce Luisa Adorno scrittrice. Il contatto con Cosimo racchiude in sé molto più che il semplice preludio di un legame coniugale. Il futuro marito rappresenta nella sfera personale – come di riflesso in quella letteraria – la finestra su un mondo nuovo. Si tratta di un universo che diviene nella scrittura dell'Autrice il protagonista e il destinatario di un "canto di amore verso una gente sana e onesta" (Etna, 1963). Il primo libro dell'Autrice – *L'ultima provincia* – tratta, difatti, del suo inserimento in una famiglia siciliana, una famiglia compatta che porta con sé ogni tradizione, anche quelle che in Sicilia si vanno

affievolendo. Luisa vive con gli Adorno per trenta lunghi anni, un arco temporale superiore a quello vissuto con i suoi genitori. Ogni parola dei suoi testi risente, in modo evidente, di questo aspetto.

> […] quando sono andata per la prima volta da fidanzata a Valverde che nel libro è chiamato Belverde…i contadini rimasero scandalizzati. Ma la Sicilia già mi piaceva moltissimo. Poi a poco a poco ho scoperto la generosità dei siciliani, quel parlare in dialetto che è una forma di riservatezza e pudore (Malatesta, 1990).

La famiglia monolitica dei suoceri, difatti, viene ben presto a rappresentare uno dei luoghi di elezione della vita e anche della narrativa di Luisa. Una dimensione, quella siciliana degli Adorno, che si colloca agli antipodi rispetto a quella vissuta da lei fino ad allora. Mila – professoressa pisana, di tradizione familiare "liberale", intellettuale comunista e cattolica – poco a poco si fonde con la realtà che incontra lasciando sfumare ogni suo contorno, fino ad allora, saldamente mantenuto (Pampaloni, 1983).

> "Che orrore con quel basco! Non vorrai che mio padre ti veda così?" In realtà il basco non mi donava, ma alla base della sua protesta c'era soprattutto il timore che quell'acconciatura scarna, inconsueta in una ragazza borghese, denunciasse quello che di me aveva taciuto. L'avevo messo quel giorno proprio nella speranza che, passando inosservato ai suoceri, servisse invece agli altri a distinguermi, a non confondermi col mondo a cui mi sarei avvicinata. (Adorno, 1962: 40-41)

Nel basco, simbolo di un'appartenenza ideologico-culturale ben definita, vi è il tratto distintivo di Mila Curradi. Accade però, nella sua vita, una sorta di "emancipazione a rovescio" (Ricorda, 1993), da una giovinezza vissuta in una condizione di autonomia e di indipendenza a una vita matrimoniale scandita da ritmi precisi e abitudini fortemente radicate. Un capovolgimento che si conclude con la vittoria della dimensione più tradizionale, una dimensione arcaica, quasi ancestrale. "Sono grata a questa famiglia

compatta", afferma Luisa Adorno mostrando chiaramente il ruolo avuto nella sua vita da una "famiglia acquisita", che l'ha tirata fuori dallo "sbatacchiamento" della guerra dandole il senso di cosa sia davvero la casa e la famiglia[3].

> Ma io, ad esempio, sono riuscita ad ottenere le mie libertà, paradossalmente, proprio vivendo per tanto tempo in quella famiglia patriarcale meridionale di cui parlo ne *L'Ultima provincia*, dove sono riuscita, dopo una serie di sballottamenti qua e là, a organizzare una forma di vita quotidiana stabile che avevo sempre desiderato. In quella famiglia, proprio perché venivo considerata, come dire, "diversa", potevo in fondo fare quello che volevo: i viaggi, le amiche… (Marrone, 1985)

Poi finalmente arriva per l'Autrice il momento della scrittura, un desiderio sopito negli anni, ma mai abbandonato del tutto. Una fantasia sempre presente, in quel modo latente che pungolava Luisa costantemente e che si manifestava attraverso le lettere prima di sbocciare nella narrazione vera e propria. L'inclinazione verso la narrativa prende piede solo in un secondo momento. Dalle varie testimonianze, lasciate da Luisa Adorno, si nota come lei credesse di poter finalmente iniziare a raccontare la sua vita solo dopo aver raggiunto un'identità personale forte e consolidata. In fondo anche la scelta dello pseudonimo da parte di Mila Curradi rientra in una logica di spazio libero e insieme protetto, e "dimostra una pietas verso il proprio bottino di ricordi" (Pellegrini, 2011). Appare significativo come l'Autrice voglia riconoscere ed eternizzare nella scrittura ciò che ha vissuto e come allo stesso tempo desideri arrivare a esprimere un'esigenza potente di distacco e di oggettività. "Non avevo particolari ambizioni, da giovane mi piaceva…scrivere per far ridere, questo sì. Tutta la vita rimuginata, rivissuta…C'è il dolore e c'è l'ironia" (Ghiotti, 2016: 93). Una narrativa, quella dell'Adorno, che rimanda costantemente a ciò che lei ha vissuto in prima

3 Dichiarazione di Mila Curradi rintracciabile in "Videontervista a Luisa Adorno" di Ernestina Pellegrini, fatta presso il Centro didattico telesivo di Ateneo ora CSIAF (all'interno del ciclo Videointerviste, Progetto Strategico dell'Università di Firenze, *Archivio delle Scritture femminili in Toscana dal 1861,* sotto la direzione scientifica di Maria Fancelli).

persona. È evidente come Luisa tenga fede all'idea secondo cui "tutta l'esistenza è pozzo da cui attingere" (Esposito M., 1996). Il suo esordio letterario si manifesta attraverso la collaborazione con varie riviste: Il Mondo, Paragone, Indice e Abitare. I primi scritti pubblici escono, infatti, su Il Mondo di Pannunzio. Una collaborazione breve e saltuaria che le dà la spinta necessaria per scrivere più a lungo e le permette di trasformare i brevi racconti in romanzi.

> Il fatto che accettassero subito il mio "pezzo", quello del ministro che arriva di notte all'alloggio del prefetto, mio suocero, e deve essere ospitato nella stanza dove io giaccio con la bambina appena nata (entrato poi come altri a far parte dell'Ultima provincia), mi mise nello stato d'animo che in seguito mio figlio avrebbe espresso tornando a casa nei primi giorni di scuola media dopo essersi accorto che era sempre lui a rispondere: "Ma che so': un drago?". (Gerbino, 2002)

La rivista letteraria diretta da Pannunzio, quindi, diviene la molla necessaria tanto attesa. Ecco che Luisa Adorno può scrivere di sé. L'argomento della scrittura riguarda episodi in Prefettura che poi, successivamente, verranno inseriti all'interno del suo romanzo di esordio. Da ciò, infatti. nasce la sua prima opera: dall'unione, dall'accorpamento di brevi frammenti. Secondo Ernestina Pellegrini non è casuale che il suo esordio letterario, con il romanzo *L'Ultima provincia,* sia avvenuto proprio nel '62, a ridosso, quindi, della Neoavanguardia e del Gruppo 63 (Pellegrini., 2011). Un testo che inizialmente non riesce ad avere il giusto respiro. La svalutazione dell'Opera da parte dell'editore - Rizzoli- la conduce inoltre verso un momento di smarrimento professionale che si traduce in un silenzio letterario. L'apprezzamento della sua opera di esordio avviene però in un momento successivo. Leonardo Sciascia riconosce il valore artistico del suo primo romanzo, rilevando nell'Opera molteplici punti in grado di suscitare il suo interesse, tra questi il piglio ironico e vivace della scrittura. L'Autore inizia così a mettersi sulle tracce di Luisa. Operazione inizialmente condotta invano in quanto lei si firmava con pseudonimo. La scoperta di Mila

Curradi finalmente però avviene, e il contatto tra lei e Sciascia diventa realtà. In seguito al significativo scambio tra i due, Luisa Adorno esce dal silenzio letterario, grazie anche all'aiuto di Elvira Sellerio, donna con la quale inizierà un sodalizio professionale durato una vita intera. Nell'anno 1982, infatti, viene nuovamente pubblicata *L'Ultima provincia* con un diverso editore, questa volta si tratta proprio della casa editrice con i libri dalla copertina blu.

> Il sodalizio con la coraggiosa casa editrice palermitana non è mai finito, da quel lontano 1982, attraverso momenti di grande difficoltà per l'editoria italiana e oltre la scomparsa di "donna Elvira", anima e fondatrice, insieme a suo marito fotografo Enzo, della Sellerio. (Ghiotti, 2016: 85)

Con Sciascia, intanto, il rapporto non si interrompe, continua a lungo, supera la vita stessa. L'omaggio nei suoi confronti – che tanto aveva capito di quella Sicilia da lei raccontata – si ratifica nel ruolo di presidentessa dell'Associazione Amici di Leonardo Sciascia, da lei ricoperto dall'anno 1996. Un impegno sentito che dura fino al 2000. "Iniziai come socio sostenitore dell'associazione, poi mi hanno vestita da presidente, anche se il vero motore rimane il nostro segretario generale e fondatore" (Esposito, 1998). L'amore per la Sicilia, terra che i due hanno in comune, intensifica la loro unione. L'isola tanto amata viene però temporaneamente messa da parte.

Il suo secondo romanzo, *Le dorate stanze*, viene pubblicato nel 1985, due anni dopo la ristampa della sua Opera di esordio. Si tratta di un libro nel quale si racconta quella vita che tanto intensamente ha vissuto e che rimanda agli anni toscani. "Dopo più di vent'anni sono riuscita a pubblicare gli appunti che prendevo da tanto sulla mia giovinezza" (Marrone, 1985).

> Per quanto riguarda il nuovo libro, non parlerei esattamente di nostalgia, ma di un desiderio di salvare la giovinezza attraverso il racconto di tutte le amicizie, che ancora conservo. Ma c'è anche il dolore, il riesame di certe condizioni femminili che comprendo meglio di allora. (Marrone, 1985)

Un testo che appare quasi come un antefatto dell'*Ultima provincia.* Nonostante la successione temporale editoriale delle opere veda come seconda *Le dorate stanze*, è vero anche che – da un punto di vista biografico – i fatti ivi raccontati precedono quelli del primo romanzo.

La sua terza opera *Arco di luminara,* pubblicata da Sellerio nel 1990, nasce invece da una costante e volontaria rielaborazione del proprio materiale memoriale. "Penso che tornerò a scrivere proprio sulla famiglia di quell'uomo eccezionale che era mio suocero o su mio marito, che sinora se l'è fatta franca…Perché questo è ormai il mio mondo" (Marrone, 1985). È in quel pensiero che prende forma, per poi distendersi sulla pagina, il nuovo affresco di Luisa Adorno.

Nuova e diversa è invece la tematica del suo quarto romanzo. *La libertà ha un cappello a cilindro* viene presentato al pubblico nel 1993. Si tratta, questa volta, di una Luisa itinerante alla scoperta di Paesi dell'Est. Secondo la modalità da lei tanto amata, quella epistolare, l'Autrice racconta ciò che i suoi occhi vedono e in particolar modo ciò che la sua memoria trattiene.

> Sicchè, dicevo, ti sono tornati in mente, dopo quasi vent'anni, i miei appunti sulla Russia e avresti voglia di rileggerli e curiosità di sapere anche delle persone che erano con me, di quelle rimaste laggiù…Perché non li pubblicai?! O bella, anche tu me lo chiedi ora! Non sei la sola, oggi, dei pochi amici a cui li detti a leggere e di cui nessuno, allora, mi spinse a farlo. (Adorno, 1993: 11)

Con le seguenti Opere, *Come a un ballo in maschera* (1995) e *Sebben che siamo donne* (1999), l'Adorno continua ad "attingere al pozzo dell'esistenza", a lei tanto caro per la sua scrittura. Tra il 1995 e il 1999 Sellerio pubblica il quinto e il sesto romanzo dell'Autrice. In una struttura a capitoletti, evidenziata da una titolazione ricca di significato, Luisa ripercorre ricordi vicini mescolati a quelli più lontani.

> L'Ultima provincia e Arco di luminara sono i libri degli anni felici, coi figli bambini, i figli ragazzi, i suoceri (trent'anni ho

> vissuto con loro), le antiche, familiari domestiche. Sono i libri in cui scopro la Sicilia e la sicilianità di cui comincio col ridere e finisco con l'amare, riamata. D'altronde se Le dorate stanze, Come a un ballo in maschera, Sebben che siamo donne mi ridanno l'infanzia, la giovinezza, gli innamoramenti, i viaggi e soprattutto l'amicizia, La libertà ha un cappello a cilindro, coi continui ritorni ai paesi dell'est a testare il polso del socialismo, mi riporta alla passione politica, al gusto del rischio, dell'avventura, della lotta[4].

Una carriera letteraria che si conclude, per il momento, con *Foglia d'acero*, edito nel 2001 e *Tutti qui con me* nel 2008. Si tratta delle ultime testimonianze di scrittura dell'Autrice. *Foglia d'acero: il diario ritrovato* è la sua opera esperimento. Questo romanzo, infatti, si distacca per i contenuti da quelli precedenti. Luisa rispolvera un testo di Daniele Pecorini-Manzoni dal titolo *Foglia d'acero. Scene di vita in Corea e in Giappone durante la guerra russo-giapponese (1904-1905)* riadattandolo alle sue esigenze. Adorno pertanto ripropone l'opera e lo fa arricchendola di contribuiti propri: annotazioni e commenti attraversano l'intero romanzo. Così facendo il suo sperimentalismo raggiunge il culmine massimo e un diario non suo diviene la vera essenza, il vero protagonista, del proprio racconto. In *Tutti qui con me,* suo ultimo romanzo pubblicato, l'Autrice torna a raccontare di sé. L'Opera rappresenta una sorta di testamento letterario dell'Autrice. "Ma il tempo dello scrittore ha questa particolarità: in lui tutto dura contemporaneamente e di tutte le cose passate egli crea un presente continuo" (Adorno, 2008). Un'appendice, posta all'inizio del capitolo introduttivo dell'ultimo romanzo, che racchiude molto del significato più profondo della sua scrittura. In un presente continuo l'Autrice rivive i momenti vissuti e chiama a raccolta "amici di un'esistenza intera" quasi per un ultimo saluto, un congedo letterario difficile a realizzarsi per una donna che la vita prima ancora che vissuta l'ha raccontata. Si noti come ogni elemento significativo per lei diventa racconto. Tale procedimento avviene per mezzo di un "tono sempre bonariamente sarcastico" (Dondoli, 1990). È possibile concludere pertanto che la cifra

4 Cfr. Redazione virtuale di La libreria di Dora, "Le lampadine di Mila",cit.

stilistica che caratterizza l'intera opera dell'Adorno sia l'ironia. Essa appare come il filo conduttore di tutti i suoi romanzi. Risulta interessante, inoltre, quanto la sua letteratura sia scevra di ogni tipo di inserimento in correnti letterarie a lei contemporanea. Luisa infatti non si colloca tra le fila dei Neorealisti, nonostante il dopoguerra da lei sia stato vissuto in prima persona, come non si riconosce nella Neoavanguardia, nonostante i suoi romanzi siano stati pubblicati all'inizio degli anni 60. A conclusione di questo ritratto, tracciato brevemente, appare evidente un ulteriore aspetto di notevole interesse: il parziale silenzio della critica. È possibile individuare infatti come la critica a lei contemporanea abbia dato maggiore spazio ai romanzi di esordio rispetto agli ultimi. Si noti come a partire dal 1993 – anno di pubblicazione di *La libertà ha un cappello a cilindro* – i critici non abbiano risposto con lo stesso entusiasmo dell'inizio, lasciando pertanto in ombra gli ultimi cinque romanzi. Da Walter Pedullà a Sandra Petrignani, passando per Benedetti, Ioli, Malatesta, Cherchi, Memmo e Padovani, molti sono stati i critici, nonché giornalisti, che hanno accolto positivamente i primi romanzi dell'Autrice. Di numero decisamente inferiore sono state invece le recensioni relative alle sue ultime opere: tra queste ricordiamo quelle scritte da Monastra, Onofri e Aldo Rossi. È possibile concludere che la scrittura di Luisa Adorno, seguendo l'ordine arbitrario della propria memoria, ci delinea un ritratto semplice ma efficace di un'Autrice del XX secolo che come lei stessa dichiara in una sua intervista: "il più delle volte non parla del come e del perché ma, molto più semplicemente, scrive" (Garroni, 1985).

Riferimenti bibliografici

Adorno, L. (1962). *L'ultima provincia,* Milano: Rizzoli.

Adorno L., (1985). *Le dorate stanze,* Palermo: Sellerio.

Adorno L., (1990). *Arco di luminara,* Palermo: Sellerio.

Adorno L., (1993). *La libertà ha un cappello a cilindro,* Palermo: Sellerio.

Adorno L., (1995). *Come a un ballo in maschera,* Palermo: Sellerio.

Adorno L., (1999). *Sebben che siamo donne,* Palermo: Sellerio.

Adorno L., (2001). *Foglia d'acero,* Palermo: Sellerio.

Adorno L., (2008). *Tutti qui con me,* Palermo: Sellerio.

Benedetti L., (2014). La poetica del sorriso. Conversazione con Luisa Adorno. *Testo e Senso.* (14).

Cherchi C., (23 maggio 1990). Riso di donne per salvare il carabiniere. *L'Unità.*

De Vito B., (1998). Mila: "Conta prima vivere, perché io scrivo la vita". *Il Gazzettino.*

Dondoli L., (1990). Le nostre storie non finite. In *Storia, Antropologia e Scienze del linguaggio.* Fascicolo 3.

Etna G., (7 marzo 1963). - Un romanzo siciliano – L'ultima provincia*. La Sicilia.*

Esposito M., (16 marzo 1998). Luisa Adorno: "La Sicilia, un pozzo colmo di momenti di affetto e gioia". *Giornale di Sicilia.*

Garroni S., (aprile 1985). Una scrittrice per sé. *Noi donne.*

Gerbino A., (23 luglio 2002). Intervista. Il mio viaggio nella memoria. *Stilos.*

Ghiotti G*.,* (2016). *Mesdemoiselles: le nuove signore della scrittura,* Roma: Giulio Perrone Editore.

Ioli G., (luglio-settembre 1987). << Le dorate stanze >> di Luisa Adorno. In *Riscontri.* N.3.

Malatesta S., (12 maggio 1990). Intervista a Luisa Adorno. *Repubblica.*

Memmo F.P., (20 gennaio 1984). "Briosa gente di provincia". *Giornale di Sicilia.*

Marrone G., (22 aprile 1985). L'amicizia sentimento poco frequentato. *Giornale di Sicilia.*

Monastra R.M., (2000). La scrittura femminile e il tempo, appunti in margine a "Sebben che siamo donne…di Luisa Adorno". In *Itinerari.* N.1.

Onofri M., (28 luglio 199). "Il colore della memoria. Racconto di una vita vissuta due volte, recensione a *Sebben che siamo donne…"*. *Diario.*

Padovani P., (26 settembre 1985). "Le dorate stanze della gioventù". *Paese Sera.*

Pampaloni G., (18 settembre 1983). Profondo Sud. *Il Giornale.*

Pedullà W., (2 agosto 1985). "La vita placata delle donne". *Avanti!.*

Pellegrini E., (2011). Le piccole prospettive di Luisa Adorno. In *Dina Ferri e altre scrittrici toscane tra Ottocento e Novecento* (pp.73-80). Società editrice fiorentina.

Petrignani S., (1 luglio 1990). "Bacio da strega". *Panorama.*

Ricorda R., (1993). Io scrivo la vita e rivivo la vita scrivendo. *Interventi sulla letteratura italiana: l'occhio e la memoria,* Editore del Sole: Palermo.

Rossi A., (1963). Sei tesi per la stagione narrativa. *Paragone.*

Virginia Tedeschi Treves: un legado entre tradición y modernidad
Virginia Tedeschi Treves: a legacy between tradition and modernity

Salvatore Bartolotta
María Angélica Giordano Paredes
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

La evolución histórica de los roles femeninos en la sociedad ha sido siempre motivo de reflexión, debates políticos y adversidades filosóficas entre lo que era y lo que tenía que ser, una oscilación entre pasado, presente y futuro; o lo que es lo mismo, entre tradición y modernidad. En este apartado encaja muy bien el pensamiento crítico, conservador y vanguardista de la escritora Virginia Tedeschi Treves, quien, por su filiación personal con la familia Treves, destacados editores milaneses, consiguió desarrollar su talento literario y formarse intelectualmente, pasando de la literatura infantil al ensayo feminista, desde una visión conservadora de la mujer en su primera obra *Il regno della donna* (1879) hasta una total madurez filosófica e intelectual en *Le donne che lavorano*, su último ensayo, publicado en 1916, un verdadero legado para la literatura femenina del siglo XX.

Palabras clave: Virginia Tedeschi Treves, tradición, modernidad, roles, emancipación.

Abstract

The historical evolution of female roles in society has always been a reason for reflection, political debates and philosophical adversities between what was and what had to be, an oscillation between past, present and future; or what is the same, between tradition and modernity. In this section, the critical, conservative and avant-garde thinking of the writer Virginia Tedeschi Treves fits very well, who, through her personal affiliation with the Treves family, prominent Milanese editors, managed to develop her

literary talent and develop intellectually, moving from children's literature to feminist essay, from a conservative vision of women in her first work *Il regno della donna* (1879) to a full philosophical and intellectual maturity in *Le donne che lavorano*, her last essay, published in 1916, a true legacy for women's literature twentieth century.

Keywords: Virginia Tedeschi Treves, tradition, modernity, roles, emancipation.

1. Introducción

La lucha por la igualdad de género y los derechos de las mujeres, a finales del siglo XIX, fueron un claro legado para la literatura posterior de principios del siglo XX y la producción a lo largo del mismo. Aquellos años fueron difíciles y contradictorios entre los que creían en una sociedad más justa e igualitaria y los que mantenían un pensamiento claramente conservador. Polémicas relacionadas con el divorcio, el voto femenino y los derechos políticos, sociales y civiles de las mujeres, entre ellos, la equidad laboral y la libre participación en la vida social, llevaron a una profunda implicación femenina con consecuencias determinantes para el futuro de la sociedad. Fue el inicio de una dura y acertada batalla que aún sigue en pie en un proceso que a la historia le ha costado mucho asimilar; considerando que la mayoría de las sociedades europeas son patriarcales por naturaleza y tradición.

En este entramado político y sociocultural, específicamente italiano, fueron muchas las mujeres que se decantaron por el activismo e iniciaron una lucha dinámica y silenciosa a favor de los derechos robados por una filosofía, arcaicamente radicalizada, en un pensamiento religioso de origen bíblico. Este legado se ha mantenido a lo largo de los siglos como un yugo, cuyo peso ha aplastado el pensamiento y la voz femeninas, sometiendo a la mujer a la voluntad masculina e ignorando su gran valor histórico en cuanto a inteligencia, sensibilidad, valentía y progreso científico.

En 1869, el diputado Salvatore Morelli, el mayor defensor italiano de los derechos naturales de la mujer en el siglo XIX, resaltaba, en su libro *La donna e la scienza o la soluzione del problema sociale*, el rol femenino, a lo largo de la historia, como apoyo científico para el desarrollo de la humanidad, definiendo a la mujer de la siguiente manera:

> Ecco che è la donna: nè questa opinione è parto di cervello stravagante o ironicamente bizzarro; ma della più gran mente e del più gran cuore del mondo, e se ben si consideri, mette radice in quell'assieme di facoltà razionalmente svolgentesi a perfezione, che noi appelliamo natura umana; mette fondo negli stessi due testamenti dei quali s'inusbergano gl'immodesti soverchiatori dell'umana società (Morelli, 1869: 12).

Para Morelli, la mujer representaba una perfecta conjunción entre sentimiento y pensamiento, dos virtudes necesarias para el desarrollo equilibrado de la naturaleza humana en beneficio del progreso de la humanidad; cuestionando, de otra parte, las teorías vigentes sobre la moral y explicando el significado de la igualdad en cuanto a valores éticos y sociales. De la misma manera, sostenía que no había razones históricas ni naturales válidas para relegar a un segundo plano el contributo femenino en todos los ámbitos de la sociedad, ya que era de amplio conocimiento público que la mujer podía desarrollar las mismas competencias en todos los sectores; e incluso, implicarse mucho más en la organización familiar (Morelli, 1869).

> Finchè a lei non è assegnato come doveroso, come necessario ed imprescindibile il compito che emerge dalla posizione razionale impostale dalla natura nella triplice missione luminosamente chiarita innazi, non vi à speme di rimuovere la famiglia e la società dallo stupido andazzo di confinarla ignorante nella sfera dell'ago e del fuso in preda di funesti pregiudizii, o d'istruirla poco e male. Per costringere dunque il senso morale della privata e della pubblica coscienza, debbono prima i legislatori delle nazioni civili riconoscere la personalità giuridica e i diritti che le competono. Debbono essi i primi proclamarne l'emancipazione

> dall'ignoranza, dai pregiudizii, e da quella perfida morale, che la giuoca, la deturpa, e la corrompe additandole meta suprema l'ubbidienza passiva, la cieca ubbidienza che rende le donne d'indole più tollerante infelici per tutta la vita, e le più risentite scherno e ludibrio dell'ingiusta società (Morelli, 1869: 283).

De estas palabras se deduce que en ese momento la sociedad tenía claras evidencias de la labor femenina y de sus capacidades, por lo que era necesario que se hiciera justicia y se modificaran las leyes para que la mujer pudiera ejercer libremente en todos los campos, sin ningún tipo de limitación o discriminación de género. En esa lucha, Morelli dejó una huella imborrable que marcó un inicio jurídico de cambios y controversias, que desembocó en políticas que posteriormente beneficiaron a la mujer, otorgándole el derecho al voto y la libre injerencia en el campo laboral; además, de la consecusión del divorcio, aunque con notables dificultades que no terminan de precisarse dos siglos más adelante.

Adentrándonos ahora en la esfera intelectual femenina de la época, según Laura Guidi (2004), nos encontramos con elementos muy concentrados en los roles tradicionales: maternidad, educación de los hijos y vida familiar. La mujer resaltaba sus funciones de madre virtuosa y educadora; y fue en este campo de trabajo que obtuvo más libertad y derecho de opinión ya que era considerado el espacio en el que mejor sabía moverse por su condición natural de madre. Así empezó el legado cultural de muchas maestras que aprovecharon la oportunidad para salir de las paredes domésticas y demostrar sus capacidades intelectuales, aunque bastante limitadas a ese ámbito educativo. Sin embargo, tuvieron, de esa manera, la posibilidad de abarcar más sectores profesionales como la escritura y el periodismo, salto que, muchas de ellas, se atrevieron a dar.

> La partecipazione femminile alla formazione dell'opinione pubblica e alla cultura letteraria e scientifica nell'Italia post-unitaria segue, spesso, un percorso strategico che dai temi delle relazioni familiari, dell'infanzia, dei sentimenti, approda a quelli della patria, dei doveri civici, dei rapporti tra le classi, riformulando la rappresentazione della sfera privata e del ruolo

> femminile in termini patriottici, e, al tempo stesso, esprimendo una rappresentazione femminile della patria intessuta di valori morali e religiosi e di sensibilità sociale (Guidi, 2004: 16).

2. Virginia Tedeschi Treves: tradición y modernidad

En ese contexto, Virginia Tedeschi Treves inició su carrera literaria, embebiéndose en la literatura infantil y juvenil de la época y siguiendo el modelo patriótico recién ofrecido por la nueva Italia unida que pretendía ser ejemplo de comportamiento social y moral, en una sociedad completamente renovada, aunque con profundas raíces conservadoras de las que la mujer seguía siendo relegada y discriminada. Sin embargo, ella fue una de las grandes afortunadas por su filiación matrimonial con la familia Treves, propietarios de la editorial italiana más famosa de la época. En 1870 se casó con Giuseppe Treves, quien le dio la posibilidad de escribir y publicar todas sus obras en la editorial, bajo el seudónimo de Cordelia, y a la que ella también contribuyó a sostener económicamente gracias a la dote que su familia, de buena posición social, aportó a la unión matrimonial. Fue una mujer exquisita y elegante, de refinado gusto y de intensa vida social, activista y valiente propulsora de la lucha por los derechos de las mujeres, al igual que muchas de sus coetáneas, también escritoras, aunque menos afortunadas que ella.

Su primera novela, *Il regno della donna* (1879), reflejaba una mentalidad bastante conservadora de la mujer, estrechamente relegada a las labores domésticas, lugar reservado a su condición sexual que asimilaba con gran resignación y satisfacción como la mayoría de las mujeres del siglo XIX; pero esa convicción se fue desvaneciendo paulatinamente, con el paso de los años y la evolución de la sociedad. A lo largo de toda su vida experimentó la capacidad para realizar todo tipo de actividades, tanto dentro como fuera del hogar, y ella fue el mayor ejemplo con sus polifacéticas etapas: activista, periodista, novelista, ensayista, editora y por supuesto, ama de casa. Toda esa madurez, personal e intelectual, fue la raíz que propició un importante cambio en la concepción de

la función femenina en la sociedad del recién estrenado siglo XX: la sociedad había evolucionado y con ella la mujer; por lo que era necesario asumir esa realidad y hacerla efectiva en un escenario de profundas raíces patriarcales; pero en el que empezaba a surgir una nueva mentalidad de fuertes tendencias positivistas y de una clara aceptación científica.

Los treinta y cuatro años que transcurrieron entre la publicación de *Dopo le nozze* y *Le donne che lavorano* marcaron una importante evolución en el pensamiento de la escritora, claramente definido entre dos siglos. En 1916, poco antes de morir, salió a la luz el ensayo que reivindicaría todos esos derechos y que sería el principal legado para las escritoras del siglo XX. Se trataba de *Le donne che lavorano*, un compendio de atributos que la mujer era capaz de desarrollar para demostrar sus habilidades, ya no como necesidad de supervivencia, sino como satisfacción y realización personales; cambiando así, la mentalidad de tantos siglos de historia y de debates sobre el rol de la mujer en la sociedad. De hecho, en el prólogo que firmó con el seudónimo de Cordelia, la escritora le explicaba a sus lectoras - que imaginaba sorprendidas por su cambio de actitud - la importancia de cambiar las ideas para adaptarlas al nuevo contexto social en el que estaban viviendo.

> L'esistenza della donna si fa sentire anche fuori delle pareti domestiche e ci si accorge che la più numerosa metà del genere umano esiste, e forse in un prossimo avvenire la donna non si contenterà più di essere una macchina per far figliuoli o una bambola da salotto; ma mostrerà che nella lotta libera delle forze individuali ha anch'essa il diritto di combattere per la propria indipendenza. Ed è certo che il progresso dei tempi ha tanto mutato l'ambiente in cui viviamo, che la condizione della donna deve mutare per forza delle circostanze inevitabilmente; solo resta a sapersi se ciò si potrà fare in breve o lentamente; ma dato l'impulso, non si potrà più ritornare indietro, come non si può impedire ad un torrente di scendere la china dei monti e andare al suo destino (Tedeschi Treves, 1916: 1-2).

En el prólogo de *Dopo le nozze*, en cambio, recordaba la importancia primordial de cuidar del hogar y ocuparse de la

familia, manteniendo bajo control la vida conyugal, la educación de los hijos y las buenas relaciones con la familia política adquirida mediante el matrimonio (Tedeschi Treves, 1882).

> La donna quando si sposa non è che un essere innocente che ha seguito sempre la volontà dei genitori, e sul principio il marito non avrà altro da fare che continuar l'opera dei genitori, iniziarla a quella vita nuova per lei, sorreggerla, aiutarla e consigliarla, non dico calcolarla una bimba, ma non deve lasciarle un'assoluta libertà d'agire fin che non ne abbia ben conosciuta l'indole e le aspirazioni. Perciò dovrà occuparsene e dirigerla colla propria esperienza e cercare di foggiarla un po' a suo modo, ed avrà così fatto un gran passo per essere felice; naturalmente dovrà lottare alle volte con delle testoline abbastanza bizzarre e guastate dalla soverchia indulgenza dei genitori, dovrà raddrizzare alcune pieghe cattive e rinforzare le buone, ma con modi gentili e con buona volontà potrà ottenere ciò che desidera, specialmente da una persona che lo ama ed altro non cerca che piacergli in tutto e per tutto (Tedeschi Treves, 1882: 15-16).

En ese periodo de tiempo, delimitado por dos siglos, el pensamiento de la autora avanzaba y se adaptaba a esa nueva sociedad que reclamaba la voz femenina más allá de los quehaceres domésticos. Sobre esa línea, quería que las mujeres fueran más libres e independientes y menos oprimidas; ya que dedicándose al trabajo contribuirían al bienestar de sus hijos (Tedeschi Treves, 1916).

Ese contraste de ideas, en el pensamiento de Virginia Tedeschi Treves, era una clara demostración de la inteligencia humana, sin distinción de género, que consiguió entender los mensajes de la sociedad, los asimiló mediante la reflexión y terminó aportando nuevas ideas para mejorarlos, contribuyendo así, al ciclo evolutivo de la especie humana que se mantenía en continua transformación como la misma autora afirmaba (1916:17): "Non voglio dire che ora non esiste più famiglia, ma è molto mutata da quello ch'era una volta, basta dare uno sguardo al passato per accorgersene". Ella era consciente de la realidad que vivía, de cómo el mundo había cambiado en esos últimos años; y no solo lo admitía sino

que se hacía partícipe de la evolución, madurando interiormente y demostrando que la mujer había conseguido importantes avances y ya no era posible retroceder, que era el momento de reconocer las capacidades de ésta en todos los ámbitos; pero que también era necesario tener paciencia y saber esperar porque se trataba de un proceso muy largo que sólo acababa de empezar (Tedeschi Treves, 1916: 3-4):

> Col lavoro intanto, la donna potrà emanciparsi economicamente dall'uomo e rendersi indipendente; e fatto il primo passo gli altri verranno da sè senza scosse o battaglie. Finchè la donna si limiterà a chiacchierare e discutere, non farà molto cammino, ma se coll'opera mostrerà di saper far bene un lavoro finora riserbato all'uomo, tutti s'inchineranno al fatto compiuto e nessuno oserà dire che la donna non è adatta ad un genere di lavori in cui i fatti hanno provato il contrario. È naturale che per ottenere anche qualche piccola concessione, c'è molto da lottare e molto cammino da fare.

Para Virginia Tedeschi Treves la mujer había dejado de pertenecer a su marido para evolucionar e independizarse, siguiendo su propio camino y haciendo lo que más le gustaba; convirtiéndose, así, en una mujer libre y capaz de tomar las riendas de su propia vida, más allá de las limitaciones que tanto antropólogos como filósofos habían hecho de ella un ser inferior al hombre, educada en un ambiente restringido que no le permitía el desarrollo exhaustivo de la inteligencia ni la total manifestación de todas sus habilidades y capacidades (Tedeschi Treves, 1916). Era necesario que empezara a liberarse de esos yugos y emprendiera el camino del trabajo, la única vía que le permitiría demostrar todas sus cualidades. Y, como bien dice Antonella Cagnolati (2014:16):

> es necesario concienciarse de que no solo es necesario dominar perfectamente los complejos instrumentos indispensables de la producción artística sino poseer la valentía de aventurarse en un universo que se percibe como una conformación proclive a

> paradigmas masculinos, y por ello dificilmente accesible a las mujeres.

Era, por lo tanto, una cuestión de adaptación y asimilación de los contextos en los que, independientemente del género, se podía circular en cualquier dirección. Al respecto, Virginia Tedeschi Treves, introducía el papel de la mujer en la formación universitaria, como un factor novedoso, a partir de 1870, cuando ésta fue admitida en la universidad; y aunque empezó navegando entre incertezas y prejuicios, consiguió demostrar, en poco tiempo, su valía y habilidad, en el caso concreto, por ejemplo, de las ciencias de la salud

> i professori confessano che le ragazze, oltre ad avere un contegno serio, sono più studiose, più diligenti e riportano migliori classificazioni dei loro compagni. In conseguenza i ragazzi si trovano avviliti e spinti a far meglio, poi colla società delle signorine s'ingentiliscono [...] (Treves Tedeschi, 1916: 102).

El hecho de que la mujer participara activamente en la vida universitaria hacía que la competencia fuera más estricta y exigente, modificando las conductas y activando la calidad, tanto de la enseñanza como de las profesiones porque, como bien decía Morelli (1869: 62-63): "il tempo delle usurpazioni è ormai tramontato, ognuno deve avere quel che gli spetta, perché i ghiribizzi sfumano, e la Storia coi fatti rimangono per affermare il diritto di ciascuno!".

Toda esa ideología, moderna y científica, además de ampliamente progresista, apareció en las páginas de su última obra, un ensayo que plasmó una nueva forma de ver, considerar y respetar a la mujer, ya transformada por la misma evolución de la sociedad. De hecho, en el capítulo dedicado a las mujeres abogadas, persistía en la idea de que las mismas tenían que ser valientes y persistentes para poder conseguir sus derechos "soltanto per avere il diritto d'esercitare l'avvocatura la donna ha dovuto lottare in tutti i paesi d'Europa, tanto che, se non avesse avuto una bella forza di resistenza, si sarebbe ritirata dall'arringo scoraggiata e vinta (Tedeschi Treves, 1916: 114).

Por todas estas razones y dificultades, la misma historia italiana ha intentado minimizar, o incluso, eliminar, la presencia femenina a lo largo de la lucha en las diferentes facetas de la vida pública; ya que "gli schemi consueti mal si adattano a dare conto del fatto che la storia delle donne, per mezzo di una massiccia visibilità nei vari ambiti della vita sociale nel corso di tutto l'Ottocento, è divenuta anche la storia della modernizzazione del paese" (D'Agostino, 2009: 192).

Morelli defendía, rotundamente, esos derechos naturales, demostrando que la mujer era la promotora de la evolución del hombre ya que lo había creado, educado y sostenido a lo largo de toda su vida; por lo tanto su contribución científica era innegable (Morelli, 1869), así como la lucha por la consecusión de sus derechos.

> Care signore, il mondo è di chi se lo sa prendere. Se voi volete la vostra posizione giuridica, dovete conquistarvela. Profittate del momento in cui l'Italia volge a migliori destini, inmischiatevi nell'azione rivendicatrice, e propognate il vostro dritto propugnando la libertà e l'unità della patria, che preludia la grande unità e la libertà del genere umano, mercè la soppressione delle barriere e delle guerre internazionali. Prima che questa generazione finisca di cadere lentamente, stupidamente a pezzi a pezzi nell'abisso dell'eternità, riscuotetevi, associatevi con le consorelle d'oltremonti e d'oltremari per imporre ai legislatori una legge moralizzatrice ed emancipatrice, per tirare alla mensa della luce le madri operaie, che vivono ciece e postre nei miasmi delle città e negli ardori delle campagne, e proclamando con la Religione della Scienza l'esaltamento del proprio sesso, aggiungere alle virtù naturali che vi decorano, l'aureola sublime d'un epopèa rigeneratrice! (Morelli, 1869: 292-293).

En cuanto al rol de las mujeres en la política, sabemos que tuvieron una participación activa aunque desconocida para la historia, ya que fue empañada por el repudio masculino en revoluciones como la de 1848 en la que mantuvieron una ardua participación patriótica a través del periodismo. Y en Italia, fueron muchas las que sostuvieron las ideas de Mazzini y lucharon por la

unidad de una nueva nación más justa e igualitaria. Sin embargo, las leyes italianas seguían prohibiendo la participación activa de la mujer en la vida pública. Hubo que esperar muchos años, hasta que en 1919, se aprobó una ley en la que se consentía a las mujeres la libre decisión, independientemente de la autorización del marido, de ejercer todas las profesiones y de acceder a los empleos públicos, excepto todo lo relacionado con las vinculaciones políticas y jurídicas, de las que se excluían (Musani, 2012). Era lamentable que se excluyeran a las mujeres de una función para la que estaban perfectamente capacitadas. Así lo sostenía Virginia Tedeschi Treves en su ensayo *Le donne e il lavoro*, en el capítulo dedicado a la mujer en la política (1916: 129-130).

> Nessuno può negare alla donna delle serie altitudini a ben governare uno Stato e lo provano tulle le regine delle quali narra la storia, le quali meglio dei re che le avevano precedute riuscirono, colla fermezza di carattere e colla saggia arte di governo, a rendere i loro popoli forti e potenti. Del resto che cosa è una nazione se non una grande famiglia? E come la donna sa ben governare la propria casa, amministrare le proprie sostanze, non c'è una ragione perchè non sia capace non solo di governare da sè, ma non possa almeno aver voce in capitolo in ciò che riguarda il governo del suo paese. Si parla continuamente di giustizia e di umanità, ma intanto si esita a riformare il codice così antiquato e ingiusto verso la donna.

Para la autora se trataba de una mentalidad anticuada y de una actitud claramente misógina, considerando que la mujer había demostrado que era capaz de llevar a cabo cualquier actividad, en igualdad de condiciones, debido a su inteligencia, y no era justo que se le excluyera también de participar en el sufragio siendo parte de una sociedad en la que contribuía con sus bienes y su contundente actividad laboral (Tedeschi Treves, 1916).

Si hay un sector en el que las mujeres han destacado por sus grandes méritos es en el de las artes, y más precisamente, en el terreno de las letras. La literatura ha sido siempre un instrumento para la lucha a favor de la igualdad de derechos.

> È certo che la letteratura femminile ha fatto in pochi anni passi da gigante, anche i più accaniti detrattori della donna riconoscono in lei serie altitudini per la letteratura romantica e poetica. Si trova che unendo immaginazione più fervida e più delicato sentimento, può nel romanzo far vibrare una nota speciale; se ancora non vogliono concederle il vanto di toccare le più alte cime, i suoi scritti vengono letti, lodati ed apprezzati, e nella schiera degli scrittori può vantarsi d'aver conquistato un posto glorioso vincendo molti pregiudizi che da quel campo la tennero lontana per molto tempo (Tedeschi Treves, 1916:142).

3. CONCLUSIÓN

Para terminar, hemos visto como la mujer italiana, específicamente, a lo largo de los últimos dos siglos y medio ha sido protagonista activa de sus propios desafíos y ha conseguido, debido a su persistencia, los derechos naturales que la naturaleza le ha otorgado; pero no debe cejar en su cometido. Así lo manifestó Virginia Tedeschi Treves, a principios del siglo XX, cuando apenas vislumbraba un advenir que no tuvo la posibilidad de vivir pero que contribuyó, con su obra y su voz, a divulgarlo a la posteridad y a contribuir con la causa común de todas las mujeres, como decía Morelli "d'oltremonti e d'oltremari"; y a creer en la inteligencia, capaz de generar progreso y bienestar, mirando siempre hacia el futuro. Ese fue el legado que la escritora dejó a sus compatriotas del siglo XX (Tedeschi Treves, 1916: 90):

> […] io vorrei che la donna capace potesse aver la soddisfazione di creare il lavoro, spargerlo per il mondo e con lotte e sacrifici affermarsi anche in questo campo; ma per riuscirvi dovrà essere molto forte, perchè deve lottare colla diffidenza che la circonda, coi pregiudizi inveterati e non basta che dia prova tutti i giorni del suo valore, deve fare sforzi inauditi per poter vincere, attirare l'attenzione sulla sua opera e fare in modo di essere tenuta nella considerazione che merita.

Referencias bibliográficas

Barbi, R. (2018). Da Virginia a Cordelia: storia di una donna capace di evolversi. *Graphomania.* Recuperado de https://blog.graphe.it/2018/07/07/cordelia-virginia-tedeschi-treves [Fecha de consulta: 03/05/2019].

Bianchi, E. (2011). *Mondo piccino e le collane per l'infanzia della Treves.* Milán: Università degli Studi di Milano.

Cagnolati, A. (2014). Vidas en el espejo. La educación en la escritura autobiográfica de las mujeres. Presentación. *Espacio, Tiempo y Educación*, 1(1), 15-30.

Calabrese, S. (2011). *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista.* Milán: Bur.

Carrarini, R. & Giordano, M. (1993). *Bibliografia dei periodici femminili lombardi 1746-1945*. Milán: Editrice Bibliografica.

Casa Editrice Fratelli Treves (2010). Lo straordinario percorso editoriale dei fratelli Giuseppe ed Emilio Treves. *Letteraturadimenticata.it*: Recuperado de http://www.letteraturadimenticata.it/Treves.htm [Fecha de consulta: 03/05/2019].

D'Agostino, D. (2009). Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina. En E. González De Sande & Á. Cruzado Rodríguez (Eds.), *Scrittura ed emancipazione femminile nell'Ottocento italiano* (pp. 183-194). Sevilla: ArCiBel Editores.

Franchini, S. (2007). *Editori, Lettori e Stampa di moda. Giornale di moda e di famiglia a Milano dal "Corriere delle Dame" agli editori dell'Italia unita*. Milán: Franco Angeli.

Giuliacci, L. (2013). L'istruzione femminile nei collegi d'educazione. En C. Lacaita & M. Fugazza, *L'istruzione secondaria nell'Italia unita 1861-1901*, (pp. 210-219). Milán: Franco Angeli.

Guidi, L. (2004). *Scritture femminili e Storia*. Nápoles: Clio Press.

Morelli, S. (1869). *La donna e la scienza o la soluzione del problema sociale*. Nápoles: Società Tipografico-Editrice.

Musiani, E. (2012). *Educarsi, educare. Percorsi femminili dalla casa alla città*. Roma: Aracne editrice.

Tedeschi Treves, V. (1882). *Dopo le nozze*. Milán: Fratelli Treves Editori.

Tedeschi Treves, V. (1892). *Piccoli eroi. Libro per i ragazzi*. Milán: Fratelli Treves Editori.

Tedeschi Treves, V. (1916). *Le donne che lavorano*. Milán: Fratelli Treves Editori.

Verdirame, R. (2009). *Narratrici e Lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli con testi rari e documenti inediti*. Padua: Libreriauniversitaria.it.

Volpato, G. (2015). Tedeschi Treves Virginia. *Il Condominio News*. Recuperado de http://www.ilcondominionews.it/?p=7403 [Fecha de consulta: 03/05/2019].

El destino de las maestras en la obra de Clarice Gouzy Tartufari
The destiny of the masters in the work of Clarice Gouzy Tartufari

Salvatore Bartolotta
María Gracia Moreno Celeghin
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen

Gran parte de la extensa producción de Clarice Gouzy Tartufari es un claro reflejo de la situación en la que vivían las mujeres italianas a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX: a pesar de recibir una educación tradicional e inmovilista que las marginaba a los roles exclusivamente femeninos de esposa, ama de casa y madre, muchas de ellas intentaron luchar a favor de la emancipación femenina compartiendo los anhelos de otras muchas mujeres europeas. Clarice Gouzy fue, además de escritora, maestra. En este artículo se analizarán dos de sus novelas cuyas protagonistas aspiran a dedicarse a una de las pocas profesiones que permitían a las mujeres que vivieron a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX gozar de cierta emancipación económica. En *Maestra* (1887) y *Ebe* (1902), la escritora retrata a la sociedad de la época con una aguda capacidad de observación ofreciendo al lector una clara muestra de todos los impedimentos, explícitos e implícitos, que las mujeres encontraban en su lucha por la adquisición de sus derechos como personas y ciudadanas.

Palabras clave: Clarice Gouzy, mujer, maestra, sociedad, feminismo.

Abstract

Much of the extensive production of Clarice Gouzy Tartufari is a clear reflection of the situation in which Italian women lived in the late nineteenth and early twentieth century: despite receiving a traditional and immobile education that marginalized them to roles exclusively feminine wife, housewife and mother, many of

them tried to fight in favor of female emancipation sharing the wishes of many other European women. Clarice Gouzy was, as well as a writer, a teacher. This paper will analyze two of his novels whose protagonists aspire to dedicate themselves to one of the few professions that allowed women who lived at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century to enjoy a certain economic emancipation. In *Maestra* (1887) and *Ebe* (1902), the writer portrays the society of the time with an acute capacity for observation, offering the reader a clear sample of all the impediments, explicit and implicit, that women found in their struggle for acquisition of their rights as individuals and citizens.

Keywords: Clarice Gouzy, woman, teacher, society, feminism.

Maestra y escritora, poetisa y dramaturga, Clarice Gouzy nació el 14 de febrero de 1868, en una Italia recientemente estrenada como nación tras su unificación[1]. La relación entre el padre Giulio (francés y protestante) y su madre, Maria Luisa Servici (cuya familia pertenecía a la baja nobleza, se había visto obstaculizada por las diferencias económicas y religiosas sorteadas gracias a la conversión al catolicismo por parte de Giulio, lo que, finalmente, permitió la celebración del matrimonio. La infancia de Clarice estuvo marcada por el temprano fallecimiento de sus progenitores cuando ella contaba con tan solo cinco años. Estas circunstancias la obligaron a abandonar Roma, ciudad en la que nació, junto a sus hermanos Carlo y Roberto, para trasladarse a la campiña de la provincia de Pesaro, y vivir con el abuelo materno y, posteriormente, con su tío Alfonso. La vida del campo y una educación rígida y austera pero transmitida con sincero afecto, permitió que Clarice viviera una infancia serena, a pesar de su temprana orfandad. En una de sus obras, *Il gomitolo d'oro* (1924), recrea con rasgos autobiográficos esta época de su vida.

1 La unificación italiana fue sellada oficialmente el 17 de marzo de 1861.La proclamación del Reino de Italia fue posible tras librarse la segunda guerra de la independencia, en el marco del período conocido como *Risorgimento.*

Consiguió muy joven el diploma de maestra en Pesaro. Su estancia en la ciudad (a la que llegó en 1880) le permitió nutrir aún más su interés hacia la literatura (ya surgido durante su infancia, cuando recibió de sus preceptores las bases de su educación) con las lecturas de autores como Verdi, Aleardi, Rousseau y Metastasio. Antes de casarse con Vicenzo Tartufari, y de establecerse definitivamente en Bagnore sul Monte Amiata[2], en la provincia de Grosseto (Toscana), transcurrió una breve estancia en Roma, adonde acudió precisamente para ocuparse de la edición de su primera obra narrativa, *Maestra* (1887).

Como otras autoras de su misma época (Anna Vertua, la Marquesa Colombi, Sofia Bisi Albini…), colaboró en diferentes revistas, publicando en ellas buena parte de sus obras, así como artículos y reseñas en publicaciones de Turín (*Nuova Antologia* o *La Donna*), Roma (*La Ricreazione* y *Fanfulla della domenica*) o de Bari (*Rassegna pugliese*).

Aunque sus primeros pasos en campo literario se encaminaron hacia la poesía, con composiciones publicadas en distintas antologías[3], sin embargo, será como narradora y autora de piezas teatrales como será mayormente reconocida, incluso en el extranjero, al ser traducidas varias de sus obras al francés y al alemán.

