

I.2. INÉDITAS EN FRANCIA

MARTHE ROBERT: CRÍTICA LITERARIA,
NARRACIÓN Y ESTILO DESPUÉS DEL PSICOANÁLISIS¹
MARTHE ROBERT: LITERARY CRITICISM,
NARRATIVE AND STYLE AFTER PSYCHOANALYSIS

María Vicenta HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Universidad de Salamanca

Resumen: Marthe Robert (1914-1996), traductora y crítica literaria, en una lectura que combina estructuralismo y psicoanálisis, analiza la obra de Kafka, Freud, Flaubert, Cervantes..., sus personajes, las ricas y extrañas relaciones entre la vida y la literatura, entre lo nuevo y lo viejo, el peso de la tradición y la tiranía de lo impreso.

Palabras clave: Marthe Robert, crítica literaria, psicoanálisis, narración, cuento.

Abstract: Marthe Robert (1914-1996), a translator and literary critic, in a reading combining structuralism and psychoanalysis, analyses the work of Kafka, Freud, Flaubert, and Cervantes, among others, addressing their characters, the rich and strange relations between life and literature, between old and new, the weight of tradition and the tyranny of the printed word.

Key words: Marthe Robert, literary criticism, psychoanalysis, narrative, story.

Marthe Robert (1914-1996) publica en 1946 *Introduction à la lecture de Kafka*, comenzando una labor crítica que no abandonará a lo largo de su vida. De Kafka a Flaubert, de Flaubert a Cervantes, Marthe Robert va tejiendo redes de

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

afinidades literarias y personales. Los encuentros y las coincidencias despiertan y emocionan sus lecturas.

Casada primero con Jacques Germain y más tarde con el psicoanalista Michel de M'Uzan, Marthe Robert goza de un acceso privilegiado a la cultura y a la "intelectualidad" europea del momento. En 1950 hace su propio psicoanálisis, y aunque es mucho más tarde, en 1964, cuando publica *Révolution psychanalytique, la vie et l'oeuvre de Freud*, el acercamiento a la obra y a la correspondencia de Freud ya han marcado su modo de pensar y de leer.

Sus ensayos más importantes abarcan tres décadas, los años 60, 70 y 80 del siglo XX. La última obra publicada por Grasset en 1994, *La Traversée littéraire*, es una recopilación de artículos en los que predominan los grandes temas, las grandes obsesiones de Marthe Robert, y siempre, Kafka y Freud.

En 1982 Marthe Robert recibe "Le Grand Prix de la Critique". En este momento ya ha escrito sus obras más importantes. En 1963 había publicado *L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte à Kafka*; en 1972, su obra más conocida, *Roman des origines, origines du roman*. En 1974, *D'Œdipe à Moïse: Freud et la conscience juive*. En el año del premio publica *En haine du roman: étude sur Flaubert*. Sus otros libros crecerán al ritmo de sus lecturas a modo de diarios; tres de ellos proponen un título común: *Livre de lectures* (1977), *Livre de lectures: la vérité littéraire* (1981), *Livre de lectures: le puits de Babel* (1987). *La Tyrannie littéraire* (1984) puede considerarse dentro del mismo grupo. En ellos Marthe Robert está atenta a múltiples fenómenos sociales y culturales; no solo se fija en la lectura de novelas y ensayos que justificadamente o fruto del azar llegan a sus manos, también en los artículos de prensa, en las emisiones radiofónicas, en programas de televisión, en conversaciones que sorprende y que la sorprenden, ya sea por el contenido o por los símbolos o estereotipos que esconden.

Los documentos que atraen su atención son muy variados, pero a todos los recorre la misma mirada, capaz, aún más después del psicoanálisis, de leer entre líneas, de calibrar los excesos y los silencios. Más allá de las recurrencias de motivos y de los lugares comunes, Marthe Robert encuentra los contenidos que le preocupan y la emocionan. Muy cautamente,

también revela detalles de su propia biografía. Son estos tan escasos que tienen el valor de una joya; disfrutamos de este lujo de la lectura, cuando la interpretación afecta al propio crítico, y este se concede el permiso para “escribir” anticipándose a la empatía de sus posibles lectores.

Contemporánea y amiga de grandes críticos del siglo XX, como Roland Bathes, sin embargo, su obra no ha tenido el mismo alcance ni el mismo eco internacional; quizás esto no se deba al hecho de ser mujer, sino a una mera cuestión de suerte o de oportunidad, o quizás a una cuestión de estilo. Las obras más importantes de Marthe Robert, aquellas que ofrecen una lenta y estudiada elaboración teórica, también están escritas en un lenguaje accesible al gran público. Sin renunciar a los matices, sin escamotear las dificultades ni la controversia, Marthe Robert mantiene la claridad de la organización y del lenguaje, pues su intención primera es comunicar algo que importa². Es curioso, a veces, encontrar en sus textos ideas que reconocemos como bartesianas, pero en ella tan claras, tan próximas... Marthe Robert hace fácil lo difícil sin suprimir las aristas. Cuando confiesa que al leer el borrador de *La Chambre claire* de R. Barthes, tuvo la extraña intuición de su muerte cercana³, reconoce al mismo tiempo el