Su producción teatral se sitúa en la misma línea que el drama burgués de su época, aunque se evidencia su posición crítica hacia temáticas como el del papel de la mujer. Como afirma D'Alessio (2002):

> nelle commedie, in particolare, la Gouzy si dimostra capace di fondere una ironica grazia con la serietà dell'impegno, esercitando gli strumenti di una garbata critica nel trattare temi di attualità, come, per esempio, quello, da lei prediletto, del ruolo della donna.

2 Localidad en la que fallecería el 3 de septiembre de 1933.

3 Se trata de: *Versi* (1893), *Versi nuovi* (1894), *Vespri di maggio* (1897) y *A Giuseppe Verdi in morte della moglie* (1897), todas ellas fiel reflejo del estilo tardo romántico de aquel período.

Entre sus obras teatrales[4] es relevante destacar la comedia *Le modernissime* (1902), en la que Clarice Gouzy manifiesta una actitud moderada en relación al rol de la mujer, distanciándose de otras posturas más radicales. Aunque su postura fuera mesurada, ello no significa que Clarice Gouzy fuera una mera espectadora de cuanto ocurría a su alrededor: contribuyó públicamente a la denuncia del estado de sometimiento por parte de la figura masculina de forma activa, como cuando pronunció en el "Lyceum" de Roma una conferencia titulada *La canzonettista*, en la que auspicaba una sociedad de la que las mujeres formaran parte, completamente integradas, libres e independientes.

Respecto a su obra, de acuerdo D'Alessio, la escritora fue capaz de trazar las características de algunos de sus personajes con particular agudeza, gracias a su capacidad para ahondar en los rasgos psicológicos de los mismos, en especial a las mujeres o a los ancianos, como en *Fungaia* (1908) o *All'uscita del labirinto* (1914). En efecto, especialmente en sus obras narrativas, Clarice Gouzy potenció sus cualidades literarias como "tejedora" de historias y "constructora" de personajes, enmarcados en las ciudades y campiñas italianas, retratando en ellas la sociedad de su propia época. Gouzy fue una autora prolífica[5] en cuya obra, en especial en su narrativa, se prodigó en realizar un análisis de la sociedad preciso y minucioso, hasta el punto de que algunos expertos ven en ella rasgos del estilo de Balzac (D'Alessio, 2002).

En la mayoría de sus novelas, la educación represora, las rígidas normas sociales, acaban impidiendo a las mujeres soñar y luchar para conseguir sus anhelos y ambiciones de manera que, cuando se atreven a intentarlo, el sentimiento de culpa y el miedo a las consecuencias (soledad, marginación, reprobación)

4 Además de *L'eroe* (1904) y *Suburra*, que fueron traducidas al alemán, escribió tanto comedias como dramas, entre los que se encuentran: *Logica* (1900), *Modernissima* (1900), *Dissidio* (1901), *Arboscelli divelti* (1901), *La salamandra* (1906), *Lucciole sulla neve* (1907), *La testa di Medusa* (1910) e *Il marchio* (1914).

5 Entre las principales, destacan: *Roveto ardente* (1901), *Il volo di Icaro* (1908), *Il miracolo* (1909), *Eterne leggi* (1911), *L'albero della morte* (1912), *Il giardino incantato* (1912), *Rete d'acciaio* (1919), *Il dio nero* (1921), *Il mare e la vela* (1924), *La nave degli eroi* (1927), *Lampade nel sacrario* (1929), *L'Imperatrice dei cinque re* (1931), *Ti porto via!* (1933).

provocan que renuncien y que den marcha atrás, para volver a una vida previsible, a un destino gris trazado por otros. Y ese es el desenlace de su primera obra, *Maestra* (1887), en la que Gouzy describe la lucha de Ginevra, una joven perteneciente a una familia humilde cuyo anhelo es convertirse en maestra y poder llevar una vida económicamente independiente para ayudar a sostener a su familia. Sus esfuerzos se ven recompensados cuando obtiene el título y es destinada a su primera escuela en un pequeño pueblo. Sin embargo, la vida con la que tanto ha soñado es destrozada por el acoso que sufre por parte del alcalde de la localidad y por la inevitable maledicencia de sus vecinos. Ginevra, sin fuerzas, vencida por los convencionalismos y por el sufrimiento, decide renunciar a sus sueños y abandona el ejercicio de su profesión para casarse y llevar una vida "regular", protegida y amparada por un marido que la proteja. De nuevo, la protagonista sufre la presión cruel y despiadada por parte de las instituciones y las figuras que representan el poder -autoridades y vecinos- con el fin de evitar que logre ser una mujer libre, independiente, emancipada y, sobre todo, feliz.

Las tristes vicisitudes sufridas por Ginevra no diferían en absoluto de la realidad que vivían las maestras en la Italia de finales del siglo XIX. Como señala Dal Passo (2003: 9):

> Mal pagati, privi di uno stato giuridico, molte volte (specie nei comuni minori) alla dipendenza di amministratori poco sensibili, costretti ad una serie di attività e di servizi extrascolastici, quasi privi di una solida preparazione professionale e culturale, con classi numerosissime, i maestri e le maestre sono gli autentici missionari di una società e di una classe politica che li nutre di retorica, di nazionalismo, di etica del dovere.

En efecto, los dirigentes políticos de la Italia postunitaria consideraron a los maestros y a las maestras como figuras propagandísticas de la nación italiana que, además de alfabetizar a los niños y a las niñas y de enseñarles los conocimientos mínimos para su instrucción básica, debían inculcarles los valores patrióticos y jerárquicos de la nueva sociedad que había que

instruir y construir[6]. A las maestras, además, se les atribuyó un papel aún más gravoso. De acuerdo con Covato (2012:167):

> […] la «donna» apparve subito al ceto dirigente di allora e agli intellettuali attenti alle questioni scolastiche, il soggetto naturalmente destinatario di una missione rivolta all'alfabetizzazione dei ceti popolari, in una prospettiva di salvaguardia dell'ordine morale e delle gerarchie sociali. La vocazione magistrale venne descritta con grande enfasi e le fu attribuita la stessa sacralità del ruolo materno.

La autora enfatiza un aspecto fundamental en la cuestión, y es que la sociedad italiana, aun admitiendo la necesidad de una gran cantidad de maestras para alfabetizar e instruir a los niños y niñas de la Italia recientemente unificada, les exige a las mujeres que ejerzan tan "sagrada" misión, sean paladinas del "orden moral" y, por supuesto, respeten la jerarquía social establecida. Por otra parte, es precisamente la profesión de maestra, junto con la de enfermera o modista, la que la sociedad patriarcal permite ejercer a las mujeres de la pequeña y mediana burguesía para que sigan perpetuando su función de madres y cuidadoras, al igual que lo hacen en casa. Pero no se trataba solamente de que las jóvenes maestras llevaran una vida recatada, sino que debían estar en posesión de un requisito imprescindible para poder ejercer: obtener (y, sobre todo, conservar) el certificado de moralidad emitido por las autoridades municipales de la localidad donde estaban destinadas. Como señala Covato (2012:174):

> L'attestato di moralità rilasciato dal sindaco, necessario per insegnare, rappresentava un ulteriore strumento di discriminazione, reso più insidioso dai forti pregiudizi esistenti nei confronti di donne che si avventuravano in una vita autonoma, segnata spesso dalla solitudine.

6 Precisamente la idea de la construcción de una identidad italiana es sintetizada por la famosa frase atribuida al político italiano Massimo D'Azeglio (1798-1866): "Fatta l'Italia bisogna fare gli italiani". El escritor Edmondo De Amicis lo reflejó en su exitosa obra *Cuore* (1886).

Es evidente que el futuro profesional de las jóvenes maestras quedaba en manos del juicio, raramente imparcial, de los miembros del consejo municipal y sus vidas dependían de su veredicto. De acuerdo con la autora (2012:177):

> il potere esercitato dai sindaci, con il rilascio o meno dell'attestato di moralità, diventava spesso uno strumento di discriminazione basato, nel caso dei maestri, sul ricorso a motivazioni di tipo politico e, nel caso delle maestre, ad argomentazioni di tipo morale.

Precisamente en *Maestra*, Gouzy describe cómo la joven protagonista se ve obligada a abandonar la escuela y el pueblo donde le habían asignado su primer destino por culpa del acoso a la que se ve sometida por el alcalde de la localidad. Su vergonzosa persecución y posterior venganza tiraron por la borda los años de esfuerzo y sacrificio por parte de Ginevra y los de su familia. Y señaló el declive de la joven que se vio obligada a regresar a su casa, humillada y con los sueños rotos por el egoísmo, la arrogancia y la falta de sensibilidad de quien debía ser ejemplo para la comunidad.

Clarice Gouzy manifiesta ya en esta su primera novela un notable talento literario para ahondar en los entresijos de los deseos de sus personajes, a los que describe con agudeza y profundidad, sin caer en la artificiosidad literaria. Por otra parte, *Maestra* es un micro retrato de las distintas clases sociales y figuras representativas de la Italia post-unitaria: la clase popular, encarnada por la familia de Ginevra, en especial por la madre Maddalena, que se afana en sacrificios para sacar a su hija de la pobreza; la alta burguesía, representada por la familia milanesa que finalmente no la contrató como institutriz; o el joven Rodolfo, intelectual burgués acomodado, voluble, falso y egoísta, quien no duda en echar a Ginevra de su vida cuando ya no la necesita. Sin olvidar a las figuras del alcalde y del cura del pueblo al que es destinada, retratados por Gouzy como mezquinos, ruines y retrógrados. Precisamente, el alcalde es el personaje masculino descrito en mayor profundidad: la aguda mirada de la autora nos

aporta un buen número de matices de su personalidad – indolente, mujeriego, vulgar, insensible - que lo convierten en un acosador en el más actual significado del término: "sazio ormai delle robuste e grassoccie campagnuole, di cui poteva usufruire a suo bell'agio, aveva un debole spiccatissimo per le donne magroline e delicate, tantoché la sua giovane dipendente gli produsse subito la più gradita impressione" (Tartufari, 2008:12). El día de la fiesta en casa del alcalde, Gouzy hace una certera descripción de sus deseos libidinosos:

> Giacomo la guardava con insistenza e sentiva un desiderio pazzo ed irresistibile di stringere nelle braccia quel corpicino flessuoso. Non era amore, ciò si comprende, era desiderio reso più pungente dall'immensa disparità degli anni, dal riserbo che fino allora si era imposto e dal contegno di Ginevra, a cui l'ingenua spensieratezza dei suoi diciotto anni congiunta ad una innata riservatezza ombrosa, dava un fascino da inebbriare (Tartufari, 2008:13).

Hasta que se ofrece a acompañarla a casa y, en la escuela, inicia el episodio del acoso:

> L'incidente della mattina, il vino bevuto che gli scaldava il sangue e gli annebbiava leggermente le idee, il trovarsi solo di notte colla giovinetta in quella stanza fiocamente illuminata dalla candela, tutto contribuiva ad esaltarlo ed a togliergli la ragione.
>
> Ginevra, spaventata dall'espressione strana che il viso di Giacomo veniva assumendo, volle chiudersi nella sua stanza; ma egli, indovinandone l'intenzione, le sbarrò il passo e se la strinse al seno sollevandola come una piuma.
>
> «Mi lasci, mi lasci» supplicava lei, colla voce strozzata dall›emozione, ma egli reso frenetico, non l›ascoltava ed aveva preso a baciarla furiosamente sui capelli, sul collo e sulle guancie. Gli sforzi stessi che Ginevra faceva per isvincolarsi lo irritavano e gli davano le vertigini (Tartufari, 2008:14).

A quince años de distancia de su primera novela, Gouzy aborda de nuevo la temática con *Ebe* (1902). En esta ocasión,

tanto el desenlace como el desarrollo de la trama no son tan descorazonadores como los vividos por Ginevra. Es cierto que la joven Ebe, la protagonista, cae en el desánimo tras la muerte de su amado padre, pero logra sobreponerse gracias al afecto y al sostén de los personajes secundarios que la rodean. Todos ellos son magníficamente retratados por las dotes de una Gouzy más experimentada como narradora, minuciosa conocedora del alma humana.

El feliz desenlace de esta novela se produce gracias a que todos los personajes que acompañan a Ebe desprenden una nobleza de ánimo de la que carecen casi todas las figuras que influyen en la vida de Ginevra, por lo que las dudas y la incertidumbre por su futuro tras la muerte del padre, son disipadas por los sabios consejos de las personas de su entorno. En primer lugar, su madre Clementina:

> […] realizzava il tipo della donna, quale dovrebbe essere in ogni condizione sociale: una creatura di forza e di bontà, che attraversa la vita col cuore armato di coraggio e la voce amabile d'indulgenza; con l'anima imperterrita e l'occhio pietoso; esercitando il sacrificio come un privilegio di cui si è gelosi e facendo sì che la costante abnegazione sia lieve e insensibile agli altri (Tartufari, 1902: 67).

Ella representa el tipo de mujer abnegada y valerosa, ama de su casa, sabia consejera de su marido y educadora comprensiva de sus hijos: un ideal de mujer que Clarice Gouzy respeta, admira y defiende, muy acorde con la posición moderada de muchas de sus coetáneas. Y su hermano Vittorio: honesto e íntegro como su padre, quien admira la valentía y la dignidad en la mujer, como demuestra en estas palabras que dirige a su hermana pequeña:

> «Credi tu che una donna non creda e non sappia essere eroica? Non calunniare il tuo sesso, Ebe. Hai osservato nostra madre questa sera? […] Ha pensato agli altri prima che a sé ed ha trovato nel suo cuore la forza di imporsi alla sventura. È facile mostrarsi buoni e dolci nei giorni lieti» (Tartufari, 1902:107-108).

Sin olvidar a la señorita Antiferri, que, da a Ebe sabios consejos sobre la vida y sobre el papel de la mujer, tanto madre como educadora. Este personaje es uno de los más significativos de la novela y representa el modelo de mujer luchadora que, de llevar una vida acomodada, cayó en desgracia, pero supo reponerse y salir adelante con dignidad:

> Allorchè io, in seguito alle vicende che tu conosci, mi trovai spogliata di ogni fortuna, avevo due strade aperte davanti a me: una che sembrava la continuazione di quella percorsa fino allora, ma che mi avrebbe obbligata a perenni transazioni con la mia dignità, a mille piccole bassezze, a ripieghi umilianti, alla recitazione di una commedia a braccia, in cui avrei dovuto sopportare sforzi inauditi, senza pervenire ad ingannare nessuno, nemmeno me stessa; l'altra più angusta, più aspra, e disagiata, ma dove avrei potuto camminare a testa alta, facendo il passo secondo la gamba, chiedendo tutto al mio coraggio e nulla all'altrui pietà. Ho scelto quest'ultima strada senza esitare, ho studiato in un'età in cui lo studio può parere ridicolo agli sciocchi, ho combattuto il pregiudizio, ho debellato il falso amor proprio, e la perdita di adulazione di molti, che corteggiavano la mia ricchezza, è compensata ad usura dall'amicizia di pochi che stimano la mia persona. Credi, Ebe, io ho guadagnato nel cambio (Tartufari, 1902:179-180).

Estas mujeres, son las que junto a la directora del colegio en el que acaba ejerciendo de maestra, se convertirán en su guía y ejemplo a seguir. Fuertes, luchadoras, cada una en un ámbito de la vida, constituyen un modelo para la joven Ebe y para las lectoras de Clarice quienes podían identificarse con la joven protagonista y embeberse de las enseñanzas que Gouzy transmite a través de personajes tan rectos y modélicos. Buena parte de las reflexiones de la directora del colegio en el que Ebe llega a trabajar, versa sobre las obligaciones de los maestros. En las siguientes palabras, la directora ensalza la profesión de la enseñanza como un sacerdocio al que hay que dedicar cuerpo y alma en una profesión con un elevado deber de responsabilidad hacia los niños y niñas, las familias y el Estado:

> «Chi l'autorizza a venire qui, distratta, svogliata, senza entusiasmo per il suo apostolato d'insegnante, senza un programma tracciato per le sue lezioni, senza l'energia della volontà, che è come il fluido con cui noi possiamo dominare e piegare al bene la volontà dei nostri bambini?».
>
> Ebe chinò il capo, non trovando parole da opporre.
> «Dico i nostri bambini, intenda bene, signorina, perché le alunne che entrano nella nostra scuola hanno il diritto di assorbire ogni nostro pensiero e ogni nostra cura, dal momento che noi abbiamo, meditatamente, scelto la missione di educarle, e dal momento che noi abbiamo, liberamente, contratto l'obbligo, verso lo Stato che ci paga e verso le famiglie che ci stimano, di fare il nostro dovere senza incertezze, senza improvvisi scatti di sentimentalità morbosa, senza alti e bassi nocivi alla serenità dell'ambiente, senza transazioni e stanchezza; ma con un esatto concetto delle nostre forze, con saggio e misurato impiego delle nostre energie, con la sicura compostezza di chi deve servire ad altri di guida e di sostegno.
>
> L'insegnamento è un sacerdozio, signorina, e il sacerdote, se non vuole macchiarsi di simonia, deve collocare la propria fede al disopra di qualsiasi considerazione interessata» (Tartufari: 1902, 154-155).

Y recuerda a la joven Ebe el deber de cumplir con la "sagrada" misión de instruir a los futuros ciudadanos de un país recientemente libre y constituido:

> «[…] non basta, per mettersi in regola con la sua coscienza di professionista, trascorrere qui le ore imposte dal regolamento; ma che quelle ore bisogna saperle e volerle spendere proficuamente a vantaggio della scolaresca. Le bimbe affidate oggi alle nostre cure, saranno donne domani, e noi avremo la nostra parte di responsabilità nelle loro azioni avvenire. Veda, signorina,» disse la direttrice, che si era alzata in piedi, «quando penso al male e al bene che ciascuna di noi può fare, insegnando, rimango compresa di orgoglio e di sgomento. L'Italia sta attraversando un periodo di prova al cospetto del mondo. Era essa matura per la libertà? Era essa degna di riordinarsi a nazione? […] e l'avvenire è là, in quelle aule, dove alcune di noi entrano svogliate, quasi umiliate, senza riflettere che siamo appunto noi, noi le modeste operaie

> dell'insegnamento, che lavoriamo a preparare i materiali per la futura storia del nostro paese»
>
> «Lei non è nata per l'insegnamento? Sia pure. Di ciò nessuno potrà farle colpa, perché varie sono le attitudini dello spirito e varie le esigenze dei temperamenti; ma, fino a quando la sorte non le permetta di percorrere un'altra via, lei deve camminare alacremente per quella che le è stata imposta dalla necessità. È questione di rettitudine» (Tartufari, 1902:156-157).

Clarice Gouzy describe en sus obras cómo era la situación de la mujer en la Italia de finales del siglo XIX y principios del XX: sometida a las rígidas reglas ancestrales que la encasillaban entre las cuatro paredes domésticas como hija, hermana, esposa y madre. En ellas, las protagonistas de las obras de Gouzy, eran vigiladas y sometidas por una figura masculina, ya sea esta un padre, un hermano, un marido, un alcalde, un hijo, un sacerdote o, incluso figuras femeninas que encarnaran las mismas ideas patriarcales. La mirada crítica de Gouzy está firmemente basada en la convicción de que las mujeres no tienen por qué seguir encasilladas en los tradicionales roles y pueden romper esa jaula de cristal en la que se veían encerradas a la fuerza como hijas, hermanas, esposas o madres. En sus obras, las protagonistas anhelan ser dueñas de sus vidas, escuchar los dictados de sus corazones y perseguir sus sueños. Las lectoras de finales del siglo XIX y principios del XX, así como las de hoy en día, se apiadarían de esas jóvenes que sufrían, luchaban y caían extenuadas bajo el peso de las rígidas normas sociales. Pero también se sentirían identificadas con ellas y, como ellas, dirigirían su mirada hacia ellas mismas, escuchando las voces de su interior, esas voces que, tan claras, Clarice supo exponer en sus obras.

En definitiva, toda su producción es fiel reflejo de los principios que regían la sociedad de su época, profundamente tradicional en los roles que debían ejercer los hombres y las mujeres y que, en consecuencia y desde la más tierna infancia, eran educados para perpetuarlos. Sin embargo, a caballo entre los siglos XIX y XX, las nuevas corrientes emancipadoras que agitaban Europa y EEUU acabarían renovando el estancado espíritu de la sociedad

patriarcal reinante en Italia. Y escritoras, maestras, mujeres como Clarice Gouzy, contribuyeron con su vida y su obra a que así fuera.

Referencias bibliográficas

Alberti, Paolo (2015). Clarice Tartufari. *Liber Liber*. Recuperado de https://www.liberliber.it/online/autori/autori-t/clarice-tartufari/ [Fecha de consulta: 03/05/2019].

Bernardini Napoletano, F. (1998). Scritture femminili per l'infanzia tra Ottocento e Novecento. En AA.VV., *Inchiostri per l'infanzia: letteratura ed editoria in Italia dal 1880 al 1965* (pp. 13-19). Roma: De Luca

Buck, C. (1992). *Bloomsbury Guide to Women's Literature.* Londres: Bloomsbury Publishing.

Caesar, A. H. (2002). About Town: The City and the Female Reader, 1860-1900. *Modern Italy*, 7(2), 129-41.

Covato, C. (2012). Maestre d'Italia. Uno sguardo sull'età liberale. *Storia delle donne*, 8: 165-184. Recuperado de http://www.storiadelledonne.it/wp-content/uploads/2009/03/covato2012.pdf [Fecha de consulta: 03/05/2019].

D'Agostino, D. (2010). Escritoras italianas para la infancia. En E. González De Sande y Á. Cruzado Rodríguez (Eds.), *Rebeldes literarias* (pp.267-280). Sevilla: ArCiBel Editores.

D'Alessio, C. (2002). Gouzy, Clarice. *Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani,* (58). Recuperado de http://www.treccani.it/enciclopedia/clarice-gouzy_(Dizionario-Biografico)/ [Fecha de consulta: 03/05/2019].

Dal Passo, F. (2003). Storia della scuola italiana. Capitolo Primo. Il sistema scolastico dalla fase preunitaria all'Italia unita (1848-1948). *Semestrale di Studi di Ricerche e Geografia* 1, 3-28. Recuperado de http://www.semestrale-geografia.org/index.php/sdg/article/view/442/404 [Fecha de consulta: 03/05/2019].

Pinto, V. (2017). *La terra ritrovata: Ebreo e nazione nel romanzo italiano del Novecento*. Turín: Free Ebrei.

Rossini, D. (2015). *Donne e propaganda internazionale. Percorsi femminili tra Italia e Stati Uniti nell'età della Grande Guerra*. Milán: Franco Angeli.

Tartufari, C. (1887). *Maestra*. Roma: Ed. Tip. Perino. (2008[2]). Progetto Manuzio (Ed.). Recuperado de https://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tartufari/maestra/pdf/maestr_p.pdf [Fecha de consulta: 03/05/2019].

Tartufari, C. (1902). *Ebe*. Palermo: Sandron. Recuperado de https://archive.org/details/ebe00tartufari/page/n2 [Fecha de consulta: 03/05/2019].

EUROPEAS DEL SIGLO XX

Slaves will believe that chains are protectors: Mina Loy, matrimonio y liberación

Slaves will believe that chains are protectors: Mina Loy, marriage and liberation

Claudia Caño Rivera
Universidad de Sevilla

Resumen

Mina Loy fue una de las grandes escritoras modernistas olvidadas por el tiempo. Artista multidisciplinar y feminista, vivió una vida bohemia en la que estableció relación con los representantes de las grandes corrientes artísticas de su época.

En este artículo, se resumirán las circunstancias histórico-biográficas de su figura poética, con el fin de analizar el cuestionamiento que Loy hace del papel de la mujer en la institución matrimonial. Se estudiarán principalmente dos obras: "The Effectual Marriage" y "Feminist Manifesto". En el primer texto encontraremos una sátira de una relación matrimonial, donde Loy lleva a cabo una crítica magistral de la construcción política de los géneros, ridiculizándolos mediante lo que Pound llamó *logopoeia*: "una danza de la inteligencia entre palabras e ideas" (1918:57).

Nuestro análisis, por tanto, se verá reforzado por las diferencias entre las obras seleccionadas para este estudio: mientras que el tono de este primer poema será primordialmente satírico, en el manifiesto encontraremos consignas mucho más radicales que proponen manera clara y sin trabas un replanteamiento de la institución matrimonial con el objetivo de liberar a la mujer del yugo del género.

Palabras clave: Mina Loy, Modernismo, matrimonio, feminismo.

Abstract

Mina Loy was one of the greatest modernist writers forgotten by time. Multidisciplinary artist and a feminist woman, she lived the life of the bohemia alongside the representative figures of the

most important artistic movements of the time.

In this paper, the historic and biographic circumstances of her poetic figure will be briefly established, with the aim of analysing Loy's questioning of women role in the institution of marriage. Two texts will be fundamentally studied: "The Effectual Marriage" and "Feminist Manifesto". The first one embodies a satire of a married couple, where Loy performs a masterful critique of the political construction of gender, by ridiculing them through what Pound called *logopoeia,* that is the "dance of the intelligence among words and ideas" (1918:57).

Therefore, the analysis will be reinforced by the differences between the texts selected for this study: while the first poem's tone is essentially satiric, radical slogans will be found in the manifesto, which poses, clearly and without restrains, a reformulation of the institution of marriage with the aim of liberating women from the yoke of gender roles.

Key Words: Mina Loy, Modernism, marriage, feminism.

1. Introducción

Nacida en Londres, Mina Loy se marchó muy joven a estudiar arte en Münich y París, donde conocería a su primer marido, trasladándose ambos más tarde a Florencia. Allí, la autora establecería lazos con el Futurismo italiano, que influiría profundamente en su obra. Se afincó en Nueva York y acabó por obtener la nacionalidad estadounidense, convirtiéndose así en americana de adopción, pues si bien Inglaterra la había visto nacer, las estrictas normas sociales y la férrea disciplina victoriana familiar hicieron que abandonase el país tan pronto como le fue posible.

Los temas recurrentes en la primera etapa poética de Loy, sus poemas de 1914 a 1920, que R. L. Conover recoge bajo el título "Futurism x Feminism: The Circle Squared", giran en torno a la reivindicación de una nueva feminidad, más libre, abordando de manera directa temas como la maternidad o la sexualidad. En este artículo, nos centraremos concretamente en abordar sus ideas

sobre la relación matrimonial, pero sin olvidar la importancia de estos temas anteriormente mencionados, pues se conjugan en un todo entrelazado e indivisible.

Habiendo sido forzada a casarse siendo todavía joven debido a un embarazo inesperado, según explica Prescott (2010), el matrimonio cobrará una importancia primordial en la biografía de la autora, que repetirá, aun sin saberlo, el destino e historia familiar, pues su madre sufrió la misma suerte. Es interesante abordar el desarrollo del tema dentro de dos textos opuestos en cuanto al tono: "The Effectual Marriage" y "Feminist Manifesto".

2. "The Effectual Marriage" y la sátira social

The Effectual Marriage fue escrito en 1915, tras su affaire con el escritor futurista Giovanni Papini, y narra la "insípida" relación de Gina y Miovanni. Ya desde el subtítulo del poema podemos ver el claro tono irónico que inundará el texto, pues parece querer ocultar las trazas autobiográficas de sus nombres tan solo intercambiando una letra de cada uno (como si así nadie fuese a darse cuenta de quiénes son los verdaderos protagonistas de la historia). Este recurso es utilizado también en otros poemas, como "Lions' jaws" (donde Papini se convierte en Bapini) o "Giovanni Franchi". La ironía autobiográfica alcanza su climax en el primer verso de la segunda estrofa: "Gina and Miovanni
who they were God knows"[1].

El poema fue mencionado en el artículo escrito por Ezra Pound en 1918 para la sección "Others" de la revista *The Little Review* donde comenta la poesía de Mina Loy y Marianne Moore. Titulado "A List of Books", describía la poesía de Loy como "logopoeia", "poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modifications of ideas and characters" (Pound, 1918:57), citando, además, "The Effectual Marriage" como un claro ejemplo de esta técnica. Loy construirá una inteligente sátira que ironizará los roles de cada

1 Citado de Loy, M. (1997) *The Lost Lunar Baedeker* (Roger L. Conover ed.). Manchester: Carcanet Press Limited. Todas las futuras referencias a los textos de Loy serán extraídas de la misma fuente.

género en la relación matrimonial a través de esta modificación de ideas y caracteres.

Tanto tanto Esther Sánchez-Pardo como Annrose Fitzgerald comparten una idea esencial sobre la poética de la autora: la importancia de lo material en la poesía de Loy.

> For Loy"s poetry, and especially for the lives of her female characters, there is no such thing as a vision of a culture in which the materials of middle-class domesticity do not characterize a significant component of the human experience – even when they hinder the spiritual development and intellectual pursuits of her female characters (Fitzgerald, 2015:99).

Como explican ambas autoras, los objetos cobrarán un papel primordial en el poema, pero no solo ayudarán a reflejar las circunstancias sociales y genéricas en las que se desarrolla la narrativa, sino que, además, trascenderán su primera significación, aportando así un segundo plano, una segunda lectura que enriquecerá la crítica que construye la autora. La figura de la puerta, al inicio del poema, es un claro ejemplo de esto, ya que adquiere una doble significación a través del juego de palabras:

> The door was an absurd thing
> Yet it was passable
> They quotidienly passed through it
> It was this shape (versos 1 – 4)

Según explica Pound, la logopoeia "employs words not only for their direct meaning but it takes count in a special way of habits of usage, of the context *we expect* to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances and of ironical play" (Pound, 1931:25-26). De nuevo, la descripción de algo tan "cotidiano" y a la vez "absurdo" como puede ser una puerta, su forma, puede ser extrapolada a la descripción de la rutina diaria a través de la cual "pasan" cotidianamente, casi sin darse cuenta, o como propone Carolyn Burke (1997) utilizada como metáfora

para referirse al umbral del encuentro sexual al que cada día concurren.

Otro de los elementos materiales que se destacan en el poema serán las ventanas, como veremos en la siguiente estrofa:

> In the evening they looked out of their two windows
> Miovanni out of his library window
> Gina from the kitchen window
> From among his pots and pans
> Where he so kindly kept her
> Where she so wisely busied herself
> Pots and Pans she cooked in them (v. 11 – 17)

En estos versos, la ventana y el espacio que las enmarca (la biblioteca y la cocina respectivamente) no solo construyen una sólida descripción de la realidad de la clase media, sino que, en un plano simbólico, hacen referencia a la perspectiva a través de la que cada género contempla la vida: Miovanni, el hombre, a través de su ventana intelectual, en la biblioteca, y Gina, la mujer, a través de la ventana de la cocina.

Adquieren también en el poema gran importancia los pequeños objetos, de uso diario, que aportan realismo y vivifican la narrativa. Uno de estos objetos son las "ollas y sartenes" (pots and pans) con los que cocina Gina, mencionados por primera vez en el verso 14. Es interesante analizar el cuidado paralelismo que encontramos en la estrofa: si los versos 12 y 13 están dedicados a Miovanni y Gina, los versos 15 y 16 ejercen igual función, y se acaba, en ambos casos con la referencia a los cacharros de cocina. Siguiendo a Kouidis (1980), que remarca la importancia de los sonidos a la hora de construir la sátira en la poesía de Loy, podemos afirmar que la aliteración de los versos refuerza esta coincidencia genérica, pues se reserva para el verso protagonizado por Miovanni la repetición de la velar (/k/) y las dentales (/d/ y /t/), sonidos oclusivos ambos, abruptos en la lectura del verso, y para Gina la repetición de la fricativa /s/, que se asemeja al susurro, adaptándose por tanto estos sonidos a la descripción

tradicional de los roles de género: el hombre abrupto, fuerte, y la mujer delicada como un murmullo.

Cabría destacar, además, el cambio de minúsculas a mayúsculas en la segunda mención a "Pots and Pans" (v. 17). Esta utilización de las mayúsculas, característica de la poesía de Loy y en línea con las técnicas futuristas, no es en ningún caso aleatoria, sino que, además de destacar la sonoridad del sintagma, le confiere una entidad y lo asocia definitivamente a la figura de Gina. Esto se reafirma si atendemos a que la utilización de las mayúsculas en el conjunto no viene dada desde su primera aparición, donde se cuentan que pertenecen a Miovanni, sino que es solamente cuando se establece la asociación directa con Gina que estas aparecen en el poema: si bien los cacharros de cocina son propiedad material de Miovanni, Gina es su dueña esencial.

Otro ejemplo clave de cómo estos pequeños objetos se asocian con la cotidianeidad de Gina y la construcción política del género femenino está en la factura de la leche donde esta escribe sus poemas:

> When she was lazy
> She wrote a poem on the milk bill
> The first strophe Good morning
> The second Good night
> Something not too difficult to
> Learn by heart (v. 108 – 113)

En relación con estos versos, cabría citar de nuevo la tesis de Fitzgerald que incide concretamente en el papel que cobra la creatividad femenina a través de la factura de la leche:

> From the pots and pans Gina cooks in to the milk receipt on which she composes her poetry, these materials of domestic life tell us something about Gina's place in the home and the low priority her art must take for this "effectual marriage" to survive (Fitzgerald, 2015:98)

La pequeña extensión de papel que representa la factura de la leche supone, por tanto, la extensión total que la creatividad femenina podía estar destinada a ocupar en la relación de Gina y Miovanni. La faceta artística de Gina se ve relevada a un segundo plano, idea que se refuerza a través de las características del poema, que ha de ser "something not too difficult to / learn by heart", lo que podría sugerir la posibilidad de que el papel llegue a perderse o quizás tirarse a la basura de forma accidental (al fin y al cabo, se trata de una factura). Su breve inciso poético está, en definitiva, destinado a desaparecer.

Al igual que el resto de sus primeros poemas, donde se palpa una clara influencia futurista, en "The Effectual Marriage" encontramos su característica falta de puntuación, espaciado y yuxtaposición de secuencias y percepciones (Re, 2009). Esta serie de técnicas heredadas de la estética futurística cumplen una función no solo visual, sino también significativa y de apoyo formal a la estructura narrativa del poema. En la séptima estrofa encontramos un conciso ejemplo del uso de los espacios:

> Ding dong said the bell
> Miovanni Gina called
> Would it be fitting for you to tell
> The time for supper
> Pooh said Miovanni I am
> Outside time and space (v. 40 – 46)

En los dos primeros versos, al igual que en el penúltimo, los espacios cumplen una clara función dialógica, sustituyendo al guion e indicando las pausas conversacionales. Es interesante destacar el uso de la interjección "Pooh" en la intervención de Miovanni. El poema "combines low-key, almost naïve diction with jarring intrusions of abstract, Latinate expressions to produce a powerful social satire" (Hoegeestrat, 1988:264), por lo que, de este modo, la autora muestra el desdén misógino futurista a través del uso de la interjección, e introduce, al mismo, tiempo, una feroz crítica hacia el egocentrismo masculino, retratando a

Miovanni como si se considerase un ser superior fuera de los límites corporales.

Encontramos otros ejemplos del intrincado uso del vocabulario en el poema en las "sialagogues" que cocina Gina (v. 18), donde de nuevo se mezcla la cotidianeidad más simple con la intelectualidad del latinismo, en el verso 26, "Mollescent irritant of his fantasy", o en ciertos galicismos como "crinolined" (v. 35) o "changeant" (v. 92). Según explica Roger L. Conover, su editor moderno, el hecho de que Loy abandonase Inglaterra apenas a los 17 años, junto con su extenso conocimiento de otras lenguas (sabía francés, alemán, italiano y algo de español) hizo que su léxico se enriqueciese y fuese más allá de las fronteras creadas por el uso de una sola lengua, de manera que "British, American, French, German, Italian and Latin spellings, names, and usages mingle throughout her work, often in the same stanza" (Conover, 1997:173).

Como mencionamos anteriormente, los espacios también cumplen una función significativa en el poema. En la segunda estrofa encontramos un ejemplo de ello:

> Gina and Miovanni who they were God knows
> They knew it was important to them
> This being of who they were
> They were themselves
> Corporeally transcendentally consecutively
> Conjunctively and they were quite complete (v. 5 – 10)

En los dos últimos versos, el claro paralelismo visual y la búsqueda de unidad gramatical a través de la repetición adverbial sugieren cohesión, unión, sin embargo, la disposición espaciada nos remite al aislamiento en el que Gina y Miovanni viven su día a día. Tal y como explica Virginia Kouidis, "their marriage possesses only a negative completeness; each supports the other's self- deception."(Kouidis, 1980:173). Y es que, lo que Loy busca expresar a través de estos versos, lo que nos explica a lo largo de su poema, es que tan solo la incomunicación, la reclusión de cada miembro de la pareja en la pequeña parcela asignada a

cada género sin ningún tipo de cuestionamiento es lo que hace el matrimonio efectivo.

Gina representa un concepto inmóvil, 'empírico' (v.29), del ángel del hogar, pues como el verso 19 aclara, "Some say
that happy women are immaterial". Miovanni, por el contrario, está afincado en la intelectualidad, en sus libros y su biblioteca, que sirven de alimento a su ego y lo alejan de cualquier posible sentimiento hacia Gina.

Mimetizando el final de la relación de Papini y Loy, la narrativa de Gina y Miovanni termina de manera abrupta. Si tenemos en cuenta la opinión de Alex Goody, que establece que "Loy is not a confessional poet, but her ambiguous and mobile selves do bear witness, in particular to her position as a woman poet, writing against a tradition that disavows her presence" (Goody, 2009:63), encontramos que el autobiografismo del poema, además de estar libre de toda emoción, como ya aclaró Pound (1918), tiene el claro objetivo de exponer sus vivencias como mujer ligada al futurismo y sirve, por tanto, como vehículo a través del cual se realiza la crítica.

En este poema, por lo tanto, a través de claves autobiográficas, Loy introduce una sátira de los roles de género que se conciben en la institución matrimonial, parodiando los símbolos culturales (Sánchez-Pardo, 2009), y reproduciendo la danza visual y sonora de la que Pound nos hablaba.

3. "Feminist manifesto": la crítica al feminismo

Mientras que en "The Effectual Marriage" la crítica se desarrollará a través de la sátira y la ironía, en el Manifiesto Feminista el juicio será directo y claro. La única versión del Manifiesto Feminista que nos ha llegado pertenece a una carta mandada en noviembre del 1914 a Mabel Dodge, donde la autora le remite el texto pidiéndole su opinión. Si en los primeros poemas de Loy habíamos asistido a una conjunción de feminismo y futurismo, donde se utilizaban las técnicas futuristas con el propósito de plasmar temas e inquietudes de resonancia

feminista, en este manuscrito encontraremos que la autora realiza una crítica radical a ambos, pero sirviéndose, al mismo tiempo, de su influencia.

Loy comienza su manuscrito alertando a la mujer de que debe cambiar su modo de pensar. El vocabulario utilizado, así como el marcado anti-parlamentarismo que se refleja en su desconfianza ante las instituciones, manifiestan una clara influencia futurista, como observamos en el siguiente fragmento: "(...) are you prepared for the **Wrench**-? There is no half-measure – NO scratching on the surface of the rubbish heap of tradition, will bring about **Reform**, the only method is **Absolute Demolition**".

"Wrench", "Absolute Demolition", aparecen como ejemplos de la influencia que el movimiento tendrá en el violento léxico del texto. A través de la utilización del género del manifiesto e introduciendo un cambio tipográfico que resaltará las palabras de mayor peso, Loy busca captar la atención del lector como si de un panfleto publicitario se tratase.

En la carta a Dodge, la autora presenta su manuscrito como "an absolute resubstantiation of the feminist question" (Conover, 1997:216). Esta idea se verá reforzada al principio del texto, donde declara: "The feminist movement as at present instituted is / **Inadequate**". Para Loy, el movimiento feminista de la época está anclado en una visión conformista, que busca una mejora de las condiciones de la mujer a través de la confianza en las instituciones y la reforma de la educación. "Slaves will believe that chains are protectors", le dirá, en una segunda carta, a Mabel Dodge con respecto a la causa feminista. Acusa al movimiento, además, de fomentar una falsa concepción de que la mujer es igual al hombre: "be **Brave** & deny at the outset – that pathetic clap-trap war cry **Woman is the equal of man** – for / She is **NOT!**". De este modo, insta a las mujeres a reconocer en ellas mismas los elementos que las definen, y no buscar en un cóncavo reflejo del hombre lo que deberían ser. Tal y como explica N. Lusty, en referencia al punto de vista de Loy, "(...) only from the vantage point of individual consciousness will women come to address their psychological dependency on men" (2008:252).

Siguiendo las ideas que Loy plasma en su manifiesto, el sistema actual y las condiciones que lo rodean solo dejan dos opciones posibles para la mujer, y estas son "**Parasitism** & **Prostitution** - or **Negation**", visión esta última que Lusty (2008) ha identificado con el punto de vista sufragista, que, para la autora, no estaría más que "glossing over **Reality**". El "parasitismo" y la "prostitución" de las que la autora nos habla no se tratan de dos concepciones distintas y aisladas, sino de dos puntos de vista diferentes desde los que mirar al papel de la mujer en la unión matrimonial.

Según explica Loy, "Men & women are enemies, with the enmity of the exploited for the parasite, the parasite for the exploited (...)", siendo, en estos términos, la mujer el parásito y el hombre el explotado. Esta concepción cobra sentido al revisar lo que la autora concibe como matrimonio, que no es sino una especie de acuerdo comercial, en el que la mujer vende su virginidad a cambio de que un hombre tenga la responsabilidad de cuidar de ella de por vida. Esta visión de la institución comercial, tal y como explica Smichd (1996), tiene interesantes resonancias marxistas en cuanto a la relación que establece entre economía y virtud femenina.

Para Loy, las condiciones actuales del matrimonio no resultan ventajosas para ninguno de los dos géneros, pues si bien "for under modern conditions a woman can accept preposterously luxurious support from a man (with-out return of any sort – even offspring) – as a thank offering for her virginity", su valor como mujer dependerá por completo de la suerte que tenga o no en encontrar a un hombre con el que contraer matrimonio.

Ante este inevitable destino, Loy propone, como única solución, "the unconditional surgical destruction of virginity through-out the female population at puberty-". Para Pozorski (2005), esta propuesta, aunque terrible en un principio, es interesante en cuanto que muestra un rechazo a la tradicional concepción de que la virginidad de la hija era propiedad del padre para dar en matrimonio. En el carácter impositivo, radical y militarista de la idea encontramos de nuevo una clara influencia futurista, al igual que en la elección del vocabulario al utilizar palabras como "sacrifice", "unconditional" y "destruction".

Con esta desmesurada medida, lo que Loy pretende es cancelar las condiciones bajo las que ese acuerdo económico-matrimonial se realiza. Si se prescinde de esta "irksome & outworn continuance of an alliance", tal y como Loy describe al matrimonio, la mujer podrá unirse libremente con el hombre con el fin de alcanzar el objetivo primordial de la autora: la maternidad.

Mina Loy contempla la maternidad como un derecho y un deber de la mujer moderna. Si bien el matrimonio nace con el objetivo de facilitar la creación vital, la autora reconoce que cada miembro de la unión, en muchas ocasiones, "follow their individual lines of personal evolution", imposibilitando así el objetivo último de la procreación. Y lo que es más importante: si una mujer no encuentra un posible marido, sus posibilidades de ser madre parecen quedar completamente vedadas.

S. Zelazo establece una interesante relación entre maternidad y creatividad en la poética de Loy: "Thus for Loy, feminine creativity is in-born and takes its power from (and is nurtured by) maternity, as though birthing the female consciousness and the female form are integrated in the seed of her multisensual aesthetics" (2009:63).

Esta relación entre los dos términos establecería la maternidad como la forma última de creación, la "cosmic reproductivity" de la que habla en su poema Parturition, y, para alcanzarla, la autora propone una sexualidad libre, fuera de las rígidas paredes del matrimonio, ya que "For the harmony of the race, each individual should be the expression of an easy & ample interpenetration of the male & female temperaments – free of stress". De este modo, la mujer debe destruir la falsa división del género femenino en dos clases, "**the mistress,** & **the mother**", ya que, para ejercer una correcta maternidad, ambas facetas deben de estar unidas y ser una sola: solo a través de la completa aceptación de una libre sexualidad, de que "there is nothing impure in sex – except in the mental attitude to it", podrá una madre transferir unos valores correctos a la siguiente generación.

Es posible encontrar en estas sucesivas afirmaciones cierto tono eugenista de herencia futurista. Para Loy, el deber maternal no nace solo de su búsqueda de una creatividad reproductora,

como sugiere Zelazo (2009) al intuir en la unión dicotómica de "mistress" y "mother" la pariedad entre la creatividad maternal y poética, sino que es también un deber hacia su raza. Según la autora, "Every woman of superior intelligence should realize her race responsability, in producing children in adequate proportion to the unfit or degenerate members of her sex – ". Esta superioridad a la que Loy alude no se trataría de una ventaja biológica o genética, como algunos autores (Pozorski, 2005; Re, 2009; Lusty, 2008) han querido ver, sino de una mentalidad más avanzada y desarrollada, libre de las prisiones y trabas morales que, ya sea a través del futurismo patriarcal o del erróneo feminismo, se imponen a la mujer. Solo a través de estas nuevas generaciones, finaliza Loy, engendradas por mujeres de "superior intelligence" que traspasen estos valores a sus descendientes, se alcanzará lo que la autora visualiza como "an incalculable & wider social regeneration than it is possible for our generation to imagine".

El Manifiesto Feminista se convierte, en definitiva, en un canto al deber y derecho maternal, donde los problemas relacionados con el matrimonio se exponen como una barrera a superar para conseguir el fin último que supone la creación.

Las diferentes visiones de ambos textos son, también, complementarias. En el poema "The Effectual Marriage" la autora se centrará en crear una inteligente sátira con el objetivo de construir una representación irónica de los roles que cada género asume dentro de la vida matrimonial, exponiendo a la mujer como un ángel del hogar sujeto al amor romántico y al hombre como un ser sin emoción anclado en su trabajo, y se introducirá una mordaz crítica a la misoginia futurista a través del humor. Por el contrario, en el "Manifiesto Feminista" su propuesta será clara y radical, arremetiendo contra el propio movimiento feminista, por considerarlo débil e inadecuado, y exponiendo la institución matrimonial en sí misma como un acuerdo comercial, donde la mujer vende su virtud para conseguir apoyo económico de por vida pero que, en definitiva, acaba siendo perjudicial y problemática para ambos sexos.

4. Referencias bibliográficas

Burke, C. (1997) *Becoming Modern. The life of Mina Loy.* Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Fitzgerald, A. (2015) *"The Fact of God": Form and Belief in British Modernist Poetry* (tesis doctoral). Universidad de Nuevo México, Albuquerque. Recuperado de https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1036&context=engl_etds [Fecha de consulta: 28/03/2019]

Goody, A. (2009) "Empire, Motherhood, and the Poetics of the Self in Mina Loy's Anglo-Mongrels and the Rose". *Life Writing,* Vol. 6, (No. 1), pp. 61 – 76.

Hoogestraat, J. (1988) "'Akin to Nothing but Language': Pound, Laforgue, and Logopoeia". *ELH,* Vol. 55, (No. 1), pp. 259 – 285.

Kouidis, V. (1980) *Mina Loy: American Modernist Poet*. Louisiana: Baton Rouge.

Kouidis, V. (1980) "Rediscovering Our Sources: The Poetry of Mina Loy". *boundary 2,* Vol. 55 (No. 3), pp. 167 – 188.

Lusty, N. (2008) "Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism". *Women: A Cultural Review,* Vol. 19 (No. 3), pp. 245 – 260.

Loy, M. (1997) *The Lost Lunar Baedeker* (Roger L. Conover ed.). Manchester: Carcanet Press Limited.

Loy, M. (2009) *Antología Poética. Edición bilingüe* (edición crítica y traducción de Esther Sánchez-Pardo). Madrid: Huerga y Fierro editores.

Pound, E. (1918) "A List of Books". *The Little Review,* Vol. IV, (No. 11), pp. 54 – 58. Recuperado de https://library.brown.edu/pdfs/1297803957765625.pdf [Fecha de consulta: 28/03/2019]

Pound, E. (1931) *How to read.* Londres: Desmond Harmsworth.

Pozorski, A. (2005) "Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913 – 1917". *MELUS,* Vol. 30, (No. 3), pp. 41 – 69.

Prescott, T. (2010) "Moths and Mothers: Mina Loy's 'Parturition'". *Women's Studies,* Vol. 39, (No. 3), pp. 194 – 214.

Re, L. (2009) "Mina Loy and the Quest for a Feminist Futurist Woman". *European Legacy,* Vol. 14, (No. 7), pp. 799 – 819.

Smichd, J. (1996) "Mina Loy's Futurist Theatre". *Performing Arts Journal*, Vol. 18, (No. 1), pp. 1 – 7.

Zelazo, S. (2009) "'Altered Observation of Modern Eyes': Mina Loy's Collages and Multisensual Aesthetics". *The Senses and Society,* Vol. 4, (No.1), pp. 47 – 73.

Una Visión de Género del Londres Literario de los Años 20: el Empoderamiento de la Mujer a través de la Escritura sobre Cine
20s' Literary London from a Gender Perspective: the Empowerment of Women through Film Criticism

Paula Camacho Roldán
Universidad Pablo de Olavide

Resumen

Las teorías clásicas del modernismo han omitido de sus páginas a muchas de las mujeres que formaban parte de la escena literaria londinense a comienzos del siglo veinte, habiéndose producido así un sesgo de género. A partir de un análisis de las relaciones de género que tenían lugar entonces, esta investigación propone repensar el modernismo angloamericano desde una perspectiva feminista, teniendo en cuenta la influencia del sexo en la escritura y en la propia percepción de la época. Además, la metodología tiene un enfoque de género al establecer una relación de investigación en el propio contexto vital de las mujeres, otorgando valor epistemológico al conjunto de elementos que constituían su mundo cotidiano. Se pretende así rescatar a algunas de aquellas mujeres hoy olvidadas, visibilizar sus experiencias cotidianas y subrayar su relevancia en el caso concreto de la escritura sobre cine.

Palabras clave: género, escritoras, crítica de cine, estudios modernistas feministas, Londres años 20.

Abstract

A number of well-known women who were part of the literary scene of London in the 1920s have been excluded from most canonical studies on Modernism, resulting this in a gender bias. Based on an analysis of the gender relations at that time, this research aims at rethinking Anglo-American modernism from a feminist perspective, by considering the influence of sex on

writing and on interpreting the era. In addition, the methodology has a gender focus as it establishes a research relationship in those women's own life context, giving epistemological value to the set of elements which built their everyday world. The aim is to rescue some of those women writers who have now been largely forgotten, to make their daily experiences visible and to paramount their relevance in the case of film criticism.

Key words: gender, women writers, film criticism, feminist modernist studies, 20s' London.

1. Introducción

Para aplicar un enfoque de género al proceso de investigación conviene empezar por entender el significado de los conceptos de sexo y género, dos variables que no siempre son lo suficientemente consideradas en muchos campos del conocimiento científico:

Sexo se refiere a la biología, a una cualidad biológica o clasificación de reproducción-sexual de los organismos (en general, mujer, hombre, y/o intersexuales) de acuerdo con las funciones que se derivan de la dotación cromosómica, órganos reproductores, o las hormonas específicas o factores ambientales que afectan a la expresión de los rasgos fenotípicos, que están fuertemente asociados con las hembras o machos de una especie determinada (Wallen, 2009: 561-565)

Género, por su parte, se refiere a lo cultural, aprendido en un proceso de socialización. Hace referencia a la construcción social de mujeres y hombres, de feminidad y masculinidad, que varía en el tiempo y el espacio y entre las culturas. El género se refiere a las actitudes y comportamientos culturales que dan forma a los comportamientos, productos, tecnologías, ambientes y conocimientos *femeninos* y *masculinos*. (European Union, 2011).

El marco teórico explicativo de esta investigación se centra en las relaciones de género que tenían lugar en la escena literaria londinense durante el Modernismo angloamericano, es decir, a comienzos del siglo veinte, y en cómo estas influyeron en la construcción del discurso modernista. Si bien es cierto que el

propio término de género se introdujo a finales de 1960 por la teoría feminista, con el fin de plantarle cara al determinismo biológico que une la bilogía con los rígidos roles sexuales, dicho enfoque resulta hoy útil para analizar y entender los comportamientos sociales en décadas anteriores como la que nos interesa aquí.

Para entender las relaciones de género en dicho contexto, conviene aludir primero al concepto de identidad (de género), es decir, a cómo ambos sexos se percibían y presentaban a sí mismos, y cómo eran percibidos por los demás. Las identidades de género son específicas para cada contexto y varían entre unos y otros. Partiendo de esta definición, las relaciones de género se entienden como aquellas que se producen entre personas con diferentes identidades de género. Por tanto, el principal propósito aquí es repensar el modernismo angloamericano desde este enfoque, teniendo en cuenta el género en la propia escritura y la contribución de las mujeres al caso concreto de la escritura sobre cine. Para ello, se va a establecer una relación de investigación en el propio contexto vital de aquellas mujeres, otorgando valor epistemológico al conjunto de elementos que constituían su mundo cotidiano (Castañeda, 2008).

Las hipótesis de partida planteadas relativas al sexo y al género son principalmente dos. En primer lugar, las teorías clásicas del modernismo han omitido de sus páginas a la mayor parte de las mujeres que formaban parte de la escena, habiéndose producido así un sesgo de género. En segundo lugar, el sexo influía en la escritura y en la percepción de la época, tal y como reflejan algunos escritos femeninos sobre cine a los que nos referiremos a lo largo de este ensayo.

2. Las Mujeres del Modernismo Británico

Con la excepción de Virginia Woolf, las teorías clásicas del modernismo han omitido en sus páginas a más de una docena de mujeres, entre las que se incluye, por ejemplo, Iris Barry (1895-1969), poeta, novelista y crítica de cine inglesa, conocida también por ser la cofundadora del primer cineclub del mundo,

la London Film Society, y fundadora de la primera filmoteca del departamento de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Barry contribuyó enormemente tanto a la construcción del discurso modernista angloamericano como al nacimiento de la crítica cinematográfica en lengua inglesa.

Al contrario de lo que se ha venido publicando durante décadas, la innovación vanguardista angloamericana no se caracteriza por sus exclusivas aportaciones masculinas y masculinizantes (Morató, 2011: 155). A fin de demostrar que Virginia Woolf no fue la única mujer de la época que pretendía romper con las barreras erigidas por los escritores modernistas y que contribuyó a la construcción del discurso modernista angloamericano, este artículo rescata a una serie de mujeres muy conocidas en la década de los veinte pero que han quedado excluidas de la mayoría de los estudios canónicos actuales, e incluso también de aquellos dedicados a las mujeres. Entre ellas cabe destacar a figuras como Kate Lechmere, Dorothy Shakespear, Jessica Dismorr, Helen Saunders, Mina Loy, Nancy Cunard, Iris Tree, Rebecca West e Iris Barry (Morató, 2011: 159).

En el ensayo publicado en 2003 "'Another Bloomsbury': Women's Networks in Literary London", su autora, Collecott, alude a las mujeres modernistas que vivían en Londres a principios del siglo XX así:

> Women writers took a great deal of interest in one another. The lines of interest connecting female writers, editors, thinkers and facilitators, were also lines of energy and creative endeavour; these energies and initiatives formed the grid which supported Anglo-American modernism in Europe in the 'teens and 'twenties of the twentieth century (2003: 1).

Collecott se refiere a May Sinclair, Charlotte Mew, Hilda Doolittle Aldington y Alida Klemantaski, que vivían en Londres durante la guerra de 1914-18, y a las que se las asociaba con dos referencias importantes del modernismo inglés, ambas ubicadas físicamente cerca del Museo Británico: la librería *Poetry*, abierta

por Harold Monro en 1913, y la revista *The Egoist*, editada por Harriet Shaw Weaver de 1914 a 1919.

En su libro, *Writing for their lives: the modernist women 1910-1940* (1987), Gillian Hanscombe y Virginia Smyers escriben también sobre el "otro Bloomsbury", para referirse a un grupo paralelo, que nada o poco tenía que ver con el de las artistas más ricas e intelectuales agrupadas en torno a Vanessa Bell y su hermana de Virginia Woolf, de quien siempre se cita su artículo sobre el cine, obviando la obra de otras autoras contemporáneas. Más que otro grupo, se trataba de una red de mujeres mucho menos conocidas en la actualidad que escribían desde 1890 hasta la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de Virginia Woolf y las demás burguesas de Bloomsbury, estas mujeres se conocían entre sí, conocían el trabajo de las demás; a menudo eran expatriadas y muchas de ellas pobres. Llevaban una vida bohemia y se sentían vinculadas entre sí por las decisiones e intereses que compartían, más que por otro tipo de lazo sanguíneo o tradicional. No todas eran poetas o novelistas; algunas eran redactoras y editoras, otras tenían librerías (Hanscombe y Smyers, 1989: 2). Por tanto, es sorprendente que alguien tan destacado en el escenario londinense de la primera mitad del siglo XX como lo fue Iris Barry haya permanecido invisible dentro de ese círculo durante muchos años.

Cambridge Companion to Modern Women Writers (2010), una de las más de quinientas guías que Cambridge University Press ha publicado desde hace veinticinco años, dirigidas principalmente a estudiantes e investigadores, ofrece una colección de ensayos sobre el papel central de las mujeres durante el modernismo literario; mujeres que escribieron, teorizaron, debatieron y publicaron, dando lugar a una nueva cultura literaria a comienzos del siglo veinte (1890-1945). En el volumen se trata la obra de Virginia Woolf o de Gertrude Stein entre otras, así como los temas que les preocupaban o los diferentes géneros que exploraron todas ellas. Una vez más, Iris Barry no figura entre ellas ni es mencionada en ningún momento, ni tan siquiera cuando toca referirse a la crítica cinematográfica.

En un artículo de 2013, Jane Garrity, por su parte, lamenta que "the passionate interest in women's writing that exploded in the

1970s is no longer pervasive" (16) y a alude a "the marginalization of women's writing within modernist studies today" (23). Para apoyar dicha afirmación, señala la ausencia o escasez de mujeres escritoras en los índices de varias monografías recientes y en nuevas antologías, así como la cantidad de archivos de escritoras sin explorar todavía. Al final hace un llamamiento a crear más congresos y recursos que se centren en las modernistas. Como resultado de dicha llamada de atención han surgido recientemente revistas nuevas como *Feminist Modernist Studies*, cuyo primer número se publicó el pasado enero de 2018; o el último congreso anual sobre Woolf dedicado a "Virginia Woolf and Her Female Contemporaries".

También en 2013, otra publicación, *Modern Fiction Studies*, dedicó un número especial a "Women's Fiction, New Modernist Studies, and Feminism". En la introducción, la editora del mismo, Anne Fernald, también emite un diagnóstico similiar sobre los estudios modernistas actuales: "one hallmark of the new modernist studies has been its lack of serious interest in women writers" (229). Además de presentar nuevos trabajos de mujeres escritoras de la primera mitad del siglo veinte, el objetivo de dicho número era demostrar:

> The theoretical energy, historical importance, and intelectual weight of current feminist work on women writers. In doing so, it makes the case that no new work on modernism should go forward withoutserious engagement with women and feminist theory. To understand the uneven, surprising, and profound impact of modernity, we must remember, despite our theoretic, practical, and somatic sophistication, that gender played and continues to play an enormous role in defining social roles and economic opportunities (Fernald, 2013: 229).

Históricamente, junto a la inclusión del cine dentro del terreno de las artes, destacan otros acontecimientos de índole social que marcaron esta época, como fueron la lucha de la mujer, que salió entonces a la calle para defender y ganar su derecho a un voto que no había poseído nunca; o los avances tecnológicos con fines bélicos, que iban a dibujar nuevos paisajes, impensables antes, en

las mentes contemporáneas, como los campos de concentración o las ciudades devastadas por las bombas de la Gran Guerra (1914-1918). En cuanto al papel de la mujer en dicho contexto histórico, conviene señalar, tal y como lo expresa Childs al referirse al caso de Mansfield y de Virginia Woolf, que "for a woman in the 1920s, putting pen to paper was, consciously or not, a feminist act" (2016: 92). Virginia Woolf llegó a ilustrar esta idea en su ensayo "Professions for Women", donde escribió que un fantasma le pedía trabajar (1931: 58), aludiendo así a la sociedad patriarcal a la que con su escritura se estaba enfrentando. Por otra parte, en *A Room of One's Own* (1929), Woolf defendía la independencia de la mujer escritora dentro del hogar, mientras que otro grupo de mujeres contemporáneas entre las que se incluía Barry buscaron conquistar la vida fuera de este, como veremos. Las escritoras como Woolf que se reunían en tertulias domésticas eran tan respetables como sus compañeros de profesión, pero seguían aún atadas –de manera más o menos consciente– al lugar que la sociedad les había reservado durante siglos (Morató, 2011: 160).

3. Londres Años 20: Una Visión de Género

En relación a los diferentes espacios por las que unas y otras optaron, y volviendo al concepto de identidad de género, entre las mujeres del modernismo británico cabe distinguir a un grupo de mujeres de "interiores", como ha denominado Marianne DeKoven a escritoras como Gertrude Stein y Virginia Woolf en *Rich and Strange: Gender, History, Modernism* (1991), y uno de "exteriores", propuesto posteriormente por Yolanda Morató para referirse a una amplia nómina de mujeres como Mina Loy, Nancy Cunard, Iris Tree, Rebecca West e Iris Barry (2001: 159). En el segundo caso, se trata de mujeres muy conocidas en la década de los veinte pero que han sido excluidas de los estudios canónicos, incluso de aquellos dedicados a las mujeres. Y es que con la inevitable excepción de Virginia Woolf y el grupo que la rodeaba, la contribución clave de las mujeres al desarrollo del arte modernista se ha ignorado en gran parte (Felski, 2009: 193).

En su capítulo "1914: Our Little Gang", Brooker dedica una sección a las *bohemian girls*, para las cuales el matrimonio tan solo resultaba la única vía aceptable socialmente para que una chica joven pudiera salir de la casa de sus padres. La única alternativa era optar por el estilo de vida bohemio, que conllevaba la ruptura con los padres y, por supuesto, con la idea de familia (2004: 107). Muchas de estas mujeres, como Iris Barry (nacida Iris Crump) o Rebecca West (originalmente Cicely Isabel Fairfield), huyendo de su propia identidad, llegaron a cambiarse el nombre en busca de la independencia total.

> Becoming a bohemian was like undergoing a physical operation and stepping through a wardrobe all at once, generally accompanied by a magical journey from the English provinces and regions to the metropolis and the playgrounds of Europe (Brooker, 2004: 107).

Una vez embarcadas en dicho viaje, estas mujeres llevaban vidas errantes. En muchos casos desempeñaban tareas culturales como colaboradoras de otros artistas, como editoras o como mecenas. En otros, eran conocidas por los retratos que de ellas pintaron artistas masculinos como Roger Fry, Man Ray o Wyndham Lewis,[1] los cuales podían disfrutar de la vocación artística y de la imagen púbica que a la mayoría de estas mujeres en cambio se les negaba. "The Bohemian option for women was to be first an artist-in-life and only secondly an artist in words or paint, and this testing role could bring dissipation and a tragic end," dice Brooker (2004: 108).

En cuanto a las relaciones de género, lo que ha motivado este olvido histórico según algunos especialistas como Peter Brooker es el hecho de que los escritores del primer modernismo angloamericano en muchos casos frustraron el afán de las escritoras que formaban parte del movimiento. Incluso los acusan del alcoholismo en el que algunas como Iris Barry como Nancy Cunard cayeron (2004: 180).

1 Los retratos de Iris Barry realizados por Wyndham Lewis y los de Virginia Woolf por Roger Fry y Man Ray.

Según afirma el biográfo de Iris Barry, Robert Sitton, no se conserva nada registrado que desvele información acerca de la relación de Iris Barry con Wyndham Lewis. Sin embargo, en el capítulo de la biografía titulado "Life with Lewis", este desarrolla una serie de suposiciones y especulaciones, como: "it is unlikely that Lewis ever paid solicitous attention to Iris, and no one seems to recall their relationship as particularly romantic" (2014: 58). Comenta que durante la época en la que ambos conviven, Barry estudia cine de manera autodidacta y compulsiva en Londres mientras posa como modelo para Lewis. Ella se pasa las horas y los días viendo películas de Charlie Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd, hasta el punto de llegar a aprenderse los diálogos de memoria: "I could quote subtitles word for word",[2] escribe con el tiempo recordando aquella época.

En aquellos días de 1919, durante los que Lewis trataba de establecerse como líder de la vanguardia londinense, Barry fue la musa de muchos de los estudios de la figura en los que el pintor perfeccionó un nuevo estilo. Por ejemplo, en "A Lady Reading" (1921) aparece Iris Barry leyendo. Del mismo año, es también otro de los grandes cuadros de Lewis que contiene la misma temática, "Praxitella",[3] el cual también podría haberse llamado "Portrait of Iris Barry" (Edwards, 2017: 24).[4]

Barry tiene con Lewis un hijo, Robin Lewis Barry, nacido el tres de junio de 1919, y una hija, Maisie Wyndham Lewis, nacida el uno de septiembre de 1920.

> In late August 1918 Lewis impregnated Iris with her first child […] Iris was on her own during her first pregnancy and by the eighth month was back with her mother in Birmingham . . . Having left her child in the care of her mother, Iris spent the

2 La fuente original citada por Sitton se encuentra archivada en el MoMA de Nueva York.

3 Se incluyen ambos retratos como referencia para el lector.

4 *Girl Reading – Wyndham Lewis and Iris Barry*, publicado en 2016 y basado en una charla que su autor, especialista en Wyndham Lewis, Paul Edwards, ofreció en el Leeds Art Fund tras la última adquisición de un cuadro de Lewis por dicha institución, desvela el papel que Barry desempeñó y la influencia que pudo llegar a ejercer sobre uno de los grandes representantes del modernismo tras la Primera Guerra Mundial.

> longest period under the same roof with Lewis, a time she later would remember for its suffering. She was expected to serve and not be seen, to flatter Lewis and disappear to the movies when he wanted privacy. Nonetheless, Iris cared enough for Lewis to have a second child (Sitton, 2014: 65-66).

Aunque pueda resultar fácil y tentador para la lectora juzgar a Barry tras conocer que llegó a abandonar a sus hijos, no conviene analizar el tema de su maternidad desde el prisma actual, ya que las circunstancias para una madre con ambición profesional entonces eran muy difíciles. Probablemente, esta era la única forma para una mujer de acceder a determinados círculos artísticos y profesionales. En el caso de Barry, incluso tuvo que llegar a casarse por conveniencia y sufrir la compleja personalidad de Lewis.

Gracias a la relación que se construye entre ambos, donde Barry sigue a Lewis allá donde este va, en una cena con Pound y con Lewis en 1921, Barry se encuentra con la editora Harriet Weaver, donde esta le pregunta si conoce a alguien que hable francés para viajar a París y ayudarla con la distribución de la segunda edición de *Ulises* de James Joyce que, a pesar de la censura, está dispuesta a publicar (Brooker, 2004: 112). Barry decide entonces ponerse a su entera disposición, contribuyendo así a la distribución de una de las obras claves del modernismo. Además de Harriet Monroe, la editora de la revista literaria *Poetry*, Barry recibe el apoyo de otras mujeres como Edith Sitwell.

Aquí se puede constatar la relación de solidaridad que estas mujeres antepusieron a todo. Iris Barry fue un claro ejemplo de todo esto. Dejó su Birmingham natal en 1916 para unirse al círculo de Pound en Londres, donde se topó con la censura y con la falta de libertad de expresión de las mujeres. Tuvo dos hijos con Wyndham Lewis de los que se desentendió para tener una vida profesional, dejándolos primero con su madre y más tarde dándolos en adopción. Se relacionó estrechamente con otras editoras y escritoras tanto en Londres como en París, a las cuales le unía su inquietud literaria y su feminismo, y junto a las que contribuyó decisivamente a construir el discurso modernista. Se

casó dos veces en total y tuvo un trágico y solitario final, algo que se repetía con demasiada frecuencia en la vida de estas bohemias, como se ha señalado anteriormente.

4. De Virginia Woolf y Hilda Doolittle a Iris Barry y Caroline Lejeune: La Crítica de Cine Femenina

Centrándonos ahora en el caso del cine y de la crítica periodística escrita por figuras como Iris Barry, conviene recordar que la llegada de las mujeres a la prensa coincidió con la del cine. El número de lectores de periódicos y revistas se elevaba a medida que se producía el acceso de la mujer a estos medios. El hecho de que las primeras lectoras de las críticas de cine de Barry fueran las de la revista de moda femenina *Vogue,* donde ella escribía artículos antes de hacerlo para el *Daily Mail* y *The Spectator*, es un ejemplo del espacio que compartía el cine con otras cuestiones consideradas esencialmente femeninas. Tal y como señala Hankins, "the magazine fashioned films as another modernist must-have cultural accessory for the intelligent, chic modern woman" (2004: 500). Hablar y saber de cine, por tanto, estaba de moda entre los ingleses más cosmopolitas, junto con otros asuntos relacionados con la salud o el estilismo.

Las modernistas, que incorporaron la experiencia de la cotidianidad y de la maternidad a su arte y a su escritura, a la vez fueron grandes devotas del cine. En la década de los años veinte, las mujeres representaban el ochenta y siete por ciento del público que asistía a las salas de cine (Humm, 2002: 146). Por tanto, no es de extrañar que las primeras críticas que defendían la modernidad del medio cinematográfico fueran escritas por mujeres como H.D., Dorothy Richardson, Iris Barry o Caroline Lejeune (Gledhill, 2003: 171).

En las páginas de revistas como *Close Up*, publicación vanguardista especializada en cine y editada por H.D., Bryher y Kenneth Macpherson, las modernistas se hicieron a sí mismas mujeres de letras al escribir sobre cine. Su contribución fue significativa no solo para el desarrollo de la cultura visual, sino

también para educar la mirada de la Nueva Mujer[5] (Venegas, 2013: 25). Sin embargo, mientras que existen estudios acerca de la crítica escrita por la poetisa, escritora y cronista estadounidense Hilda Doolittle (1886-1961), conocida como H.D., Dorothy Richardson (1873-1957) y Bryher (Annie Winifred Ellerman, 1894-1982) en *Close Up*, y sobre el ensayo de Virginia Woolf, "The Cinema" (1926), al final de la segunda década y principios de la tercera década del siglo veinte, el papel desempañado por Iris Barry en esa misma época todavía carece de la atención académica que merece, tal como apunta Hankins (2004: 489).

Un ejemplo de análisis fílmico es el publicado el 19 de septiembre de 1925 en *The Spectator*, tras ver Barry por primera vez *The Gold Rush,* de Charlie Chaplin. En el siguiente fragmento la crítica se sirve del tema de la maternidad, y de la nueva concepción del cine como arte. Además, el texto ilustra a la perfección la prioridad y el lugar predilecto que las modernistas otorgaban a las preferencias y al placer del público en sus críticas. En este caso, Barry expresa su propia experiencia como espectadora y su devoción por Chaplin, tras compararlo con su gran rival, Keaton:

> A mother would find it hard to say at what stages of their development she loved her children most, and though spring comes every year, who can decide whether the woods and hedgerows were better dressed in 1910 or in 1925? […] But when, as on Monday night, a new example of this master's art comes to the screen it is quite clear again that Chaplin is king of them all. If anyone doubts, let him only listen for a moment, as I did during the first showing of The Gold Rush, to the lovely soprano laughter of some children who were there (Barry, 1925: 44).

El estilo de este fragmento, que forma parte de un texto mucho más extenso, no sólo es crítico sino también literario, debido al uso de recursos estilísticos como la metáfora. Barry compara aquí

5 Ideal feminista surgido a finales del siglo XIX para definir a una nueva mujer que desafiaba los límites establecidos por la sociedad dominada por los hombres.

las diferentes etapas del crecimiento de un hijo con la llegada puntual de cada primavera, y la imposibilidad de elegir en qué etapa una madre ama más, con la belleza incomparable de los diferentes elementos que forman parte de la naturaleza. Además de reflejar una nueva voz poética y femenina, cuya escritura está libre de convencionalismos, el texto representa uno de los primeros en inaugurar la crítica cinematográfica como un nuevo género y la pionera concepción de Iris Barry del cine como arte.

En cuanto a la novelista modernista canónica Virginia Woolf, que escribió más de quinientas críticas y ensayos sobre arte, literatura y vida en general, a pesar de solo haber publicado un único texto en torno al séptimo arte, "The Cinema" (1926), este ha pasado a la historia como el primer ensayo sobre cine de vanguardia (Humm, 2003: 156). Publicado por primera vez en la revista neoyorquina *Arts* en junio de 1926, el artículo parte del interés de la escritora por la película alemana *The Cabinet of Dr Caligari* (1919).

Resulta destacable la metáfora creada por la escritora al principio del texto para describir las "extrañas" circunstancias en las que el nuevo arte vio la luz, de nuevo haciendo alusión al tema de la maternidad:

> A strange thing has happened—while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully-clothed. It can say everything before it has anything to say. It is as if the savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found scattering the seashore fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos by Erard and Bechstein, and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time (Woolf, 1926: 349).

Woolf resalta aquí las condiciones favorables del joven cine por las que goza del privilegio de tener hermanas mayores, recurriendo a una nueva metáfora a fin de explicar la que ella utiliza. Pero tal visión resulta rebatible pues parece estar criticándolo cuando lo acusa de hablar antes de tener algo que decir. Además, da la

impresión de que, al contrario de Barry, Woolf ignoraba el largo camino que al nuevo arte le quedaba aún por recorrer.

En su tesis *Women's Writing and British Female Film Culture in the Silent Era* (2011)**,** Lisa Rose Stead cita un pasaje de una de las críticas de 1927 para *Close Up*, donde H.D. distingue al público masivo del artista intelectual a través de un juego metafórico donde el crítico es "leaven" (levadura), por su influencia transformadora, y el público, "lump" (masa). Al servirse de estos ingredientes utilizados habitualmente por las mujeres en la cocina, parece además estar persiguiendo tender puentes entre el espacio doméstico femenino y el público:

> […] the leaven, turning in the lump, sometimes takes it into its microscopic mind to wonder what the lump is about and why cant the lump for its own good, for its own happiness, for its own (to use the word goodness in its Hellenic sense) *beauty*, be leavened just a little quicker? The leaven, regarding the lump, is sometimes curious as to the lump's point of view, for all the lump itself so grandiloquently ignores it […] (117).

El público masivo se reduce aquí a un mero objeto de curiosidad crítica para el punto de vista intelectual. H.D. involucra así a los espectadores de cine convirtiéndolos en un elemento de observación, mientras estos a su vez adoptan la misma posición al observar a los individuos y elementos de la pantalla de cine.

Las escritoras modernistas y las críticas de cine periodísticas compartieron algunos puntos de vista y determinados estilos al escribir sobre el medio cinematográfico. Sin embargo, las que publicaron en medios de mayor tirada y difusión, como el *Daily Mail,* en el caso de Barry, o el *Manchester Guardian,* en el de Caroline Leujene, fueron las que realmente consiguieron dar visibilidad no solo al cine, sino también a la mujer, tanto social como profesionalmente.

> The acquisition of influential critical positions within daily tabloids mark Barry and Lejeune as symbolic figures for women's increased standing within the nation's workforce, and

> the lessening of the gender restrictions placed upon particular fields of work (Stead, 2011: 163).

Como comenta Stead, fue gracias a la labor desempeñada por ambas como críticas de cine en periódicos populares de la prensa amarilla que el cine empezó a formar parte de la actualidad diaria de aquel momento. Desde un espacio editorial destinado a la crónica social, Lejeune en el *Manchester Guardian,* y Barry en el *Daily Mail,* libraron la batalla intelectual de legitimar el cine dentro del ámbito de la cultura inglesa. Este flujo de información sin precedentes trajo consigo la creación de nuevos movimientos políticos y revolucionarios y la apertura de nuevos espacios y formas de comunicación que llegaron a traspasar todas las fronteras.

5. CONCLUSIÓN

Fue una etapa de tanta riqueza y vitalidad que todavía hoy sigue despertando un gran interés académico. Sin embargo, muchas de las mujeres escritoras que formaron parte de aquella historia han sido borradas de la memoria y olvidadas en los principales manuales de referencia sobre la etapa modernista. A algunas las ha rescatado la crítica feminista de los años sesenta y setenta. Es el caso de la obra de la escritora H.D. o la de Mina Loy. También se está llevando a cabo una gran cantidad de trabajo de archivo que permite la conservación y el acceso a documentos inéditos de autores, muchos de los cuales son mujeres que, aunque no formaron parte de ningún grupo ni vivieron en barrios privilegiados, sí contribuyeron enormemente a definir y a construir el discurso modernista. Pero dado que el sexo masculino sigue mereciendo más atención por parte de la comunidad científica, hace falta una profunda revisión del canon oficial que rescate a tantas mujeres que han quedado excluidas de la mayoría de los estudios canónicos actuales y que a la vez corrija los desequilibrios que aún existen en cuestiones de género en muchas profesiones como la de la crítica cinematográfica.

Como conclusión, a pesar de la época en la que a estas mujeres les tocó luchar e intentar cumplir sus sueños de escritoras, podemos afirmar desde el prisma actual que fueron más modernas que conservadoras. Es cierto que muchas optaron por la opción del matrimonio, pero porque esta suponía la única vía de escape para salir del hogar materno. Otras, sin embargo, optaron por un estilo de vida bohemio, al renunciar al concepto de familia y al rígido rol femenino que aquella sociedad les imponía. Sin embargo, esto no impidió que sufrieran el desprecio y el machismo de los hombres del movimiento, que desde una posición de superioridad, gozaban de privilegios y oportunidades difícilmente alcanzables para ellas.

A pesar de haber sido velado con el paso del tiempo, muchas como Iris Barry consiguieron desafiar el modelo de cultura masculina dominante conquistando los espacios tradicionalmente pensados solo para los hombres. En el caso de la escritura sobre cine, esta supuso una gran oportunidad de empoderamiento para ellas, desde donde lograron la independecia económica y la emancipación.

Referencias bibliográficas

Barry, Iris. (19 de septiembre de 1925). Laughter-Makers. *The Spectator*, 444-5

Brooker, P. (2004). *Bohemia in London: The Social Scene of Early Modernism*. Springer.

Castañeda Salgado, M. P. (2010). Etnografía feminista. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales, UNAM, México*.

Childs, P. (2016). *Modernism*. Routledge.

Collecott, D. F. (2003). Another Bloomsbury: women's networks in literary London during World War One. Recuperado de https://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online_archive/v2_1_2003/current/in_conference/networking-women/collecott.htm [Fecha de consulta: 2/5/2019]

DeKoven, M. (1991). *Rich and strange: Gender, history, modernism*. Princeton University Press.

Edwards, Paul. (2017). Girl Reading – Wyndham Lewis and Iris Barry*"*. Recuperado de https://www.academia.edu/26337825/Girl_Reading_Wyndham_Lewis_and_Iris_Barry.pdf [Fecha de consulta: 2/5/2019]

Egerton, G., & Venegas, L. M. (2013). *Tonicas: Disonancias*. Madrid: Catedra.

European Union (2011). Gendered Innovations in Science, Health & Medicine, Engineering, and Environment. Recuperado de: http://genderedinnovations.stanford.edu/index.html [Fecha de consulta: 2/5/2019]

Felski, R. (2009). *The gender of modernity*. Harvard University Press.

Fernald, A. E. (2013). Women's Fiction, New Modernist Studies, and Feminism. *MFS Modern Fiction Studies*, *59*(2), 229-240.

Garrity, J. (2013). Modernist Women's Writing: Beyond the Threshold of Obsolescence. *Literature Compass*, *10*(1), 15-29.

Gledhill, C. (2003). *Reframing British Cinema 1918-1928: between restraint and passion*. British Film Institute.

Hankins, L. K. (2004). Iris Barry, Writer and Cineaste, Forming Film Culture in London 1924-1926: the Adelphi, the Spectator, the Film Society, and the British Vogue. *Modernism/ modernity*, *11*(3), 488-515.

Hanscombe, G. E., & Smyers, V. L. (1989). *Writing for their lives: The modernist women 1910-1940*. Boston: Northeastern Univ. Press.

Humm, M. (2002). *Modernist Women and Visual Cultures: Woolf, Bell and Borderline Modernisms*. Edinburgh University Press.

Levenson, M. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to modernism*. Cambridge University Press.

Marshik, C., & Pease, A. (2019). *Modernism, sex, and gender*. London: Bloomsbury Academic.

Morató, Y. (2011). El dibujo del califa. Arquitectos,¿ dónde está vuestro vórtice? (1919) de Wyndham Lewis. Estudio

preliminar, edición y traducción (Tesis Doctoral) Universidad de Sevilla, Sevilla.

Sitton, R. (2014). *Lady in the dark: Iris Barry and the art of film*. Columbia University Press.

Stead, L. R. (2011). Women's Writing and British Female Film Culture in the Silent Era (Tesis doctoral). University of Exeter.

Venegas, M. L. (2013). George Egerton, James Joyce and the new woman. *Papers on Joyce*, (19), 137-169.

Wallen, K. (2009). The organizational hypothesis: reflections on the 50th anniversary of the publication of Phoenix, Goy, Gerall, and Young (1959). *Hormones and behavior*, *55*(5), 561-565.

Woolf, V. (2000). The cinema. *POSITIF*, (477), 61-63.

El lector como creador de la narrativa brontëana: la reivindicación femenina en *Return to Wuthering Heights*, de Anna L'Estrange

The reader as a creator of the brontëan narrative: the female claim in *Return to Wuthering Heights*, by Anna L'Estrange

Ana Pérez Porras
Universidad de Cádiz

Resumen

Anna L'Estrange se aventura a crear una secuela para *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847). En 1977 se embarca en una ardua tarea, la de elaborar una continuación para la novela de Emily Brontë, y, a un mismo tiempo, proporcionar ciertos datos sobre la misteriosa ausencia de Heathcliff en la novela brontëana. La autora sabe que será criticada, y, aún así, considera que *Wuthering Heights* "pide" una continuación. L'Estrange crea *Return to Wuthering Heights* (1977), desarrollada de modo paralelo a su predecesora, tanto en estructura como en la caracterización de los personajes. *Return to Wuthering Heights* (1977) detalla la historia de los personajes que Emily había dejado en los páramos al final de su novela. En este estudio analizaremos la soledad, infidelidad y ausencia de instinto maternal de los personajes femeninos en las dos obras.

Palabras clave: *Return to Wuthering Heights*, Ana L'Estrange, *Wuthering Heights*, Emily Brontë, female characters.

Abstract

Anna L'Estrange ventures to create a sequel for *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847). In 1977 she embarks on an arduous task, to elaborate a continuance for Emily Brontë's novel, and, at the same time, to provide certain data on the mysterious absence of Heathcliff in the Brontëan novel. The author knows that she will be criticized, and, even so, considers that *Wuthering Heights* "asks" for a continuation. L'Estrange creates *Return to Wuthering*

Heights (1977), developed in parallel with its predecessor, both in structure and in the characterization of the characters. *Return to Wuthering Heights* (1977) details the story of the characters that Emily had left in the wastelands at the end of her novel. In this study we will analyze the loneliness, infidelity and absence of maternal instinct of the female characters in the two works.

Key words: *Return to Wuthering Heights*, Ana L'Estrange, *Wuthering Heights*, Emily Brontë, personajes femeninos.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847) no alcanzó un éxito rotundo en el momento de su publicación, hoy día, es internacionalmente conocida y su autora Emily Brontë es un mito literario. Precisamente, en España, la novela desde su primera publicación en 1921 obtuvo el interés del público y ha sido reeditada en más de un centenar de ocasiones. Este interés ha hecho que los lectores creen una nueva obra de arte.

Desde el siglo XX podríamos hablar de una diseminación cultural brontëana. Así, el lector influido por *Wuthering Heights* o la biografía de Emily Brontë se convierte en autor y crea productos que pertenecen a diferentes categorías estéticas y discursivas (cine, literatura, radio, pintura, obras musicales. Indiscutiblemente, el lector apasionado por la narrativa brontëana, se convierte en un nuevo creador. Las distintas generaciones de lectores han conseguido que *Wuthering Heights* sea una obra inmortal y en el siglo XX y XXI han salido a luz diversas reescrituras literarias de la obra, entre las publicaciones más actuales podemos citar: *Wuthering Nights: An Erotic Retelling of Wuthering Heights* (E. Brontë y I.J. Miller), la de *Heathcliff, Vampire of Wuthering Heights* (E. Brontë y Amanda Paris, (2010) o *Nelly Dean: A Return to Wuthering Heights* de Alison Case (2016).

2. *Return to Wuthering Heights*

En 1977 Anna L'Estrange, como lectora de la narrativa brontëana logra publicar una secuela para *Wuthering Heights* (1847). La autora crea esta obra desarrollada de modo paralelo a su predecesora, tanto en estructura como en la caracterización de los personajes femeninos, como detallaremos posteriormente, en el análisis[1]. A mi juicio, el trabajo de L'Estrange debe ser elogiado, principalmente porque para escribir una continuación de *Wuthering Heights* (1847), un autor debe estudiar exhaustivamente la obra y consultar numerosos manuales de referencia, puesto que se trata de una novela compleja.

El propósito de este trabajo es realizar un estudio comparativo de ambas novelas, centrándonos en los personajes femeninos. Para la metodología de este trabajo hemos partido del estudio de Pérez Porras (2017). Al comienzo de la obra, Cathy y Hareton se vuelven inseparables, hasta el punto que planean contraer matrimonio y volver a la residencia de Thrushcross Grange acompañados de Nelly. La autora crea el personaje de Dorothy Ibbitson para poder enlazar las dos historias, se trata de un personaje secundario cuya única función es la de relatar la verdad sobre su hijo Jack y los años que Heathcliff pasó en Liverpool. Su propósito es el de vengarse de los Earnshaw (quienes degradaron a Heathcliff), y será su hijo Jack quien se encargue de esta empresa. Cumplirá su deseo con creces, arrebatándole su esposa a Hareton y posteriormente su hija, y su hijo ilegítimo, Anthony, seguirá los pasos de su padre en la destrucción de la familia Earnshaw. Mrs. Ibbitson volverá a la historia cuando haya transcurrido el tiempo suficiente para que Hareton, una vez olvidado el agravio de Jack Heathcliff, permita a sus hijos visitarla en Wuthering Heights.

El inicio de la novela es semejante a la primera, Lockwood llega a Wuthering Heights, donde es recibido en un clima hostil por un agresivo Anthony Heathcliff, de un modo similar a como fuera recibido su padre por Heathcliff. Anna L'Estrange continúa con el trío amoroso que Brontë ideó: se trata de Edgar, Catherine

1 La autora se atreve a escribir su propia versión, reivindicando la libertad de la mujer.

y Heathcliff. En esta secuela, sin embargo, L'Estrange introduce un elemento recurrente, los hijos ilegítimos. El primer trío está compuesto por Hareton, Cathy y Jack. De la relación extra-matrimonial de estos nace un hijo ilegítimo, Anthony, quien será aceptado como hijo propio por Hareton. El segundo no muestra un trío amoroso, sino la ruptura de las relaciones paterno-filiales por culpa de una relación apasionada. El trío al que nos referimos es Hareton, Margaret y Jack, que culmina en una huida similar a la de Isabella con Heathcliff ante el descontento de Edgar, o la de Cathy con Linton para el desconsuelo de su padre, Edgar Linton. Hareton se convierte en esta novela en un calco de Edgar. Hareton por su parte verá a su esposa Catherine y su hija Margaret huir con Jack Heathcliff. También introduce en la trama aspectos mucho más actuales; uno de estos temas es el de las relaciones sexuales, tema tabú en la narrativa brontëana[2].

2.1. Soledad, delirio y ausencia de vínculos materno-filiales

El final de la novela de Emily Brontë muestra el triunfo de Hareton en un mundo hostil. Una vez muerto Heathcliff, después de haber sido educado por Cathy, convertirse en heredero de Wuthering Heights y Thrushcross Grange y de conseguir el amor de Cathy, Anna L'Estrange ha pensado un destino mucho más infeliz para Hareton que el que nos sugiere Emily Brontë. De hecho, Hareton se convierte en la gran "víctima" de la novela. Es abandonado por su esposa, quien se fuga con Jack, el hijo de Heathcliff. A partir de ese momento comienza una terrible enemistad entre ambos, un Earnshaw y un Heathcliff, enemistad con un claro paralelismo con la relación Edgar/Heathcliff.

2 Un ejemplo de ello sería la constatación por parte de Hareton de que el hijo que Catherine espera no es suyo, ya que hace mucho tiempo que no mantienen relaciones sexuales. Un elemento relevante es la aparición de hijos ilegítimos, ausente en la obra de Brontë. La consumación amorosa entre los amantes brontëanos es algo más espiritual que sexual, y a pesar de que se vislumbra un tono de infidelidad en la relación entre Heathcliff y Catherine frente a Edgar los hijos siempre son fruto del matrimonio. Cathy es hija de Catherine y su esposo Edgar; Linton es fruto de la relación matrimonial entre Isabella y Heathcliff y Hareton de Hindley y su esposa Frances. En *Return to Wuthering Heights* (1977) las relaciones de infidelidad tienen como resultado el nacimiento de un hijo ilegítimo: de la relación entre Cathy y Jack nace Anthony; de la relación entre Anthony y Jessica nace Catherine.

Significativamente Hareton se convierte ahora en el defensor de la saga Earnshaw ante un vengativo Jack, quien motivado por su madre llega a Wuthering Heights a vengarse de dicha familia, la que degradó a Heathcliff (Hindley) y le hizo sufrir un amor atormentado (Catherine). Hareton, el único que parecía sentir cierto afecto por Heathcliff se convierte ahora en enemigo. Tras la muerte de su esposa debe sufrir otro trance, la pérdida de sus tierras y la ruina de su negocio. Por si fuera poco su hija contrae matrimonio con Jack Heathcliff, repitiendo en dos ocasiones la maldición de la familia Heathcliff. El lector se encuentra ante una Catherine, que va paulatinamente transformando su personalidad y cada vez se asemeja más a la de su madre.

Brontë criticó a la sociedad que la rodeó y reflejó las limitaciones sociales a las que tenían que enfrentarse las mujeres. Por el hecho de ser mujer, la autora también sufrió discriminación por parte de una sociedad que sintió desdén por su capacidad artística e intelectual. Mediante las dos generaciones de personajes femeninos la escritora reivindicó el papel de la mujer en una sociedad patriarcal, en la que el marido tenía la custodia de los hijos y la mujer no tenía protección legal ni económica. Recordemos que en la obra de Brontë encontrábamos una estructura repetitiva de la misma historia en dos generaciones diferentes que se sucedían cronológicamente (Pérez Porras Ana, 2017: 83).

Esta estructura repetitiva continúa en esta nueva obra: Cathy y Hareton, marido y mujer, son padres de dos hijos, Margaret y Rainton. El nacimiento del segundo bebé de Catherine coincide con la llegada de inquilinos a Wuthering Heights. La joven, está obsesionada con el fantasma de su madre, Catherine, que cree que habita Wuthering Heights. Además de este estado inquietud se enamora perdidamente de Jack, el nuevo inquilino de la casa que perteneció a los Earnshaw. Tras abandonar a Hareton por este joven militar descubrimos que Jack es el hijo de Heathcliff, concebido en Liverpool, durante su ausencia de los páramos. Durante estos periodos de ausencia, Hareton se da cuenta de la crisis emocional de Cathy y le comenta a Agnes si cree que lo único que hace Cathy cuando sale es cabalgar por los páramos.

> She is not the girl I married, but more like the one who married Linton Heathcliff when she was sullen and surly, mulching about the house. I see in her that discontended look I saw then, and I wonder if people ever change; if they can change. I thought to make her happy, and she thought to teach me learning (…) Who is to blame, Agnes? Is it I? Or is it she? …' he looked at me and paused (L'Estrange Anna, 1977: 31).

Hareton cree que el extraño comportamiento de Cathy podría justificarse, ya que pudo heredar la locura de su madre. El Dr. Kenneth le dio a entender que su difunta suegra estaba loca. En su reconstrucción personal, Cathy al igual que su madre recurre al aislamiento. Recordemos que el tema de la soledad era recurrente a lo largo de *Wuthering Heights* (1847), lo que supone un punto fundamental en la biografía de Brontë. El ostracismo que supuso su vida en los páramos y al que ella misma se entregó manteniéndose al margen de la sociedad de su época es fundamental para entender su obra. Al principio de la novela Lockwood expresa su sorpresa ante la posibilidad de llevar una vida en soledad y sin embargo ser feliz:

> "It is strange," I began, in the interval of swallowing one cup of tea and receiving another---"it is strange how custom can mould our tastes and ideas.
>
> Many could not imagine the existence of happiness in a life of such complete exile from the world as you spend, Mr. Heathcliff; yet, I'll venture to say, that surrounded by your family, and with your amiable lady as the presiding genius over your home and heart--". (Brontë Emily, 1847: 26-27).

La soledad vista como exilio es mencionada en varias ocasiones en la obra de Brontë (1847). Catherine deja de ser el alma salvaje y libre tras su matrimonio con Linton. Se convierte en "exiliada" en Thrushcross Grange, un lugar al que no pertenece, junto a un hombre que no pertenece a los de su naturaleza y al que ve como un extraño:

> "But, supposing at twelve years old I had been wrenched from the Heights, and every early association, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs. Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger, an exile and outcast thenceforth from what had been my world--- you may fancy a glimpse of the abyss where I grovelled!" (Emily Brontë, 1847: 116)

En una escena Catherine relata a Nelly un sueño que muestra su idea del exilio. En esa ocasión Catherine es una exiliada en el Cielo, un lugar al que no pertenece y donde se encuentra aislada. Como en el párrafo que veíamos anteriormente, la tranquilidad y la paz no es su hogar, sino la atmósfera turbulenta, Catherine no es una hija de la calma, sino de la tormenta, tal como expresaba David Cecil (1934), y todo aquello que le recuerde al clima de Thrushcross Grange, los Linton y lo celestial se convierten en una especie de prisión que corta sus alas: "The two, to a cool spectator, made a strange and fearful picture. Well might Catherine deem that Heaven would be a land of exile to her, unless with her mortal body she cast away her moral character also" (Emily Brontë, 1847: 145). Además en *Return to Wuthering Heights*, el Doctor Kenneth le explicó a Hareton que Catherine madre padeció una tremenda fiebre, que incluso deliraba, aunque esa no fue la causa de su fallecimiento[3].

> " '(…) Dr. Kenneth clearly gave me the impression that my dead monther-in-law was mad. Oh she was delirious at one time and she did have a fever, but she didn't die from that. She lived a few months longer, increasingly in another world, treating her husband as a stranger and neglecting the child in her belly as my wife does to hers now (…) My aunt Catherine Linton was mad and so is her daughter, my wife. Kenneth was right. He knew.' (L'Estrange Anna, 1977, 41).

Más que hablar de demencia en si, podríamos afirmar que el comportamiento de Cathy es un claro símbolo de una inestabilidad

3 Catherine únicamente vivió unos meses más, cada vez más alienada, en un mundo propio, tratando a su esposo como si fuera un extraño, descuidando el bebé que llevaba en sus entrañas, igual que su esposa ahora.

emocional; en algunos momentos su carácter puede parecer impulsivo pero únicamente Catherine busca su reconstrucción personal, aunque nunca la encuentra y desgraciadamente, la muerte la sorprende. También observamos que el tema de la orfandad se repite en esta novela. Recordemos que en numerosas ocasiones los personajes de *Wuthering Heights* pierden a sus madres. Tal y como afirma Brinton: "The deaths of the two elder girls, Maria and Elizabeth, in 1825 had a profound effect upon the remaining four children, and motherless children and orphans became a feature which haunted the novels of both Charlotte and Emily" (Brinton Ian, 2010: 4). Frank (1990) también por su parte hace referencia al hecho de que los Brontë tras la muerte de Maria Branwell son huérfanos:

> Isolated as they were, and intimidated too by the coldness of their aunt and their father, the six children had only each other to cling to. They knew death too young, they learned helplessness and emotional starvation too early. Despite the two grown-ups who saw to their physical and educational needs, they had become with Maria Brontës death permanent orphans. And here we glimpse already the origin of the themes of abandonment, victimization and exile which permeate all of Emily Brontës writing (Frank, 1990: 41, citado en Brinton, 2010: 41).

Cathy Linton nace sietemesina y su madre fallece tras dar a luz a su hija prematura, tal y como indican Paddock y Rollyson (2003: 35). Nelly también menciona el hecho de que la niña no es bien recibida "An unwelcomed infant it was, poor thing! It might have wailed out of life, and nobody cared a morsel, during those first hours of existence. We redeemed the neglect afterwards; but it's beginning was as friendless as its end is likely to be (Brontë Emily, 1847: 122)".

En este camino de la reconstrucción personal, tanto madre como hija en ambas novelas no logran alcanzar la paz interior que anhelan; fallecen dejando huérfanos a sus hijos. Tanto en *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847) como en la obra de L'Estrange encontramos la ausencia de vínculos materno-filiales y la orfandad. Este abandono también fue mencionada por Stewart:

"Wuthering Heights's kin relations are underdetermined—the orphans and dead siblings and dead parents leave relations marked by absences" (Stewart Susan, 2004: 184). Además de crecer sin una figura materna, Thompson (1963) resalta la violencia y crueldad con la que se trata a los niños en la novela: "[…] the world of Wuthering Heights is a world of sadism, violence, and wanton cruelty, wherein the children-without the protection of their mothers-have to fight for their very life against adults who show almost no tenderness, love, or mercy" (Thompson Wade, 1963: 71). Thompson también menciona el hecho de que los niños quedan huérfanos "without the care of their mother, the children find themselves in a fierce struggle for survival against actively hostile adults who seem obsessed with the desire to kill or maim them". Desgraciadamente, los niños en *Wuthering Heights* están rodeados de un ambiente violento, desagradable y cruel, en el que los maltratan en multitud de ocasiones:

Además, es destacable mencionar la pasión que sienten madre e hija por Heathcliff y su sucesor, el capitán Jack Heathcliff. Catherine Linton nunca fue infiel a su esposo pero si recordamos la última escena de *Wuthering Heights*, Heathcliff y ella se despiden con una pasión desmedida:

> "You teach me now how cruel you've been ---cruel and false. Why did you despise me? Why did you betray your own heart, Cathy? I have not one word of comfort---you deserve this. You have killed yourself. Yes, you may kiss me, and cry; and wring out my kisses and tears (…) Do I want to live? What kind of living will it be when you---oh God! Would you like to live with your soul in the grave?" (Brontë Emily, 1847: 14-15).

Las historias pasionales se complican según avanza la historia. La hija de Hareton y Cathy, Margaret, contrae matrimonio muy joven con Jack Heathcliff (ex-amante de su madre y padre de su hermano Anthony), quien le da una vida repugnante al estilo Heathcliff, padre de este y con quien tiene dos hijos mellizos. Tras el fallecimiento de Jack, Margaret vuelve a contraer matrimonio, esta vez con un acaudalado parlamentario, John Temple. El

hermano de Margaret, Rainton, contrae matrimonio con la hermana de su cuñado, Jessica Temple, quien vive una historia de amor con Anthony Heathcliff dando a luz un bebé, Catherine. Esta complicada estructura familiar y repetitiva tiene como base argumental la venganza de los Heathcliff contra los Earnshaw donde la nueva autora ha introducido elementos inimaginables en la obra de Emily Brontë. No obstante, esta vendetta le sirve como base argumental para crear una continuación a la obra de E. Brontë.

Gracias al relato de Agnes sabemos que Cathy está embaraza de su tercer hijo y tiene el presentimiento de que fallecerá en un breve periodo de tiempo. Su esposo la sigue amando tanto como cuando contrajeron matrimonio. Tenían dos hijos, otro en camino, y el señor Hareton la amaba tanto como cuando se casaron. Catherine tiene el presentimiento de que morirá en breve porque el fantasma de su madre le anticipó que pronto estarían juntas.

> " 'I know it, Agnes. Mama came to me one night and told me I should be with her son. I am done for, Agnes; I do not want to live. Jack is gone and will never have me back now and Hareton… what is life with Hareton? It is nothing after the passion I have known. No, I want to die; and maybe Jack too will die in the wars and we shall be together as Mama and Mr. Heathcliff are.' (L'Estrange Anna, 1977: 155).

Después de esta declaración de Catherine, Agnes confiesa que no soportaba verla sentirse tan desgraciada. Pensó que su vida había sido un desperdicio, y que había causado dolor a otros. El elemento sobrenatural aparece de nuevo en la obra, este le sirve de enlace a la autora para poder enlazar las dos historias. Cathy afirma que tanto el espíritu de su madre como el suyo necesitan libertad: "Spirits such as ours have a need of freedom and to us. Wuthering Heights is that freedom. Jack and I were destined to meet, maybe hundreds of years ago. Do you believe in fairy tales Agnes?' (L'Estrange Anna, 1977: 124).

Para Agnes estos son cuentos de hadas pero Cathy insiste en la predestinación. En esta escena, nos encontramos de nuevo con el

espíritu de la primera Catherine, aunque su pasión desenfrenada por Jack Heathcliff, su abandono del hogar y su carácter salvaje se asocia más a la locura que la personalidad pasional de su madre. A mi juicio, Cathy necesita encontrar un equilibrio emocional en su vida. También es destacable mencionar que ni Catherine ni Margaret sienten afecto por sus hijos, por ejemplo, si hacemos alusión al nacimiento de Margaret, Agnes claramente muestra que Catherine no abraza ni quiere a su hija: "Whether it was an account of the anguish it took to produce her bairn or whether because she so resembled her, I know not; but from the day she was born her, I know not; but from the day she was born Catherine Earnshaw could not abide her daughter (L'Estrange Anna, 1977: 57). Cathy reconoce su infidelidad pero cree que ante los ojos de Dios no está haciendo ningún mal a Hareton:

> " 'I know in your eyes and those of the world I do wrong, Ages; but in my eyes and, I think, those fo God I do Hareton no wrong. It is he has changed, not I; he is not the sturdy Hareton I first loved,a creature of the moor and field, untamed, unlettered. Wuthering Heights meant more to me than I knew, Agnes (L'Estrange Anna, 1977: 103)

En cuanto se encontró con Jack el día que bautizaron a su hija, supo que estaban destinados uno para el otro, con una única mirada halló su destino.

> " 'You know that is one thing I am not proud of, Agnes. Oh there are many things, but that in particular. I have never loved my children. I do not seem to have it in me. I loved Rainton at first, I think, but that was bound up with my love for Hareton and then when I stopped loving Hareton I stopped loving Rainton (L'Estrange Anna, 1977, 104).

Cathy no parece estar orgullosa de no poder sentir amor por sus hijos que nunca ha amado a sus hijos; sin embargo, no duda en expresar sus sentimientos[4].

4 La consumación amorosa entre los amantes brontëanos es algo más espiritual que sexual, y a pesar de que se vislumbra un tono de infidelidad en la relación entre Heathcliff y Catherine frente a Edgar los hijos siempre son

2.2. Isabella Linton y Margaret: maltrato y usurpación del cuerpo femenino

Recordemos que Heathcliff en *Wuthering Heights* (Brontë Emily, 1847) no pretende quebrantar la ley bajo ningún concepto para no facilitarle a su esposa la oportunidad, por mínima que esta sea, de reclamar una separación entre los dos. Aprovechándose de esta nueva situación, Heathcliff se proclama "legal protector", a la vez que afirma tener la obligación de "Isabella now; and I, being your legal protector, must retain you in my custody, however distasteful the obligation may be […]" (Brontë Emily, 1847: 342).

Una afirmación que nos obliga recordar que aunque la historia se desarrolla en una época anterior a la era victoriana, es un claro reflejo de la sociedad patriarcal que rodea a Emily Brontë, en donde el marido disfruta de todo el poder y la autoridad que le confiere el hecho de ser el cabeza de familia. 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 el 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.

L'Estrange, por su parte, se detiene a abordar el tema de los malos tratos y la violación. En el capítulo 16 el capitán Heathcliff (hijo de Heathcliff) le insiste a Margaret para que vuelvan juntos y promete hacer todo lo que pueda para agradarla. 'Cannot we try again? I am infatuated by you, Margaret, you know that. I will do all I can to please you (L'Estrange Anna, 1977: 1295).

---

fruto del matrimonio. Cathy es hija de Catherine y su esposo Edgar; Linton es fruto de la relación matrimonial entre Isabella y Heathcliff y Hareton de Hindley y su esposa Frances. En *Return to Wuthering Heights* las relaciones de infidelidad tienen como resultado el nacimiento de un hijo ilegítimo: de la relación entre Cathy y Jack nace Anthony; de la relación entre Anthony y Jessica nace Catherine.

Margaret es violada por su marido bajo los efectos de la dipsomanía. Un último punto destacable en el tratamiento de las relaciones sexuales entre los protagonistas es el maltrato de la mujer. Si bien Emily Brontë manifiesta de forma evidente la agresividad de Heathcliff hacia su esposa Isabella, aquí esta agresividad se muestra de forma mucho más explícita a través de la imagen de la violación de Margaret por su esposo bajo los efectos de la dipsomanía. En este capítulo, Margaret le recrimina su comportamiento y argumenta todo el daño que le ha hecho e intenta justificar el motivo por el cual no puede volver a amarle. Su marido hace caso omiso a sus palabras y termina violándola:

> 'My mistress gave a sharp scream, but he quickly overpowered her and the fearful sounds I heard I cannot describe to you, only I wish I could not recall them as vividly as I can. A man was violating his own wife against her will and it seemed to me that nothing said int he marriage contract or anywhere else could ever justify that (L'Estrange Anna, 1977: 298).

Tal y como explica Agnes su ama lanzó un alarido penetrante, pero él pronto la dominó. Le era imposible describir los sonidos aterradores que oyó; el ama de llaves desearía no recordarlos tan vívidamente. También en este capítulo tras el reencuentro con su hermano Hareton, este le se interesa por su aspecto físico.

> " 'What is this, Margaret?' he cried, his voice raising. 'What are these bruises I see, that cut on your mouth, the discolouration of the eyes? Does he ill treat you, too? Say he does not, I beg you, or I will get a whip to him this very day.'
>
> " 'Oh no, no. It was a fall.'. Mrs. Heathcliff cried quickly, drawing the shawl over her bosom. But Master Rainton turned to me, his face like a thundercloud (L'Estrange Anna, 1977: 303).

Desgraciadamente, Margaret niega que ha sido violada y maltratada. El personaje simboliza el miedo y la vergüenza que sienten muchas mujeres ante este tipo de abuso.

3. CONCLUSIONES

Anna L'Estrange ha estudiado la obra de Brontë y presentado su propia continuación de la novela. La autora explora los aspectos de la experiencia femenina, soledad, maternidad, y sexualidad– todos estos aspectos las conducirán a la reconstrucción personal e espiritual. La existencia de estas mujeres está vinculada a un profundo malestar, al inconformismo y a la inadecuación social. Tanto Catherine como su hija Margaret son mujeres se enfrentan a una inestabilidad emocional que deben superar. Las heroínas de E. Brontë y L'Estrange son sentimentales, impulsivas y parecen no tener miedo a las convenciones sociales. Las heroínas son infieles, se enamoran y no van renunciar a su felicidad por convenciones sociales. L' Estrange, al igual que Brontë reivindica la libertad de la mujer, no obstante en su obra publicada en el siglo XX, la autora se atreve a denunciar no únicamente el maltrato psicológico o verbal como el caso de Heathcliff e Isabella en *Wuthering Heights* (1847), sino también la manipulación del cuerpo femenino.

Referencias bibliográficas

Astor Guardiola, A. (2006). *Proceso a la leyenda de las Brontë*. Valencia: Universitat de València.

Barker, J. (1994). *The Brontës*. Londres: Phoenix Press. Barker, J. (2002). The Haworth Context. En H. Glen (Ed.), *The Cambridge companion to the Brontës.*

(pp. 13-33). Cambridge: Cambridge University Press.

Brinton, I. (2010). *Brontë's Wuthering heights: a reader's guide.* Londres: Continuum.

Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin Classics. Introducción y notas de David Daiches.

Brontë E; Miller I.J. (2013). *An Erotic Retelling of Wuthering Heights.* New York, USA: Grand Central Publishing.

Brontë E; Paris A., (2010). *Heathcliff, Vampire of Wuthering Heights***.**

Case, A. (2016), *Nelly Dean: A Return to Wuthering Heights*. *Chicago,* USA*:* Pegasus The Borough Press.

Cecil, D. (1934) *Early Victorian Novelists.* Londres: Constable.

L'Estrange, A. (1977). *Return to Wuthering Heights*. Los Angeles: Pinnacle Books.

Pérez Porras, A. (2017): Emily Brontë y Wuthering Heights: la verdadera historia detrás del mito. *Revista Internacional Culturas & Literaturas*, (20), 80-92.

Stewart, S. (2004). The ballad in Wuthering Heights. *Representations*, 86 (1), pp. 175-197. doi: 10.1525/rep.2004.86.1.175

Thompson, W. (1963). Infanticide and Sadism in Wuthering Heights, en *PMLA*, 69-74.

Wilks, B. (1976). *The Brontës*. London: Hamlyn.

Dominique Aury, intelectual francesa y mujer de letras del siglo XX
Dominique Aury, 20th-century French intellectual and woman of letters

Mathilde Tremblais
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

Este artículo propone interesarse por Dominique Aury, una mujer de letras francesa que trabajó como periodista y crítica literaria y que hizo una brillante carrera en el mundo de la edición. Fue la primera mujer en formar parte del comité de lectura de la prestigiosa editorial Gallimard, fue secretaria general de la *Nouvelle Revue Française* y miembro del jurado del célebre premio Femina. Como traductora, dio a conocer a autores de lengua inglesa y, a través de sus notas de lectura, defendió y promovió casi siempre a mujeres escritoras. Como autora, publicó *Historia de O*, en 1954, bajo el pseudónimo de Pauline Réage. Esta obra marcó sin duda un hito en la historia de la literatura erótica y causó escándalo, no solamente por el tema sulfuroso que trataba sino también por el hecho de que había sido escrita por una mujer.

En este artículo, tras una presentación de Dominique Aury, se reservará un espacio preferente a la labor como crítica literaria que ha desempeñado en el mundo de la edición. A continuación, nos acercaremos a la figura de la autora, privilegiando los textos menos conocidos que ha escrito. El objetivo de este artículo es acercarse a Dominique Aury quien, a través de sus múltiples compromisos con las letras francesas, se ha impuesto como una de las intelectuales y escritoras pioneras más destacables de la vida literaria francesa del siglo XX.

Palabras clave: Dominique Aury, mujer de letras, crítica literaria, Pauline Réage, literatura erótica.

Abstract

This article discusses the work of Dominique Aury, a French

woman of letters, journalist and literary critic who built a brilliant carreer in the publishing world. Aury was the first female member of the prestigious publisher Galliamrd's Reading Committee. She was also Secretary General of The New French Review, and member of the jury of the renowned Prix Femina. As a translator, she introduced English-language authors, and in her reading notes almost always supported and advanced female writers. As an author, she published *The Story of O* in 1954 under the pseudonym Pauline Réage. The novel was a landmark in the history of erotic literature, and sparked outrage not only because of its steamy subject, but also because it had been written by a woman.

Following an introduction to the figure of Dominique Aury, her work as a literary critic in the publishing world will be highlighted. We will then approach the author by means of her least known texts. The aim of this article is to focus on Aury, whose wholehearted engagement in French letters contributed to her becoming one of the most outstanding intellectuals and pioneer writers of the 20th-century French literary world.

Key words: Dominique Aury, woman of letters, literary criticism, Pauline Réage, erotic literature.

1. PRESENTACIÓN DE DOMINIQUE AURY

1.1. El nombre: Anne Desclos, Dominique Aury, Pauline Réage

Estos tres nombres: Anne Desclos, Dominique Aury y Pauline Réage designan a la misma mujer cuyo verdadero nombre es en realidad Anne Desclos, y más exactamente Anne Cécile Desclos, nacida en 1907, en Rochefort-sur-Mer, en la región de Charente-Maritime. El padre de Anne tenía la doble nacionalidad, inglesa y francesa, y era profesor catedrático[1] de inglés. La madre de Anne era ama de casa.

1 Hace falta precisar que el padre de Anne, Auguste Desclos, era "professeur agrégé d'anglais", es decir catedrático de instituto. Obtuvo su primer puesto de trabajo como profesor de inglés en Rochefort, donde nació Anne, la futura

A lo largo de su carrera, Anne Desclos se valió de dos pseudónimos para ocultar su verdadera identidad onomástica, el primero de ellos es el de Dominique Aury, que utilizó cuando empezó su carrera de periodista y crítica literaria. No quería comprometer el apellido de su familia y, por ello, adoptó ese pseudónimo que inventó a partir del apellido de su madre, así Aury es el diminutivo de Auricoste, el apellido materno. Acerca del nombre Dominique, conviene señalar que en francés Dominique es un nombre andrógino, una máscara a la que la autora recurrió para cultivar la ambigüedad y para que el lector no supiera si era un hombre o una mujer quien escribía.

Pauline Réage es el otro pseudónimo del que se valió para publicar *Historia de O*. Recordemos que el uso de pseudónimos era muy frecuente en aquella época, tanto en el ámbito periodístico como en el literario en el que, entre otros, los autores de literatura erótica solían disimular su verdadero nombre, así Georges Bataille firmaba sus relatos eróticos Lord Auch, Louis Trente o Pierre Angélique. Dominique Aury, ella, eligió un pseudónimo de mujer, Pauline Réage. Hubiera podido decantarse por un pseudónimo de hombre, como lo hizo su contemporánea Catherine Robbe-Grillet quien, en 1956, es decir dos años después de *Historia de O*, publicó su primera novela erótica, *L'image*, ocultándose bajo un pseudónimo de hombre, Jean de Berg.

En relación con el pseudónimo de Pauline Réage, la autora desvela en *Une fille amoureuse* que adopta el nombre del de dos célebres desvergonzadas: Pauline Borghèse y Pauline Roland. La primera era una aristócrata francesa que se solía considerar como una de las mujeres más provocativas de su época y la segunda, una militante socialista del siglo XIX a la que Víctor Hugo rindió homenaje en *Los Castigos*. Y en lo que concierne al apellido de su pseudónimo, la autora confiesa que descubrió el nombre Réage cuando fue al catastro después de la guerra para buscar topónimos y decidió tomarlo porque le resultó atractivo.

escritora.

1. 2. La educación de la futura escritora

Anne Desclos recibió de su padre una educación profundamente laxista puesto que se trataba de un hombre abierto de mente que no concebía para su hija ninguna forma de censura. La pequeña Anne empezó, hacia los trece o los catorce años, a leer en la biblioteca de su padre sus primeros textos eróticos y conoció así a Boccace y a Crébillon, entre otros. Tuvo también derecho a leer *Las Relaciones peligrosas* con tan sólo catorce años. Asimismo, el padre de Anne la inició a la literatura inglesa clásica pero no a la literatura francesa contemporánea que descubrió ella sola, gracias a la *Nouvelle Revue Française*, una revista de la que Anne era una asidua lectora y que le permitió descubrir a Proust, un encuentro literario que, años más tarde, calificó como uno de los más importantes de su vida[2].

En lo que concierne a su formación académica, Anne estudió en el instituto Fénelon y en el instituto Condorcet, donde su padre daba clases. Es preciso subrayar el hecho de que Anne era, junto con otras dos alumnas, una de las primeras chicas inscritas en *khâgne* en un instituto francés. Después se orientó hacia una *licence* de inglés en la Sorbona y la aprobó con éxito. Anne nunca quiso dedicarse a la enseñanza, nunca optó a un puesto como docente porque consideraba que el trabajo de profesor era aburrido y frustrante. Sin embargo, aceptó encargarse de un grupo de estudiantes americanos que cursaban clases en la Sorbona. Y en paralelo a sus actividades en la Sorbona, se matriculó en la Escuela del Louvre, pero no acabó la tesis en historia del arte que había empezado a preparar en los años 30 y que tuvo que interrumpir cuando estalló la guerra de 1939.

2. Dominique Aury, periodista y crítica literaria

Anne Desclos llegó al mundo de la escritura gracias a Thierry Maulnier, quien era en 1932 crítico literario en la *Nouvelle Revue Française* y que, años más tarde, se convirtió en el autor de varios

2 En el libro *Vocation : clandestine*, Dominique Aury alude al descubrimiento que significó para ella Proust y a la repercusión que tuvo este escritor en su propia vida (Aury, 1999: 20).

libros, entre ellos, uno sobre Nietzsche y otro sobre Racine. Thierry Maulnier fue la primera persona que animó a Anne a escribir y, gracias a él, el recorrido profesional de la futura escritora cambió completamente y para siempre. Ese hombre trató de convencer a Anne de que escribiera críticas de arte y de literatura y le enseñó las técnicas de redacción de un artículo para ayudarla a publicar. Y así es como Anne, que no tenía vocación de profesora y que desde niña había soñado con ejercer una profesión relacionada con el periodismo o la edición, llegó a la escritura.

Antes de la guerra, Anne empezó a escribir en periódicos en los que Thierry Maulnier colaboraba, entre ellos *L'Insurgé*, que salió a la luz en enero de 1937 y cuyo redactor en jefe era el mismo Thierry Maulnier, quien contaba con jóvenes colaboradores como Maurice Blanchot. *L'Insurgé* fue la primera revista que acogió los artículos de Anne quien escribía, siguiendo los consejos de Thierry Maulnier, acerca de lo que mejor conocía en aquel entonces, a saber el arte y las exposiciones. La formación académica de Anne, que había sido alumna de la Escuela del Louvre en la sección de artes aplicadas, le proporcionó sólidos conocimientos en el ámbito de la pintura clásica y en lo relativo a la política cultural que desarrollaban los grandes museos parisinos para sus exposiciones. Sus primeros artículos abordaban así las exposiciones del año 1937 y los artistas clásicos, más particularmente los del siglo XVI y del siglo XVII, siendo ése el período al que era aficionada, tanto en literatura como en pintura. Es preciso subrayar que *L'Insurgé* era un periódico que presentaba un alcance político y cuyos artículos, incluso en el ámbito cultural, encerraban una dimensión militante. Anne era más bien apolítica pero sus artículos expresaban, a pesar de todo, cierta afinidad de pensamiento con el espíritu de la revista. A raíz de sus contribuciones en *L'Insurgé*, Anne se convirtió en un personaje público y su presencia en una revista tan comprometida justificaba un cambio de identidad. Por eso adoptó el nombre de Dominique Aury para firmar sus crónicas sobre el arte y las exposiciones.

Tras la desaparición en 1938 de *L'Insurgé*, Anne colaboró puntualmente con Co*mbat*, otra revista para la que entregó dos contribuciones que trataban de la estética del arte y cuyo tono era

políticamente más despreocupado que el de la revista *L'Insurgé*. Ambas estaban también firmadas con el nombre de Dominique Aury, la primera era una nota de crítica de arte y la segunda, un artículo que tenía como objeto una exposición sobre el arte iraní.

En plena guerra, la situación que atravesaban las editoriales era muy difícil y muchas de ellas se vieron obligadas a cesar su actividad. En el libro *Vocation : clandestine*, Dominique Aury cuenta que la *Nouvelle Revue Française* aún se publicaba en 1941 y en 1942 bajo la dirección de Drieu la Rochelle pero que cuando ése se fue, Jean Paulhan[3] buscó a alguien para sucederle y pensó en ella para ocupar el puesto de secretaria de la revista. Dominique Aury rechazó la propuesta de Paulhan, no quiso convertirse en la secretaria de la prestigiosa revista, un cargo para el que una mujer no hubiera sido bien acogida[4]. La *Nouvelle Revue Française* dejó de existir en 1943 y no volvió a aparecer hasta después de la guerra.

Incluso durante la Ocupación, Dominique Aury siguió publicando literatura porque era para ella una experiencia vital poder editar literatura en un período como aquél. Contribuyó así a editar textos para todos los públicos y también textos de literatura para la Resistencia. Hasta la Liberación, ejerció una actividad en el seno de la revista *Les Lettres françaises*, donde realizaba distintas labores relacionadas con el trabajo de periodista, desde entrevistas, reseñas de libros hasta incluso la reescritura de algunos textos. Asimismo, analizaba la prensa inglesa y americana. La colaboración de Dominique Aury con *Les Lettres françaises* duró casi cuatro años.

En 1944, vio la luz una nueva revista, *L'Arche*, que fue creada en Argel durante la guerra por André Gide, Jacques Lassaigne, Jean Amrouche y el editor Edmond Charlot. Buscaban una secretaria de redacción y, gracias a Jean Paulhan, Dominique

3 Desde 1935, Jean Paulhan era el director oficial de la *Nouvelle Revue Française*.

4 En efecto, para mucho era impensable que una mujer ocupase la función de secretaria de la *Nouvelle Revue Française*. Así, Dominique Aury confiesa que cuando Paulhan contó a Drieu que se le había ocurrido que ella podía hacerse con el cargo, ése exclamó: "Une femme ? Jamais" (Aury, 1999: 31).

Aury se convirtió en 1945 en la única secretaria de redacción de *L'Arche*.

Después, participó de la vida de la prestigiosa Éditions Gallimard, entrando en el comité de lectura de esa editorial donde fue, durante muchos años, la secretaria de la *Nouvelle Revue Française*. En aquel entonces quienes formaban con ella parte del comité de lectura de la editorial Gallimard eran Paulhan, Arland, Queneau, Camus, Parain, Blanzat y Lemarchand. Es menester insistir en el hecho de que Dominique Aury fue, durante veinticinco años, la única mujer del comité de lectura de la editorial Gallimard.

Sin lugar a dudas, la actividad que Dominique Aury desempeñó como crítica fue importante, prueba de ello es el hecho de que su libro *Lecture pour tous* se vio galardonado por el Grand Prix de la crítica literaria en 1958. En la entrevista que aceptó dar en 1988 a Nicole Grenier y cuyo texto está reproducido en el libro que lleva por título *Vocation : clandestine*, Dominique confiesa que la manera como concebía la crítica literaria ya no se puede sostener en 1988 porque ésta ha evolucionado y desplegado métodos nuevos que le resultan totalmente ajenos:

> J'ai de quoi faire d'autres livres de critique, mais ce qui m'arrête, c'est le sentiment que la façon dont j'ai fait de la critique c'est fini, c'est périmé, je ne suis plus au niveau. Il y a maintenant tout un appareil, ou apparat, quasi scientifique, psychanalytique, tout ce que vous voulez, qui m'est complètement étranger. Quand je parle d'un livre, c'est d'abord pour montrer qui est derrière et pourquoi. Eh bien, je n'ai pas les instruments dont on se sert maintenant pour faire ça, je me sens complètement démodée, périmée, c'est fini, n'en parlons plus (Aury, 1999: 96-97).

En relación con su intensa labor como crítica literaria, conviene añadir que Dominique Aury es la autora de varios prefacios, tanto en obras de autoras consagradas como Marguerite Yourcenar como en obras conjuntas que tratan aspectos de la literatura francesa, o bien en volúmenes que abordan otras cuestiones, como los problemas teóricos que plantea la traducción. Además, se distinguió por haber realizado numerosas traducciones,

principalmente del inglés al francés, por ejemplo relatos cortos de Francis Scott Fitzgerald, textos de Thomas Browne o de Evelyn Waugh. Dominique Aury también tradujo del alemán al francés, colaborando por ejemplo a la traducción y a la adaptación del alemán al francés del libro de Constantin Brunner, *L'Amour*.

3. OBRA LITERARIA DE DOMINIQUE AURY

Además de su intensa labor como periodista, crítica literaria y traductora, Dominique Aury es la autora, no muy conocida, de unos libros sobre la poesía francesa. Bajo el pseudónimo de Pauline Réage, escribió *Historia de O*, una novela que marcó un antes y un después en la historia de la literatura erótica. La fama que alcanzó esa obra hizo sombra a otros textos de Pauline Réage, como *Une fille amoureuse*, un texto que se abordará a continuación.

3. 1. Dominique Aury y su compromiso con la poesía francesa

En 1938, Dominique Aury colaboró en la elaboración del libro *Introduction à la poésie française*, que se publicó en 1939 bajo el nombre de autor de Thierry Maulnier en la editorial Gallimard. Cuando estalló la guerra, Dominique Aury empezó a frecuentar muy a menudo la biblioteca del Arsenal y se puso a indagar los libros de poemas del siglo XVII. De sus investigaciones, sacó el libro *Poètes précieux et baroques*, que fue publicado, con un prefacio de Thierry Maulnier, por una pequeña editorial hoy desaparecida, Les Éditions de Tours.

Tras la publicación de ese libro, *Poètes précieux et baroques*, Dominique Aury se percató de que aún existía un material considerable, que no había sido objeto de análisis, sobre la poesía religiosa. Decidió dedicarle un libro y así es como vio la luz en 1943 *Anthologie de la poésie religieuse française*. En *Vocation : clandestine*, Dominique Aury cuenta una anécdota que refleja el alcance que tuvo su libro sobre la poesía religiosa francesa:

> L'*Anthologie de la poésie religieuse française* a paru en 1943. Beaucoup plus tard, vers 1955, j'assistais chez Claude Gallimard à un dîner où avait été convié Malraux. J'étais dans mon coin, je ne disais rien, bien sûr, et tout à coup, Malraux se tourne vers moi: « Votre *Anthologie de la poésie religieuse* a changé pour moi le rythme, le déroulement de l'histoire de la poésie française, elle a donné un autre équilibre à cette poésie ». Et puis, c'est tout, tout le monde a parlé d'autre chose, j'étais stupéfaite, je n'en suis pas encore revenue. Ça m'a fait bien plaisir (Aury, 1999: 30).

Este libro sobre la poesía cosechó una buena acogida y, a lo largo de su carrera, Dominique Aury siguió contribuyendo a dar a conocer obras de poetas, por ejemplo colaboró a reunir textos para el volumen *Poètes d'aujourd'hui*, publicado en 1947 por Jean Paulhan. Cambiando totalmente de registro, la autora se adentró en el territorio muy particular de la literatura erótica, un ámbito que tradicionalmente había sido de hombres, y lo hizo valiéndose de un pseudónimo de mujer, el de Pauline Réage.

3. 2. Dominique Aury, bajo el pseudónimo de Pauline Réage

El nombre de Pauline Réage está íntimamente unido a *Historia de O* que es, tal vez, la novela erótica más célebre de la literatura del siglo XX. Cuando se publicó la obra por primera vez, en 1954, Dominique Aury era una mujer de letras respetable, era la secretaria de redacción de la prestigiosa *Nouvelle Revue Française*. Durante toda su vida, Dominique Aury, que dominaba a la perfección las reglas de la clandestinidad que tanto aficionaba, negó que fuera la autora de *Historia de O*. Solamente al final de su vida, aceptó prestarse a una entrevista, con la condición de que se hiciera pública tras su muerte. Y es en esa entrevista[5] cuando

5 Nos estamos refiriendo a *Vocation : clandestine*, la entrevista que Dominique Aury aceptó dar y cuyo texto Gallimard retranscribió y publicó en 1999, es decir un año después de la muerte de la autora. La introducción de *Vocation : clandestine* hace notar acerca de Dominique Aury: "Pour la première fois elle s'expliquait aussi à visage découvert sur ce roman qui fit scandale en son temps et qu'elle avait signé Pauline Réage". Conviene precisar aquí que la escritora ya se había expresado sobre su novela *Historia de O*, en 1975, en la entrevista *O m'a dit*, con Régine Deforges, pero que lo hizo sin revelar su verdadero nombre, ocultándose bajo la máscara de Pauline Réage.

Dominique Aury confesó, por primera vez, que era la autora de esta singular obra erótica.

Conviene preguntarse cuáles son las razones del éxito duradero que cosechó *Historia de O* y por qué este texto ocupa un lugar inédito en el panorama de la literatura erótica. Pauline Réage pone en escena en su novela a una mujer joven, O, que acepta el suplicio como prueba de amor. El punto de vista narratológico que la autora adopta para llevar a cabo su relato no es el de los verdugos de O sino el de la mujer, los acontecimientos están así contados desde la mirada de O quien es la narradora de la historia.

El significado místico que presenta el texto puede ser uno de los motivos por los que *Historia de O* resultó ser un libro muy chocante. Pauline Réage explica que quiso retrazar el destino de una chica que había elegido dedicarse a la vida enclaustrada y someterse a la esclavitud sexual por amor a un hombre. La autora era consciente del escándalo que podía provocar ese libro que había escrito para su amante Jean Paulhan, a quien mandaba los capítulos de uno en uno por correo postal.

Hoy en día, *Historia de O* se ha convertido en un libro aceptable pero en aquella época se trataba de un libro profundamente escandaloso que generaba la indignación de los lectores. No es de extrañar que Gallimard no quiso arriesgarse a publicar el libro de Pauline Réage porque lo consideraba como demasiado indecente. Quien aceptó publicarlo fue Jean-Jacques Pauvert, un editor que pasaba por ser un editor subversivo, entre otras cosas por el trabajo que había llevado a cabo para la reedición de las obras completas de Sade. Cuando Jean-Jacques Pauvert leyó el manuscrito de *Historia de O* que le entregó Jean Paulhan, descubrió el texto que llevaba buscando desde hacía años. Se sacaron primero seis cientos ejemplares de la novela. Jean Paulhan era el autor del prefacio que llevaba por título *Le bonheur dans l'esclavage*, un texto que causó aún más escándalo que la novela en sí. Cuando se publicó *Historia de O*, unas diligencias judiciales se llevaron a cabo en contra del editor Jean-Jacques Pauvert. Si es cierto que ese libro suscitó vivas polémicas, es de subrayar que también dio lugar a opiniones muy entusiastas, como las de André Pieyre de

Mandiargues y Georges Bataille, quienes escribieron artículos que elogiaban el libro de Pauline Réage.

El éxito notorio que alcanzó *Historia de O* hizo sombra a otro relato de Pauline Réage que lleva por título *Une fille amoureuse*, un texto corto que ha dado lugar a muy pocos estudios pero que, no obstante, presenta un interés evidente. Esta obra cuenta la historia de dos amantes, de sus fugaces encuentros en distintos decorados parisinos. Un día la mujer decide escribir a su amante "de ces histoires qui vous plaisent…" (Réage, 1954: 205). Así emprende la protagonista la redacción de textos eróticos, de fantasías secretas y de deseos ocultos. Confía sus relatos a su amante, que descifra en ellos extrañas correspondencias con la vida de la autora. El conjunto que forman los textos escritos por la mujer se convierte luego en el manuscrito de la obra *Historia de O*.

Pauline Réage publicó el relato *Une fille amoureuse* en 1969 y en él brinda unas aclaraciones en cuanto al significado secreto que encierra su obra *Historia de O*. En esta perspectiva, *Une fille amoureuse* puede hacer pensar en *Réminiscences* de Georges Bataille, un relato en el que el escritor desvela la parte autobiográfica disimulada bajo la extravagancia de la ficción de *Historia del ojo*, una obra erótica que, dicho sea de paso, entretiene sutiles correspondencias con *Historia de O*.

A nuestro juicio, *Une fille amoureuse* resulta ser muy interesante porque representa una "autofiction avant la lettre", es decir una autoficción antes de que este concepto llegase a teorizarse. *Une fille amoureuse* es anterior a las investigaciones teóricas que se han llevado a cabo sobre la autoficción y también es anterior a *Fils*, la obra que Serge Doubrovsky publicó en 1977 y que suele citarse como el acta de nacimiento de la autoficción.

El texto *Une fille amoureuse* encierra algunos de estos nuevos códigos literarios que van despuntando a lo largo del siglo XX y que anticipan la autoficción. En el relato, Pauline Réage se complace en turbar al lector ofreciéndole una narración híbrida, a la vez ficcional y autorreferencial y que, precisamente por ello, constituye un modelo de autoficción. En efecto, la lógica narrativa novelesca del inicio de *Une fille amoureuse* se altera y el modo de

enunciación cambia. El lector descubre que tras la tercera persona empleada en el principio del texto se esconde, en realidad, la autora-narradora que responde al nombre de Pauline Réage. A lo largo de *Une fille amoureuse*, se va perfilando la identidad de los nombres, un rasgo definitorio de la autoficción. La figura de la autora emerge progresivamente hasta el final del texto en el que aparece la firma de Pauline Réage. La dimensión onírica es otro tema propio de la autoficción que recoge *Une fille amoureuse*, un relato que da voz a la intimidad exacerbada de una mujer que sueña su propia vida a través de este acto de recreación de sí que permite la escritura.

La literatura contemporánea y ultra-contemporánea de lengua francesa se distingue precisamente por su tendencia autoficcional y brinda numerosos relatos escritos por mujeres que la crítica no duda en caracterizar como 'autoficciones'. A modo de ejemplo, citemos a Nina Bouraoui y a Annie Ernaux cuyos libros aparecen muy a menudo designados como 'autoficciones', aunque sus autoras no reivindican para sus obras su pertenencia al género que es la autoficción. Si hoy la autoficción se ha convertido en una moda literaria en Francia, cuando Pauline Réage publicó *Une fille amoureuse* no abundaban los textos que obedecían a los criterios que definen este tipo textual que representa la autoficción. Por ello, *Une fille amoureuse*, esta confesión velada a través de la que la autora se escribe a sí inventándose, resulta ser una obra que presenta un interés innegable.

Este artículo propone un acercamiento a la figura de Dominique Aury quien, a través de sus múltiples compromisos como intelectual implicada con la realidad histórica y con las letras francesas, se ha impuesto como una mujer que verdaderamente ha revolucionado su tiempo. La propensión por la clandestinidad que siempre ha cultivado hace de ella una de las personalidades femeninas más misteriosas que ha atravesado, con su presencia discreta, el siglo XX. Dominique Aury, que desde niña soñaba con ser escritora, emprendió su carrera en distintos periódicos y brindó aportaciones relevantes en el ámbito de la crítica literaria y artística. Su obra literaria, en la que aborda el Eros en femenino y cuya autoría oculta tras el pseudónimo de Pauline Réage,

contribuye a hacer de Dominique Aury una escritora pionera y una de las mujeres más destacables y más fascinantes de la vida literaria francesa del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aury, D. (1943). *Poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*. Tours: Éditions de Tours.

Aury, D. (1943). *Anthologie de la poésie religieuse française*. París: Gallimard.

Aury, D. (1958). *Lecture pour tous*. París: Gallimard.

Aury, D. (1963). Préface. En G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction* (p. 7-12). París: Gallimard.

Aury, D. (1974). Préface. En *Tableau de la littérature française. De Madame de Staël à Rimbaud* (p. 9-10). París: Gallimard.

Aury, D. (1976). Préface. En A. C. Swinburne, *Les contre-feux de l'amour* (p. 9-13). París: Éditions de la Différence.

Aury, D. (1986). Introduction. En J. Paulhan, *Choix de lettres I, 1917-1936 : La litttérature est une fête* (p. 9-11). París: Gallimard.

Aury, D. (1990). Préface. En M. Yourcenar, *Souvenirs pieux, Archives du Nord, Quoi ? L'Éternité* (p. 7-15). París: Gallimard.

Aury, D. (1999). *Lecture pour tous II*. París: Gallimard.

Aury, D. (1999). *Vocation: clandestine*. París: Gallimard.

Bataille, G. (1928). *Histoire de l'œil*. París: sin nombre de editor.

Berg, de, J. (1956). *L'Image*. París: Éditions de Minuit.

Browne, T. (1970). *Les urnes funéraires*. París: Gallimard.

Brunner, C. (1968). *L'Amour*. París: Gallimard.

David, A. (2006). *Dominique Aury. La vie secrète de l'auteur d'Histoire d'O*. París: Éditions Léo Scheer.

Deforges, R. (1975). *O m'a dit, entretiens avec Pauline Réage*. París: Éditions Jean-Jacques Pauvert.

Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Éditions Galilée.

Maulnier, T. (1939). *Introduction à la poésie française*. París: Gallimard.

Paulhan, J. (1947). *Poètes d'aujourd'hui*. Lausana: La Guilde du livre à Lausanne.

Paulhan, J. (1954). *Le Bonheur dans l'esclavage*. En P. Réage, *Histoire d'O* (p. 5-21). París: Éditions Jean-Jacques Pauvert.

Paulhan, J. (1992). *Choix de lettres II, 1937-1945 : Traité des jours sombres*. París: Gallimard.

Réage, P. (1954). *Histoire d'O*. París: Éditions Jean-Jacques Pauvert.

Réage, P. (1969). *Une fille amoureuse*. París: Éditions Jean-Jacques Pauvert.

Scott Fitzgerald, F. (1963). *La Fêlure*. París: Gallimard.

Waugh, E. (1981). *Le cher disparu*. París: Union Générale d'Éditions.

Françoise Gilot: La representación artística de la mujer conservadora a la mujer moderna

Françoise Gilot: from the conservative woman to the modern woman

Lydie ROYER
Université de Reims Champagne Ardenne

Resumen

Este artículo analiza las imágenes de la trayectoria de Françoise Gilot, artista francesa nacida en 1921, que tuvo dos hijos con Pablo Picasso durante su unión con él entre 1943 y 1953. Gracias a su educación burguesa y a su madre artista, Gilot se apasiona más por el arte que por la profesión de abogada que su padre quería que ella fuera. A los 21 años encontró a Picasso quien la convirtió en su modelo y amante. El contexto histórico de la Posguerra mundial puede explicar su relativa invisibilidad al lado de Picasso, considerado en aquella época como un monumento. En 1953, se separó de Picasso, quien quedó sorprendido de su decisión. La publicación del ensayo de Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, en 1949, coincide con el cambio de posición de Françoise quien se ha destacado, desde aquel entonces, como una artista y escritora moderna y libre, que comparte su vida entre París y Nueva York.

Palabras claves: F. Gilot, artista francesa, Picasso, posguerra, arte moderno.

Abstract

This article analyses the life path of Françoise Gilot, a French artist born in 1921. Thanks to her bourgeois upbringing and to the influence of her mother, an artist herself, Gilot quickly felt more attracted to art than to the legal career her father envisioned for her. At the age of 21, she becomes Picasso's lover, with whom she will have two children from 1943 and 1953. The context of post-World War II times might also explain why her fame paled in comparison to Picasso, who was already considered a genius at

the time. When she decides to leave him in 1953, Picasso doesn't believe her. Her change of heart coincides with the publication in 1949 of Simone de Beauvoir's essay, *Le Second Sexe.* Françoise Gilot later becomes a free and modern artist and writer, living both in Paris and New-York.

Keywords: F. Gilot, french artist, Picasso, post-WWII, modern art.

1. Introducción

La obra de Pablo Picasso destaca entre todos los pintores del siglo XX por la vinculación estrecha entre arte, erotismo y vida privada. Entre las seis mujeres que compartieron su vida, Françoise Gilot fue, entre 1943 y 1953, su modelo, compañera y madre de dos de sus hijos. Cuando Picasso le dijo en 1953, "Nadie abandona a un hombre como yo", se separó definitivamente de él. El análisis de las líneas artísticas de su representación por Picasso permite comprender su trayectoria de mujer conservadora a mujer moderna, que la frase emblemática "No se nace mujer, se llega a serlo" del ensayo de Simone de Beauvoir, parecido en 1949, ilustra a la perfección. ¿Cómo se ilustra la relación del poder masculino sobre la imagen feminina? ¿Cómo la representación de la figura de la madre borra la figura de la artista? ¿Cómo Gilot reconquista después no sólo su identidad de artista sino el poder sobre la conducta personal de su carrera y su vida?

2. La relación del poder masculino sobre la imagen femenina

Marie Françoise Gilot nació en Francia, en 1921 y fue hija única. Creció en una familia de la alta burguesía, entre un padre, hombre de negocios, una madre, acuarelista, y una abuela que ejerció también una influencia decisiva en ella. Los valores conservadores no se deben a su carácter sino a su entorno familiar y a su relación con el pintor[1]. Muy joven, licenciada en filosofía

1 Dans la société occidentale, un des rôles dévolus à la femme, c'est de *représenter* : sa beauté, son charme, son intelligence, son élégance sont les

y en inglés, se interesó por la pintura y pasaba horas en las salas de antigüedades del *Louvre* a pesar de la voluntad de su padre quien quería que fuera abogada. Empezó a exponer sus dibujos desde 1943 con su amiga de infancia *Genevieve* y solían visitar salones de arte donde encontraban artistas como Matisse. Tenía Françoise veintiún años cuando encontró a Picasso. Le enseñó sus cuadros y éste reconoció enseguida su talento, y le invitó a su taller; para ella, era la posibilidad de continuar su carrera artística y convertirse en una profesional de renombre. Decidió instalarse definitivamente en casa de su abuela y así se dedicó totalmente al arte. Picasso, cuarenta años más que ella, la convirtió pronto en su modelo y en su amante. Durante la Ocupación alemana, ambos habían vivido tiempos oscuros, ella pintaba litografías y hacía retratos y dibujos sin firmarlos. Entre 1943 y 1946, mantenía, con Picasso, relaciones secretas, se veían sólo dos veces al mes y se trataban siempre de "Usted". Pero, Picasso supo conquistar a la abuela muy influente y empezó a vivir con ella a partir de 1946. Conversaban mucho sobre la mitología, el arte y los maestros clásicos. La influencia de Picasso en ella, también, se debe al circuito de las relaciones del famoso pintor con su secretario, Jaime Sabartés, con los amigos, políticos, poetas y escritores como Eluard, Aragón, Malraux, Breton, Bataille y pintores como Matisse, Giacometti, Braque y Miró. Matisse era su pintor moderno favorito, y le escribía con frecuencia para hablarle de sus dibujos. La relación entre Françoise y Picasso era similar a la que mantenía éste con Dora Maar[2], modelo, fotógrafa y compañera anterior que había dicho: "Después de Picasso, sólo hay Dios". Una declaración que explica la sombra duradera del cuerpo del creador sobre sus amantes y el sexo femenino: un poder casi primitivo, signo de orgullo, de fuerza viril y de una orden patriarcal presente en la Andalucía *falocéntrica*[3]donde

signes extérieurs de la fortune du mari au même titre que la carrosserie de son automobile. [...] elle lui permet un orgueil plus intime ; il s'enchante de la domination qu'elle exerce sur elle (De Beauvoir, I, 1949 : 290, 291).

2 Entre "la mujer que llora" (Dora Maar) y la mujer que dice "sí" (la última amante), Françoise fue, según los propios términos de Picasso, la mujer que dice "no" (Maïllis, 2004: 8).

3 Picasso, le Malaguène n'échappe pas à la règle car dans l'Andalousie [...] phallocentrique où il a passé son enfance, le sexe est " un monopole masculin L'agression phallique de l'Andalou confondue avec l'amour sexuel, et une

nació y pasó gran parte de su infancia, Picasso, siempre rodeado de mujeres.

El retrato de mayo de 1946[4] refleja la concepción de los problemas estéticos y personales del pintor con su modelo. Las proporciones clásicas de la representación de Françoise, con la forma oval de la cara, la nariz recta y las cejas de acento circunflejo confieren cierta melancolía a la mirada pensativa de sus ojos fijos. Destacan las múltiples líneas curvas de su cabello abundante, que recuerda el retrato de Venus y alude a los fantasmas masculinos del cuerpo femenino ilustrados en varios dibujos de Picasso sobre el tema de la corrida y de Carmen. Las curvas contrastan con la línea recta del brazo sólido como si fuera un tronco, otro símbolo sexual, que sujeta la cara. Después de la Segunda Guerra mundial, Gilot y Picasso dejan París para ir a vivir en la Costa azul, donde iban las mujeres burguesas de la época y donde Picasso había adquirido su propio taller en el Palacio Grimaldi para instalarse a pintar.

El cuadro, *Mujer Flor*,[5] fue realizado en 1946 después de la visita en Vence de Picasso a su viejo amigo Matisse. Éste seducido por la belleza de Françoise, propuso retratarla con el pelo de color verde. La mirada de otro hombre sobre su compañera incitó a Picasso, muy posesivo, a pintarla por primera vez y por desafío a Matisse. La deformación cubista hace del cuerpo una metáfora vegetal: el pintor transforma el abundante pelo en largos pétalos verdes, reduce el brazo, elimina los hombros y la estatura fina delgada, de pie, se convierte en el tallo dócil soportando las frutas del árbol con el pecho más voluminoso o las curvas de la mujer embarazada de Claude, primer hijo, nacido en 1947. Picasso le dijo: "Todos nos parecemos a un animal, menos tú. Hay en ti el garbo de una flor en primavera. A veces el pintor no escoge. Hay formas que se le imponen." Para él, el acto de creación es por excelencia un acto amoroso o erótico. El cuadro *La Alegría de vivir,* o *Antipolis*[6], pintado también en 1946 hace eco a un cuadro

curieuse haine sexuelle née de siècles de défaites, l'unit au monde comme elle le protège du monde" (Terrassa, 2009 :50).

4 https://images.app.goo.gl/AgnPP2Av1EFbks4Z8

5 https://images.app.goo.gl/hgaDnWb8ZX6wCBUf7

6 https://images.app.goo.gl/bSGK5J4wnZFamvSj6

de Matisse de 1906 con mujeres desnudas sentadas en el suelo. Refleja Picasso la tradición mediterránea clásica con siluetas estilizadas y faunos de color azul. En el centro, la joven amante ofrece su cuerpo desnudo en postura erótica, tocando el tambor vasco, con las piernas abiertas y el pecho voluminoso. Su figura recuerda el rapto de la diosa Europa pintado un mes antes por Picasso e inspirado de la mitología griega. Ella es, en el momento, el elemento principal de sus preocupaciones estéticas. El pintor da rienda suelta a su fantasía erótica y mitológica para poner en escena la victoria sobre el Monstruo. Con el mito del Minotauro relacionado a la Tauromaquia en Andalucía, ilustra así el viejo rito del desafío entre el hombre y la bestia Carmen, icono de la mujer, seducida, amada, asesinada, mito de mujer libre de la serie de aguafuertes hechos entre 1933 y 1935.Alrededor de Françoise, un centauro y otro fauno sentado tocan flautas mientras que otros dos bailan en la escena festiva. Todos los sentidos visual, auditivo, táctil, se asocian al mar para comunicar la expresión de la alegría de su vida amorosa y familiar, durante este periodo de liberación, de conquista personal y de felicidad para el pintor. La foto[7] muy famosa de Roberto Capa realizada en 1948, inmortaliza a la joven amante sonriente, alegre y ligera y protegida del sol con una gran sombrilla por Picasso en la playa de Golf Juan.

3. La situación de la mujer artista y ángel del hogar

En 1948, la pareja deja Golf-Juan para instalarse en la hermosa villa *La Galloise* en Vallauris. En esta misma época, Picasso, muy feliz, le da muchos consejos a Françoise, quien quería ser muy independiente en su quehacer artístico. Muy feliz, se le entra la obsesión por la paternidad durante el periodo de crecimiento excepcional de la fecundidad en Francia favorecida por la política natalista *El baby-boom*. Picasso aconsejó a Françoise tener hijos para no quedar insatisfecha, satisfaciendo, él, su propio deseo crear y procrear. Le gustaba también pintar en la mujer, esta forma de feminidad con los volúmenes expresivos de la fecundidad. En 1949, nace su segunda hija, de nombre Paloma, en recuerdo de la

7 https://images.app.goo.gl/ViHu5xBiVT7KsbnB9

paloma dibujada para el Congreso internacional por la Paz. Como Dora, Françoise renuncia a la pintura para vivir únicamente por y para Picasso, quien por aquel entonces era un monumento muy solicitado por intelectuales y periodistas extranjeros[8].En los años cincuenta, estallan las exposiciones de Picasso, padre de Guernica, en el mundo y ella se queda sola en casa. Con sus dos hijos, Françoise se convierte en ángel del hogar[9], reflejo del modelo inamovible y mayoritario del conservadurismo en el siglo XX, función que la mantenía en la dependencia y en la inactividad.

En la foto[10] en negro y blanco de Capa hecha en Vallauris aparece ella, con el perfil normalmente asignado al sexo femenino, el de la madre atenta, paciente, dando el biberón. Con la tez apagada, pierde toda vitalidad bajo la autoridad del hombre que detenta el control económico. La publicación del libro de de Beauvoir, *El Segundo Sexo*,libro fundador del feminismo moderno, empezaba a tener un impacto inmenso en la sociedad occidental durante el contexto histórico de los años cincuenta. En el ensayo, la autora condena no sólo los mitos patriarcales sino el destino tradicional de la mujer destinada a ser madre y sometida al poder masculino, antítesis de la libertad. El ataque feroz a las estructuras del poder patriarcal había causado la reacción de ciertos intelectuales como la de Roland Barthes quien afirmó, criticando un anuncio de la revista, *Elle*, "que las mujeres intelectuales están también sobre la tierra para dar hijos a los hombres",Barthes,1957:pp.56-57.Al principio de los años cincuenta, la representación de Françoise empieza a cambiar con una línea cubista dominante en la serie de dibujos y retratos hechos por Picasso de Françoise con sus hijos. Ella había rechazado tener un tercer hijo y había vuelto a su actividad artística. En el cuadro[11] *Françoise, Claude y Paloma, o*

8 Le privilège économique détenu par les hommes, leur valeur sociale, le prestige du mariage, l'utilité d'un appui masculin, tout engage les femmes à vouloir ardemment plaire aux hommes (De Beauvoir, I, 1949, 1976 : 234).

9 Sans renoncer à son activité picturale, Françoise n'y consacre cependant pas autant de temps qu'avant sa maternité. Elle joue parfois la déesse du foyer. Chargée de la corvée du bois, -elle seule savait allumer le feu, d'après Picasso, - chaque matin, elle dévale la colline depuis la Galloise pour alimenter le four de l'atelier du Fournas afin que le maître puisse y travailler (Maïllis, 2012 : 105).

10 https://images.app.goo.gl/L62SSwvi7vBC3ECH7

11 https://images.app.goo.gl/nmF5ehjYwMPm8G7q8

Maternidad a la naranja, 1951, Françoise deja de ser un objeto erótico.La elección de la técnica cubista analítica es idónea para representar la visión fragmentada de la familia. La madre, sentada, rodea del brazo a su hija vestida de amarillo. Entre los dedos de su mano derecha que recuerdan los de Dora Mar, mujer coqueta y elegante, tal vez se observa el pensamiento tradicional de Françoise. El detalle de la naranja o manzana contrasta con la otra mano de hierro que sujeta al hijo. Picasso parece reprocharle aquí la diferencia de educación entre los sexos, denunciada en el ensayo de de Beauvoir. La deformación de la cabeza más alargada de la madre con la mitad de la cara totalmente ocultada y el pelo recogido en un humilde mono, borran su belleza anterior.

En *Mujer Pintando*[12], 1951, la figura femenina, aislada en su taller, expresa la resistencia de la mujer artista frente al poder de Picasso y a la dominación del mundo masculino en el arte. No le gustaba a Picasso la amistad entre ella y Matisse. Por estar demasiado concentrada en su trabajo artístico, el pintor deja de pintar su feminidad; al contrario, la envejece sentada sobre un sillón[13]con un largo abrigo verde lleno de rayas de pie a la cabeza, con los ojos cerrados y la nariz alargada. La oscuridad del modelo aumenta la impresión de vacío, de soledad y el malestar íntimo de la artista a la vez invisible y frustrada.

El cuadro, *Claude dibujando Françoise y Paloma*[14], pintado en 1954, alude de nuevo al estilo de Matisse. Destaca el cuerpo alto jorobado de la madre inclinada de ancha espalda en la sombra, con silueta de fantasma como si fuera una araña con el largo brazo alejado del cuerpo de su hijo, mientras la mano izquierda protege a Paloma, silenciosa en el halo verde. Claudio, en un halo de luz de color azul, está pintando ante el lienzo vacío, reflejo, tal vez, del pintor reflexionando sobre su objeto. Las líneas horizontales, rectangulares y curvas recuerdan las del cubismo analítico. Ella no soportaba la vida movida, ni la solicitación constante del artista, ni la relación en paralela con Dora Maar y ni la reaparición

12 https://images.app.goo.gl/4dsxoBfDWaqN6XUBA

13 Il était vrai que les fauteuils jouaient aussi un tout premier rôle dans le monde pictural de Matisse .Pour lui, ils étaient aussi engageants qu'une présence féminine (Maïllis, 2004:159).

14 https://images.app.goo.gl/sL4XWa2BfkxvWCG68

en la región de su amiga *Genevi*eve, que mantenía contacto con Picasso. En 1953, cuando le dijo a Picasso que le abandonaba con sus hijos, éste le contestó "Nadie deja a un hombre como yo". Ella tomó la decisión de abandonar el hogar, frente al orgullo de un hombre consciente tanto de su fama internacional como de su poder absoluto por encima de la mujer en el arte. La ruptura con Picasso causó también la ruptura con su propia familia. Cuando ella se separó de él: él tenía 72 años y ella 32.

4. Françoise Gilot llega a ser mujer artista y moderna

La advertancia de Picasso significa la supremacía del hombre con un estatuto espiritual, casi mítico e imposible de superar para una mujer sin fama. Esta tiranía masculina refleja las relaciones de fuerza entre los dos tanto en la vida como en el arte.Ella tenía la conciencia clara de su situación de mujer bajo la autoridad de Picasso quien siempre le quería imponer un estilo.En efecto, en la serie de sus grabados hechos al lápiz en 1946, Françoise se venga en *Adán forzando Eva a comer una manzana*,[15] de la dominación sufrida y denuncia el orden de la leyenda de la Génesis perpetuada en la civilización occidental con Eva, culpable del pecado del hombre.

La inversión de los papeles del mito bíblico en este cuadro traduce las relaciones de fuerza en su pareja. Confiesa Françoise después, en su libro sobre Matisse y Picasso:

> Trabajar día tras día al lado de Picasso bien podría destruirme más tenía buen temperamento para considerar que mi evolución sólo dependía de mí misma. Me concentraba sobre mis propios ideas en vez de compararme […] Ya pintora antes de encontrarme con Pablo, en 1946, había afirmado enérgicamente mi derecho a continuar mis investigaciones y por mi tenacidad, había conseguido el derecho a seguir trabajando a mi anteojo. (Maïllis, 2012: 48)[16]

15 https://images.app.goo.gl/JkSTKcJjPCCab8Sm9

16 Quand le maître se fait trop dominateur, elle se venge à coup de crayons rageurs dans des dessins où il n'a pas le beau rôle. Ainsi en 1946, au moment où Picasso l'a convaincue de vivre avec lui, elle réalise un croquis, Adam

La frase emblemática de de Beauvoir "No se nace mujer, se llega a serlo", explica la construcción *identitaria* de Françoise como artista al lado de Picasso. Consciente de la preeminencia masculina en todas las representaciones del poder, ella fue en 1953, esta madre capaz de interrogar su pasado antes de decidir cómo orientar su futuro hacia una identidad profesional propia. La modernidad de Françoise en esta época se ilustra también por el cambio radical de su visión y por el desarrollo de su actividad artística[17]. Cuando abandonó el hogar, se fue a Paris donde compró un apartamento con la herencia de su abuela. Ella era la primera mujer que resistía a Picasso. Se casó en 1955, dos años después, con el pintor francés de su generación, Luc Simon, de quien tuvo una hija Aurelia antes de divorciarse en 1962. Mujer libre e independiente, se puso a realizar sus obras ejerciendo todo lo que había aprendido de Picasso y de Matisse muerto en1954. A partir de 1960, seguía pintando temas abstractos, míticos como el mito de Teseo y del Minotauro, relacionado a su mitología personal. Como de Beauvoir, escritora, intelectual, filósofa, tuvo que luchar contra injusticias e intolerancias hacia sus obras y para ser reconocida como artista en Francia. Le acompañaba siempre el pensamiento filosófico de Hegel, según quien, el sujeto sólo adquiere la conciencia de sí misma por un combate mortal con el otro. A partir de los años sesenta, escribió con mucho éxito un libro *Mi vida con Picasso* en 1964, único medio de medirse a la altura del genio y de resistir al mito. Escribió, más tarde, otro libro sobre la amistad entre Matisse y Picasso. A finales de los años sesenta, los movimientos feministas inspirados en las ideas de de Beauvoir se interrogaban sobre el esencialismo feminista y empezaban a utilizar el arte para dar más visibilidad a las mujeres. Gilot, sin compartir la tesis feminista, expresó durante una entrevista, su propia concepción universal del artista: **"**para llegar a ser universal, el artista debería ser capaz de percibir, de sentir, de expresar las polaridades masculina y femenina", Maïllis, 2012: 301. Poco después, Gilot se mudó a los Estados Unidos, siguiendo quizás las huellas de otra artista francesa, Louise

forçant Ève à manger une pomme dont le symbolisme transparent trahit l'amertume de la jeune femme, peu décidée à laisser imposer un joug.

17 https://images.app.goo.gl/HLS95vBxkgncHtYU7

Bourgeois, escultora, muy reaccionaria que había abandonado Francia para instalarse desde 1938 en los Estados Unidos hasta su muerte en 2010. Ahí, Françoise se casó de nuevo en 1970, con el científico Jonas Salk con quien vivió hasta su muerte en 1995. Logró, después de liberarse de la influencia de Picasso y Matisse, crear su propia lengua pictórica. La construcción de Françoise Gilot como artista femenina moderna remite a otra idea de de Beauvoir como la necesidad, para el ser femenino, de apropiarse de su propio cuerpo, de habitarlo como proyecto metafísico.

El cuadro *Mujer oceánica*[18] de 1986 es una desconstrucción de la primera imagen realizada en 1946 por Picasso de ella, que Françoise transgrede creando su propio estilo, en busca de su propia verdad. Expresa su voluntad de romper con la costumbre de Picasso de pintar retratos despiadados de sus amantes[19].La artista se adueña de su propio cuerpo para que no sea obra de otro y pinta a una mujer activa como una nadadora, con motivos acuáticos. Treinta tres años después de su separación, aunque en su tiempo Pablo Picasso fue, sin duda, uno de los mayores pintores modernos, ella da a la antigua foto un toque moderno quitándole el cubismo: el pelo se vuelve más liso, los rasgos son más alargados con colores vivos del Pacífico que celebran aquí la alegría, la libertad y la belleza de la mujer vestida con sombrero de forma imperial como un sujeto dispuesto a reinar sobre su arte. Así, Françoise Gilot pasa de objeto a sujeto, como un individuo histórico que entra en la historia del Arte, actriz francesa no sólo de su propia liberación sino de la libertad de la mujer artista con la concepción del cuerpo femenino en ruptura total con los estereotipos masculinos. La modernidad no se relaciona con lo intemporal como en Picasso y en otros artistas sino que celebra en términos hegelianos[20], el renacimiento de Gilot. Tanto para

18 https://images.app.goo.gl/fhQGesaChbS8GN2j9

19 Soy la única mujer que dejó Picasso, la única que no se sacrificó al monstruo sagrado- declara Françoise Gilot, con una sonrisa desenfadada y desafiante-. Soy la única que aún está viva para contarlo. Después de todo, mire lo que ocurrió a las otras- continúa, con sus cejas circunflejos enarcadas-.Tanto Marie-Teresa como Jacqueline se suicidaron [la primera se ahorcó, la segunda se pegó un tiro], Olga se volvió histérica y casi loca. Dora Maar enloqueció". (Izquierdo: 2003: 110)

20 Hegel ne cesse de montrer que la connaissance suppose la pénétration par

ella como para Picasso, el arte se confunde con la vida. Para el espectador que ha seguido su trayectoria, el arte viene a ser, para ella, recuperación del poder que ella no podía tener con Picasso. Es la expresión de su alteridad y su verdad que Michel Foucault ilustra en la *Historia de la Sexualidad* con la cita: donde hay poder, hay resistencia. Así adquiere ella una como redención sobre el tiempo perdido parecido al *Tiempo recobrado* de Marcel Proust que Paul Ricœur[21]analiza en su ensayo.

Los cuadros de la Monografía publicada en Suiza en 2001, con más de 50 obras que pertenecen al ciclo de Teseo y al mar Egea, revelan la presencia constante del universo de la mitología griega, en su obra, para serenarse.[22]

El arte es espacio de libertad individual, exploración de sí misma a través de sus propias formas artísticas. Pinta ella, doce horas al día, quizás sin olvidar los consejos del maestro, y expone sus obras tanto en Nueva York, en California como en París. Se siente hoy reconocida como artista y escritora. Su estilo artístico más bien abstracto se matiza en otros cuadros con contenidos relacionados con el mundo cotidiano o con metamorfosis llenos de pájaros[23] de color azul[24] o del arco iris, que simbolizan su modernidad y traducen las múltiples facetas de su personalidad[25].

---

le concept de son objet, mais que cette pénétration implique en même temps "d'objectiver cet objet " - c'est-à-dire de lui donner la mort- pour le faire renaître sous une autre forme dans la pensée et dans la mémoire (Abensour, 2016: 148).

21 Le temps retrouvé, dirons nous, c'est la *métaphore*, qui enferme les différences "dans les anneaux nécessaires d'un beau style"; c'est encore la la *reconnaissance*, qui couronne la vie stéréoscopique; c'est enfin l*'impression retrouvée* qui réconcilie la vie et la littérature.[…] le temps retouvé exprime la reprise du temps perdu dans l'extra-temporel, comme l'impression retrouvée exprime celle de la vie dans l'oeuvre d'art (Ricœur, 1984: 283-284).

22 Intégré à son propre univers pictural habité des légendes grecques et baigné d'une lumière redevenue sereine, le motif mythologique se lit comme une réponse trop longtemps retardé au message angoissant de son amant. (Maïllis, 2012: 69)

23 https://images.app.goo.gl/KiRsqDgJb18v3fELA

24 https://images.app.goo.gl/KiRsqDgJb18v3fELA

25 https://images.app.goo.gl/GADWZxyoGcVL5rjQ9

4. Conclusiones

Sin ocultar, en su obra, la huella del genio Picasso[26], el que ha revolucionado de manera constante las formas para el arte del siglo veinte, el que ha inventado no sólo las imágenes más bellas sino las más devastadas de la mujer nunca pintadas en el mundo entero, Françoise llega a ser el segundo sexo y sigue floreciendo hoy con una identidad artística propia en relación permanente con la actualidad, afirmando así su sensibilidad femenina y su originalidad. La mutación personal de Françoise Gilot como artista moderna se justifica por su voluntad de superar los obstáculos de su condición de mujer frustrada en el pasado para alcanzar hoy un renacimiento no sólo en la pintura sino en la escritura.

Referencias bibliográficas

Abensour, A. (2016), *La Philosophie de l'Art*. Paris : Ellipse.

Barthes, R. (1957), *Mythologies*. Paris : Seuil.

De Beauvoir, S. (1949), (1976), *Le Deuxième sexe*, I, Paris : Gallimard.

De Beauvoir, S. (1949), (1976), *Le Deuxième sexe*, II, Paris : Gallimard.

Dumont, F. (2011), *La rébellion du Deuxième sexe*. Ste Etienne, Lyon : Les presses du réel.

Gilot, F. (1990), *Matisse et Picasso*. Paris : Robert Laffont.

Gilot, F. Carlton, L. (1965). *Vivre avec Picasso*. Paris : Calmann-Lévy.

Gilot, F. (1975), *Paloma-Sphinx*, poème. Paris : Union.

Gilot, F. (1975), *Le regard et son masque*. Paris : Calmann-Lévy.

Hawley, J. (2011), *La mujer que dejó a Picasso*, recuperado de la Nación, 24 marzo 2019.

26 Pablo Picasso, cuyo arte en constante renovación en vez de reproducirse, aparece desde el principio del siglo veinte come una continuación incesante de génesis.Leiris,2011:346

Izquierdo, P. (2003), *Picasso y las mujeres*. Barcelona, España: Belacque.

Leiris, M. (2011), *Ecrits sur l'Art*, Paris : CNRS.

Maïllis, A. (2004), *Dans l'arène avec Picasso*, Entretiens. Montpellier : Indigène

Maïllis, A. (2012), *Picasso sous le soleil de Françoise*, Marseille: Images en manœuvres.

Ricœur, P.(1984),*Temps et récit 2.* Paris : Edition du Seuil.

Terrassa, J. (2009), *Déesses et paillassons*, Paris : Puf de Vincennes.

La posición de Rachilde (1860-1953) frente al feminismo de principios del siglo XX a través de su panfleto *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928)

The position of Rachilde (1860-1953) facing feminism in the early 20th century through her pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928)

Mª del Carmen LOJO TIZÓN
Universidad de Cádiz

Resumen

Rachilde, seudónimo de Marguerite Eymery, fue una escritora francesa que perteneció a la corriente decadente de finales del siglo XIX. Debido, principalmente, a la explotación del personaje de la *femme fatale* en su producción literaria, la escritora ha sido, en ocasiones, considerada misógina. Sin embargo, Rachilde demostró a la sociedad francesa de su época que las mujeres también podían dedicarse profesionalmente a la escritura. El contenido inmoral y provocador de su obra hace que esta se desvincule de la visión tradicional de la literatura escrita por mujeres, ligadas siempre a la moral. Como consecuencia de dicho acto de apropiación masculina, Rachilde también ha sido catalogada como feminista o *prefeminista* por parte de la crítica. En este sentido, la posición de Rachilde frente al movimiento feminista resulta manifiestamente compleja e incluso ambigua. En 1928, la escritora publica un panfleto titulado *Pourquoi je ne suis pas féministe*, donde expone sus argumentos en contra del movimiento. Nuestro objetivo será por lo tanto realizar un análisis de dicho panfleto para poder conocer más a fondo el pensamiento de la escritora respecto a la evolución social de la mujer.

Palabras clave: Decadencia, machismo, misoginia, feminismo siglo XX

Abstract

Rachilde, pseudonym of Marguerite Eymery, was a French writer who belonged to the decadent movement in the late nineteenth

century. Mainly due to her constant exploitation of the character of the *femme fatale* in her literary production, the writer has occasionally been considered as a misogynist. In contraposition, Rachilde proved to French society of her time that women could also devoted their professional lives to writing. The immoral and provocative content of her work makes life itself to be considered dissociated from the traditional view of female-writer literature, which was normally linked to morality. As a consequence of this act of male appropriation, Rachilde has also been classified as a feminist or pre-feminist by critics. In this sense, the position of Rachilde in relation with the feminist movement is manifestly complex and even ambiguous. In 1928, the writer published a pamphlet entitled *Pourquoi je ne suis pas féministe*, where her arguments were presented against this social movement. The objective of the present project will therefore be to analyse this pamphlet in order to construct a solid knowledge about the writer's thoughts on the social evolution of women.

Key words: Decadence, chauvinism, misogyny, feminism, 20th century

1. Introducción

Rachilde (1860-1953), seudónimo de Marguerite Eymery, fue una escritora francesa que desarrolló su carrera literaria desde las últimas décadas de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Si bien es cierto que Rachilde desempeñó su actividad literaria hasta muy adentrado el siglo XX (su última obra fue publicada en 1947), la escritora perteneció a la corriente decadente de final de siglo y sus obras más representativas fueron publicadas durante dicho periodo. *Monsieur Vénus* (1884) fue la novela que le permitió el salto al panorama literario, aunque anteriormente había publicado otra novela, *Monsieur de la Nouveauté* (1880), pero sin éxito alguno.

Monsieur Vénus es sin duda su obra más conocida y, por supuesto, más estudiada por la crítica. Su publicación desencadenó un escándalo tanto por su contenido como por el autor(a) de dicho

contenido, pues se trataba de una mujer (Courapied, 2012: 70). Por un lado, el contenido es provocador e incluso transgresor. Los protagonistas de la historia son Raoul de Vénérande y Jacques Silvert, una pareja cuya relación amorosa gira en torno a la inversión del género que se presupone a cada sexo. Es decir, Rachilde pone en escena una mujer masculina y un hombre femenino. Este juego genérico lleva consigo un juego de poder. Raoult se convierte en el sujeto de la acción y Jacques en el objeto, pues ella, convencida de su masculinidad desarrollada libremente, es quien dirige y manipula el proceso de feminización en Jacques, no solo en su aspecto físico sino también en las conductas sociales:

> À l'instar d'un laboratoire réalisé par l'écriture, l'héroïne du roman, Raoule de Vénérande oblige son jeune amant à subir toutes les contraintes qu'elle lui ordonne. Il ne pourra plus sortir sans elle ni fumer; il n'aura plus son indépendance économique et sera entretenu par elle; il portera des habits splendides, mais qui entravent sa démarche et la liberté de ses mouvements; il deviendra une créature qui ne pense plus qu'à l'amour et au plaisir, totalement dépendante et soumise (Geat, 2009: 124-125).

Es decir, la protagonista es una *femme fatale* castradora, que manipula al hombre y lo lleva a la perdición.

Por otro lado, el otro elemento que contribuyó sin duda al escándalo, como decíamos, fue que el autor de tal atrevido contenido fuese una mujer, más concretamente, una joven de 24 años de la provincia francesa. Consciente de su *osadía* y de las posibles consecuencias, la primera edición de *Monsieur Vénus* (1884) es publicada bajo una doble autoría, la de Rachilde y Francis Talmann. En la reedición de 1889, la novela sufre algunas modificaciones y la más llamativa de ellas es la desaparición de Francis Talmann como co-autor, quedando Rachilde como la única autora de la obra (Courapied, 2012: 75). Asimismo, para evitar la censura, Rachilde publica su primera gran novela en Bélgica, en la casa de edición Brancart. No obstante, fue condenada a pagar 2000 francos y a dos años de cárcel (Sánchez, 2010).

En sus publicaciones posteriores, Rachilde repetirá los mismos patrones presentes en *Monsieur Vénus*: inversión de roles, androginia, hombre sumiso, castrado y manipulado y por supuesto, la *femme fatale,* su personaje por excelencia. Sabido es que la *femme fatale* es una de las figuras más emblemáticas del imaginario de la Decadencia y que dicho imaginario encuentra sustento en el discurso filosófico y en el discurso científico. En el siglo XIX se recurre a la filosofía para poder seguir alegando la inferioridad de la mujer respecto del hombre. La religión había sido suprimida del panorama político-social por la Ilustración, por lo que el argumento de la mujer como pecadora original, que había servido hasta el momento como justificación de tal inferioridad, se desvanece (Valcárcel, 2012: 78-79). El filósofo de referencia de la corriente decadente es Arthur Schopenhauer (1788-1860). Para el filósofo alemán, la mujer es el *sexus sequior* (Schopenhauer, 2011: 82) y se refiere a ella como "[…] ese sexo de pequeña estatura, de hombros estrechos, de caderas anchas y de piernas cortas" (Schopenhauer, 2011: 79), como "[…] un animal al que es necesario pegar, alimentar bien y encerrar. Deberían tan sólo ocuparse de su casa. Debería alimentárselas bien, pero no habría que permitirles mezclarse en sociedad" (Schopenhauer, 2011: 81) y la trata de miope intelectual (Schopenhauer, 2011: 83). Igualmente, para conquistar al hombre, ser inteligente, fuerte y por tanto superior, la mujer recurre a artimañas tales como la coquetería, y a su cualidad imitativa (Schopenhauer, 2011: 81-82) y el único fin de esta será la "[…] propagación de la especie, y viven más para la especie que para el individuo" (Schopenhauer, 2011: 84). Si bien el hombre representa la inteligencia o *le génie*, la mujer se asocia a lo natural, a lo animal y a lo salvaje, y mujer se convierte en sinónimo de hembra:

> La naturaleza es en sí misma inconsciente e inconsciente de sí misma. Esa inconsciencia en que la naturaleza se mueve es la misma inconsciencia de «lo hembra» y está presente en la especie humana a través de las mujeres que tienen todas y cada una las características generales de «lo hembra». Esto es, «lo hembra» es inconsciente, ininteligente, corto de miras, incapaz de formar representaciones o conceptos, incapaz de prever el

> futuro, incapaz de reflexionar sobre el pasado, en fin, un puro existir sin conciencia de sí mismo. Y como «lo hembra» es una continuidad a lo largo de la naturaleza se sigue que una vaca, una perra, una gallina y una mujer se parecen mucho más entre sí que una mujer y un varón, que sólo aparentemente son de la misma especie. Lo que aleja a las mujeres de la especie humana es que precisamente son hembras (Valcárcel, 2012: 81).

Igualmente, la ciencia (sobre todo la medicina y la biología) va a participar activamente en el hecho de que la mujer siga siendo relegada a un segundo puesto. Así Darwin en *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* señala:

> La femme semble différer de l'homme dans ses facultés mentales, surtout par une tendresse plus grande et un égoïsme moindre, et ceci se vérifie même chez les sauvages, comme le prouve un passage bien connu des voyages de Mungo Park, et les récits de beaucoup d'autres voyageurs. La femme déploie à un éminent degré de tendresse à l'égard de ses enfants, par suite de ses instincts maternels; il est vraisemblable qu'elle puisse l'étendre jusqu'à ses semblables. L'homme est l'égal d'autres hommes, il ne redoute point la virilité, mais elle le conduit à l'ambition, et celle-ci à l'égoïsme. Ces facultés semblent faire partie de son malheureux héritage naturel. On admet généralement que chez la femme les facultés d'intuition, de perception rapide, et peut-être d'imitation sont plus fortement développées que chez l'homme; mais quelques-unes au moins de ces facultés caractérisent les races inférieures, elles ont, par conséquent, pu exister à un état de civilisation inférieure (Darwin, 1891: 616).

Si la mujer en el siglo XIX, como mencionábamos anteriormente, ya se había liberado de la culpa del pecado original, durante este periodo se le hará responsable de una nueva tara: esta será portadora de la locura, originada en ella principalmente por dos causas: la insatisfacción sexual y la maternal. Recordemos que, en el siglo XIX, se produce una gran epidemia de sífilis y la mujer será considerada culpable del contagio al hombre. Por tanto, la mujer no solo es inferior al hombre sino también destructora del sexo superior (Lojo, 2017: 115-116).

2. Análisis del panfleto *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928)

En este contexto surge la segunda ola del feminismo que se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del siglo XX. Este feminismo es también conocido como feminismo liberal sufragista. Las mujeres reclaman la igualdad en derechos sociales, civiles y políticos y sobre todo el derecho al voto. En Francia, dicho derecho no será adquirido hasta 1944. Sin embargo, Reino Unido concede a la mujer el derecho al voto en iguales condiciones que el hombre en 1928. En este mismo año, Rachilde publica un panfleto titulado *Pourquoi je ne suis pas féministe*, donde la escritora expresará claramente su posición con respecto de la mujer y del movimiento feminista. Tal panfleto pertenece a la colección "Leurs raisons", dirigida por André Billy y publicado en Éditions de France. Otros panfletos forman parte de esta colección: *Pourquoi je suis sportif* (Marcel Berger), *Pourquoi je crois à l'occultisme* (Fernand Divoire), *Pourquoi je suis radical socialiste* (Édouard Herriot), *Pourquoi je suis juif* (Edmond Fleg), *Pourquoi je suis syndicaliste* (Henri de Jouvenel), *Pourquoi je suis royaliste* (Lucien Dubech), *Pourquoi je suis catholique* (Jean Giraud), *Pourquoi je suis bouddhiste* (Maurice Magre) o *Pourquoi je suis protestant* (René Gillouix). Existen dos grandes diferencias entre Rachilde y el resto de participantes en la colección. En primer lugar, Rachilde es la única mujer que colabora en de dicha colección y, en segundo lugar, el título del panfleto de Rachilde es el único que está compuesto por una frase negativa, por lo que resulta más impactante y, en definitiva, más polémico que el resto de títulos.

El panfleto consta de un prólogo, (titulado *Excuses*) y de cinco capítulos temáticos (*De l'Éducation*, *De l'Instruction*, *La Religion, L'Amour* y *La Mode*) en los que la escritora ofrece sus argumentos que intercala con su experiencia personal. Rachilde utiliza el prólogo para disculparse por el título de su panfleto y culpa al director de la colección, André Billy, del controvertido título. Teniendo en cuenta el osado carácter de Rachilde, que escribió y actuó siempre como quiso, resulta cuanto menos

llamativo que el inicio de su panfleto sea una disculpa. En este sentido, y además, por el tono que utiliza en la exposición de sus argumentos (a propósito de los cuales ella misma tiene sus propias reservas), señalamos que el escrito no es un ataque en sí al movimiento feminista ni que Rachilde sea antifeminista, sino que no comparte, en general, las reivindicaciones ni las formas de la mujer moderna, influenciada sobre todo por la relación que la escritora mantuvo con su madre, declarada feminista pero que interfería negativamente entre la relación de Rachilde con su padre:

> Ma mère en m'enseignant le respect que l'on doit à ses parents, au moins dans la forme, me fit comprendre, de bonne heure, que mon père était une quantité négligeable malgré les fréquents coups de cravache que j'en recevais sur les doigts et, première leçon de féminisme intégral, m'enjoignit de m'abstenir de toute obéissance vis-à-vis de cet homme parce que l'homme: «animal immonde et égoïste» n'a pas le droit d'exercer sa détestable influence sur les gens vertueux. La vraie, la seule famille, c'est la mère, elle porte seule son enfant… et les responsabilités de sa naissance, etc, etc… (Rachilde, 1928: 16-17).

Este primer contacto con el feminismo influye, como decimos, negativamente en la escritora y resulta determinante en la opinión de Rachilde hacia el movimiento. Sus argumentos recuperan parte del imaginario anteriormente señalado, y en consecuencia, sus alegatos contra el feminismo podrían ser considerados machistas. Así, Rachilde afirma en su panfleto que la mujer posee un cerebro menos sólido que el del hombre (Rachilde, 1928: 21), que esta está dominada por la pasión mientras que el hombre lo está por la lógica de la razón. Señala que el primer instinto del hombre es golpear, y por tanto se le asocia la fuerza, mientras que el de la mujer es la astucia (Rachilde, 1928: 9), y por consiguiente la manipulación. Denuncia la imposibilidad de la mujer de acceder al amor absoluto, pues como afirma en su panfleto las mujeres siempre se complican en cuestiones amorosas:

> […] *l'amour-passion*, le très grand amour leur [a las mujeres] est interdit, si parfaitement intelligentes qu'elles puissent être, parce qu'elles s'occupent des petits côtés de la question: suis-je ou ne suis-je pas l'unique idole, a-t-il eu des amies avant moi, peut-il m'épouser ou peut-il me protéger, veut-il ou ne veut-il pas d'enfant, puis-je compter sur lui ou dois-je penser que son caprice passé, il m'oubliera totalement, etc, etc…? (Rachilde, 1928: 53).

Señala la imposibilidad de la mujer de desprenderse de la creencia religiosa, pues esta sustituye la religión por la superstición: "La femme ne croit plus à Dieu ni au diable mais elle a confiance dans la tireuse de cartes […] (Rachilde, 1928: 42); le reprocha su falta de pudor y su libertinaje, así como su desentendimiento respecto de las labores del hogar:

> La femme moderne demeure ignorante de ses devoirs les plus ordinaires parce que l'homme, qu'elle imite, n'a pas besoin, lui, quand il est au collège ou en apprentissage, de savoir faire cuire un œuf ou de raccommoder ses chaussettes. Il est entendu, d'avance, qu'il aura une mère, des servantes, femmes légitimes ou maîtresses dévouées, qui se chargeront de cela.
>
> On commence à s'apercevoir que les deux sexes, voulant, de plus en plus, vivre leur vie séparément, personne n'a d'aptitudes pour soigner un ménage. L'instruction très développée chez la femme c'est fatalement la fin de la vie dite de famille (Rachilde, 1928: 29).

Como comprobamos a través de la cita anterior, Rachilde retoma la idea de la imitación: la mujer imita al hombre y denuncia dicha imitación en la indumentaria y en relación al consumo de alcohol y de tabaco, pues según la escritora muchas mujeres lo hacen *pour le geste*. En este sentido, Rachilde denuncia la falta de justificación para la imitación de dichos comportamientos, que percibe como una simple moda (Lojo, 2016: 736-737), ya que como ella misma afirma:

> Je n'imite pas les gestes de l'humanité quand je me sens très loin de cette humanité-là. Je ne lui dois rien et ne lui demande que ce qui peut lui faire plaisir de me donner… et quiconque veut me contraindre à lui rendre… un hommage que je ne veux pas lui rendre… n'a jamais eu qu'à s'en repentir (Rachilde, 1928: 72).

No es por tanto de extrañar que Rachilde haya sido catalogada como escritora misógina tanto por la representación de la mujer destructora en su obra como por los argumentos contra la corriente feminista que ofrece en su panfleto donde sentencia "la femme est *le frère inférieur* de l'homme" (Rachilde, 1928: 10). Esta es, sin lugar a dudas, la frase que más ha transcendido de su *Pourquoi ne je suis pas féministe*. No obstante, parte de dicha afirmación aparece en cursiva, concretamente *frère inférieur*. Tenemos que señalar que el uso de la cursiva en Rachilde no es baladí puesto que siempre oculta un mensaje. Por ejemplo, en el mismo panfleto utiliza el mismo procedimiento para hacer referencia al momento en el que la escritora deja de usar la indumentaria masculina: "Quand je me suis mariée, très simplement je me suis habillé comme tout le monde et j'ai laissé repousser mes cheveux: *j'avais enterré ma vie de garçon*" (Rachilde, 1928: 70-71); es decir, la cursiva empleada en *j'avais enterré ma vie de garçon* nos lleva a realizar una interpretación literal y metafórica al mismo tiempo, pues Rachilde tras casarse (pérdida de la soltería) deja de vestirse como un hombre. Volviendo a la cursiva de *les frères inférieurs*, hallamos la misma asociación frère/inférieur en *Le Peuple* (1846) de Jules Michelet "Toute la nature proteste contre la barbarie de l'homme qui méconnaît, avilit, qui torture son frère inférieur" (Michelet, 1974: 175). Michelet designa como *frère inférieur* a la naturaleza en general y al mundo animal en particular. Recordamos que los estudios filosóficos y científicos que contribuyeron en la conservación de la imagen de la mujer como ser inferior la asociaban siempre con la naturaleza y con la animalidad, pero en dichos escritos nunca se le otorga el título de *frère*, pues en definitiva ella es solo *femelle*. En consecuencia, Rachilde, que asocia igualmente mujer-naturaleza-animalidad tanto en su obra como en su panfleto, podría haberse apropiado de la afirmación de Michelet referente a la naturaleza haciéndola extensiva a la mujer

de principios de siglo pues, la mujer moderna se rebela también contra la barbarie del hombre, que no la conoce bien y por tanto la degrada. Igualmente, dicha denominación de *frère inférieur* ya había sido utilizada por Rachilde antes de la publicación de su panfleto, concretamente en *Dans les puits: ou, La vie inférieur, 1915-1917* (1918), especie de novela autobiográfica que escribe durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Rachilde huye de París con todos sus animales, se refugia a las afueras y durante este periodo interrumpe su actividad literaria, publicando solo dicha novela en la ofrece sus reflexiones sobre la guerra y donde expresa:

> Mes chiens, mes *dieuxdonnés*, ne hurlez pas à la mort, ne l'attirez pas par ici. N'ayez pas peur de la lune et ne faites pas de scènes aux plus petits que vous. Nous sommes, ici, des tas de frères inférieurs obligés à la vie en commun. Tâchons de démontrer à l'homme que nous pouvons, nous, les bêtes, avoir l'esprit de savoir nous borner… sans écrire! (Rachilde, 1918: 93).

Hasta ahora, la afirmación "la femme est le *frère inférieur* de l'homme" había sido tomada en su sentido literal y utilizada erróneamente para argumentar el antifeminismo e incluso la misoginia en la escritora.

Rachilde considera que "la guerre des sexes est une lutte nouvelle à ajouter aux luttes anciennes et elle ne serait très intéressante que si elle amenait au... *troisième sexe* [...]" (Rachilde, 1928: 12), ya que el andrógino, mito y obsesión del imaginario decadente, encarna la perfección para la escritora (Lojo, 2016: 739), que tal como afirma en el prólogo de *Madame Adonis* (1888), "*je suis androgyne de lettres*". Siguiendo dicha premisa, Rachilde afirma "J'ai toujours agi en *individu* ne songeant pas à fonder une société ou à bouleverser celle qui existait" (Rachilde, 1928: 6) y de tal forma se desvincula de la categorización de género y sexo (Lojo, 2016: 736) . Tenemos también que señalar que Rachilde actuó siempre como quiso y escribió sobre lo que quiso, sin el objetivo, como indicaba la cita anterior, de transformar la sociedad. No obstante, tanto su manera de vivir como su creación literaria

contribuyeron en la transformación social. Por un lado, Rachilde encarna la imagen de *femme emancipée*, se apoderó de la pluma masculina y explotó en su producción contenidos como la necrofilia, la zoofilia, la pedofilia, la homosexualidad..., que hasta entonces habían sido tratados exclusivamente por hombres. Por otro lado, si bien es cierto que, como decimos, Rachilde pone en escena una mujer fatal próxima a la animalidad y a la naturaleza, la escritora rompe con la función que tradicionalmente se le asigna a la mujer: la mujer rachildiana no es en absoluto maternal, sino destructora. Asimismo, la animalidad para Rachilde no conllevaría las connotaciones negativas del imaginario fin de siglo, pues ella está convencida de la superioridad animal sobre el ser humano y afirma pertenecer ella misma al mundo animal "[…] je me range modestement sur l'échelle animale […] (Rachilde, 1918: 38). Por todo ello, Rachilde ha sido considerada *malgré elle* (Rachilde, 1928: 8) feminista, y una de las personalidades que defendió esta visión fue Carmen de Burgos:

> Y este libro [L'Animale], verdaderamente feminista en el fondo, está escrito por una mujer que es tan gran individualista y está tan acostumbrada a luchar y a vencer sola, que no se ha aliado jamás a ningún grupo feminista.
>
> Es feminista en el gran sentido de la palabra, porque siente la gran piedad que inspiran a las mujeres superiores las mujeres vulgares y experimenta el noble anhelo de igualdad y justicia. Todo «El Animal» está inspirado por estos sentimientos de conmiseración y protesta.
>
> Tal vez ese deseo que hay en ella de encerrarse, apartarse, trabajar sin camaradería con las otras mujeres, nace de las persecuciones de que la hicieron objeto en sus comienzos, cuando se la llamaba «piadosamente» «Joven bárbara y tan ingenua como cruel» o la motejaban de «Mademoiselle Boudelaire» [Baudelaire].
>
> Fue entonces cuando ella sintió esa necesidad de separarse de una sociedad en la que era inadaptada, para vivir sin artificio: «en bestia inteligente», según sus propias palabras (Carmen de Burgos, 1930, nº 87: 6 y nº 88: 6).

La crítica actual va aún más allá. La inversión de roles de Rachilde supone una deconstrucción de género/sexo hasta entonces establecido (Courapied, 2012: 74-75); es decir, la escritora decadente rompe con el binarismo genérico construido en torno a la matriz heterosexual (Lojo, 2017: 128), hecho por el cual Rachilde ha sido incluso considerada como proto-queer (Downing, 2012: 16-17). Por ello concluimos que Rachilde podría no sentirse identificada con el feminismo porque dicho movimiento seguiría contribuyendo con el sistema patriarcal: la imitación del hombre y seguir sus pasos sería la prueba del reconocimiento de su superioridad y la mujer, para ser libre, no tiene que contar con la aprobación de este ni pedirle permiso, sino simplemente ejercer su libertad (Lojo, 2016: 737); es decir, dejar de reclamar y pasar a la acción, pues como ella misma afirma:

> Émanciper les femmes? Pourquoi faire, mon Dieu? Toute femme intelligente, ou douée seulement de la puissance de raisonner, s'émancipe quand elle le désire, et pour ce qui lui convient elle n'a nul besoin de voter ni de s'occuper des différents genres de gouvernements, qui crouleront bien sans ses sollicitudes. Ne perdez pas de vue, bon réformateurs, que la femme est supérieure à l'homme de par la forcé même de sa patience, qui userait des rocs. Elle n'a pas besoin d'égaler l'homme dans ses idioties pour le suivre dans ses meilleures études. Elle peut, si elle veut, gagner *de la vie*, sinon du *luxe* (Rachilde, 1896: 197-198).

Referencias bibliográficas

Burgos de, Carmen (1930). Rachilde. *La Gaceta Literaria*, nº 87, p. 6. Recuperado de http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003891190&search=&lang=es [Fecha de consulta: 28/03/2019]

Burgos de, Carmen (1930). Rachilde. *La Gaceta Literaria*, nº 88, p. 6. Recuperado de http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003891416&search=&lang=es [Fecha de consulta: 28/03/2019]

Courapied, R. (2012). Mensonges de l'intention d'auteur en période décadente. Les difficultés exégétiques dans *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde. *Postures,* Dossier: *En territoire féministe: regards et relectures,* nº 15, pp. 69-82. Recuperado de http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/courapied-15.pdf [Fecha de consulta: 24/03/2019]

Darwin, Ch. (1891). *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (Traducción de Edmond Barbier). París, Francia: C. Reinwald & Cie, Libraires-Éditeurs. [Edición original publicada en 1871]. Recuperado de http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1891_DescentFrench_F1062.pdf [Fecha de consulta: 25/03/2019]

Downing, Lisa. (2012). Notes on a proto-queer. Rachilde: Decadence, deviance and (reverse) discourse in *La Marquise de Sade*. *Sexualities*, nº15(1), pp. 16-27.

Geat, M. (2009). Rachilde: la révolution de l'écriture féminine entre Symbolisme et Futurisme. *Intercâmbio*, 2ª série, nº2, pp. 122-132. Recuperado de http://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4168/3908 [Fecha de consulta: 17/03/2019]

Lojo Tizón, MC. (2016). *Je suis androgyne de lettres* (Rachilde, 1860-1953). En Mª Gloria Ríos Guardiola, Mª Belén Hernández González y Encarna Esteban Bernabé (Eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. (731-743). Región de Murcia: Campobell S.L

Lojo Tizón, MC. (2017). La transgresión del género en Rachilde. *Anales de Filología Francesa*, nº25, pp. 113-131. Recuperado de https://revistas.um.es/analesff/article/view/315831/222851 [Fecha de consulta: 30/04/2019]

Michelet, J. (1974). *Le Peuple* (ed. Paul Viallaneix). París, Francia: Flammarion. [1ª edición 1846]

Rachilde (1896). Questions brûlantes. *La revue blanche*, Tomo XI, Segundo semestre, pp. 193-200. Recuperado de http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15532c.image.langES.r=la%20revue%20blanche [Fecha de consulta: 16/09/2014]

Rachilde (1918). *Dans les puits: ou La vie inférieure, 1915-1917*, París, Francia: Mercure de France.

Rachilde (1928). *Pourquoi je ne suis pas féministe*. París, Francia : Éditions de France.

Sánchez, N. (2010). Rachilde ou la Genèse (Possible) de *Monsieur Vénus*. *Nineteenth Century French Studies*, vol. 38, 252-263. Recuperado de https://www.questia.com/read/1G1-225314278/rachilde-ou-la-genese-possible-de-monsieur-venus [Fecha de consulta: 05/10/2011]

Schopenhauer, A. (2011). *Los dolores del mundo* (Traducción de Mario Oz). Madrid, España: Ediciones Sequitur.

Valcárcel, A. (2012). *Feminismos en el mundo global*. Madrid, España: Ediciones Cátedra. [1ª ed. 2008]

Louise Bourgeois y sus Femme-Maison
Louise Bourgeois and her Femme-Maison

Teresa AGUADO GARZÓN
Universidad de Salamanca

Resumen

Cuando Louise Bourgeois viaja a Nueva York en 1938, se encuentra con unas florecientes corrientes artísticas pero con las que no se va a sentir identificada. La verdadera corriente con la que la artista se identifica es el psicoanálisis que utiliza como terapia personal junto con sus obras. Sus traumas personales harán de su obra algo totalmente innovador para la época, destacando sobre todo las *Femme-maison* y las *Cells*, espacios claustrofóbicos en los que el espectador puede experimentar esa sensación de opresión adentrándose en ellos. Este sentimiento de estar confinada dentro de un espacio lo vamos a encontrar desde muy temprano en sus trabajos. En las primeras *Femme-maison*, la artista francesa se adentra en este mundo de manera crítica, reflejando con ello la relación de la mujer con el espacio doméstico-privado. De ahí, que corrientes feministas de la época acojan estos trabajos como modelo y reflejo de la represión que viven las mujeres en la sociedad patriarcal. A pesar de que esta sea una de las interpretaciones plausibles, no es la única. Cuando hablamos de Louise Bourgeois no podemos pasar por alto su biografía, pues toda ella está representada en sus trabajos artísticos. Su infancia va a ser un referente constante en cada una de sus obras así, como la relación con un padre autoritario al que tan pronto amaba como odiaba. Este vínculo amor-odio lo expresa con cierto sadismo en una de sus obras más famosas, *The Destruction of the Father,* con la que vuelve adentrase en ese espacio privado de la casa.

Palabras clave: psicoanálisis, traumas personales, Femme-maison, espacios claustrofóbicos, infancia.

Abstract

When Louise Bourgeois travels to New York in 1938, she comes across with a flourishing artistic movement but with which she will not feel identified. The true current with which the artist identifies herself is the psychoanalysis that she uses as personal therapy along with her works. Her personal traumas will make her work something totally innovative for the time, highlighting above all the Femme-maison and The Cells, claustrophobic spaces in which the viewer can experience that sensation of oppression by entering them. This feeling of being confined within a space we will find very early in her work. In the first Femme-maison, the French artist runs into this world in the critical way, reflecting with it women the relationship with the domestic space. Hence, feminist currents at the time welcome these work of art as a model and reflection of the repression that women live in patriarchal society. Although this is one of the plausible interpretations, it is not the only one. When we talk about of Louise Bourgeois we can´t ignore her biography, because all of it is represented in her artistic works. Her childhood will be a constant reference in each of her work as well, as the relationship with an authoritarian father whom she loved as much as she hated. This love-hate bond is expressed with true sadism in one of her most famous works, The Destruction of the Father, with which she goes back into that private space of the house.

Key words: psychoanalysis, personal traumas, Femme-maison, claustrophobic spaces, childhood.

1. Un breve paseo por la vida de louise Bourgeois

Cuando nos adentramos en la obra de Louise Josephine Bourgeois llama la atención la facilidad que tuvo para tratar o más bien expresar una misma temática en diversas formas artísticas, sin perder nunca su identidad. De ahí, que jamás se haya podida encasillar su trabajo en ninguna de las tendencias estéticas de la época. Esta artista de origen francés, nació el 25 de diciembre de 1911 en París, en el seno de una familia en la que ya había gran

interés por el arte y la historia del arte, pues sus progenitores se ganaban la vida como restauradores de tapices antiguos. Dicha tradición procedía de su abuela materna y por tanto de su madre, Josephine Fauriaux, quien heredó esta forma de vida. En lo referente a su padre, que será fundamental en la obra de Louise Bourgeois, era paisajista. De él, llega a decir en alguna ocasión la propia Bourgeois, que era tan sensible y poco racional como su madre era paciente y razonable. Sin embargo, esa genialidad irracional de su padre, hará que surja en Louise, como Mayayo (2002) dice: "un sentimiento ambivalente de amor y odio" (11).

Aunque desde muy pronto estuvo rodeada de un ambiente artístico, pues con tan solo diez años ya ayudaba a sus padres con los dibujos de los tapices y con quince, a causa del delicado estado de salud de su madre[1] tuvo que ocupar el lugar de ésta en el taller, esto no fue determinante en su carrera. Antes de inclinarse por una formación artística seria, consigue el título de *Baccalauréat* en la rama de filosofía, pero poco tiempo después decide que el camino que ha de recorrer es el artístico. Entre 1934 y 1938 logra matricularse en la École *des Beaux-Arts* a la vez que trabaja en el taller de *Monsieur d´Espagnat*. Frecuenta diferentes academias y talleres, estudia historia del arte en la École *du Louvre* como preparación para trabajar en el Museo del Louvre, razón por la que va a tener como profesores a artistas de la talla de Paul Colin, Cassandre o el mismo Fernand Léger. Finalmente, Bourgeois logra el trabajo en el *Louvre*, donde conoce al que sería su marido, Robert Goldwater, y con el que tras contraer matrimonio en 1938 decide abandonar París tomando como destino Nueva York.

Una vez abandonado París, será en Nueva York donde transcurrirá toda su carrera, pues es allí donde encuentra un ambiente artístico emergente y donde deseará conseguir una reputación como artista. Por ello, será en esta metrópolis donde llevará a cabo sus primeras exposiciones impregnando sus obras, en especial esculturas, de esa vena psíquica procedente de sus traumas personales.

1 Josephine Fauriaux enferma de gripe española en 1919.

1.2. Evolución artística

Puede que el concepto evolución no sea del todo correcto si nos referimos a la temática de sus obras, pues todas ellas se inspiran en su infancia y sus traumas personales. Más bien, la verdadera evolución la encontramos en el uso y modo en que utiliza los diferentes materiales con los que trabaja, así como las diferentes formas artísticas con las que se expresa desde la escultura, pintura, dibujo, grabado, instalación, etc.

Es curioso, como a pesar de su cercanía con el Expresionismo Abstracto de los años cuarenta y cincuenta y con la llamada Abstracción Excéntrica de la década de los sesenta, Louise Bourgeois no ha pertenecido nunca a ninguna tendencia establecida. Motivo, por el que posiblemente no tuviera mucha repercusión hasta 1982, cuando contaba ya con 71 años de edad.

En todo su trabajo artístico está presente su pasado, un pasado marcado por la traición de su padre, Louis Bourgeois, y la amante de éste, Sadie Gordon, una institutriz británica que convivió con la familia durante casi una década enseñando inglés a los niños. Este suceso del pasado, así como la relación con un padre que rechazaba la descendencia femenina y una madre pasiva que miraba hacia otro lado resignándose a lo que sucedía dentro del hogar familiar, marca profundamente la obra de la artista: "Todo el trabajo que he realizado en los últimos cincuenta años, todos mis temas están inspirados en mi infancia. Mi infancia no ha perdido nunca ni un ápice de su magia, ni de su misterio, ni de su drama" (Mayayo, 2002:9)

A pesar de que durante setenta años trabajó diferentes formas artísticas, su verdadera vocación era la escultura. El mismo Fernand Léger así se lo hizo saber en una ocasión, pero no sería hasta finales de la década de los cuarenta que tras un acontecimiento cotidiano, como llegó a explicar la propia Bourgeois, se decidiese finalmente por ésta.

> Una mañana, a fines de los años 40, al encontrarse sola en casa después de que se marchasen su marido y sus tres hijos, para conjurar el sentimiento de soledad e inquietud que se apodera de ella, empieza a recortar botellas de leche, a doblarlas y a

> colgarlas en la pared. Son sus primeras obras escultóricas. (Mayayo, 2002:16)

El uso de estos materiales a modo de obras escultóricas, era para Bourgeois una terapia, pues la angustia que sentía al estar en un espacio cerrado, claustrofóbico, solitario, etc., que era en muchas ocasiones para ella la casa, hizo que necesitara una forma de escapar de todo ello y asumiese el control de esa situación desde la escultura.

> Cuando los hombres se iban, me sumía en el caos total, es decir, en la soledad, una soledad espantosa. Hasta que me di cuenta de que podía ejercer un control sobre otra forma de expresión, sobre otro mundo. Podía crear esas formas, pintarlas de negro, lo que expresaba la tristeza. Podía colocarlas juntas, tirarlas al suelo y destruirlas. Ese sentimiento de poder me permitió controlar la nostalgia que tenia de Francia. La escultura me fue revelada como medio de expresión gracias a una botella de leche, gracias a la forma simple y triangular de un objeto útil, indispensable. Eso quería decir que era posible expresar algo. (Mayayo, 2002:16-17)

Esa experiencia y sentimiento de soledad que le producía la casa como espacio cerrado y solitario está muy presente en muchos de sus trabajos desde el principio. Ya en los años cuarenta, realiza una serie de dibujos y pinturas llamadas *Femme-maison,* en las que busca expresar precisamente esa sensación de confinamiento y claustrofobia que produce muchas veces la casa, sobre todo para la mujer. De ahí, que esta temática de mujer-casa tuviera una importante acogida e influencia en las corrientes feministas de los años setenta del siglo pasado, hasta el punto que entre 1972 y 1982, Bourgeois participa en más de dieciocho exposiciones de corte feminista o dedicadas a mujeres artistas del momento. Entre sus obras más innovadoras y revolucionarias, vinculadas con estas corrientes así como con la represión que vivían especialmente las mujeres en esa sociedad patriarcal que las confinaba a ese espacio doméstico-privado, destacan precisamente sus *Femme-maison*, las *Cells* (celdas) de la década de los noventa y, anterior a éstas,

las *Lairs* (guaridas) de principios de los sesenta. En todas ellas, se revela la obsesión de la artista por los espacios cerrados en los que el individuo, ya sea mujer, niño o espectador, se sienta atrapado.

Esta idea de confinamiento y aislamiento del exterior es visible desde incluso antes de sus primeras *femmes-maison*. Ya en sus primeros trabajos encontramos algunos dibujos en los que sugiere esta idea. Destaca un pequeño dibujo sin título de 1943, en el que aparece una campana de cristal y dentro de ésta, podemos ver la cabeza de una mujer atrapada. Es una obra un tanto confusa, pues si nos ceñimos a una hermenéutica estética, puede tener diferentes interpretaciones. La mujer aunque se encuentra encerrada dentro de la campana de cristal, esboza una gran sonrisa. Por ello se cree, que lo que Louise Bourgeois realmente quiso representar con este dibujo, es a una mujer que a pesar de estar recluida disfruta en cierta medida de su aislamiento, porque es un confinamiento que a la vez que la separa del espacio público, la hace también inalcanzable, lo que en cierta medida le aporta seguridad. Esta temática de reclusión pero a la vez de seguridad, como veremos, se encuentra en la iconografía antes señalada.

2. Femme-Maison y la casa como espacio claustrofóbico

Si la cabeza de mujer dentro de la campana de cristal es del año 1943, la primera *femme-maison* es de pocos años después. Entre 1945 y 1947, Bourgeois elabora varios dibujos y pinturas con esta temática, en la que combina el desnudo femenino con la arquitectura. En estos primeros dibujos la artista sustituye las cabezas y los torsos femeninos por una casa. Esta representación de la mujer con la cabeza de una casa nos sitúa ante la realidad de una sociedad que silencia y oprime a la mujer relegándola a ese espacio privado. Por tanto, Bourgeois al sustituir la cabeza por un edificio, lo que está expresando es el carácter silenciador y opresivo de esa sociedad que recluye a la mujer dentro del ámbito doméstico. Puesto que la cabeza es esa parte del cuerpo con la que el ser humano se comunica, ya que el mínimo gesto facial nos transmite cualquier tipo de emoción, pues como decía Emmanuel

Levinás: "el rostro aporta la primera significación […] funda el lenguaje […] instaura la significación del ser" (Uzcátegui, 2011:115) dibujar la cabeza como un edificio, implica que la identidad de la mujer y sus pensamientos se sitúan exclusivamente en ese ámbito privado. Un espacio que protege pero al mismo tiempo asfixia a la mujer.

Las *femmes-maison*, son una serie de obras compuestas durante un período de tiempo amplio, por lo que su elaboración va tomando un cariz más complejo con el paso de los años. Una de las primeras *Femme-maison* es de 1947, se trata de un dibujo de pequeñas dimensiones y de aparente sencillez que contrasta con el fuerte mensaje que la artista quiso expresar. La casa que se impone a la mujer que la sustenta con unas piernas fuertes y firmes, se ve descabezada y silenciada por un elemento arquitectónico que oculta sus rasgos faciales, aislándola del resto del mundo y situándola en ese espacio privado, cuyo único fin es el cuidado de la familia y del hogar. No obstante, esa fortaleza que sugieren sus extremidades inferiores, expresan también la grandeza e importancia que tiene la mujer en la casa. De ahí que no sea rara, por tanto, esa dicotomía antes señalada entre miedo y seguridad que proporciona en Bourgeois y sus obras, la casa.

Otra *femme-maison* de esa misma época y que lleva por nombre *Fallen Women*, claramente transmite ese miedo e inseguridad de la mujer. En esta pintura, la mujer parece caer a un fondo oscuro mostrando con ello su fragilidad y pérdida de libertad. Es una mujer que ha perdido totalmente la estabilidad que de cierta manera si encontramos en la obra anterior. Aquí es el edificio el que se sujete por sí mismo, lo cual no resta dramatismo a la obra, pues esa pérdida de libertad e inestabilidad sigue estando presente.

En la década de los ochenta, tras unos años en los que la artista se embarca en otros proyectos, el tema de la casa resurge de nuevo y con fuerza. Después de aproximadamente cuarenta años de haber pintado sus *femmes-maison*, Bourgeois recupera la idea de mujer-casa, pero ahora abordará el tema desde la escultura. Aunque las obras llevan el mismo título, las distinguiremos por el año de creación. De todas ellas, merecen destacada mención cuatro:

Femme-maison de 1983, *Femmes-maison* de 1994 y *Femme-maison* de 2001. En la primera de las tres esculturas, se representa a una figura envuelta en un amasijo de pliegues y espirales en cuya cima se asienta una casa, recordando a un templo enclavado en la cumbre de una montaña. Es una composición un tanto contradictoria, muy del estilo de la artista, pues la rigidez de la vivienda choca con el movimiento de la vestidura sugiriendo con ello, la lucha entre el orden y el caos, violencia y sumisión, etc., dicotomía tan presente en sus trabajos. De 1994 son famosas dos esculturas realizadas ambas en mármol. En ellas va a tratar otra idea dentro del mismo tema. Del mismo modo está representado el cuerpo de una mujer, pero ahora sugiere su muerte. Nos coloca al espectador ante el cuerpo yacente de una mujer sobre el que nuevamente, se ha impuesto un edificio en el lugar donde debería estar la cabeza. Esta obra puede tener diferentes lecturas, pues la casa puede implicar la muerte social y pública de la mujer pero también por desgracia, la muerte real y física. Por tanto, este color mortecino del mármol blanco, tiene claras connotaciones fúnebres haciendo de la casa una lápida. En la otra, la casa cubre a la mujer desde el cuello hasta las rodillas como si se tratase de una prenda de vestir y siguiendo la interpretación anterior, nos recuerda a la mortaja con la que se viste al difunto. La *Femme-maison* de 2001, representa un cuerpo femenino cuya cabeza y extremidades superiores e inferiores han sido cercenadas. Sobre el torso se alza una casa que denota dos interpretaciones plausibles, por un lado parece aplastarla pero por otro, simboliza la maternidad sugiriendo con ello que también es un espacio seguro.

Lo que nos queda claro con esta serie de obras, es que las *femmes-maison* tienen más de una interpretación. Algunas veces se ha hablado de un claro carácter feminista que critica el confinamiento que sufre la mujer en su hogar. Razón por la que estas obras tuvieron una enorme acogida dentro de grupos feministas a principios de los años setenta, pues se anticiparon a la tesis del texto de Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, que tendría una enorme relevancia en el Movimiento de Liberación de la Mujer. El texto de Friedan hablaba de la opresión que la mujer vivía dentro de sus casas después de la Segunda Guerra Mundial,

pues tras ocupar los puestos de los hombres mientras estos estaban en el frente, al regresar de la guerra, ellas tuvieron que volver al espacio privado del que habían salido. No obstante, no podemos siendo objetivos, darle únicamente esta interpretación a la obra de Bourgeois, pues en ellas también se manifiesta ese rasgo de seguridad y protección, ya antes señalado, al que la artista vincula con la infancia que tanto la obsesiona. La ambigüedad, por tanto, se hace patente: la casa es un espacio familiar, materno, protector, etc., en el que ella misma se siente segura y por otro lado, a causa fundamentalmente de la traición de un padre infiel y autoritario, la casa se convierte también en ese universo en el que tiene lugar la mentira y el sometimiento de una madre sabedora y consciente del engaño. De ahí, que en toda su trayectoria artística Bourgeois como individuo, mujer y ser humano que es, no pueda escapar de su obra, pues ella es su obra.

Este tema no sólo le atrae a Louise Bourgeois, otros artistas de la época como Richard Hamilton, Alfred Kubin o Mona Hatoum, lo tratan también. Es el caso de Hatoum y su obra *Homebound.* En ella se representa la claustrofobia que se siente al estar encerrado uno en su propio hogar. Nos muestra una sala de estar amueblada y acotada por cables electrificados que se unen por medio de la corriente a los propios objetos que hay en la estancia. Con esta sensación de peligro, la artista simboliza la realidad de la mujer prisionera de su propio hogar que está pegada irremediablemente a esos objetos de uso cotidiano (Hernández, 2009:122).

2.1. Lairs and cells

Esta idea de mujer-casa se percibe en otras obras de Louise Bourgeois que no llevan por título *Femme-maison*. Es el caso de su escultura *The Blind Leading the Blind*. En una foto de 1966, la artista aparece dentro de la obra convirtiéndose de ese modo en mujer-casa y sugiriendo esa dualidad de encontrarse en un espacio seguro y a la vez encerrada. Esta fotografía es enormemente relevante, pues se revela esa unión entre el cuerpo y la escultura evidente desde los primeros dibujos y que Bourgeois mantiene durante toda su trabajo: “Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura” (Mayayo, 2002: 23).

Aunque estuvo un tiempo retirada del panorama artístico, cuando regresa en 1964 con una exposición en la *Stable Gallery* de Nueva York, el tema de la casa sigue siendo tan actual como el primer día. De ese período son las llamadas *Lairs*, una especie de lugares protegidos donde puedes esconderte y sentirte a salvo de cualquier peligro. Una de sus guaridas más famosas lleva precisamente el nombre de *Fée couturiére* (Hada costurera), su forma recuerda a un nido simbolizando con ello la maternidad y relacionando por tanto, esta obra con la madre. Cosa que no sucede cuando sus obras se basan más bien en la figura del padre, tomando un aspecto más desagradable e inseguro. Esta desazón la siente el espectador sobre todo en una de sus instalaciones más famosas de 1974, *The Destruction of the Father.* En ella está presente de nuevo a escala arquitectónica esa temática de la casa, pues la obra recuerda a una cueva, al estilo de sus famosas *Lairs* de los sesenta. Esta obra es fundamental en la vida de Louise Bourgeois, porque en ella se consolida el amor y vocación por el arte con el amor-odio que sentía hacia su padre.

> Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era […] Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura. (Mayayo, 2002: 37-38)

A mediados de los ochenta, Bourgeois dará un paso de gigante en cuento a este tema se refiere, creará habitáculos donde pueda incluso adentrarse el espectador. Con ellos, está anunciando ya sus famosas *Cells* de los noventa. Son llamativas dos instalaciones por lo que representan, una es *No exit* de 1988 y la otra, *No escape* creada un año más tarde. En ambas aparece una escalera en el centro, que aunque puede sugerir un sitio por el que huir, no es así, ya que no hay a donde huir. En estas instalaciones, al contrario de lo que ocurre con las *Cells* de los noventa, en las que

el espectador tiene que invadir el interior del recinto por medio de una mirilla, aquí en cambio, el interior que representa ese espacio privado se conecta con el exterior en el que se encuentra el espectador. A pesar de ello, el título de las obras tiene un sentido reclusorio, pues como ya se veía en sus dibujos la casa puede acabar convirtiéndose en una prisión.

En 1991, Bourgeois realiza para el *Carnegie International de Pittsburg* una primera serie de *Cells*. En estas estancias se muestra una vez más la doble simbología que tiene para la artista francesa la casa, como refugio y trampa. Esta ambivalencia, también se da en el espectador, como ocurre en la *Cell I*, en la que no puede entrar por una serie de obstáculos que le impiden el paso, como una silla o una barrera de puertas de madera colocadas en forma de espiral.[2] El espectador sólo puede acceder al interior de esta estancia a través de pequeñas aberturas que hay en las puertas o por medio de una puerta de cristal. Como en la mayoría de las *Cells*, la *Cell I* establece una tensión entre lo público y lo privado. El espectador sólo puede alcanzar a ver una pequeña parte de la estancia, no le es posible verlo todo. Otra de sus celdas es la conocida *Precious Liquids*. Esta instancia fue creada un año después de la *Cell I*. El interior de esta instalación a causa de la ausencia de luz resulta más claustrofóbica que la anterior. En esta obra vuelve a estar presente la figura del padre como símbolo de autoridad representado por medio de un abrigo, dentro de ese abrigo se esconde un vestido que simboliza a la niña que se refugia en el padre, simbolizando con ello a su vez, el inconsciente. De nuevo Bourgeois utiliza el arte como forma de terapia. En 1993 se le pidió que representara a Estados Unidos en la Bienal de Venecia, para lo que la artista parisina creó un conjunto formado por seis celdas. De las seis destaca la que lleva por título *Cell* (*Arch of Hysteria)*.

Un año antes del Bienal de Venecia, Bourgeois esculpió una de sus obras más conocidas, *Spider*. Con ella vuelve aludir a la

2 Louise Bourgeois utiliza la espiral en muchas de sus obras por el significado personal e íntimo que tiene para ella esta forma geométrica. Llega a decir en alguna ocasión que le trae recuerdos de su niñez cuando iba con su madre a lavar al río y retorcían los trapos para escurrirlos. Pero también encierra el deseo de retorcerle el cuello a la amante de su padre.

casa y al cuerpo como espacio seguro. El cuerpo de la enorme araña sirve de refugio para el espectador, recordando de nuevo a la *Femme-maison* y el retorno al vientre materno al estilo de las *Lais*. Pero esta araña, no sólo cobija y da seguridad también inquieta y asusta por sus grandes dimensiones. Para Bourgeois la imagen de la araña es familiar y amistosa, pues es un homenaje a su madre.

> La amiga (la araña, ¿por qué la araña?) porque mi mejor amiga era mi madre y porque era reflexiva, inteligente, paciente, reconfortante, razonable, refinada, sutil, indispensable, limpia y útil como una araña. También era capaz de defenderse a sí misma y de defenderme a mí negándose a responder a preguntas estúpidas, inquisitivas y personales. No me cansaré nunca de representarla (Mayayo, 2002: 97).

Esta sensación de inquietud dentro del ámbito familiar se respira en la obra *Red Rooms* de 1994. Esta obra fue presentada en la galería *Peter Blum* de Nueva York. Desde las *Femmes-maisons* a la *Lairs*, de los laberintos a las *Cells*, Bourgeois una y otra vez recrea los escenarios traumáticos de su niñez. Las habitaciones de *Red Rooms* representan la presencia de Sadie en el hogar familiar y la infidelidad y engaño de su padre.

A mediados de los noventa, Bourgeois realiza una serie de esculturas de trapo tituladas *Couple*. Estas obras reflejan la importancia que cobran para la artista el tejido como material escultórico. Por ello será habitual a partir de esta época el uso en sus obras de fragmentos de telas usadas e incluso su propia ropa. Ejemplo de ello es su *Cell VII*, en la que aparecen una serie de prendas de la artista colgadas en el centro de la estancia. El vestido no sólo simboliza ese mundo de tapices y telares de su infancia, sino una segunda piel que cubre el cuerpo recordando a una guarida en la que la mujer se siente segura. Por tanto, la mujer vestida se convierte de este modo en una especie de *femme-maison*. Con estas obras, parece cerrar el círculo que inició en los años cuarenta de lo que implica la mujer-casa y con la que Bourgeois se identifica hasta el final, incluso en los aspectos más cotidianos como era para ella escribir sus diarios: “Tener varios

diarios significa que me gusta tener mi casa en orden. Me resulta imprescindible llevarlos al día para asegurarme de que la vida no se me escapa." (Mayayo, 2002:75) Y su casa no es otra que la memoria, ese espacio privado de la artista en la que se siente muchas veces encerrada y de la que necesita escapar por medio de su obra, la cual le aporta esa seguridad que encontraba al amparo de la madre.

Refrencias bibliográficas

Bourgeois, L. (2002). *Destrucción del padre, reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.

Bourgeois, L. (2016). *Estructura de la existencia: Las celdas*. Bilbao: La Fábrica con la colaboración del Museo Guggenheim.

Bourgeois, L. *The Complete Prints and Books*. Moma Museum. https://www.moma.org

Cooke, R. (14 de octumbre de 2007). *The Observer*.

Cornand, B. (1995) *Les Films du Siamois*. Francia.

Hernández Sánchez, D. (2009). *La comedia de lo sublime*. Cantabria: Quálea Editorial. .

Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Nerea.

Penny, I. (2006). *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion Contemporary.

Uzcátegui. A. J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*. Madrid: Eutelequia.

Meyer-Thoss, C. (1992). *Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall. Designing for Free Fall*, Zurich.

Elise richter Primera profesora de la universidad Austriaca

Elise Richter First Professor at the Austrian University

Leonor SÁEZ MÉNDEZ
Universidad de Murcia

Resumen

Elise Richter nos dejó en su biografía no solo el testimonio de su vida, sino el de la tragedía que se vivió en Viena en la Segunda Guerra Mundial y en la época de entreguerras. Dicho libro refleja el compromiso que la vida cotidiana tiene con el presente y con el futuro. Su biografia termina con la frase de que su vida era una "vida que mereció ser vivida". Para entender esta afirmación nos centramos en tres aspecto que recoge su obra *Sume des Lebens*: En su vida como estudiante, como profesora de la universidad y en su propuesta feminista. Estos aspectos tienen como categoría común el compromiso con la vida digna. Una dignidad que se ejerce en relación a la lucha por la formación y el ejercicio de su profesión. El grado de exigencia y perfecionamiento marca su demanda feminista.

Elise Richter tuvo que dedicar una gran parte de su esfuerzo a superar y crear estrategias frente crueles dificultades e impedimentos que provenían de una institución organizada por hombres que mostraban resistencias a perder privilegios. Nos interesa el estudio de esta pionera universitaria para estudiar "otros posibles" que generalmente están sacados del canon literario y "hacer posible otra experiencia del nosotros" (Garcés, 2009).

Parte de su legado continua en el archivo de la Universidad de Viena, sin dotación económica, para ser investigado. Sus investigaciones sobre la emoción como componente de la enseñanza en el campo de la fonética o la enseñanza del francés mediante periódicos o libros de la época, están pendientes del interés de nuevas investigaciones.

Palabras clave: Elise Richter, universidad de Viena, humanismo,

pérdida del talento, profesora de universidad.

Abstract

Elise Richter left us in her biography the testimony of her life and the tragedy of the II World War and in the interwar period in Vienna. Her book reflects the commitment that everyday life has to the present and the future. Her biography ends with the phrase that her life was a life that deserved to be lived. To understand this statement we focus in her life as a student, as a professor at the university and in her feminist proposal. These aspects have as a common category the commitment to a dignified life. A dignity that is exercised in relation to the struggle for training and the exercise of their profession. The degree of demand and perfection marks its feminist demand. Elise Richter had to devote a large part of her effort to overcome and create strategies against cruel difficulties and impediments that came from an institution organized by men who showed resistance to losing privileges in the institution. We are interested in the study of this university pioneer to study other possible that are generally taken from the literary canon and make possible another experience of the us (Garcés, 2009). Part of his legacy continues in the file of the University of Vienna, without economic endowment, to be investigated. Her research on emotion as a component of teaching in the field of phonetics or the teaching of French through newspapers or books of the time, are pending the interest of new research.

Keywords: Elise Richter, University of Vienna, humanism, loss of talent, university Professor.

1. Introducción

La vida de Elise Richter (1865-1943) estuvo muy unida a su hermana Helene. Pensar en las hermanas Richter es pensar en la responsabilidad que la vida cotidiana tiene con el presente y con el futuro. Sus biografías nos recuerdan, en parte, a la de María y Araceli Zambrano. Las cuatro sufrieron el Nazismo, responsdieron con dignidad, reivindicaron un espacio intelectual público y a las cuatro les debemos *Sabiduría Práctica para ser vivida,* como

Zambrano demandaba. María Zambrano, Elise y Helena Richter, ya sea directa o indirectamente, logran que su camino académico abra puertas a las mujeres de las siguientes generaciones y tenga un substrato que denuncia mecanismos de dominación patriarcales en las universidades. Desde esta perspectiva nos centrarnos en el sufrimiento innecesario que denuncian sus vidas, todo ello con el fin de entender nuestro presente.

Me interesa ir descifrando cómo se cultiva nuestro presente desde aquellas raíces que se hunden en el pasado de una resistencia emocional que crean nuevos espacios para la igualdad. Nos acercaremos a ello desde la riqueza que nos traen las vivencias, la tenacidad, la lucha y las investigaciones de una mujer que vivió en Viena la Primera Guerra Mundial, la epoca de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial. Elise Ricchter y Helene fueron víctimas, en contra de lo que certifican sus partidas de defunción, del holocausto en el Campo de concentración de Terezín[1].

En una exposición celebrada en 2014 en el Ayuntamiento de Viena con motivo del aniversario de la Primera Guerra Mundial llamaba la atención su estrategia para defender la paz. Elise y Helene Richter tomaron parte en las organizaciones que enviaban, a los soldados que estaban en el frente, cartas y libros para que desertaran. Su intento de ilustrarlos se debia a la esperanza, de que al cultivarse intelectualmente estos depondrían las armas y abandonarían la guerra. Esta forma *ilustrada*[2] de luchar contra la brutalidad fue en su biografía una forma de vida. El impulo y la convicción del progreso intelectual está en la base de su sentido de la vida, como exigencia humana y especialmente como demana feminista.

Este deseo de desarrollo intelectual entra en la esfera de lo público por la necesidad que tuvo Elise Richter de entrar en las institucion universitaria. Al reflexionar sobre la mujer y la educación superior en Europa es preciso recaer en Elise y Helene Richter, en la pulsión por aprender. La inexplicable reacción

1 Este campo de concentración se encuentra situado a unos 60 kilómetros de Praga. Debido a la presión ejercida por el gobierno sueco se mostraba como ejemplar. Se le conoce como un campo modelo ya que se presentaba a la opinión pública para engañar.

2 En un sentido kantiano del término, como se especifica en las conclusiones.

del gobierno y de los miembros de la Universidad austriaca, de la época, a negar a la mujer su acceso al conocimiento y posteriormente a la docencia fue uno de los focos de lucha de Elise Richter. Curioso es, que durante muchos años ella no haga pública su lucha, sino que, como observa Elisabeth Andraschko, en un principio, transformase la dimensión social del problema en una necesidad de mejorar constantemente su formación y por tanto, en una auto-exigencia de formación[3]. Por ello, no solo se concentra en la exigencia intelectual para ser profesora de la universidad, sino que además tienen que pasar algunas décadas de esta lucha silenciosa para que ella ataque al centro de la cuestión: la parte de responsabilidad de sus compañeros masculinos, que temían perder su hegemonía en la institución universitaria. Pasarán algunos años para que Elise Richter sea consciente de ello y se comprometa tanto con una organización en defensa de los derechos de la mujer en general[4] y de las universitarias en particular.

A pesar de sus aportaciones a las filologías gran parte de sus escritos permanecen sin editarse formando parte de esa investigación silenciada en la historia de la producción intelectual de las mujeres.

2. Sobre su biografía

En su obra citada nos cuenta la situación de opresión y presiones en que se encontraban las mujeres austriacas que decidían centrarse en su vida académica profesional. Para seguir su biografía iremos intercalando párrafos de su obra *Summe des*

3 El transformar la negación machista a perder sus ventajas es común a que se interprete por muchas mujeres como inseguridad intelectual.

4 Era consciente de la defensa por los derechos de la mujer, pues a su salón acudían mujeres muy comprometidas de la época Gisela von Bergar, Käthe Braun-Prage, Rosa Mayreder y Marianne Hainisch, fundadora del Movimiento Austriaco de Mujeres, en 1888 crea la Liga de Educación Superior para Mujeres que defendían los derechos de las mujeres a entrar en la universidad. En 1902 crea la Federación de organizaciones de Mujeres Austriaca. En 1919 fue elegida presidenta del Consejo Internacional de Mujeres hasta 1924. Pero habrá que esperar hasta el 2002 para que se le reconozca su labor poniéndole el nombre a una calle de Viena.

Lebens (*La Suma de la Vida*) escrita en 1940 pero publicada en 1990, esto da indicios del gran olvido de su figura en la vida actual vienesa. En *Summe des Lebens* la autora va sumando momentos, sumar recuerdos para reconstruir su vida. En este manuscrito ella expone que no se trata de una biografia sistematizada, sino mas bien de la recopilacion, de momentos, de datos biográficos. Así leemos[5]:

> En relación a mis pocas fuerzas por estar convaleciente no me encuentro en la situación de hacer uso de mi extrema cantidad de notas, diarios -especialmente de mis carpetas de noticias políticas etc.- Solo conté con el 'intento de una autobiografía' que databa del año 1884. Sólo esto estaba a mi alcance y pude usarlo para algunas propensiones. Por lo demás escribo desde el recuerdo y por ello no pongo fechas en la parte política.
>
> Las páginas siguientes no son ningunas 'memorias', y mucho menos una biografía con las imágenes de una época que le corresponden. Buceo en los recuerdos y ansío saber, de dónde y en qué medida me traen lo bueno y lo malo. (Richter, 1997, p.XX)

Elise Richter nació Viena el 2 de marzo de 1865 y murió en el campo de concentración de Terzin en la Republica Checa el 21 de junio de 1943.

Elise y Helene Richter compartieron la vida familiar e intelectual. Una de las razones por las que no se separarón fueron los problemas de movilidad y los fuertes dolores que padecía Elise debido a un reumatismo en las articulaciones que tenía desde los 20 años. De Helene Richter no tenemos muchos datos. Sabemos que fue una conocida feminista. Tradujo al alemán el libro de Wollstonecraft "Die Rechte der Frau".

> En 1897 apareció su trabajo sobre el libro de Mary Wollstonecraft "los Derechos de la mujer en el número de julio y agosto de la revista "Deutsch Worte". En el mismo año se publica la obra como libro. H. Richter se lo dedica a su madre. Un año después

5 Todas las traducciones que aparecen en el trabajo son propias del autor de la contribución.

> se publica una biografía importante de 640 páginas sobre Percy Bysshe Schelley en Weimer. Habia investigado a Schelley durante muchos años; la traducción de su drama "Der entfesselte Prometheus" fue publicada en 1895 en la editorial Reclam Universalbibliothek. (Christiane, 2010, p. 26)

Investigadora en el campo de la filología inglesa se dedicó a la literatura y a la dramaturgia, especialmente a Shakespeare y al Romanticismo inglés. De Helene se sabe que no siguió la vía oficial académica, aunque fue nombrada Doctora Honoris Causa de las universidades de Heidelberg y Erlangen en el año 1931.

La unión intelectual y personal entre las hermanas era tal que se plantearon conjuntamente adoptar un hijo, ello no se llevó a cabo porque no se pusieron de acuerdo en el sexo, mientras Helene se inclinaba por un niño, Elise prefería una niña. Además, ayudó a desistir de la idea que ambas viajaban con mucha frecuencia.

Su casa era uno de los centros de reunión de intelectuales de la época. A sus reuniones de los lunes acudían activistas feministas, actores de teatro, ensayistas, pintores y escritores.

Elise y Helene Richter pertenecen a una familia judía no practicante[6]. Se educan en el ambiente de la alta burguesía vienesa, en un entorno intelectual y conservador.

Sus progenitores no confian en las escuelas vienesas para chicas y contratan para su formación a una institutriz alemana, la "señorita Friedrich". E. Richter la describe como autoritaria. Con ella estudiaron literatura, alemán, historia y geografía. También dice Elise de ella que les dio una formación tan profunda en ciencias naturales que cuando tuvo que hacer la prueba de acceso a la universidad, 16 años después, solo tuvo que recordar aquellos conocimientos. También aprende francés (desde los 5 años), inglés y luego el italiano. Durante esta formación lee *Ideen zur hilosophie der Geschichte der Menschheit* de Herder y *Romische*

6 Respecto a la religión no hay unanimidad entre los biógrafos unos dicen que la familia era aconfesional otros que eran cristianos protestantes, pero todos coinciden que no pertenecen al gueto y que nunca habían estado en una sinagoga, perteneciendo al grupo de judíos vienes burgueses que se integra en los círculos intelectuales.

Geschichte de Theodor Mommsen, ambos despiertan su interés filológico.

La preparación privada no era suficiente para sus ansias de conocimiento. Su deseo era entrar en el instituto para estudiar griego y latín, como le era posible a los jóvenes[7]. La impotencia y frustración porque las mujeres no pudieran acceder al estudio las manifiesta así: "Cada vez se hacía más viva la envidia de los chicos, los cuales teníán que aprender, mientras que, a nosotras, debido a nuestro sexo, teníamos la desventaja de que no se nos permitía aprender" (Richter, 1997, p. 100)[8].

Esta confesión de la envidia no tenía todavía un carácter feminista reivindicativo, como vemos en esta reflexión de ella:

> Nunca pensamos en abrir un camino en general, era una búsqueda puramente egoísta de la luz, del aire, que eran nuestras necesidades vitales.
>
> La "demanda feminista" asombrosamente no nos sensibilizó, de forma que nos hubiéramos unido a las luchadoras, posteriormente, cuando supimos de ellas, ni siquiera cuando las ya organizadas nos lo pidieron (en los años 90). (Richter, 1997, p. 100)

3. Su formacción: dificultades y logros.

Su formación al igual que la de otras vienesas de la época se vio dificultada por la discriminación legal que sufrían las mujeres.

3.1 Dificultades legales para acceder a la educación

La Universidad de Viena se funda en 1365 como Alma Mater Rudolfina, pero no es hasta 1897[9] cuando se permite el acceso a las mujeres a ella. Así comienza, para remarcar la violencia

7 Cfr. Isabella Ackerl, *Mutige Frauen*. (3ªed.) (Wiesebaden: Marixverlag, 2016), 85 p

8 Las palabras subrayadas están en el texto original.

9 En 1897 se permite a la mujer la entrada en la facultad de filosofía. En1900 le sigue medicina y farmacología, en 1919 derecho, en 1923 teología protestante (mientras que la católica en el 1946).

ejercida contra las mujeres en materia académica, una obra que es una recopilación de biografías de mujeres que desde el 1897 forman parte de la vida académica vienesa, en su mayoría sin reconocimiento. Esta obra, que se pública en 1990 por la editorial de la universidad y que puede encontrarse en los fondos de su archivo, apareció con un título muy significativo, pues se refiere a la demanda de los movimeintos feministas en favor de la mujer de la época: "Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück …" – "*Mediante el conocimiento a la libertad y a la felicidad ...*". A este respecto leemos en su introducción:

> El título de este libro era el lema de *Das Allgemeine österreichische Frauenverein* [la cursiva es mia], organización a las que se le debe agradecer, la entrada de la mujer a la universidad, por su infatigable actividad contra los prejuicios en el fin de siglo. En la frase Mediante el Conocimiento a la Libertad y a la Felicidad se refleja la esperanza que el primer movimiento de mujeres puso en la educación, de una forma conmovedora –hoy quizás ingenua. (Tichy, 2011, p.9).

Con estos esfuerzos solidarios la experiencia de lucha de las mujeres por la igualdad se enriqueció[10]. A estas demandas se unen otras más pragmáticas. En el citado volumen, Marina Tichy nos hace reflexionar en la constatación de que la entrada de la mujer a la vida universitaria va también unida a la necesidad de las familias burguesas de asegurarles a sus hijas, mediante una profesión, un nivel de vida que a muchas le sería difícil de conseguir mediante el matrimonio, es decir, estaba también en los círculos de la alta y media burguesía, sobretodo, la amenazada que se vislumbraba

10 Los grupos de mujeres iniciaron a finales de 1880 una campaña para favorecer la posibilidad de realizar la *Matura* y la entrada en la universidad. Dos organizaciones lanzaron consignas parecidas, la asociación *Minerva* con sede en Praga y el Verein für erweiterte Frauenbildung. Sin recibir contestación de los responsables políticos, los primeros crean un instituto femenino en 1890 cuya primera promoción sale en 1895. A este le sigue en Viena la Gymnasiale Mädchenschule en 1892 cuya primera graduación es en 1898. Cfr. James C ALBISETTI, "Female Education in Gerrman-speaking Austria, Germany and Switzerland 1866-1914". En *Austrian Women in the Ninenteanth and Tweintieth Centuries*. Ed. Good, David, Grandner Margarete & Maynes May Jo. Oxford 1996.

en las hijas de las clases medias, de tal forma que en el 1895 se escucha en el parlamento la siguiente reflexión:

> De todos los estados de la tierra son solo Austria y Alemania los que quieren prohibir a las jóvenes los estudios universitarios hace constar el Conde Kauitz en la sesión del parlamento de 9 de julio de 1895, y "allí donde se trate de un avance humano y científico, llegamos siempre los últimos". (Tichy, 2011, p.30)

Observamos así que el derecho a la Educación Media y Superior era también una necesidad social de las clases medias amenazadas.

En 1896 proclama el ministerio una ley por la que se permite a las mujeres realizar la *Matura*[11], es decir el examen que marca el final del instituto y la entrada a la universidad, pero dicha ley recogía también una restricción para las mujeres, pues la superación del examen no implicaría para ellas la posibilidad de la entrada a la universidad, como en el caso de los hombres[12].

3.2 Inicio de la formación universitaria

En 1891 se permiten a las mujeres asistir a la universidad como oyentes. Elise y Helene Richter asistirán. Elise comenta que no lo hizo sin vergüenza y miedo. Posteriormente, durante un reposo, estudió latín e italiano. Lo que le despierta el interés de investigación en este campo.

En 1892 se crea el primer instituto para chicas en Austria, pero para Elise era imposible acceder a las clases por sus problemas de salud. "Lloré de rabia, y estudié con más apasionamiento" (Critiane, 2010, o. 25) dice ella.

---

11 N.T. La *Matura* es el examen que tiene que hacer un alumno de instituto al término de sus estudios. A partir de ahora aparecerá en el texto con la expresión alemana ya que no hay un examen equivalente en España.

12 Cfr. Marina Tichy, Die geschlechtliche Un-ordnung. Facetten des Widerstands gegen das Frauenstudium von 1870 bis zur Jahrhundertwende. En *"Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück ..' Frauen an der Universität Wien (ab 1897)"*, ed. W. Heindl und M. Tichy (Wien: Universitätsverlag: 2011), p.86

Elise Richter realiza en 1897 a la edad de 32 años el examen para obtener el bachillerato. El "inspector de escuelas, Scheiner, un declarado enemigo de la entrada de las mujeres al estudio manifestó ante otros candidatos del examen de acceso a la universidad 'que probablemente él la suspendería' "[13]. No comete ningún error, pero la calificación obtenida es solo de aprobado.

En una disposición posterior en el mismo año 1896 se concede matricularse a las mujeres en la facultad de filosofía en el curso de 1897/1898. Elise fue una de las 3 estudiantes que se matricularon. Visitó en su mayoría lecciones de filología. El 2 de julio de 1901 presenta su tesis con el título 'Al desarrollo de la posición de las palabras en las lenguas románicas desde la latina, que se publica en 1903. Se le otorga *cum lauden* lo que en otros países le hubiese permitido iniciar el trabajo universitario, pero no en Austria, pero ella no quiso irse de Viena. Nuevamente encontró Elise Richter dificultades pero a pesar de los impedimentos, presentó su habilitación, cuando se le permitió, en 1904. Solicita también que se le conceda la *venia legendi* para la filología románica, con especial atención a la psicología del lenguaje, esta concesión se alargará durante algún tiempo.

3.3 Profesional

En 1905 consigue el doctorado. A pesar de las dificultades consigue buenas calificaciones e incluso la venia legendi. Con motivo de la concesión y debido a su edad, un consejero de nombre Keller emite la siguiente pregunta capciosa: "¿Qué quiere usted realmente? Para los hombres es la docencia el inicio de una carrera, para usted significa, al mismo tiempo, el final" (Richter, 1997, p. 110). Meyer-Lübke, un reconocido profesor de lenguas romances, una excepción en los círculos misóginos de la universidad, la propuso como la mejor candidata para sustituirlo en su puesto, pero no se lo dieron.

El 23 de octubre de 1907 permitió formalmente impartir la primera

13 Esta anécdota se recoge tanto en su libro como en el texto del discurso pronunciado el 17 de octubre de 1998 en la librería de la universidad de Viena (WUW am Campus) con motivo de la presentación del libro de Elise Richter, publicado póstumamente, *Sume des Lebe* en 1997.

clase. Continuó sus clases sin remuneración y sin un puesto fijo. Se le ofertó la posibilidad de dar clases en el extranjero, pero no lo aceptó. En 1921 se le concede el título de profesora extraordinaria, es decir, se le niega el ser profesora ordinaria (catedrática) durante toda su carrera profesional, aunque se le concede, por primera vez, una forma contractual para la docencia. En 1927 se le otorga, finalmente, un contrato para "lingüística y fonética" para dos horas. En su 70 cumpleaños en el 1935 tiene un reconocimiento como 'insustituible' por parte del ministerio.

El 10 de marzo de 1938 después de la anexión de Austria a Alemania se le expulsa de la universidad. Ella recuerda ese último día con estas palabras:

> Cuando el 10 de marzo de 1938 bajaba las escaleras del decanato, que, por su belleza artística, con los diferentes efectos de la luz, yo siempre amé. Pensé, como con frecuencia lo hacía, ¿quién sabe cuánto tiempo más bajaré? Y sabe el demonio ¡con qué gusto hacía siempre mi trabajo y, que con un espíritu alegre pensaba cada vez: ¡'la próxima vez más'! Ese día bajé para no volver nunca más. (Richter, 1997, p.171)

El 13 de marzo de 1938 se le expulsa de la universidad.

3.4 Relación con el feminismo

Su relación con el feminismo no fue siempre manifiesta y cambió en el tiempo. Para ella la mujer alcanzará la "dignidad de la mujer" y su "feminidad" (el entrecomillado es de E. Richter) cuando estudie y de conferencias" (Richter, 1997, p. 109). En esta línea de razonamiento encontramos en otros párrafos las siguientes reflexiones de la autora:

> Como feminista no podía elaborarme mi camino en la universidad, pues tuve que dirigir toda mi fuerza hacia el trabajo además que evitaba la apariencia del feminismo […] Observo la universidad no como feminista. Y mucho menos pensaba en la profesión como forma de sustento. Para nosotras, principiantes,

> era un inmenso impulso del instinto de autodesarrollo, de ansias, de aplicar nuestras fuerzas en lo que me gustaba y usar lo que aprendía para la comunidad humana. En su forma más íntima prescrita, se trataba de un ansia según el deber, según el propio camino que mostraba la vocación. (Richter, 1997, p.110)

En el año en 1927 contacta con la *International Federation of University Women*. Elise Richter se sensibiliza con la situación de otras mujeres que se encontraban en situaciones parecidas a la suya y funda el *Verband der akademischen Frauen*.

El 9 de octubre de 1942 Elise y Helene Richter fueron deportados a Terezin (República Checa) en el último transporte grande que se hizo desde Viena. Ambas hermanas fueron víctimas del Holocausto; Helene Richter murió el 8 de noviembre de 1942, unas semanas después de su deportación, a la edad de ochenta y uno y Elise Richter murió el 21 de junio de 1943 de causas desconocidas, reza en la partida de defunción, a la edad de setenta y ocho años.

Referencias bibliográficas

Ackerl, I. (2016). *Mutige Frauen* (3ªed.). Wiesebaden: Marixverlag.

Albisetti, James C. (1996). "Female Education in Gerrman-speaking Austria, Germany and Switzerland 1866-1914". En *Austrian Women in the Ninenteanth and Tweintieth Centuries*. Ed. Good, David, Grandner Margarete & Maynes May Jo: Oxford.

Andraschko, E. (2011). " Elise Richter – eine Skizze ihres Lebens". En *" ‚Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück ...' Frauen an der Universität Wien (ab 1897)"*. Ed. W. Heindl und M. Tichy. Wien: Universitätsverlag.

Bandhauer, W. (1985). "'Niemals Vergessen! Elise Richter zum Gedenken'". *Semiotische Berichte*, 8: 165-168.

Christmann, H. H. (1980). *Frau und „Jüdin" an der Universität. Die Romanistin Elise Richter*. Wiesbaden: Steiner.

GARCÉS, Marina, *Abrir los posibles*, 2009. http://www.marinagarces.com/p/publicaciones.html Consultado el 20 de abril del 2015.

Goldhammer, L. (1927) Die *Juden in Wien. Eine statistische Studie*. Wien: Löwit.

Hausmann, F. (2003) *Anglistik und Amerikanistik im Dritten Reich"*. Francfort am Main: Klostermann.

Kant, I. (1988). *Die kritik der Urteilskraft,* Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.

Kant, I. (1988). *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklarung?* Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.

Kant, I. (1988). *Idee zu einer allgemeinen Geschichte inweltburgerlicher Absicht* Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.

Kant, I. (1988). *Zum ewigen Friedem.* Francfort am Main: Suhrkamp Verlag.

Raggam-Blesch M. (2008). Zwischen Ost und West. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien. Innsbruck: Studienverlag.

Raggam-Blesch M. (2012) A Pioneer in Academia: Elise Richter. En Peto, A., Calloni, M. y Szapor, J. (eds.) Jewish intellectual women in Europe: gendering history, politics and culture. New York, NY: Queenston.

Richter, E. (1997). *Summe des Lebens.* Wien: Universiätverlag.

Richter, H. (1897). *Mary Wolstonecraft: die Verfechterin der "Rechte der Frau"* Wien: Konegen.

Seebauer, R. (2007). *Frauen die Schule machten*. (Wien: LIT Verlag), 106 p.

Schlesinger, T. (April 3 1898). "Zur Literatur der bürgerlichen Frauenbewegung". *Arbeiterzeitung,*.

Tanzmeister, R. (1998). Elise Richter – Frau und Wissenschaftlerin. Conferencia en el 17. 10.1998. Wien: WUV Universitätsverlag, , 1-17.

Tichy, Marina Heindl, W. (2011). "Einleitung: Fragen, Methoden und Quellen". En *" ,Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück*

..' Frauen an der Universität Wien (ab 1897)". Ed. W. Heindl und M. Tichy. Wien:Universitätsverlag, , 27-47.

Tichy, M. (2011). Die geschlechtliche Un-ordnung. Facetten des Widerstands gegen das Frauenstudium von 1870 bis zur Jahrhundertwende". En *" Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück ..' Frauen an der Universität Wien (ab 1897)"*. Ed. W. Heindl und M. Tichy. Wien:Universitätsverlag, pp. 27-47.

Volkov, S. (2001). *Das jüdische Projekt der Moderne. Zehn Essays*. Munich: Beck.

INTELECTUALES EN OTROS CONTINENTES

Mito y mitificación de la maternidad: El alumbramiento como origen de la vida y la muerte en la obra de Fumiko Enchi

Myth and Mythification of Maternity: Birth as the origin of life and death in the works of Fumiko Enchi

Marta Ibáñez Ibáñez
Universidad de Sevilla

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis de la representación de la madre y el alumbramiento mediante la comparación del mito de Izanami e Izanagi, recogido en las crónicas del *Kojiki* (712) y la novela *Los años de Espera* (2012) de Fumiko Enchi, una de las escritoras más importantes de la literatura japonesa moderna. En este análisis se explorará la construcción del género en el mito y su representación literaria posterior, con especial énfasis en la figura de la mujer como madre y objeto de deseo masculino. Para ello, se examinarán las concepciones socioculturales y religiosas sobre la sangre y la mujer visibles en ambas obras.

Palabras clave: Kojiki, Enchi Fumiko, Ryosai Kenbo

Abstract

The present article aims to analize of the representation of the mother and the birth by means of the comparison of the myth of Izanami and Izanagi, collected in the chronicles of the Kojiki (712), and the novel *The Waiting Years* (2012) by Fumiko Enchi , one of the most important writers of modern Japanese literature. In this analysis we will explore the gender construction in the myth and its subsequent literary representation, with special emphasis on the figure of women as mothers and objects of male desire. For this, the sociocultural and religious conceptions about the blood and the woman visible in both works will be examined.

Keywords: Kojiki, Enchi Fumiko, Ryosai Kenbo

1. Introducción

Como ya han indicado otros autores como Roland Barthes, Gilbert Durand o Mircea Elíade, las imágenes que se observan diariamente en el cine y la publicidad se encuentran vinculadas a un imaginario colectivo que toma como fuente la mitología griega, a partir de la cual se codifica la sociedad en base a una diferencia sexual. Conforme a esta, se observan elementos propios de la violencia simbólica, prototipos de feminidad y de maternidad, que difieren según la cultura. Del mismo modo que cada cultura posee una base mitológica propia, creará un constructo diferente. En el caso de Japón, la mitología se encuentra recogida en las crónicas del *Kojiki* y el *Nihonshoki*. En el *Kojiki*, obra que trataremos, encontramos diferencias en el imaginario simbólico con respecto a la imagen de la mujer como madre y objeto sexual, que se reflejarían en obras literarias de periodos posteriores a la compilación de esta obra, como es el caso de *Los años de* espera de Fumiko Enchi, con la que se realizará la comparación.

2. *Kojiki* y la representación femenina

El *Kojiki* es una crónica compuesta por tres volúmenes compilada durante la segunda mitad del s. VII, presentada en la corte de la soberana Gemmei en el 712 d.C. En ella se recogen datos procedentes de la tradición oral, que componen la historia correspondiente a la era de los *kami* (divinidades) hasta su descendencia imperial, con elementos religiosos (Chamberlain, 1982: A IX). Esta crónica se trata de una reproducción de los textos sobre la genealogía imperial perdidos a principios del s. VIII, además de constatar la soberanía de la familia imperial en un Japón aún fragmentario (Brownlee, 1991: 8 - 9).

Por esta razón, es común asociar la obra con los valores y creencias propias del *shinto* – religión nativa de Japón –, pero la realidad es que se compone de otras culturas y religiones más, como el confucianismo - corriente de pensamiento de origen chino – y el buddhismo – religión procedente de la India – (Ambros,

2015:22). Ello sería mayormente visible desde un punto de vista de género, destacando las conceptualizaciones jerárquicas entre hombre y mujer propias del confucianismo, como el *yin* y el *yang* (Ambros, 2015:22 - 24), reforzadas por los preceptos buddhistas acerca de la polución de la sangre femenina como origen de esta desigualdad.

En Japón existe el concepto *Kegare* – tabú de la sangre, según el término en japonés procede de la antigüedad – que hace referencia a la idea de polución de la sangre. Originariamente, esta concepción de polución no atendía a ninguna noción de género, es decir, todo aquello que fuese relativo a la sangre (heridas, alumbramientos, muerte…) se consideraba contaminado. No obstante, la influencia del buddhismo en Japón en el s. VI (Nishiyama, 1999: 248) y el contacto con el confucianismo chino supusieron un cambio en el paradigma conceptual de género en Japón.

El confucianismo configura el mundo mediante dicotomías con el sistema del *yin* y el *yang* como sucio y limpio, malo y bueno y, entonces, mujer y hombre. A ello se une la concepción de la suciedad que conlleva la sangre menstrual femenina que, según comenta Chu (1980:42), constituye un desequilibrio en el orden natural. Finalmente, el buddhismo contiene este concepto de polución femenina del que la mujer puede librarse si evita tener relaciones sexuales (Sangren, 1983: 11). Todas estas conceptualizaciones quedarían plasmadas en el *Kojiki*, en concreto en el episodio que trataremos a lo largo de este trabajo, el mito de Izanami e Izanagi, que se analizará de forma exhaustiva posteriormente.

3. El periodo Edo y la transición a la modernidad: Un cambio en el paradigma de la madre

La obra con la que realizaremos la comparación, *Los años de Espera* de la autora Fumiko Enchi, está ambientada en el final del periodo Edo (1612 – 1868) y principios del periodo Meiji (1868 – 1912). Con el fin de lograr una mayor comprensión de la obra y el objeto de este estudio, es necesario comentar diversos

puntos relevantes de la historia y sociedad japonesa de estos dos periodos en clave de género.

El periodo Edo se caracterizaba por la hegemonía de la clase samurai que dominaba, de forma paralela a la soberanía imperial, al resto de estamentos – artesanos, mercaderes y campesinos - dentro de una jerarquía vertical. De forma externa encontraríamos a los *hinin* – parias – que se situaban en el exterior de la ciudad por practicar oficios relacionados con la sangre (*kegare*) (Hanami, 2012: 124). Del mismo modo, se configura una jerarquía horizontal hombre – mujer bajo el concepto de origen confuciano del *danson johi* (en español: superioridad del hombre, desprecio a la mujer), respondiendo a los preceptos del *yin* y el *yang*.

Esta construcción desigual basada en la diferencia sexual no podía construirse de otra forma que a través de una educación dirigida a mujeres de clase alta o samurai y que constaba de: las tres obediencias (padre, marido e hijo) (Morioka, 1990:6), las cuatro virtudes (referentes a protocolo y etiqueta) (Koyama, 2012:12) y el culto a la domesticidad. Este pensamiento comenzaría a cambiar progresivamente durante el s. XIX, pero no sería hasta el periodo Meiji (1868- 1912) cuando se produjese un cambio mayor en el paradigma educativo femenino.

Con la caída de la soberanía samurai frente a la imperial en el 1868, comenzaría un nuevo periodo, la era Meiji (1868 – 1912), momento a partir del que se eliminan los estamentos, se impulsa un proceso de industrialización, y se crea un sistema educativo moderno obligatorio (Schirokauer et. Al., 2014: 217 - 244).

El gobierno Meiji retomaría el modelo de educación segregada por género del periodo Edo para configurar la división de las esferas público–privado, u hombre–mujer respectivamente, basada en las ideas confucianas del periodo anterior, introduce un nuevo elemento, la "madre sabia", dentro de un nuevo eslogan a favor de la educación femenina, *Ryōsai Kenbo* (en español: buena esposa, madre sabia) (Koyama, 2012: 21 – 23). En este clima de gran opresión patriarcal se criará Fumiko Enchi, quien vertirá todas estas enseñanzas sesgadas en su obra, *Los años de Espera*.

3.1. Fumiko Enchi y *Los años de Espera*.

3.1.1. Fumiko Enchi en la literatura japonesa del s. XX.

Fumiko Enchi (1905 – 1986) nace en el seno de una familia samurai, que le proporcionó desde pequeña una buena educación. Estudió educación primaria y parte de la superior, continuando su formación en el hogar con ayuda de su abuela paterna Ine, quién la instruyó en el teatro *kabuki*[1] y la lectura de textos clásicos del periodo Edo. Asimismo, se formó en literatura de forma autodidacta mediante la lectura de los clásicos canónicos como el *Genji Monogatari*; y de obras contemporáneas de autores occidentales y japoneses.

Esta formación literaria y gusto por el teatro constituyó la base para comenzar a escribir, presentando su primer guion de teatro a un concurso de la revista *Kabuki* – una revista de teatro – en 1926, resultando ganador. Aunque escribe muchas obras tras su debut, su obra más conocida sería *Banshu Sōya* (1928) en la revista *Jojin Geijutsu* (Mujeres de las bellas artes). Durante casi dos décadas le ocurren numerosos infortunios que la obligan a dejar de publicar de forma continuada. Pero, con la publicación de la serie *Kōmyō Kōgō* (1951), su carrera volvió a tomar impulso, pasando del teatro a la novela. Su obra más galardonada sería *Onnazaka* (*Los años de Espera)* (Hisamatsu, 1976: 259).

3.1.2. Enchi en el mundo literario

Ubicar a Fumiko Enchi dentro del canon literario es complejo. Primero, el concepto de canon no surge en Japón hasta el contacto con Occidente a finales del s. XIX (periodo Meiji) tomando de este el concepto de literatura como arte. Tras la adopción de esta idea, se produciría una reforma de la lengua y la literatura, escindiéndose en *Kokugaku* – literatura nacional – y *Kangaku* – literatura china (Suzuki, 2016: 564 - 565).

1 Forma tradicional de teatro japonés que comienza hacia la era Keichō (1596 – 1615) de tipo popular que, un s. después se desarrolla en una expresión artística en donde los elementos dramáticos son la principal fuente de las obras. Las obras destacan por el *onnagata* (hombres que realizan el papel de mujeres) y el maquillaje que define el rol de cada personaje en la obra. (Matsumura,1995:511).

A causa de la elevación de la corriente literaria nacional, se crea un canon a partir de los clásicos como el *Genji Monogatari* y otras obras del periodo Heian (ss VIII – XII). No obstante, los intelectuales del *kokugaku* devaluarían la mayoría de las obras clásicas escritas por mujeres debido a su autoría (Suzuki, 2016: 567). Esto mismo ocurriría en el plano contemporáneo pues las escritoras serían relegadas a una categoría específica (literatura de mujeres), cuyas principales características eran un estilo expresionista, no intelectual y autobiográfico (Ericson, 1996: 75).

La introducción de la mujer en la literatura se produjo a finales del s. XIX, cuando la educación femenina propulsada por el gobierno favoreció su entrada en el mercado literario con revistas para mujeres como *Jogaku Zasshi* (Revista para la educación femenina). Inicialmente, estas revistas pondrían restricciones a la escritura femenina, que debía comprenderse en los estándares de feminidad (Ericson, 2016: 642). No obstante, con el aumento de ventas a principios del s. XX, surgirían nuevas propuestas para la introducción de contenido de escritoras más allá de estos límites, como las revistas *Nyonin Geijutsu* (Mujeres en el arte) y la *Seitō* (Los calcetines azules).

Sin embargo, como comenta Ericson (1996: 76) "[W]omen may publish in prestigious journals, but the categories through which they work is discussed prejudge their contributions as marginal with the modern and outside the literary mainstream". No obstante, en el caso de autoras como Miyamoto Yuriko y Enchi Fumiko, esta división entre canon (eminentemente masculino) y literatura femenina resulta compleja. Por ejemplo, aunque los premios literarios también fueron creados de forma segregada, estas autoras recibieron por igual premios destinados a hombres y a mujeres, situándolas en un limbo entre la literatura canónica y la literatura de mujeres (Ericson, 1996: 93 – 95).

3.1.3. *Los años de Espera* (1957)

La novela *Los años de espera* – en japonés *Onnazaka* –gira en torno a las relaciones entre mujeres pertenecientes a una familia samurai y cómo sufren una represión causada por el sistema educativo en el que han sido educadas. La protagonista, Tomo,

es el eje principal de esta familia dentro del microcosmos del hogar, y se encargaría de velar por el "honor" de la familia y las propiedades de su marido. No obstante, toda esta presión lleva a una constricción que se va somatizando progresivamente, hasta llevarla a la muerte.

Esta constricción se fundamenta en factores como: el alejamiento de la familia del foco de modernidad a un lugar solitario, creando un microcosmos premoderno en el cual se integran desigualdades como el culto a la domesticidad; la violencia, el miedo a la expulsión del hogar, los problemas de maternidad (alumbramiento y mito de la maternidad feliz), poligamia masculina, monogamia femenina impuesta, enfrentamiento silencioso entre mujeres, la lucha por la mirada masculina, la violación y el cuerpo femenino marchito que somatiza todas estas "cargas".

En esta obra, como comenta Cornyetz (1999: 146) "[…] the women (even the rivals) are bound together in subordination, and their anger is appropriately directed to not at one another, but at the patriarchal system that is more accurately to blame of their suffering". Aunque las relaciones entre las mujeres son de unión ante la desigualdad, esto difiere con respecto a las relaciones entre madre e hija, que se encuentra deteriorada por la mirada masculina (Cornyetz, 1999: 99).

Asimismo, con respecto a la mirada masculina Cornyetz (1999: 100) comenta que "Enchi most commonly wrote of a female rage fanned by jelousy and born of a tangle of female political and sociocultural opression, Buddhist doctrines on female sin and female pollution, and latent (and suppressed) female sexuality". Este hecho queda plasmado en la obra cuando la protagonista se une al culto buddhista para intentar suprimir su sufrimiento y deseos sexuales.

Aunque la obra contiene una gran carga simbólica, será en estas imágenes de maternidad y, en especial, de alumbramiento, la base del análisis que se realizará en el siguiente bloque.

4. El mito de Izanami e Izanagi y la (re)construcción de la dicotomía social

En primer lugar, antes de proceder a confeccionar el análisis, se debe subrayar que el concepto de "mito" es relativamente reciente, y que estas historias constituyen una fuente histórica importante (Pakszys, 2008: 102). Dicho esto, procederemos a comentar el mito de Izanagi e Izanami para, luego, en la siguiente sección analizar desde una perspectiva de género.

Después de la creación del universo y el nacimiento de las cinco primeras divinidades[2] surgen Izanagi (hombre) e Izanami (mujer). Las divinidades superiores pidieron a estos últimos que crearan las islas. Una vez creadas, procederían a realizar un rito de unión que fracasa, naciendo un hijo sanguijuela, debido a que Izanami habló primero. Tras esto, el rito sería repetido pero esta vez hablando Izanagi primero, y de esta unión surgieron islas y divinidades correspondientes a elementos de la naturaleza. En último lugar, surgiría la divinidad del fuego que quemó el sexo a Izanami, llevándola a la muerte. Mientras que Izanami moría, seguía dando a luz a numerosas deidades de sus excreciones, hasta su descenso al *yomi*[3]. Tras esto, Izanagi mata a la recién nacida deidad del fuego (Rubio y Motaralla, 2008: 53 - 61). El relato no acaba aquí, pero esta parte del mito es la que tomaremos para el análisis que trataremos a continuación.

4.1. Izanami y la configuración de la polución femenina

Para comenzar con el análisis se deben distinguir tres momentos importantes de este mito: el primer ritual de unión, el nacimiento y abandono del niño sanguijuela y la muerte de Izanami tras quemarse el sexo. En primer lugar, el primer ritual fallido de unión entre Izanami e Izanagi, muestra una clara muestra de

2 Este término es utilizado por ser la palabra más cercana al original japonés *kami*. No se debe entender divinidad como "dios" en la mitología japonesa, ya que no tiene correspondencia con ninguna otra religión, como el cristianismo.

3 Aunque no es totalmente igual en concepto, podría equipararse con el mundo de los muertos propio del mundo griego.

la dicotomía de género: en primer lugar, surgen divinidades de forma individual y luego en pareja. Como comenta Pakszys:

> […] myths containing gender images (feminine and masculine), ubiquitous in many cultures, reflect and cherish human being's primordial propensities and original needs for expressing themselves through the most substantial roles ascribed to the individuals representing collective categories: women and men. (Pakszys, 2008: 102)

Es decir, existe una necesidad mostrar una dicotomía sexual en el mundo divino que refleje y configure la realidad del ser humano en cuanto a reproducción, ritualidad e identidad. En el ritual fallido de Izanami, al hablar primero, se sobrepone a su compañero masculino, alejándose de su rol de quietud como mujer –propia del confucianismo– y siendo castigada con un hijo sanguijuela. Asimismo, Grapard comenta que el castigo se debe a una transgresión:

> Those transgressions were coeval with a partitioning of the plane of existence into zones that became the focus of codes and prohibitions of the plane of existence into zones that became the focus of codes and prohibitions because they were seen as the locus of a specific, dangerous power (itself relegated to the deeper recesses of forbidden chambers such as wombs, parturition huts, and tombs), and as the ultimate justification of male domination. (Grapard, 1991: 6)

Esta transgresión a la que se refiere Grapard hace que no resulte extraño comparar a Izanami a Izanagi con el *yin* y el *yang*. Por tanto, el hijo sanguijuela podría significar el error de la mujer conducido por un exceso de *yin* (contaminación), que debe ser eliminado mediante el equilibrio y subyugación al *yang* (limpio/hombre).

En tercer lugar, la muerte postparto de Izanami. En partos anteriores no se comenta en ningún momento la corrupción. El alumbramiento desde el periodo Jōmon[4] se considera una de

4 Abad de los Santos (2014:18) define este periodo como uno de los periodos

las partes más importantes del flujo de la vida – entendiéndola como un ciclo cerrado de vida y muerte – que conlleva un ritual de unión, temido por su riesgo (Oshima, 2017: 267 – 272). No obstante, resulta importante destacar el hecho de que a Izanami "se le quema el sexo", enferma y muere, ha sido interpretado por Hyakakawa et. Al (2006) como el primer registro de muerte por fiebre postparto. Finalmente, la progresión hacia la muerte y la creación de nuevas deidades en el proceso podría equipararse con la idea del alumbramiento como origen de nueva vida y muerte de la madre por desgaste físico.

5. Imágenes de maternidad en Fumiko Enchi y en el Kojiki

5.1. El alumbramiento y la maternidad en *Los Años de Espera*.

Al igual que en el mito de Izanami, en *Los años de Espera* (2012 [1957]) se muestran diversas imágenes de maternidad, de las cuales se han seleccionado tres con el fin de mostrar una equivalencia entre esta obra y el mito del *Kojiki*. Los tres ejemplos recogidos pertenecen a tres personajes distintos de la obra: Tomo, Miya y la madre de Takao.

Tomo posee una larga lista de conexiones con otras mujeres dentro de la obra, pero tiene una relación de desapego que tiene con su primer hijo, Michimasa; que es violento, mezquino y despótico. En la obra, Tomo hace muestra de la vergüenza que siente por tener un hijo así, y lo presenta como un error o carga propia:

> A la larga, la culpa de la interminable inmadurez de Michimasa sólo podría atribuirse a la propia inmadurez del cuerpo de Tomo cuando, a los quince años, le dio a luz. Concebido en una matriz de maduración todavía incompleta, el niño había nacido con una mente incapaz de crecimiento. […] Pero lo cierto que ni tan solo su padre podía sentir afecto por el muchacho […] con una mente

de la prehistoria de Japón: "La principal periodización arqueológica empleada en la actualidad en Japón distingue cuatro grandes etapas culturales –períodos Paleolítico, Jōmon, Yayoi y Kofun–, […]".

> que se negaba a madurar dentro del cuerpo de un adulto. (Enchi, 2012: 119 – 120)

Además, Michimasa es el causante de la torturada vida de su esposa, cuyo nombre no se comenta en la obra, presentada como "la madre de Takao" (hijo de Michimasa) contando solo, con un par de líneas, la causa de su muerte: "Cuando la madre de Takao falleció por fiebre puerperal poco después de que naciera el bebé, hacía más de un año, Maki entró al servicio de la familia como nodriza […]" (Enchi, 2012: 115)

El último ejemplo es Miya que, a lo largo de la obra se comenta su viveza y felicidad y cómo va desapareciendo a medida que va teniendo hijos (Enchi, 2012).

Todas ellas comparten dos elementos principales que son, el hecho de que son madres en primer lugar y, en segundo lugar, la devaluación del cuerpo o la muerte, según Tamas:

> […] [s]he [Enchi Fumiko] represented women's relationship with their bodies by taking up elements that are being purported as being characteristic of the female body or the devaluation of it. Among these, she introduced through her writings elements such as menstrual blood, the loss of sex organs, childbirth, abortion and the devaluation of the female body because of age. (Tamas, 2001: 2-3)

Asimismo, aunque se observen trece s.s de diferencia entre el mito originario de Izanami e Izanagi, y la obra *Los Años de Espera*, se encuentran numerosas similitudes que se comentará en la siguiente sección.

5.2. Análisis comparativo del mito de Izanami e Izanagi del *Kojiki* y *Los Años de espera* de Fumiko Enchi.

Del mismo modo que hemos seccionado los bloques anteriores en tres partes, el análisis comparativo tomará la misma forma.

En primer lugar, encontramos la creación del hijo sanguijuela, que podría compararse con la relación de Tomo con Michimasa, cuya culpa recae sobre la incompletud de su cuerpo. Al igual que

en el mito de Izanami, la creación de este hijo "deforme" recae en su transgresión de los roles. Si bien es cierto que en la obra de Enchi, se hace referencia al cuerpo incompleto y no al rito, la similitud aquí recae en la culpabilidad de la mujer como causa del desastre.

En segundo lugar, destaca el caso de Miya, que va perdiendo presencia conforme va teniendo hijos. Este hecho podría compararse con el desgaste energético que sufre Izanami con la creación de los numerosos hijos e islas, que le acaba llevando a la muerte y la eliminación del personaje de la obra. Ambos personajes son el centro de la mirada masculina de cada relato y en ambos casos, significa la eliminación de la mujer como objeto sexual en su en conversión en madre.

Y, en última instancia, se encuentra el caso de la madre de Takao, que es el que más se aproxima físicamente al de Izanami, ya que ambas tras dar a luz contraen fiebre postparto y fallecen. No solo el motivo de defunción es análogo, sino que también su *raison de ètre* se halla en su vinculación con un varón y la reproducción. Esto es incluso más visible en el caso de la primera, cuyo nombre no se comenta en la obra.

6. Conclusiones

Como se ha mostrado a lo largo del artículo, el mito no constituye sino el reflejo de una cultura dinámica, compuesta de numerosos elementos resultantes del contacto con otras culturas o religiones. Al mismo tiempo, constituye una herramienta política del ser humano para codificar la cultura, construyendo elementos como los roles de género. Esta división sexual se crea entorno a esta cultura que, en el caso japonés, conlleva una subyugación de la mujer al hombre entorno a razones cosmológicas y religiosas referentes a los ciclos menstruales y el parto.

La construcción de los roles de género entorno a estas razones quedan recogidas en el mito que instaura estas imágenes sobre la mujer en el imaginario simbólico. Al igual que se recoge en el canon literario de occidente, en Japón estos mitos darían lugar

a numerosas representaciones de estas imágenes de la mujer en la literatura. Un ejemplo claro de ello es la mujer demoníaca (dama Rokujō) del *Genji Monogatari*, resultante de los celos y la transgresión de su rol silencioso como mujer.

No obstante, autoras como Fumiko Enchi mostrarían una nueva perspectiva de esta imagen de la mujer contaminada y malvada, mostrado el sufrimiento femenino causado por la presión social ejercida en los cuerpos por el patriarcado. Finalmente, es necesario entender a Fumiko Enchi no solo como una autora propia de su época, sino como un puente literario entre la modernidad y la "edad clásica" –los textos considerados clásicos japoneses de los s.s VII y VIII – y una forma de rebatir la idea de domesticidad moderna mediante el ejercicio de relectura de la historia de Japón.

Referencias bibliográficas

Abad de los Santos, R. (2014). Claves conceptuales para comprender la arqueología japonesa a principios del s. XXI. *Asiadémica: revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, (03), 14-24.

Ambros, B. (2015). *Women in Japanese religions*. NYU Press.

Brownlee, J. S. (1991). *Political thought in Japanese historical writing: from Kojiki (712) to Tokushi Yoron (1712)*. Wilfrid Laurier Univ. Press. Ontario, Canada.

Chamberlain, B.H. (1982) *Kojiki: records of ancient matters*. Tuttle Publishing, Tokyo.

Chu, C. M. Y. (1980). Menstrual beliefs and practices of Chinese women. *Journal of the Folklore Institute*, *17*(1), 38-55. [En línea]. Disponible en: https://search.proquest.com/docview/1308428617?accountid=14744 [Acceso: 12 de Febrero de 2019]

Cornyetz, N. (1999). *Dangerous women, deadly words: Phallic fantasy and modernity in three Japanese writers*. Stanford University Press.

Enchi, F. (2011 [1957]) – *Los Años de Espera*. Alianza Editorial. Madrid.

Ericson, J. E. (1996). The Origins of the Concept of 'Women's Literature.'. *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, 74-115.

Grapard, A. G. (1991). Visions of Excess and Excesses of Vision: Women and Transgression in Japanese Myth. *Japanese Journal of Religious Studies*, 3-23.

Hanami, M. (2012). 6 Minority Dynamics in Japan: Towards a Society of Sharing. *Diversity In Japanese Culture*, 121.

Hisamatsu, S. (1976). *Biographical dictionary of Japanese literature*. Kodansha International: International Society for Educational Information, Tōkyō, Japón.

Hyakakawa, S., Komine-Aizawa, S., Naganawa, S., Shimuzu, K., & Nemoto, N. (2006). The death of Izanami, an ancient Japanese goddess: an early report of a case of puerperal fever. *Medical hypotheses*, *67*(4), 965-968.

Koyama, S. (2012). *Ryōsai Kenbo. The Educational Ideal of "Good Wife, Wise Mother" in Modern Japan*. Brill, Leiden.

Matsumura, A.(ed.) (1995) Daijirin. Pág. 511. Editorial Sanseidō, Tōkyō.

Morioka, M. (1990). *Changing images of women: Taisho-period paintings by Uemura Shoen (1875-1949), Ito Shoha (1877-1968), and Kajiwara Hisako (1896- 1988)* (Tesis doctoral). [En línea] Disponible en: https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/6225 [Fecha de acceso: 20/04/2018]

Muramatsu, S.; Watanabe, S. (1990). *Kindai Josei Bungaku Jiten.* (págs. 65 – 70) *Tokyo Dō Shuppan.*

Nishiyama, R. (1999) Kegare to zabetsu, 248. *Nihon Kodaishi Kenkyū Shiten. Tokyo Dō Shuppan.*

Oshima, N. (2017) *Jomonjin wa naze shisha wo an ani umeta no ka. Haka to shikan no koukogaku*, pps. 267 – 272. Editorial Kokusho Kankōkai, Japón.

Pakszys, E. (2008). Gender-Content Myths and their Role in Nation Forming. In *Organizational Olympians* (pp. 102-107). Palgrave Macmillan, London.

Rubio, C., & Moratalla, T. (2008). *Kojiki: crónicas de antiguos hechos de Japón*. Editorial. Trotta, Madrid.

Schirokauer, C., Lurie, D., Gay, S., & Lozano-Méndez, A. (2014). *Breve historia de la civilización japonesa*. Editorial Bellaterra.

Suzuki, T. (2016) Introduction: nation building, literary culture, and language. En *The Cambridge history of Japanese Literature*. 553 – 571. University of Cambridge Press. Cambridge, United Kingdom.

Tamas, Monica (2012) – The Female body in Enchi Fumiko's Literature. A Gender perspective

El género a través de la literatura japonesa moderna: educación, censura y representación

Gender through Japanese modern literature: education, censorship and representation

Enrique Mora Roás
Universidad de Granada

Resumen

La reestructuración de la sociedad que se produjo tras la Restauración Meiji (1868) afectaría de manera clara a la literatura de la época, actuando esta como uno de los vehículos principales de expresión de las preocupaciones de la modernización. A través de la publicación de revistas literarias, mujeres feministas de diferentes signos políticos de la época trataron de hacer llegar sus demandas de emancipación en una sociedad cuyos roles de género imponían una distinción clara en la educación y, por tanto, en las posiciones que ostentarían en la misma. En este artículo trataremos de hacer una reflexión histórica sobre las dificultades que tuvieron que afrontar estas mujeres tanto en un contexto de control estatal, como en ambientes progresistas. A su vez, habremos de establecer, por medio del análisis de textos, cuáles fueron los discursos hegemónicos y marginales de la época en la creación de personajes que formularán un canon concreto de feminidad.

Palabras clave: Literatura japonesa, feminismo, censura, representación, género.

Abstract

The restructuration of society brought up by the Meiji Restoration (1868) would clearly affect the literature of its time, acting as one of the main vehicles of expression of the concerns of modernization. Through the publication of literary journals, feminist women of different political affiliation tried to make their demands heard in a society which gender roles imposed a clear distinction in education and, therefore, in the position they would hold in it. In this article we will try to make a historical

reflection on the difficulties these women had to face both in a State control context, as well as in progressive environments. At the same time, we shall establish, through the analysis of different texts, which were the hegemonic and marginal discourses of the time by means of the characters that would create a concrete canon of femininity.

Keywords: Japanese literature, feminism, censorship, representation, gender.

1. Introducción

Actualmente nos encontramos ante una evidente falta de estudios sobre la literatura femenina de la primera mitad del siglo XX en Japón. No obstante, en estas últimas décadas se han hecho grandes avances en la investigación sobre la participación de las mujeres en los movimientos sociales desde la Restauración Meiji. A su vez, el surgimiento de un interés por los estudios de género ha llevado a recuperar las publicaciones de la época para analizar qué posición detentaba la mujer en la sociedad, en el mundo literario y en el activismo (Coutts, 2006: 167; Tanaka, 2000: 1-11). Por esta razón, es de vital importancia acudir tanto a fuentes primarias como secundarias para contextualizar la literatura japonesa en la transición del siglo XIX al XX, en un Japón en proceso de occidentalización. Entre las fuentes secundarias debemos destacar especialmente el esfuerzo de la autora Angela Coutts, que se muestra como una de las principales estudiosas de las revistas literarias feministas del periodo que nos ocupa. Por otra parte, en lo que respecta a las fuentes primarias, acudiremos a las obras de autoras como Hiratsuka Raichō (1886-1971) o Miyamoto Yuriko (1899-1951) para expresar el contexto en el que publicaron sus obras, así como su pensamiento y cuáles fueron sus demandas de emancipación.

Para realizar este estudio hemos decidido establecer tres apartados principales, los cuales desarrollarán la situación de las escritoras en el Japón desde la Restauración Meiji de 1868 hasta la década de 1930.

El primer apartado pondrá en relieve la creación de los primeros círculos literarios en Japón, eminentemente masculinos, a través de la vertebración de una educación moderna. Esta institución, así como la reestructuración de los roles de género y la familia, propondría una escisión básica entre hombres y mujeres que tendrían acceso a una educación segregada con una clara intención político-social de control patriarcal. Esto provocará una categorización concreta de la literatura y del ámbito que ocupaba en la sociedad, dividiéndola en las llamadas "literatura pura" y "literatura popular".

Por otra parte, en el segundo y tercer apartado estableceremos el comienzo y la consagración de las revistas feministas que darán cabida a los discursos de autoras de diferente signo político. Resulta de vital importancia, en primer lugar, conocer cómo se produce la fundación de la revista *Seitō*, que servirá de escuela para muchas de las escritoras y que, a su vez, consagrará el estilo de debate en el feminismo japonés, estableciéndose grupos heterogéneos que se apoyan para la publicación y discusión de sus ideas. Con el fin de esta publicación, no obstante, estas mujeres habrán de unirse a las publicaciones progresistas, lo cual limitaría su libertad de expresión. En este contexto, algunas escritoras optarían a finales de la década de 1920 por establecer sus propias revistas, reinstaurando el legado de la *Seitō*. Para entender las transformaciones que se producen y que posibilitan y limitan estas publicaciones, por tanto, deberemos proponer un contexto histórico de los discursos hegemónicos de la izquierda de la época.

2. La Restauración Meiji: educación, literatura y género

Con la Restauración Meiji (1868) y la consecuente modernización del país, Japón comenzaría a desarrollar una nueva consideración de la producción literaria, haciendo que ya en la década de 1880 escritores de ficción formaran el *bundan,* un círculo de intelectuales que se dedicaban a la escritura. No obstante, esta asociación era preeminentemente masculina y la escisión de

sexos se producía en base al acceso segregado a la educación. Las mujeres recibían una formación para ser "madres sabias y buenas esposas" (*ryosai kenbō*) mientras que los hombres eran formados para ser los profesionales de la modernización del país (Koyama, 2014: 88). Esta escisión conllevaría la creación de un *bundan* femenino, pero este círculo estaba bajo un control férreo de los hombres que apoyaban las publicaciones económicamente, y, por tanto, la visión crítica se vería aún muy limitada; hecho que, por otra parte, se repetiría en las publicaciones femeninas y los círculos intelectuales hasta después de la 2ª Guerra Mundial debido a la dependencia impuesta por la hegemonía político-social de la época (Coutts, 2006: 168; Reich y Fukuda, 1976: 208). Durante esta época destacará principalmente la figura de Higuchi Ichiyō (1872-1896), una de las únicas autoras reconocidas por el *bundan* masculino, en cuya corta carrera de cuatro años escribiría 20 relatos cortos y novelas. En su obra se expresan las dificultades económicas que atraviesa su familia tras la muerte de su padre, así como las restricciones de las imposiciones de género atadas al nuevo concepto de familia nuclear. Por otra parte, hará mucho hincapié en la imposibilidad de las mujeres de realizarse: en sus relatos las protagonistas observan como cualquier papel que tomen dentro de la sociedad es considerado negativo, lo que las empuja hacia la desdicha y la sumisión al sistema hegemónico, así como a la renuncia a su integridad física o psicológica por la de algún familiar (Reich y Fukuda, 1976: 281). A pesar de su prestigio como primera mujer que ilustrase la conciencia femenina de la época, su poca aceptación pública conllevaría graves problemas económicos y moriría de tuberculosis a la temprana edad de 24 años (Tanaka, 2000: 80; Reich y Fukuda, 1976: 281).

Otras autoras tratarían de convertir su producción literaria en un medio a través del cual expresar sus preocupaciones, pero al ser anuladas económicamente por la hegemonía masculina del circulo literario les fue imposible desarrollar sus capacidades y, por tanto, su discurso. Esta época histórica estará marcada a su vez por el comienzo de las revistas femeninas que promovían un comportamiento de abnegación (Coutts, 2006: 168-169). Dirigidas por hombres, estas publicaciones pretendían promover

el discurso hegemónico de género que establecía una dicotomía básica entre las posibilidades de realización masculinas y femeninas. El crecimiento económico, por otra parte, así como la vertebración del régimen Meiji a través de la consagración de la familia nuclear (*ie*), pretendían dar legitimidad social a la restructuración productiva (Villaseñor, 2011: 97-98).

Décadas más tarde, con el comienzo del siglo XX se produciría una paulatina democratización de la literatura que llevó a distinguir la producción escrita en dos tipos: *jun bungaku* (literatura seria o pura) y *taishū bungaku* (literatura popular o de masas). La asociación del segundo tipo de literatura con la *joryū bungaku* (literatura de línea femenina) fue inmediata, acusando a las escritoras de una voz con "falta de profundidad" asociada al carácter femenino. Algunas autoras han indicado que esto se debe a la ansiedad de las élites intelectuales masculinas al poder de difusión que estaban ganando las mujeres; la crítica a su formalidad literaria era una manera de obviar las contribuciones de estas escritoras (Coutts, 2006: 169).

Estas ansiedades seguirán siendo expresadas por autores a través de diferentes propuestas como la asociación de la "corrupción de la modernidad" a la *New Woman* o al cuerpo femenino. Como expresaremos en apartados posteriores, este se convertirá en un motivo clave en la fijación literaria masculina, así como un método de demonización de los intentos de emancipación.

A su vez, la división expresada entre la *jun bungaku* y la *taishū bungaku* podemos teorizar que viene asociada a la escisión educativa por sexo que se está produciendo durante la época Meiji y la imposibilidad de las mujeres para acceder a las más altas instituciones de enseñanza, en las que se formaban a los futuros profesionales y artistas del Japón moderno. Por tanto, podemos inferir la relación directa que el *bundan* masculino podía realizar al respecto, sabiendo que a las mujeres se les imposibilitaba el acceso a tal nivel educativo para estos hombres era impensable que desarrollasen una "voz literaria profunda" al carecer de una formación adecuada.

3. La formación de un *bundan* de mujeres, la revista *Seitō*

La publicación de la revista literaria *Seitō*[1] es considerada la consagración de un *bundan* femenino que pretendía rivalizar con los círculos literarios masculinos en el año 1911, y que se prolongaría hasta el 1916. La fundadora, Hiratsuka Raichō (1886-1971), contaba con el respaldo de su familia para proveer de fondos necesarios a la publicación, aunque también fue posible debido a la presencia de un mentor, Ikuta Chōkō (1882-1936), marido de otra de las fundadoras, Ikuta Hanayo (1888-1970). Muchas de las autoras que participarían en esta revista con sus escritos eran graduadas de las universidades femeninas que se establecieron escasos años antes a la fecha de publicación (Coutts, 2006: 170).

Los cinco años de divulgación se vieron marcados por la incesante lucha contra la censura que pretendía acallar la voz de las mujeres que pedían la emancipación; el Estado estableció una comparación simbólica de estas mujeres con una "enfermedad" o la "locura" que afectaría a la familia tradicional japonesa. La censura retiró cinco volúmenes de la revista: por contenido erótico, por expresar el deseo de emancipación de una ama de casa y esposa, por ir en contra del sistema matrimonial, por relatar cómo una mujer escapaba de un matrimonio concertado con su amante o por debatir abiertamente sobre el aborto en 1915 (Reich y Fukuda, 1976: 284). Esta censura se encuadra, a su vez, en una transformación en las dinámicas de la revista con el cambio de dirección, que pasaría a ser asumida por la anarquista Itō Noe en el año 1915, la cual sería asesinada por sus ideas políticas a manos de la policía en 1923 tras el Gran Terremoto de Kantō, que actuó como coartada (Reich y Fukuda, 1976: 286). Se puede deducir que el paso de una dirección progresista y reformista a una más radical a través de la figura de una pensadora anarcofeminista fue intuido por las autoridades como una amenaza directa al sistema por parte del colectivo de la *Seitō*.

La revista se estableció como un foro de debate heterogéneo en el que diferentes preocupaciones podían ser tratadas y que llevaron a discusiones dentro de la misma. Anteriormente mencionamos el

1 Traducción al japonés de la palabra: *Bluestocking*.

caso del aborto, pero, por ejemplo, también se produjeron debates en torno a la prostitución entre Itō Noe (1895-1923) y Yamakawa Kikue (1890-1980), presagiando la división entre anarquistas y comunistas. Itō defendía que la urgencia económica impedía abolir la prostitución en ese momento, asumiendo que debían ser pragmáticas con la situación de aquellas mujeres cuyo único sustento procedía del trabajo sexual. La postura de Yamakawa era contraria a esta bajo las bases del pensamiento marxista y establecía que el sistema prostituyente debía ser abolido lo antes posible (Reich y Fukuda: 1976: 285). Resulta, por tanto, de vital importancia comprender que desde este momento histórico se comienzan a fraguar debates que aún a día de hoy son relevantes en la comunidad feminista.

La *Seitō* funcionaría como base ideológica y formativa para muchas de las autoras que participaron en ella, un lugar donde desarrollar y expresar sus ideas, que finalmente se verían consolidadas durante las décadas de 1920 y 1930. Sin duda, esta publicación marcará el estilo de muchas de estas escritoras, así como los debates que se producirían y un modelo de funcionamiento, convirtiendo a la comunidad feminista japonesa en un sector heterogéneo en el cual convivían mujeres de diferentes ideologías. Colaborarían para alcanzar lo que entendían como un bien común y participarían en múltiples publicaciones de distintos signos políticos (Coutts, 2006: 178)[2].

Finalmente, en este apartado debemos hacer una revisión del manifiesto publicado en la revista *Seitō* por Hiratsuka Raichō: *A las mujeres del mundo.* Para ello señalaremos algunas de las citas más relevantes del mismo para más tarde analizar el papel político de las mismas, así como la figura de la autora.

> *I wonder why they don't try to examine more thoroughly what women should essentially be, apart from long-term history, immediate utility or convenience, and especially the traditional womanly virtues which came into being for the convenience of men*. (Hiratsuka en Reich y Fukuda, 1976: 288)

2 En esta página se ofrece una tabla en la que se relaciona a autoras con las diferentes publicaciones en las que participaron.

> […] *women's way of life should have limitless possibilities arrived at individually, as should women's choice of vocations, outside of being a good wife and wise mother, be without limit.* (Hiratsuka en Reich y Fukuda, 1976: 289)
>
> *Though we don't intend to cry out against marriage itself, we will never submit to the current idea of marriage and the present marriage system. Isn't marriage in the present society the relationship of obedience to power throughout women's lives? Aren't wives treated as if they were not yet of age or they were cripples? Don't they have proprietorship over their property nor any legal rights to their sons or daughters? Isn't adultery committed by wives punished, while that committed by husbands never punished? (All the answers are "Yes.").* (Hiratsuka en Reich y Fukuda, 1976: 291)

A través de los postulados podemos observar una clara intención de condena al sistema hegemónico que se había consolidado durante la Restauración Meiji, señalando especialmente la estructura matrimonial como una de las prisiones de la mujer, que veía enajenada su agencialidad como persona. Se proponía, por tanto, un nuevo sistema en la que la mujer pudiese realizarse, desarrollando la actividad productiva que ella considerara conveniente fuera de las imposiciones de un sistema social, matrimonial y familiar evidentemente patriarcal.

No obstante, es interesante observar cómo el Estado utilizó parte del mensaje de la autora para sus propias campañas, especialmente aquellos que rodeaban a la alabanza a la maternidad o la cuestión de la homosexualidad femenina vista como una simple fase del desarrollo sexual que desembocaría inequívocamente en una maduración por el medio de establecimiento de relaciones heterosexuales (Suzuki, 2010: 26-28). Podemos deducir de esta situación una manipulación manifiesta y una utilización de los mensajes de una de las facciones menos revolucionarias del colectivo feminista para la legitimación de los mensajes institucionales a través de la fabricación del discurso.

4. Las décadas de 1920 y 1930: Censura, revolución y representación

Tras el final de la publicación de la *Seitō* se dará un proceso de integración de mujeres en las revistas progresistas a través de figuras masculinas que las apoyan, pero que a su vez las limitan su libertad de expresar ciertas preocupaciones. De forma paralela, surge la literatura proletaria como uno de los movimientos más influyentes dentro de las letras japonesas; la creatividad sería vista como un método emancipatorio de la clase obrera (Coutts, 2012: 330-331).

En este contexto, los marxistas y progresistas acusaban a las mujeres feministas de los círculos literarios de *petit bourgeois* dado que la preocupación de género nunca podía ser más pronunciada que la de clase. La corta duración de la Liga de Mujeres de Kantō (1927-28) atestiguaría este hecho, ya que las fundadoras se verían obligadas a clausurarla por los líderes del *Rōnōtō* o "Partido de los Trabajadores y Agricultores" (Coutts, 2012: 330-331). Por otra parte, un ejemplo evidente del control de los hombres de la izquierda en las publicaciones de la época es el de la revista *Bungei Sensen* (Frente de las artes literarias), en la cual el volumen del Día de la Mujer Trabajadora solo contenía una obra de una escritora japonesa (Coutts, 2006: 174). Podemos inferir, por tanto, que el discurso feminista estaba supeditado al control masculino revolucionario de la época que pretendía hacer llegar su mensaje obviando la opresión patriarcal.

Otra revista de la época es *Senki* (Bandera de batalla), que surge en 1927 como rival de *Bungei Sensen* en una escisión de facciones de la izquierda. En esta publicación escribirá Kobayashi Takiji (1903-1933), principal representante de la literatura proletaria junto a Miyamoto Yuriko (1899-1951). Ambas revistas contaban con una mínima presencia femenina, producida siempre a través del contacto de estas autoras con responsables de las publicaciones, lo que Coutts ha denominado: *a token female voice* (Coutts, 2006: 174). Muchas de las autoras, tras evaluar sus circunstancias en las revistas progresistas, reclamarán su espacio y se opondrán a la labor de sus camaradas aludiendo a la intención

de estos hombres de utilizar a las mujeres como medios para hacer llegar su discurso. Entre ellas destaca Sata Ineko (1904-1998), escritora que en una obra en la que narraba la vida con su marido, perteneciente a este círculo, expresaba la limitación que suponía publicar en revistas de izquierda lideradas por hombres (Coutts, 2006: 175).[3]

A finales de la década de 1920, esta situación llevará al establecimiento de revistas dirigidas por y para mujeres de círculos feministas. Las publicaciones se producen en un momento de extrema complejidad en el que se vuelven más restrictivas las leyes censoras, fundamentalmente a través del establecimiento de los "crímenes de pensamiento" en 1925 (Coutts, 2012: 330). A su vez, esta dificultad se une a los obstáculos que conllevaba la rivalidad o el desprecio de los hombres de la izquierda. Constituyendo lo que hemos decido llamar una "doble censura".

Estas revistas se establecieron reconociendo el legado de la *Seitō* y pondrían de manifiesto de nuevo lo heterogéneo del movimiento feminista japonés frente al faccionalismo de la izquierda masculina. La autora Angela Coutts expone la existencia de tres lineas de pensamiento coexistentes en el feminismo: la reformista, mencionando a Oku Mumeo (1895-1997) que fundaría *Fujin Undō*; la marxista, aludiendo a Yamakawa Kikue y Miyamoto Yuriko, que priorizaban la lucha de clases; y, finalmente, la anarcofeminista, en la que destacaba Takamure Itsue (1894-1964) que fundaría *Fujin Sensen* (Coutts, 2012: 336).

Fujin Undō (El movimiento de las mujeres) (1923-1941) se consagraría como la publicación más longeva, centrándose en los derechos de las mujeres trabajadoras. En esta revista, la autora Nakamoto Takako (1903-1991) escribiría su famoso *Aka*.[4] Este relato narra las dificultades que vive una viuda de la clase trabajadora teniendo que asumir trabajos físicos mientras se encuentra embarazada. En el desenlace esta mujer se verá sometida a castigos físicos por parte de su patrón mientras sufría

3 Ver extracto de la narración: *Between the Lines of My Personal Chronology (Nen'pu no gyōkan).*

4 Relato traducido al inglés en Bowen-Struyk, H.; Field, N. (ed.) (2016): *For Dignity, Justice, and Revolution. An Anthology of Japanese Proletarian Literature*. The University of Chicago Press, pp. 25-33

un aborto debido a la dureza del trabajo que estaba llevando a cabo (Coutts, 2006: 186). La narración revelaría de manera cruda y manifiesta la realidad de las proletarias de la época, reivindicando no solo la existencia de una opresión de clase sino, también, dando relevancia a la discriminación y las dificultades asociadas al género.

Por su parte, *Nyonin Geijutsu* (Arte femenino) (1928-1932) se centraría en la cultura como medio de emancipación de la mujer. No obstante, por disputas faccionalistas de la izquierda se escindiría y en la editorial entrarían hombres marxistas. Mientras, otros autores y autoras fundarían *Fujin Sensen* (El frente de las mujeres) (1930-31), de ideología anarquista con los lemas: "No al control estatal", "Erradicar el patriarcado" y "Alzaos mujeres" (Coutts, 2006: 180-183).

Finalmente, durante la década de 1930, la gran mayoría de editoriales tuvieron que terminar su producción literaria por la persecución estatal en un Japón que viraba hacia el ultranacionalismo, lo cual acabaría con el encarcelamiento de muchas de las escritoras y su imposibilidad de conseguir fondos para continuar (Coutts, 2006: 184).

Angela Coutts (2012: 325-355) propone estudiar esta época de efervescencia a través de las representaciones femeninas en las revistas más influyentes de estas décadas. La autora llega a varias conclusiones a través del estudio de sus portadas, representaciones pictóricas e historias: el cuerpo de la mujer era utilizado como expresión de la decadencia comercial moderna, la mujer japonesa no tenía cabida en la revolución, que era asumida como masculina (se prefería utilizar la representación de hombres japoneses u hombres y mujeres soviéticas), y, por último, no se tenía en cuenta la militancia de estas autoras en movimientos políticos aún con su vital participación. Un ejemplo de este último factor lo podemos observar en la obra *The Japanese Communist Party 1922-1945* (Beckmann y Genji, 1969: 374-375), en la cual la escritora Miyamoto Yuriko aparecerá solo como esposa del Secretario General del Partido Comunista Japonés, aun teniendo ella contacto directo con la URSS a través de sus viajes.

A raíz de este hecho, resulta de interés analizar uno de los diálogos del relato *Una Flor* de la autora del movimiento proletario, a modo de exponer la relación entre las mujeres feministas y los círculos masculinos de izquierda con los que convivían.

> - Tú eres un poco rara. ¿De verdad no tienes intención de volver a casarte?
>
> - *¿Y tú qué?* [Asako, la protagonista]
> - *Hum... murmuró Oohira y contestó rotundamente -: No- Y después de un largo rato añadió-: Viéndolo desde otro punto de vista, eso ha de salir natural.*
> *Oohira, con el codo hincado sobre el brazo de la silla, apoyaba una mejilla en la mano; reacomodó la postura y se cruzó de brazos. Así permaneció reflexionando un rato y de repente alzó la cabeza dirigiéndose a Asako:*
>
> - *No me digas que has decidido hacerte religiosa budista.* (Miyamoto, [1927] 2017: 57)

Resulta evidente a través de este diálogo que la autora quiere expresar una estructura de género rígida que también era propugnada por los hombres de izquierda. Las opciones que presenta en este caso el protagonista masculino a su compañera son dos: el matrimonio o la reclusión de una congregación budista. Con este ejemplo queremos poner en relieve las presiones que impondría el circulo de izquierda a las mujeres de la época.

Por otra parte, cabe resaltar el tipo de relato al que nos enfrentamos, dado que el estilo de escritura también vendrá marcado por su contexto y sus medios expresivos servirían en gran medida para la reivindicación de la lucha individual por la emancipación. Autoras como Hijiya-Kirschnereit en su obra *Selbstentblößungsrituale*[5] expresan cómo la "novela del yo" (*watakushi shōsetsu*) se ha consumado como el género principal para los autores japoneses en la modernidad. Para ella, estas novelas tienes dos principios expresivos fundamentales: *factuality*, un entendimiento mutuo entre la persona que escribe y su lector a través de una experiencia personal, y *focus figure*, una perspectiva común entre protagonista, narrador y autor (Suzuki,

5 *Rituales de autorrevelación.*

1996: 9). Esto marcará de manera evidente tanto la producción literaria masculina como femenina, pero es importante entender este hecho como forma de unión escritora-lectora, a través de un mensaje emancipador para el público femenino que se estructura en primera persona por medio de experiencias vividas conjuntamente. Este hecho se relaciona con lo que la autora denomina *the makoto principle*, ligado a la estética japonesa: una valoración de hechos y verdades expresadas a través de la narrativa, en contraposición a la fabricación de la ficción.

Para Suzuki (1996: 16-19) la construcción de la identidad se ve expresada en el desarrollo e importancia de la "novela del yo" como catalizador de un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión, así como una nueva valoración del relato individual frente a la narración de eventos histórico-moralizantes. Para esto se necesitó de una revisión del lenguaje literario, que acercaría la novela a un mayor público y democratizaría, junto con una educación más extendida, el acceso a la literatura. La creación de un nuevo estilo, conocido como *genbun itchi*, unificando el lenguaje hablado y escrito se producirá en el desarrollo de la novela moderna y daría voz a las autoras y sus demandas (Coutts, 2012: 335).

5. Conclusiones

La Restauración Meiji de 1868 requeriría al Estado moderno el establecimiento de cambios en la estructura social y, por tanto, de los roles de género y del sistema familiar. Estos cambios se verán expresados a través de la literatura, con una renovada consideración por la creación de ficción y el establecimiento de un círculo de escritores, conocido como *bundan*. A partir de este momento se formulará una escisión básica en la narrativa: la "literatura pura" frente a la "literatura de masas", siendo esta segunda inmediatamente asociada a la "literatura de línea femenina". Los autores de la época, a través de la institución formalizada del círculo literario, aludían a las nuevas estructuras educativas establecidas en la sociedad Meiji, que proponían una

división de sexo en el acceso a la educación, para justificar esta división. La segregación, por tanto, imposibilitaba a las mujeres acceder a las instituciones más prestigiosas, lo que infería para estos autores una negación de su voz literaria que era acusada de "falta de profundidad". No obstante, durante esta época surgirá la primera autora reconocida dentro de las letras japonesas, Higuchi Ichiyō, la cual expresó la opresión del sistema a través de la narración de sus circunstancias personales.

La revista *Seitō*, publicada entre los años 1911 y 1916, se propone como la consagración de un *bundan* femenino. La publicación será fundada por Hiratsuka Raichō, que necesitó del apoyo económico de su familia y la aprobación de un mentor masculino para que el proyecto fuese reconocido socialmente. Los cinco años de la revista se verán marcados por la censura de narrativas que expresaban, según el Estado, comportamientos indecentes y que atacaban a la familia tradicional japonesa. Las autoridades, por tanto, arremetían públicamente contra las escritoras que componían la revista, hecho que dificultó en gran medida la continuación de la misma. Esta publicación se estableció como un foro de debate heterogéneo que marcaría inequívocamente el sistema de referencia para las feministas de décadas posteriores, así como las dinámicas y estilos de las autoras que la componían. A su vez, sirvió como base ideológica y formativa de las escritoras que verían consagradas sus ideas a lo largo de las décadas de 1920 y 1930. No obstante, el discurso de pensadoras como Hiratsuka Raichō fue tergiversado y utilizado por el Estado, especialmente en las temáticas de maternidad y homosexualidad femenina. Esto requería una selección concreta de partes del texto de la autora, negando o censurando aquellos manifiestos en los que se impugnaba el sistema familiar o matrimonial ante los que se declaraba frontalmente en contra.

El fin de publicación de la *Seitō* implicará la integración de autoras en diferentes revistas progresistas, en las cuales era imposible desarrollar un discurso feminista siendo acusadas por los marxistas de *petit bourgeois*. Esto es debido a que, en la época en la que se producen estas transformaciones, la izquierda planteaba la consecución de una revolución en la que la clase debía

prevalecer sobre las preocupaciones de género, las cuales eran consideradas marginales. Por tanto, este periodo se caracteriza por la poca participación de las mujeres en las revistas progresistas japonesas, en las cuales eran utilizadas para la difusión de un mensaje concreto propugnado por la dirección. Esta coyuntura llevaría a las feministas a revelarse en contra de sus camaradas con la fundación de diferentes revistas a finales de la década de 1920, en las que convivían tres líneas de pensamiento principales: la reformista-progresista, la marxista y la anarcofeminista. A pesar de este hecho, al analizar las publicaciones más relevantes de la época encontramos que el cuerpo de la mujer era utilizado en las revistas de la izquierda en asociación directa al consumismo moderno y, a su vez, eran relegadas de la revolución, ignorándose por completo su militancia en los movimientos políticos. La autora proletaria Miyamoto Yuriko expresa las contradicciones de la izquierda en su obra, planteando que los roles de género eran también propugnados por los hombres progresistas y marxistas.

Por último, es relevante conocer que estas narraciones se harán mayoritariamente en primera persona a través de la "novela del yo" (*watakushi shōsetsu*), lo cual permitirá acercar posturas entre el público femenino a través de la expresión de vivencias que afectaban al conjunto de las mujeres. La cohesión que esto crearía tendría su reflejo en la cooperación feminista de la época, dando lugar a un foro de debate complejo y rico que actualmente está siendo recuperado gracias a numerosas estudiosas.

Referencias bibliográficas

Beckmann, G. M. (1969). *The Japanese Communist Party 1922-1945*. Stanford University Press.

Nakamoto, T. (2016). Red. En Bowen-Struyk, H.; Field, N. (ed.) *For Dignity, Justice, and Revolution. An Anthology of Japanese Proletarian Literature* (pp. 25-33). The University of Chicago Press,

Coutts, A. (2006). Gender and literary production in modern Japan: The role of female-run journals in promoting writing by

women during the interwar years. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 32(1), pp. 167-195.

Coutts, A. (2012). Imagining radical women in interwar Japan: Leftist and feminist perspectives. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 37(2), pp. 325-355.

Koyama, S. (2014). Domestic Roles and the incorporation of women into the nation-state. The emergence and development of the 'good wife, wise mother' ideology. En Germer, A.; Mackie, V. y Wöhr, U. (ed.) *Gender, Nation and State in Modern Japan* (pp. 85-100). Oxford, Nueva York: Routledge.

Miyamoto, Y. ([1927] 2017). *Una flor*. Gijón: Satori Ediciones.

Reich, P. C., & Fukuda, A. (1976). Japan's Literary Feminists: The" Seito" Group. *Signs: Journal of Women in Culture and Society, 2(1)*, pp. 280-291.

Suzuki, M. (2010). *Becoming modern women: love and female identity in prewar Japanese literature and culture.* California: Stanford University Press.

Suzuki, T. (1996). Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity. California: Standford University Press.

Tanaka, Y. (2000). *Women Writers of Meiji and Taishō Japan. Their Lives, Works and Critical Reception, 1868-1929*. Carolina del Norte, Londres: McFarland & Company Publishers.

Villaseñor, F. (2011). Derecho y Discurso en la creación del modelo de familia japonés ie, *Estudios de Asia y África*, xlvi: 1, pp. 97-126.

El discurso femenino en la escritura de la colombiana Marvel Luz Moreno Abello
Feminine discourse in the writings of the colombian Marvel Luz Moreno Abello

Sonja SEVO
Universidad de Sevilla

Resumen

Marvel Luz Moreno Abello, nacida en Barranquilla (Colombia) en 1939, fue autodidacta en literatura y ciencias humanas. A partir de los años 70 se hace partícipe de la vida cultural parisina, convirtiéndose París en su segundo hogar. Su escritura da testimonio de que la cultura latinoamericana es, por tradición, falocrática y paternalista por lo que tiene la necesidad de proyectar un discurso femenino que critica a la cultura patriarcal, a la vez que se cuentan con enfoques feministas, de la sexualidad, la tradición modernista, de frontera, la vida cotidiana, la sociedad y la ciudad, relaciones entre región, nación y cosmopolitismo, entre otros. Algunas de sus obras más destacadas son *En diciembre llegaban las brisas* y los relatos "Ciruelas para Tomasa", "La noche feliz de Madame Yvonne", entre otros muchos. La Barranquilla que refleja Moreno en su obra se refiere a las esctructuras sociales y morales que inmovilizan a los seres humanos, creando en ellos estados como malestar, depresión, locura, etc. Marvel Moreno fallece en París en 1995, víctima de un enfisema pulmonar.

Palabras clave: discurso femenino, cultura patriarcal, cultura latinoamericana, sexualidad

Abstract

Marvel Luz Moreno Abello, born in Barranquilla, Colombia in 1939, was self-taught in literature and humanities. From the 1970's she became a participant in Parisian cultural life, thus becoming Paris her second home. Her writing testifies that the Latin American culture is by tradition phallocratic and paternalistic so it has the need to project a feminine discourse that criticizes the patriarchal culture, at the same time that feminist

perspective, sexuality, and modernist traditions are presented, topics about border, daily life, society and the city, relations between region, nation and cosmopolitanism, among others. Some of her most outstanding works are *In December came the breezes* and the stories "Plums for Tomasa", "The happy night of Madame Yvonne", among many others. The Barranquilla that reflects Moreno in her work refers to the social and moral structures that immobilize human beings creating in them states such as malaise, depression, madness, etc. Marvel Moreno died in Paris in 1995, victim of pulmonary emphysema.

Key words: feminine discourse, patriarchal culture, Latinamerican culture, sexuality

Marvel Luz Moreno Abello, nacida en Barranquilla en 1939, fue estudiante de economía, autodidacta en literatura y ciencias humanas, lectora de clásicos y partícipe de la vida cultural parisina desde los años 70. Formaba parte de una familia distinguida de Barranquilla y este hecho no dejará de tener constancia en toda su obra literaria. Reina del Carnaval de Barranquilla, en 1969 publica su primer cuento y se marcha a París. Desde entonces se anuncian en su escritura los dos tiempos claramente distinguibles: "1) Barranquilla, un "adentro" sin solución vivido desde la piel y la norma, y 2) París, un "afuera" desde donde se observa y reflexiona la condición humana" (Cuartas Restrepo, 2006: 11). Ese mismo año cuando deja Barranquilla para siempre, se le diagnostica lupus, la enfermedad que sufrirá hasta el final de su vida y que inevitablemente relaciona su escritura con la muerte. Marvel Moreno falleció en París en 1995, víctima de un enfisema pulmonar.

Marvel Moreno forma parte de los escritores y escritoras que consiguieron desarrollar un estilo y una narrativa propia en medio del *Boom* latinoamericano. Según muchos críticos, el lugar de la obra de Marvel Moreno en la literatura es propiamente "escritura de mujer"[1], particularmente de cara al deseo y a la sexualidad

1 "El hecho de que la mujer acceda a la escritura no significa que todo lo que salga de su pluma tenga que ser reflejo de su conciencia femenina; por el contrario, al vivir inmiscuada en el sistema patriarcal es normal que su

humana. Jacques Gilard ya habló en su estudio[2] de la no inclusión de Marvel Moreno en los cánones de las letras colombianas. Las razones pueden ser múltiples pero entre ellas se encuentra las dificultades por parte de la crítica para categorizar su obra como "literatura colombiana". La temática se aleja del realismo mágico, de la situación política, del bogotazo, de la guerrilla, las paramilicias y cualquier forma de nacionalismo[3]. Esta desvinculación temática junto a su exilio voluntario consolidaron un alejamiento de la autora de las letras colombianas, por no decir latinoamericanas. Sin embargo Cuartas Restrerpo defiende que: "el trabajo literario de Marvel Moreno es tan colombiano como latinoamericano y universal, principalmente por su "galería de retratos femeninos", a los cuales el trabajo del lector otorgará paulatinamente su inclusión, porque hay en ellos una visión que se adelanta, que desborda los límites del lenguaje y el pensamiento de la mujer" (Cuartas Restrepo, 2006: 158).

En su escritura, Moreno se centra principalmente en la problemática de la condición de la mujer en una sociedad elitista y cerrada, como era la Barranquilla de los años 1940 y 1950. La autora centra su atención en la individualidad de la mujer entre la represión y el deseo, la juventud y la vejez, la liberación y la clausura. En la escritura de Marvel Moreno se afirma una visión renovadora que critica la cultura patriarcal y a la vez se cuentan enfoques feministas, de la sexualidad, la tradición modernista, de frontera, la vida cotidiana, la sociedad y la ciudad, relaciones entre región, nación y cosmopolitismo, entre otros. Los tres temas poder, sexualidad y partiarcado aparecen inseparables ya que el partiarcado se apropia del poder y reprime la sexualidad, de la misma forma que el machismo y el catolicismo, en la obra de

producción intelectual esté marcada por la ideología dominante y que sus obras se insciban dentro de los parámetros de la literatura tradicional" (Aristazábal Montes, 2005: 7).

2 Jaques Gilard, "La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología", en Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse- Le Mirail Universitá degli Studi di Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Baroni, 1997, pp. 181-203.

3 "Yo escribo para la gente, sea cual sea su nacionalidad" (Gilard, 1997: 183).

Moreno, son los principals culpables de la violencia y represión que han sufrido las mujeres. La sexualidad reprimida parece ser la clave de todos los problemas, ya que es tratada en todas sus facetas, de la pulsión biológica al discurso regulado por la ideología patriarcal:

> El patriarcado es una marca, una huella histórica y transhistórica que condiciona en gran medida nuestras formas de pensar y hacer. El patriarcado constituye un régimen de dominación que es funcional al sistema de producción y que estableció una dinámica propia en las relaciones de poder y convivencia. (Esquivel Marín, 2008: 13)

En los años 80, cuando Moreno publica sus primeros relatos, Rosario Ferré, novelista portorriqueña, afirma que las mujeres todavía no han aprendido a explorar sus cuerpos y escribir sobre la propia sexualidad:

> Las escritoras del presente, sin embargo, saben que si quieren llegar a ser buenas escritoras tendrán que ser mujeres antes que nada, porque en el arte la autenticidad lo es todo. Tendrán que aprender a conocer los secretos más íntimos de su cuerpo y hablar sin eufemismos de él. Tendrán que aprender a examinar su propio erotismo y a derivar de su sexualidad toda una vitalidad latente y pocas veces explotadas. (Ferré, 1980: 16)

Esto implica que las mujeres antes de ser escritoras tienen que cumplir con una tarea que no es nada fácil: conocerse a sí mismas y sus cuerpos, al igual que alcanzar la "libertad interior" para poder escribir sobre su propia experiencia del mundo. Esta "libertad interior" implica superar las sanciones emocionales y psicológicoas que la sociedad sigue imponiendo a la mujer y las sanciones que ella suele imponerse a sí misma (Ferré, 1980: 13-14).

La autora, en su obra, presenta una cadena de mujeres que se suceden, en las que abuelas, madres e hijas sostienen una unidad: "Moreno desestabiliza esa continuidad al mostrar en las primeras la repetición del principio autoritario, en las siguientes

la imposibilidad de rebeldía y en las últimas la conquista de autonomía y liberación" (Giraldo, 2006: 194). La niña muchas veces vive en una realidad de ensoñación, donde la inocencia la hace estar en la niñez, al contrario de las madres y las abuelas que ya habiendo cumplido su papel de madres y esposas, muchas veces se encuentran solas en su adultez, siendo conscientes de su marginalidad y de la imposibilidad de cambiarla. Esa idea de la certidumbre de una cadena de mujeres que se suceden la encontramos también en la obra de escritoras colombianas de la generación posterior, por ejemplo Consuelo Triviño y Piedad Bonnett. En sus novelas de *Bildungsroman* femenino: *Prohibido salir a la calle* y *El prestigio de la belleza*, las dos protagonistas están en conflicto constante con su entorno, todas tienen una relación conflictiva con sus madres/abuelas, estricta educación religiosa y la relación conflictiva con su cuerpo. Aquí sobre todo es importante destacar la rebeldía que se resalta en las niñas, en comparación con las madres y las abuelas que pertenecen a la generación de mujeres pasivas y sumisas. Las niñas no quieren identificarse con sus madres y abuelas que aparecen como la representante de una imagen del "eterno femenino", y en gran medida se les considera el agente que quiere imponerles a las niñas que se sometan a los valores de un sistema que las discrimina. La educación de las niñas está absolutamente influenciada por la religión por lo que ninguna de las autoras pierde la ocasión de criticar y desmitificar la educación religiosa. Tanto Moreno, como Bonnett y Triviño encierran una abierta crítica al sistema religioso, lleno de falsedades e hipocresías; se ridiculiza la educación religiosa que oprime sobre todo a las niñas, utilizando medios de control para ejercer vigilancia y poner restricciones sobre el cuerpo y la sexualidad femenina.

Su escritura también da testimonio de que la cultura latinoamericana es por tradición falocrática y paternalista, por lo que tiene la necesidad de proyectar un discurso femenino pensado y hablado por voces femeninas, cuya mirada difiere de la del convencional discurso de lo femenino (Giraldo, 2006: 194-195). Mirar y narrar en la obra de Marvel Moreno parecen un juego dialéctico: "Marvel Moreno atrapa al lector: le narra,

le muestra y le detalla, al tiempo que lo relaciona con una doble temporalidad: la del mundo soñado ("un chispear de instantes") y la del mundo adulto ("un lento transcurrir de días iguales")" (Giraldo, 2006:198).

Algunas de sus obras más destacadas son: la novela *En diciembre llegaban las brisas* y los relatos, "La muerte de la acacia", "La noche feliz de Madame Yvonne", "Ciruelas para Tomasa", "Algo tan feo en la vida de una señora bien", "La peregrina", "La sombra", "Oriane, tía Oriane", "El espejo", etc. El proceso narrativo muestra en la mayoría de los relatos una metamorfosis del rol femenino, ya que la mujer asume su identidad, acepta su historia y se desempeña según las leyes del mundo contemporáneo:

> de sujeto de búsqueda, indagación y crisis, pasa a sujeto de desencanto que acepta su pasado, la identidad de su cultura y las contradicciones de la realidad. El tono narrativo cambia: el apasionamiento característico de los reconocidos cuentos "barranquilleros" se transforma en enfrentamiento y distanciamiento en los "cosmopolitas", pues la lógica racional se apodera del mundo y del discurso expresando cierta deshumanización muy propia del presente. (Giraldo, 2006: 203)

Es importante destacar que las acciones de los personajes en gran medida dependen del hecho de si se encuentran físicamente dentro o fuera de la ciudad. Una vez fuera, sin el ojo vigilante, se encuentran libres de disfrutar de su sexualidad y ser más ellos mismos. No obstante, a pesar de esos instantes de gozosa libertad, al final se acaban perdiendo en sus laberintos simbólicos (Lázaro de la Hoz, 2014: 131-132). Algunos de ellos acaban hundiéndose en la indiferencia, algunos en la locura y otros en el suicidio. No existe final feliz para ninguno de ellos, por tanto, el mensaje de la autora está claro: es imposible alcanzar la felicidad bajo las reglas rígidas del mundo que nos rodea.

En la novela *En diciembre llegaban las brisas* la ciudad se presenta como una estructura social, moral y rígida, un lugar de la ley, que ordena los comportamientos de los sujetos: "la ciudad

que crea Marvel Moreno es una síntesis que da cuenta de una ciudad particular, a través de ella en un acercamiento de lupa, nos deja ver los efectos destructivos de un sistema de civilización instaurado por años al que se suele llamar patriarcado" (Lázaro de la Hoz, 2014: 120). La Barranquilla que refleja Moreno en su obra se refiere a esas estructuras sociales y morales que inmovilizan a los seres humanos, creando en ellos estados como malestar, depresión, locura, etc. Moreno construye personajes que ejemplifican los efectos autodestructivos intentando cumplir las exigencias de la sociedad en la que los impulsos sexuales están sometidos a una serie de reglas de comportamiento: los hombres deben casarse únicamente con mujeres vírgenes y si no lo son deben entonces maltratarlas y hacer valer su lugar de poder (Lázaro de la Hoz, 2014: 124). Moreno enfatiza el fetichismo de la virginidad que tiene un valor muy grande en el mercado del matrimonio y que tiene función de preservar la clase dirigente, dado que es el factor crucial para consolidar y perpetuar el poder y la riqueza de la aristocracia.

Según Ligia S. Aldana (1997: 147-154), a través de los cuerpos mutilados de dos personajes femeninos, Dora y doña Genoveva, las protagonistas de su novela *En diciembre llegaban las brisas* y de su relato "La muerte de la acacia", la autora quiere dejar constancia de la regulación de limitado comportamiento sexual de la mujer, de la subyugación del deseo sexual femenino que priva a la mujer de lo que más es suyo y que tiene como objetivo silenciarla y producir una mujer ideal, madre y señora, que no represente ninguna amenaza para el hombre.

Así pues, en el caso de Dora, cuya pérdida de virginidad antes del matrimonio la condena a una vida llena de maltratos y humillaciones por parte de su marido, Benito, quien se casa con ella para ultilizar sus conexiones sociales. El marido de Dora aprovecha cada ocasión para controlar y humillar a su esposa, privándola de su placer sexual, ya que según él la maternidad no es compatible con el placer sexual femenino, y una vez nacido su hijo le impide a Dora a ser agente de su propio deseo. Posteriormente Benito procede a asediar a su esposa con palizas y amenazas que le ocasionan a Dora una serie de problemas de

salud: jaquecas, hemorragias, enfermedades venéreas, hasta una operación nasal para evitar que ronque. De esta forma, Benito ejerce sus derechos atribuidos por las leyes de los hombres, el patriarcado y la religión:

> No solo le estaba prohibido discutir la menor orden de su marido, responder el teléfono, asomarse a la ventana…sino que tampoco tenía derecho de ir al cine o visitor sus amigas, ni siquiera dirigirse a casa de doña Eulalia del Valle, qué vivía a tres cuadras de ellas, sin la compañía de una vieja sirvienta. (Moreno, 1987: 57)

Dora acepta todos los maltratos de forma sumisa debido a la estricta educación religiosa que recibe y el sentimiento de culpabilidad por no haber llegado virgen al matrimonio. Dora es así completamente anulada física y emocionalmente hasta convertirse en "una mujer amorfa y marchita que comía poco, dormía poco y vivía atontada por los tranquilizantes y las jaquecas" (Moreno, 1987: 58).

Por otra parte, en el caso de doña Genoveva, cuyo matrimonio con don Federico al principio parecía una alianza ideal, se termina convirtiendo en una mutilación genital femenina. Don Federico, obsesionado por la belleza de su esposa a la que ve como algo que puede llevarla a la perdición llamado adulterio, deja el lecho conyugal durante el primer año de matrimonio y rechaza el placer sexual, al mismo tiempo sometiendo a su esposa a un enclaustramiento total. Finalmente llega a convencerla de la necesidad de una operación de amígdalas, no obstante, al final de la operación, doña Genoveva se da cuenta de que en vez de haber sido operada de las amígdalas, había sido castrada. Al ser castrada, doña Genoveva pierde tanto la capacidad de sentir placer sexual como su belleza: "De la operación de doña Genoveva vendría hablarse muchos años después…Las raras personas que tenían el privilegio de verla se mostraban sorprendidas de que habiendo sido tan esbelta en su juventud, hubiera tomado con el tiempo el abotegado aspecto de un eunuco entrado en años" (Moreno, 1980: 66). Dentro de la sociedad que Moreno presenta en su narrativa, la sexualidad femenina es reconocida simplemente

como un medio de reproducción y como un instrumento del placer masculino. Tanto la iglesia como la ideología machista imperante controlan la sociedad, rigen las vidas de las protagonistas y crean circunstancias que no brindan ni un gramo de esperanza para conseguir la autonomía de sujetos femeninos.

Como afirma Luz Mary Giraldo (2006: 205), en el relato *"*Ciruelas para Tomasa" vemos una narración que se alterna en dos versiones que matizan presente (la nieta) y pasado (abuela) hasta confluir en la versión de la criada afrodescendeinte de la abuela, Tomasa (pasado, presente y tal vez futuro). Tomasa y la abuela parecen compartir el mismo destino, en el que les ha tocado sufrir la violencia del patriarcado, pero como Tomasa es de menor estatus social, económico y racial, fue la que más caro pagó su intento por salirse de la subordinación. Su tentativa por cambiar la situación en este caso consistía en encontrar a un hombre que la mantuviera. Para lograr este propósito, Tomasa empieza a imitar a las señoritas de la sociedad, repitiendo lo que ellas dicen, peinándose como ellas, refinando sus gestos hasta el punto de convetirse en una muñeca mecánica, con tal de ser la mujer deseable para el hombre que ama. De esta forma, Tomasa se presenta como un objeto de deseo deformado, encarnando así el estereotipo de la mujer fina y lánguida que entra en los cánones patriarcales acentuando su feminidad o en este caso, su debilidad. Después de muchos disgustos, Tomasa pierde la razón, se convierte en una mujer que pierde su identidad, ya que no sabe cómo expresar lo que siente. Ella vuelve a la casa de su ama, después de muchos años, en un estado lamentable, después de toda una historia de indigencia y abusos vagando por los pueblos y montes. De esa forma, Tomasa se refugia en la locura, ya que la realidad femenina resulta tan insostenible que resulta más viable llevar la vida por otros medios, por my extremos que sean.

En "Algo tan feo en la vida de una señora bien" el tiempo del relato muestra que la vida está marcada por una temporalidad doble: un pasado feliz y amoroso y un presente tormentoso que proyecta la ausencia y la negación del mundo soñado. La protagonista, Laura, "habitante de los dos tiempos, para soportar el presente (un matrimonio infeliz y una casa demasiado grande)

recurre a amplias dosis de Librium y Valium para anestesiar su cotidianidad" (Giraldo, 2006: 205). Como en todas las obras de Moreno, en este relato el erotismo juega un papel importante, ya que la reducción de la mujer se ejerce principalmente a través de la reducción de su deseo sexual y cualquier imposibilidad de expresarlo. Reducción de sexo a simple función procreadora es lo que reiteradamente en la narrativa de Marvel Moreno sirve para disminuir tanto el poder de la mujer como su fuerza vital que en su caso se traduce en la fuerza de su deseo sexual. Laura, en cambio, sí que tuvo una experiencia de amor en su juventud y de allí viene su rebeldía interior. Sin embargo, se termina casando con un hombre católico y reaccionario, fiel a las buenas costumbres, que ciñe a su mujer a las imposiciones sociales con tal de mantener el prestigio social. Ante los ojos de todo el mundo Laura es una mujer que lo tiene todo, una casa grande, un marido ejemplar, un hijo, una buena posición social, no obstante, su vida se reduce a un malestar continuo. Laura comprende que no puede decidir sobre su cuerpo y menos sobre su amor. La añoranza del pasado y su imposibilidad de aceptar el presente la acaban hundiendo en el suicidio, ya que se ve incapaz de encontrarle un sentido a su vida: "El suicida se despoja de su vida, para poder vivir bien, como si fuera una parte suya que molesta y duele. Alguien puede quitarse la vida porque siente que ya no soporta los elementos destructivos que lleva dentro, de modo que se despoja de ellos al costo de la culpa y la confesión de sus deudos" (Álvarez, 2003: 120). A pesar de la estricta educación religiosa que recibe, al igual que todos los personajes femeninos de Moreno, Laura opta por el peor de los pecados según el cristianismo, puesto que la vida misma es un don de Dios, rechazarla es rechazarlo e Él y frustrar su voluntad. De esta manera, ella se rebela contra el mundo patriarcal que la oprime y a la vez niega su poder sobre su existencia, aunque a cambio pierde su vida.

Ambos personajes femeninos se ven obligados a buscar refugio: "la crisis de Laura, semejante a la de Tomasa, se cristaliza en la despedida del mundo edénico de dos maneras: Tomasa niega el paraíso y se refugia en la locura: Laura lo olvida y busca refugio en la evasión, la alucinación y la anestesia de su cotidianidad"

(Giraldo, 2006: 206). Moreno configura mujeres que son infieles por un momento, o mejor dicho se rebelan por un instante (como Laura o Dora con su amor del pasado), pero vuelven enseguida al lugar "que les correponde", con los hombres que socialmente les convienen. Paradójicamente, todas ellas se vuelven a encontrar en situaciones y experiencias que les impiden alcanzar una verdadera libertad. Este planteamiento de buscar refugio en la locura o en cualquier otra forma de evasión de la realidad la encontramos también en otras escritoras colombianas de la misma generación, como por ejemplo Albalucía Ángel, Fanny Buitrago, Helena Araújo, entre otras muchas, donde las protagonistas aunque se rebelen contra el sistema patriarcal, no tienen poder suficiente para cambiar nada y se tienen que evadir de él a través de los sueños o la locura, como pasa también en la novela extraordinaria del boom latinoamericano *Pedro Páramo*, donde se reivindican los valores feministas a través del personaje de Susana San Juan[4]. Se ridiculiza la sociedad patriarcal a través de su locura y su negación de hacerse partícipe de una sociedad que oprime sus fuerzas vitales y sexuales.

Otro relato con interesante trama donde la burla a la purificación se intensifica y la situación de rebeldía indudablemente alcanza su cima, mediante la exacerbación erótica es "La peregrina". Ana Victoria, la protagonista ninfómana deberá expiar la culpa por haber gozado de su sexualidad en una monacal experiencia purificadora. "El máximo de la ironía se realiza cuando en el lugar donde deben expiar sus pecados, Ana Victoria se encuentra con Pablo, quien acude por idénticas erotómanas razones, y como en un juego de dobles y espejos, se inicia entre ellos una consumación plena de los apetitos incontrolables. De esa forma lo inefable se hace posible, la sumisión se transforma en audacia, la virginidad en impulso erótico y la ingenuidad en ironía" (Giraldo, 2006: 209). En este relato, Moreno ataca el cordon umbilical de

4 A través del personaje de Susana San Juan, Juan Rulfo decontruye el signo femenino, entendido en el sentido judeocristiano, afirmando además que es palabra de la mujer, y no una visión exterior de ella la única voz que puede definir con autoridad su identidad (Rose Marie Galindo, "Susana San Juan y la deconstrucción de un signo femenino". Disponible en: http://www.academia.edu/4593520/Susana_San_Juan_y_la_deconstruccion_de_un_signo_femenino. Fecha de consulta 12/02/2018).

la iglesia católica, con una actitud iconoclasta y abierta que no manifiesta ninguna rerserva moral en cuanto a las tensiones que el catolicismo ejerce sobre la mujer. La autora describe el acto sexual como una forma incontrolable de abrazar el deseo carnal y de rendirse de una vez por todas a los reclamos del cuerpo:

> Se amaron en silencio y con voracidad, convertidos en un solo ser, en una entidad maravillada de encontrar en sí misma su plenitud. Se amaron en el cuarto de él, en el de ella, sobre el colchón sucio y las sábanas limpias, ajenos al tiempo, indeferentes al mundo, embriagados de un placer salvaje que solo controlaban para ir más lejos, cuando sudorosos y cansados sus corazones les latían como si fueran a estallar. Se amaron sin comer ni dormir, sin mirar siquiera el reloj. (Moreno, 1992:123-124)

La escritura de Marvel Moren alega que, a través de la palabra, la mujer se defienda del patriarcado, dado que los hombres han tenido durante siglos el uso de la palabra, ante todo en el relato escrito, siendo las mujeres más propensas a expresarse a través de la oralidad. A través de la escritura la mujer se empodera y sitúa en el rol intelectual, diferente a los roles tradicionales asignados por el patriarcado. Seguramente, por esa necesidad de contarse a sí mismas, la narrativa que más han empleado las mujeres ha sido la autobiografía:

> Por medio de la escritura autobiográfica, las mujeres tienen y ejercen la transformación de la propia biografía y la reconfiguración de una identidad impuesta desde la memoria y la utopia. El lenguaje y el cuerpo expresan lo inidentificable, lo sin yo y sin nombre, la presencia de lo inaccessible, la huella de la represión, pero también, el trazo de un eros femenino feminista que impugna creativamente toda domesticación. (Esquivel Marín, 2008: 6)

Finalmente, y de manera reiterada, en la obra de Marvel Moreno queda constancia de que "la historia profunda de la mujer queda sin resolver; ella quiere una voz, un espacio propio, una movilización de sueños y deseos en los que la sexualidad cumpla

un papel frente a la comprensión de la libertad" (Cuartas Restrepo, 2006: 99). Única y exclusivamente alcanzando la liberación sexual, a la mujer se le va a poder abrir camino hacia la libertad, que en este caso será la expresión máxima de su creatividad y de su aceptación de su cuerpo de mujer.

Referencias bibliográficas

Aldana, L.S. (1997). *En diciembre llegaban las brisas* y "La muerte de la acacia": de la sexualidad y el poder. En J. Gilard y F. Rodríguez Amaya (Eds.), *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse- Le Mirail Universitá degli Studi di Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, pp. 147-154, Viareggio: Baroni.

Álvarez, A. (2003). *El dios salvaje*. Barcelona: Planeta.

Aristazábal Montes, P. (2005). *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Universidad del Valle.

Corbatta, J. (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.

Cuartas Restrepo, J. M. (2006). *MARVEL MORENO: treinta años de "escritura de mujer"*. Bogotá: Insituto Caro y Cuervo.

Galindo, R. M. (2018). Susana San Juan y la deconstrucción de un signo femenino. Recuperado de: http://www.academia.edu/4593520/Susana_San_Juan_y_la_deconstruccion_de_un_signo_femenino. Fecha de consulta 12/02/2018.

Gilard, J. (1997). La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología. En J. Gilard y F. Rodríguez Amaya (Eds.), *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional organizado por Université de Toulouse- Le Mirail Universitá degli Studi di Bergamo, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, pp. 181-203, Viareggio: Baroni.

Giraldo, L. M. (2006). *Más Allá de Macondo: Tradición y Rupturas Literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Esquivel Marín, S. (2008). Escritura, género y subjetividad femenina. El cuerpo (sexual) de la escritura. *Revista de Investigación Científica*, 4, 2, pp. 1-18.

Ferré, R. (1980). La autenticidad de la mujer en el arte y el diario como forma femenina. *Sitio a Eros: trece ensayos literarios*, Joaquín Mortiz, México, pp. 13-27.

Lázaro de la Hoz, M. (2014). *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno. Una lectura desde el psicoanálisis. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, 20, pp. 117-137.

Moreno Abello, M. L. (1980). *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (cuentos). Bogotá: Pluma.

Moreno Abello, M. L. (1987). *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona: Plaza & Janés.

Moreno Abello, M. L. (1992). *El encuentro y otros relatos*. Bogotá: El Áncora.

Música guanacasteca en clave feminista y decolonial

Guanacastecan music in feminist and decolonial key

Yorleny ESPINOZA.
Universidad Nacional de Costa Rica

Resumen

Este trabajo se centra en dos aspectos complementarios: las dificultades de las cantautoras guanacastecas para afirmarse en la música popular y el análisis discursivo e interpretativo de las canciones: *Serenata a mi amado*, compuesta por la cantautora Karol Cabalceta e *Historia sin fin* de Carmen Leal de Guanacaste, Costa Rica. Nuestra metodología es su lectura en clave feminista decolonial con el fin de evidenciar, en el mensaje trasmitido, las claves epistemológicas feministas propuestas por Cecilia Díaz (2010) y lo definido por Eduardo Restrepo y Axel Rojas (2010), acerca de la descolonialidad del saber, entre otros fundamentos teóricos.

Palabras clave: cantautoras, estereotipos de género, música popular, feminismo decolonial.

Abstract

This work focuses on two complementary aspects: the difficulties of the Guanacaste singer-songwriters to affirm themselves in popular music and the discursive and interpretative analysis of the songs: Serenata a mi amado (Serenade to my beloved), composed by the singer Karol Cabalceta and Historia sin fin (Endless story) by Carmen Leal from Guanacaste, Costa Rica. Our methodology is its reading in decolonial feminist key in order to evidence, in the transmitted message, feminist epistemological keys proposed by Cecilia Díaz (2010) and defined by Eduardo Restrepo and Axel Rojas (2010), about the decoloniality of knowledge, among other theoretical foundations.

Key words: women singer-songwriters, gender stereotypes, popular music, decolonial feminism.

1. La cultura y música en Guanacaste

Guanacaste, situada en el Noroeste de Costa Rica, es una provincia variada en tradiciones y costumbres, que se expresan en diferentes manifestaciones artísticas. Sus habitantes han mostrado especial interés en mantener la cultura guanacasteca viva para que pueda ser compartida con el resto del país y del mundo. Si bien muchos lugares en el país pueden tener su propia particularidad, la historia de la región define a esta provincia por ser una zona de paso y de encuentro de etnias, desde sus inicios. Roberto Cabrera (1989) afirma que:

> al noroeste en el Pacífico Seco, fue una zona de paso con todo lo que eso representa para la historia y la cultura de la región desde que Gil González Dávila realizó su recorrido por el litoral Pacífico hacia Nicaragua, pasando por Nicoya, procedente de Panamá (Cabrera, 1989: 24).

El cantautor y folclorólogo nicoyano, Abdenago Torres Meléndez, mejor conocido como "Nago de Nicoya"[1], analiza las peculiaridades de esta zona desde la perspectiva histórica y política. El primer punto que resalta del guanacasteco tiene que ver con la llegada de los españoles, a través de Panamá y Nicaragua por las costas pacífica y atlántica, lo cual permite que los pobladores de esta región estén como en dos países, con una identidad y legado cultural muy variado y diferente. Como segundo punto, Torres resalta el gobierno establecido en la zona de Nicoya específicamente, con un cacique, con sus comidas, su música, sus bailes, su moneda, su vestuario. Por tanto, manifiesta que Guanacaste, Nicoya propiamente, se convirtió en el epicentro cultural del país (A. Torres, comunicación personal, 22 de mayo de 2017).

Desde el periodo de la conquista y la colonización, las historias de dominio han formado parte del imaginario colectivo de los

1 Abdenago Torres Meléndez; recientemente distinguido con el máximo reconocimiento en el campo del folclor que otorga el Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclore y de las Artes Tradicionales (CIOFF), asociación que forma parte de la UNESCO.

pobladores y han sido constantes las disputas entre el dominador (europeo/español) y el dominado (indio, negro u otro esclavo de otro origen). Sobre ésto Aníbal Quijano (1999) expresa:

> Esa distribución de identidades sociales sería, en adelante, el fundamento de toda clasificación social de la población en América. Con él y sobre él se irían articulando, de manera cambiante según las necesidades del poder en cada período, las diversas formas de explotación y de control del trabajo y las relaciones de género (Quijano: 1999, 140).

Si bien es cierto que esos aspectos históricos sobre el proceso de descubrimiento y conquista han influido de forma negativa en las relación mujer-hombre, también lo ha hecho positivamente en la construcción de las expresiones culturales populares de la zona, tales como la música, la danza, el arte, los diseños, las ceremonias, las formas arquitectónicas, los objetos de artesanía, las narraciones y muchas otras expresiones artísticas o culturales, ya que la fusión de culturas ha permitido que las manifestaciones se diversifiquen, se fusionen y se consoliden en la región.

La música se ha convertido en una de las formas más representativas que identifican la región de Guanacaste y a sus habitantes, y en uno de esos elementos culturales más arraigados en sus pobladores. Sin embargo, cabe mencionar que su desarrollo siempre se ha hecho desde la construcción desigual de género, ya que ha sido el hombre el principal autor y protagonista de muchas de las historias que se cuentan en las canciones. Cuando se menciona a la mujer, ha sido, en muchos casos, como objeto y no sujeto, siendo ~~la~~ mayoría de ellas escritas y arregladas por hombres y originadas a partir de las relaciones que han tenido con las mujeres, botín de conquista, utilizando roles sexuados equivocadamente definidos y representados desde el poder del patriarcado.

2. El imaginario colectivo patriarcal en la música de Guanacaste.

La canción tradicional compuesta en Guanacaste utiliza un lenguaje coloquial y representa la cotidianidad de sus pobladores y pobladoras. Además, es narrada a lo largo de historias y experiencias musicalizadas, pero comúnmente desde las vivencias y el punto de vista de los hombres de la casa, del pueblo o de la comunidad. La comunidad ha tomado como suyas estas narraciones interiorizando la letra de estas canciones hasta llegar a configurar lo que se conoce como imaginario colectivo, el cual se construye y reconstruye en un momento y espacio determinados. Como afirma Gilbert Durand, se trata de "una categoría antropológica primordial y sintética; gracias a él es posible comprender las producciones artísticas de una sociedad y las representaciones racionales que la constituyen, así como el conjunto de la cultura" (Durand, 2000: p.18). También Cornelius Castoriadis (1993), precisa que el concepto de imaginario social está vinculado a lo socio-histórico, a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos y las sujetas se inventan sus propios mundos (Castoriadis,1993: p.220).

El imaginario colectivo, en relación con la música popular guanacasteca, se puede estudiar como ideología, ligado a la historia cultural y social de la provincia desde la época de la conquista, y a la visión propiamente de los hombres y a las relaciones de poder que establecen con las mujeres desde su posición hegemónica.

Las estructuras simbólicas del imaginario que responden a las estructuras sociales y antropológicas de la sociedad de la que emanan, pueden apreciarse en muchas de las conductas y/o acciones, descritas en la mayoría de las canciones guanacastecas, que se basan en constructos masculinos transmitidos durante generaciones. Las relaciones desiguales entre mujer-hombre, la interpretación de la vida y los fenómenos sociales que vive el guanacasteco y la guanacasteca han sido contadas mayormente por músicos y compositores hombres, por tanto, las representaciones sociales han sido fuertemente determinadas por los pensamientos

sociales o discursos desde una visión patriarcal de manera explícita e implícita.

3. Cantautoras Guanacastecas

En relación con la música guanacasteca se ha dado un fenómeno importante; el surgimiento de un grupo de cantautoras de música tradicional en la que se destacan mujeres de toda la provincia. Ellas vienen haciendo un trabajo muy meritorio desde finales de los años noventa hasta nuestros días. En este colectivo se encuentran Carmen Leal de Santa Cruz y Karol Cabalceta de Hojancha, entre otras, igualmente con gran trayectoria, como Guadalupe Urbina de Sardinal de Carrillo, Elsa Centeno de Las Juntas de Abangares, Ana Lucía Rodríguez de Nicoya y Amalia Martínez de Liberia. Han incursionado en este género para romper con los estereotipos de "músicos/hombres", y cantar la música tradicional guanacasteca en clave feminista, proponiendo, como dice Díaz (2010), conocimiento que erradique la desigualdad de género. Sus canciones presentan a la mujer como sujeto que genera su historia, capaz de transformar también la de otros desde una nueva práctica integral, que sitúa el conocimiento en el lugar desde donde surge, de donde se habla, es decir, desde sus propias visiones de la realidad y experiencias personales.

En una entrevista para el periódico *La Voz de Guanacaste*, Karol Cabalceta habló sobre la recopilación que hizo de las mejores canciones de mujeres compositoras guanacastecas, un material discográfico que todavía no ha sido reproducido, llamado "Guanacaste en voz de mujer" (2016). Este mismo periódico sostiene la necesidad de que este tipo de música se difunda, subrayando indirectamente su novedad: "La Voz de Guanacaste" publica esas piezas originales que fueron compuestas por siete cantoras de la provincia, esas que luchan por ser parte de un panorama usualmente masculino" (p.1, párr. 4).

Sin embargo, con el afán de ahondar más en el tema, fue imprescindible una entrevista más en profundidad con Karol Cabalceta. En ella sostiene que el motivo principal de grabar este

disco fue la marginación que sufren en la música las cantautoras de la región, partiendo de la evidencia de que el único referente artístico musical con el que se cuenta en la provincia de Guanacaste es material hecho por hombres. Además, toda la investigación previa a la grabación del disco surge a raíz de una invitación que le hicieron para formar parte de un concierto en donde solo había invitados masculinos y ante su pregunta "¿Por qué solo yo de mujer?", le respondieron que tan solo ella y Guadalupe Urbina son cantautoras en la región. Frente a esta situación, la artista manifiesta que "estaba con la espinita…porque yo conocía a varias de las señoras, estaba con la espinita de hacer algo, y eso fue lo que detonó…verdad, o sea como nos invisibilizaban sabiendo aún, sabiendo que existíamos" (K. Cabalceta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2017). Este acontecimiento dejó en evidencia la necesidad de que las mujeres cantautoras de música guanacasteca de la región tenían de salir del "anonimato forzado" y dejar de ser, en palabras de Gayatri Spivak,en el trabajo de Karina Bidaseca (2011), "voces silenciadas" (35).

Karina Bidaseca (2011) hace suyas las ideas de Beatriz de Ita Rubio y expone que el problema no sería la ausencia de mujeres, sino la invisibilidad de su trabajo y sus logros artísticos. Esta incomprensible desaparición de las mujeres del panorama cultural y musical es un hábito de consecuencias espeluznantes, puesto que lo que se pretende es que las mujeres sean "rehenes" en el pensamiento de los hombres y subordinadas al punto de perder su autonomía para crear y dar a conocer sus visiones de mundo. En otras palabras, y tomando prestadas las palabras de Emmanuel Lévinas sobre el Mismo y el Otro, Bidaseca sugiere que el problema radica en que: "el Otro es siempre anterior a mí, y se impone como límite de mi propia libertad" (Bidaseca, 2011:29). O sea, todo gira alrededor de los hombres y bajo una visión androcéntrica.

Otro aspecto de orden similar lo expone Ramón Grosfoguel (2010), cuando se refiere a la geopolítica y menciona que, históricamente, el hombre occidental representa su conocimiento como el único capaz de lograr la conciencia universal y se denota que los saberes se ubican en el lado dominante (Grosfoguel,

2010:140). Por tanto, al considerar el rol femenino en la música popular, se hace evidente que se ha obviado el estudio de la vida e historia de las mujeres en sus pueblos. Al relacionar la biopolítica con la geopolítica, el elemento dominante sale a flote, por un lado, la política desde la visión reguladora sobre lo que las mujeres deben hacer y cómo deben hacerlo, y, por otro lado, la política desde la geografía, con estados o gobiernos con visiones y políticas machistas muy explícitas y avasalladoras, o sea, desde macroescenarios muy mal establecidos. Por ejemplo, durante la misma entrevista Karol Cabalceta explica que ella tuvo que solicitar una beca-taller al Ministerio de Cultura de Costa Rica para investigar sobre estas mujeres músicas, pero lo irónico es que tenía que partir del hecho de que esas mujeres no existían. Ella agrega: "entonces era desmitificar el sí existíamos o no existíamos, entonces, obviamente yo sabía que sí, pero esa parte era para evidenciar la existencia de autoras musicales en la provincia" (K. Cabalceta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2017). Ante este panorama queda claro que el rol de las entidades de gobierno y sus directrices han sido fundadas en el poder desde la masculinidad, al menos en este ámbito.

Con el fin de contrarrestar la perspectiva estática de la cultura, leída a partir de un esencialismo, como el creado en Guanacaste sobre el macho dominante en el área de la música, surge el feminismo antiesencialista propuesto por Uma Narayan (2000), que insiste en que se

> debe poner atención a las "etiquetas" que se eligen; no son simples descripciones que usamos para definir realidades distintas ya existentes. Por el contrario, se trata de designaciones arbitrarias que se encuentran conectadas a diversos proyectos políticos (Narayan, 2000:87).

De ahí que la investigadora Karol Cabalceta presente el proyecto como un derecho que le pertenence a ella y a otras mujeres, para demostrar que la liberación femenina dentro del sistema capitalista es posible y que desde el pueblo se puede

fortalecer, aunque María del Carmen Elu et al. (1975) consideren que:

> la mujer tendrá pues una doble lucha, por su pueblo y por sí misma. La denuncia de esta ideología es tarea de las mujeres, pero esta denuncia no debe separarse del de una denuncia del sistema que las sustenta (Elu et al, 1975: 23).

La creación de esta producción discográfica responde a la lucha que las cantautoras sostienen, y se convierte en la voz de las otras mujeres a quienes representan. Karol Cabalceta lo explica hablando del título de su recopilación, *Guanacaste en voz de mujer:*

> tenemos una historia que contar, o sea Guanacaste no es solamente lo que querían contar o han querido contar los caballeros, de la parte romántica lindísima de las haciendas, y del garbo del hombre sobre un caballo, o la valentía sobre los lomos de un toro. Somos más que eso, y también pues está la otra parte el Guanacaste en la voz de las mujeres, en qué queremos decir las mujeres de nuestra provincia" (K. Cabalceta, comunicación personal, 17 de noviembre de 2017).

En otras palabras, Karol Cabalceta y las demás cantautoras guanacastecas son conscientes de que en la región existe un Guanacaste que debe ser compartido desde ambas visiones, la del hombre y la de la mujer, y que los guanacastecos y las guanacastecas deben aprender a escuchar con detenimiento las historias desde el contexto femenino, y dejar de manipular la información con constructos machistas.

4. Análisis de dos canciones de autoras guanacastecas

***Serenata a mi amado* de Carmen Leal**

1.En esta noche fría
Escucha corazón

Lo que vengo a cantarte
2.No vayas a pensar
Que porque soy mujer
Intento humillarte
3.Escucha mi canción
Pues bien sabes mi amor
Que soy Santacruceña
Coro: Que corre por mi sangre
El brío y el calor
De la guanacasteca
Coro: Que corre por mi sangre
El brío y el calor
De la guanacasteca
[…] 8. Sé que siempre es el hombre
que no es la mujer
9.Pero esta noche a ti
Te quiero complacer
10. Déjame que sea yo la que te cante a ti
Serenata a mi amado
En esta noche fría […]

En apariencia, la canción *Serenata a mi amado* muestra simple, utilizando un lenguaje amoroso reconducible al modelo de las canciones de ronda, sin embargo, muestra una total ruptura con respecto a ellas.

Carmen Leal nos presenta un yo mujer que habla a un tú hombre, volviendo del revés los tradicionales papeles y escoge, además, el tema de las serenatas, colocando a la mujer que canta a su amado en un contexto (normalmente nocturno y callejero) que tradicionalmente le está prohibido o está mal visto, rompiendo así con el mito de que sólo los hombres pueden ponerlas en práctica. Como señala Margaret Mead "la discusión de las relaciones entre los sexos es una forma de discutir problemas relativos al poder, a la distribución de la riqueza, a la justicia e injusticia" (Mead, 1975:77). En este caso al poder de quien puede tomar la palabra y hacer música para seducir al otro. La canción pone en entredicho "la naturalidad" de las diferenciaciones y roles socialmente establecidos entre los sexos masculino y femenino. El yo mujer, que se insinúa en esta composición a un yo masculino, no solo

propone un nuevo papel para ella sino que reclama una diferente masculinidad de él.

En la estrofa ocho, queda en evidencia que si bien fueron los hombres los que iniciaron este tipo de canciones de seducción, en ese momento también las mujeres pueden tomar la iniciativa amorosa, rompiendo el tradicional esquema que ve a las mujeres como objetos de amor, sin deseo, para proponer un yo femenino que habla sin tapujos de sus sentimientos. (Bidaseca, 2011:23). La mujer se coloca al mismo nivel del hombre en su interlocución con él, abandonado la pasividad y el silencio.

Serenata a mi amado, verbaliza en su texto el amor apasionado que también sienten las mujeres y que expresa utilizando palabras como brío o calor en contraposición a "noche fría". También están presentes los órganos y los líquidos tradicionales a través de los cuales se denota esa pasión: "corazón" y "sangre". Ahora bien, la mujer apasionada es una figura que recurre en muchas canciones guanacastecas, pero siempre vista como complementaria al requerimiento masculino, cuyo cuerpo responde a los deseos del hombre, sin poder manifestarse de forma independiente y sin poder hablar del propio deseo. Parece claro que este tipo de canción entronca con la tradición popular, que tiene origen en las jarchas o en las cantigas de amigo, en las que el yo femenino toma la iniciativa amorosa y analiza la relación sentimental en sus implicaciones psicológicas o sociales. El yo femenino en su monologo dialógico se anticipa a la respuesta de su amado "No vayas a pensar/Que porque soy mujer /Intento humillarte", siendo plenamente consciente de su acción subversiva que no está bien vista socialmente y que puede ser interpretada como una usurpación y un trastrocamiento de los roles atribuidos a hombres y mujeres, mientras que la suya es una propuesta de reciprocidad, y por lo tanto de anulación de roles, en el amor. En este sentido, la canción de Leal propone una deconstrucción de las ideas tradicionales de los roles de hombres y mujeres en el amor, tal y como la entiende Cecilia Díaz (2010) como un discurso y una práctica de las mujeres que visualizan "las relaciones de poder que se han mantenido invisibles" (Díaz, 2010:55).

Leal representa una mujer obviando su aspecto físico y su cuerpo caracterizándola solo por su aspecto volitivo, como sujeto que se autoafirma al hablar de sus deseos de amar. En cierta forma, responde a Teresa de Lauretis puesto que vuelve "a pensar la subjetividad femenina teniendo en cuenta qué *prácticas* comporta y qué *necesidades* sostiene el deseo cuando obra desde un *cuerpo* de mujer" (de Lauretis, 2000: 168).

Por otro lado, abandona el estigma de que la mujer que dedica amor y expresa sentimiento a un hombre se humilla a sí misma, dejando de un lado el prototipo de la dama insensible y cruel, presente en la tradición lírica cortés, después retomada por la tradición popular en las canciones de ronda. En esta canción la mujer se expone a ser rechazada por el hombre, y por lo tanto es la protagonista absoluta de su acto, asumiendo por completo las consecuencias, lo cual nos coloca ante un sujeto activo que asume sus propios riesgos, es decir, un sujeto que ejerce su propia voluntad y su propia libertad. Siguiendo a Díaz (2010) podríamos afirmar que esta canción actúa como medio reflexivo para confrontar el saber y el poder ya establecido (p.54).

Por último, Leal de forma provocadora evidencia el papel pasivo de las mujeres en la música guanacasteca escrita por hombres, en donde se encuentran esos cuerpos dóciles, obedientes y disciplinados de los que habla José Manuel Valenzuela (2009:30).

Historia sin fin de Karol Cabalceta

1.Pasó hace unos 10 años en mi barriada
Los indicios de aquel lecho se estremecen
En mi pecho aún me verán sus años
Ella era una niña todavía
5.Con su abuela vivía en aquel rancho
bajo al árbol de ciprés
salió un día de la escuela muy contenta
pero la alegría solo la acompañó hasta la puerta
10.porque afuera la esperaba el tipo
aquel que con estrellas de papel
la condujo por un túnel sin destino
Su abuelita la esperaba en el camino
Y oscureció

Pasaron horas, días, años y la niña no volvió
Fue imposible la buscaron por el campo y la ciudad
Noticieros, compañeros, guardias de seguridad
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
Miramos santos, no denunciamos y así de poco se va la vida
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
Miramos santos, no denunciamos y así de poco se va la vida
Todavía en mi barrio
Nadie sabe de esa pequeña
Pero su abuela esperanzada y con fe
Con su regreso sueña
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
Miramos santos, no denunciamos y así de poco se va la vida
Coro: Que es lo que pasa, que alguien me diga
Miramos santos, no denunciamos
y así de poco se va la vida

La letra de la canción *Historia sin fin* propone una ginocrítica, a través de un texto escrito por una mujer y en la que las mujeres son las protagonistas (Showalter, 1985). La cantautora Karol Cabalceta narra una historia personal que vivió como habitante de su comunidad, en donde una niña desapareció. La crónica de un pueblo contada y cantada desde una mirada femenina incita a quienes escuchan a denunciar cualquier anomalía que presencien o que sufran en sus barrios relacionadas con el secuestro de niñas.

No solo se denuncia y promueve la discusión y la visibilización de la violencia que sufren las mujeres, su status constante de vulnerabilidad y su status ciudadano de inseguridad, sino también también el silencio de las comunidades ("no denunciamos y así de poco se va la vida"), la indiferencia de todos ante estos hechos delictivos contra las mujeres más jóvenes que viven en barrios marginales y de familias desestructuradas, como sugiere el hecho de que la niña viva con su abuela y no con sus padres. Esta indiferencia señala el status social de la víctima. La figura de la abuela es la única que se preocupa por el rapto de la niña y que tiene esperanza en encontrarla.

La canción *Historia sin fin* muestra la colonialidad del género (Quijano, 2007), también la intersección raza-género (Mignolo,

2003), que acoge otras formas de dominación como es el secuestro y la infravaloración de las mujeres que desmerita las agresiones que sufren, sobre todo las que pertenecen en este caso a grupos minoritarios en este caso mujer/niña y mujer/anciana en una zona rural marginada.

5. Conclusiones

Desde las canciones compuesta por cantautoras guanacastecas como Karol Cabalceta y Carmen Leal se hace el "desmontaje" (Díaz, 2010) del androcentrismo, el sexismo, la misoginia, y muchos otros constructos patriarcales. La creación de composiciones es un proceso cognitivo que, cuando se realiza desde la visión femenina y en un contexto específico, funciona como técnica transformadora de pensamiento. La mujer, singular abstracto, idealizada y muda de la música tradicional escrita por hombres se sustituye en estas cantautoras con la historia real de las mujeres, plurales, diversas y concretas, situadas como sujetos históricos y autorizadas para ser comprendidas desde sus diferencias raciales, culturales, históricas, entre otras.

La música podría ser una de esas estrategias que ayuden a las mujeres a autodescubrirse individual y colectivamente (Díaz 2010), convertirse en fuente de transformación de pensamiento y en construcción de nuevos valores, tal y como lo muestran las cantautoras guanacastecas Carmen Leal y Karol Cabalceta, en sus temas Serenata a mi amado e Historia sin fin.

Referencias bibliográficas

Acuña, R. (15 de julio de 2016). Las cantoras de Guanacaste, cerca de ser declarada patrimonio cultural. La Voz de Guanacaste. Recuperado de http://www.vozdeguanacaste.com/es/articulos/2016/07/15/las-cantoras-de-guanacaste

Bidaseca, K. y Vásquez V. (2010). *Perturbando el texto colonial:los estudios (pos)coloniales en América Latina*, Buenos Aires: Editorial SB.

Cabalceta, K. (2017, noviembre 17). *Guanacaste en voz de mujer* [Comunicación personal].

Cabrera, R. (1989). *Santa Cruz, Guanacaste. Una aproximación a la historia y la cultura populares*. San José: Ediciones Guayacán.

Castoriadis C. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquest.

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y horas. Trad. de María Echániz Sans.

Díaz, María C. (2010). *Claves epistemológicas de la Metodología Feminista para la Investigación Social en la Educación no Formal.* Tesis para optar al grado de Licenciatura en Ciencias de la Educación con énfasis en Administración de Programas en Educación no Formal. Universidad de Costa Rica.

Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones de Bronce.

Elu, M. et al. (1975). *La mujer en América Latina. Tomo. I.* México: SepSetentas.

Grosfoguel (Eds.) El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores, Bogotá (págs. 93-126).

Mead, M. Diferencias sexuales: ¿innatas, aprendidas o de situación? *Ethnica*, n. 10, p. 75-84, 1975.

Mignolo, W. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: El hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" En LANDER, Edgardo (comp.). La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2003. p 63 .

Narayan U. (2000): "Essence of Culture and a Sense of History. A Feminist Critique of Cultural

Essentialism", en HARDING, S. y NARAYAN, U. (eds.), *Decentering the Center. Philosophy for a Multicultural, Postcolonial and Feminist Perspective*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Textos básicos. México, DF Fondo de Cultura Económica*.

Restrepo E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, pp. 43-65, 91-107, 131-148, 155-181. Popayán: editorial de la Universidad del Cauca.

Showalter, E. (Ed.) (1985). *New feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon Books.

Torres, A. (2016, mayo 22). Particularidades del guanacasteco [Comunicación personal].

Valenzuela, J. (2009). *El futuro ya fue Sociología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: Editorial Colegio de la Frontera.

Semblanza

Eva María Moreno Lago

Doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla, licenciada en Arte Dramático y con Máster en Ciencias del Espectáculo. Forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753). Entre 2014 y 2018 obtuvo un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Educación en la Universidad de Sevilla donde continúa en la actualidad con contrato postdoctoral del Plan Propio. Ha participado en Congresos Internacionales en España, Portugal, Italia, Polonia, Marruecos y Buenos Aires con más de una treintena de ponencias en seminarios, jornadas y congresos. Ha editado y coordinado varios libros sobre creación femenina en literatura y arte, ha publicado en revistas científicas y capítulos de libros sobre la aportación teatral de Victorina Durán y otras dramaturgas de principio de siglo XX españolas e italianas. Es presidenta de la Asociación Universitaria Estudios de las Mujeres (AUDEM) desde el 4 de octubre de 2018 y directora/editora, junto con Mercedes Arriaga, de la Revista Internacional de Culturas y Literaturas de la Universidad de Sevilla desde 2017.

MEMORIA DE MUJER 16

Esta publicación pretende visibilizar tanto el mundo femenino de las escritoras que no salieron de las restricciones patriarcales como los discursos y prácticas feministas de todas aquellas que lucharon por sus derechos y la emancipación. El objetivo es recuperar y analizar las obras de diversas artistas que comparten un mismo siglo, pero países y continentes diferentes. Los artículos de los especialistas e investigadores de diferentes literaturas de este periodo que se encuentran en este volumen reconstruyen nuestro pasado y recuperan una parte olvidada de nuestra memoria histórica para poder alcanzar un presente y un futuro igualitario, en el que las autoras-intelectuales-artistas ocupen el lugar que les corresponde, formando parte del auténtico legado de nuestra cultura.

MEMORIA DE MUJER 16

ISBN: 978-84-1311-216-9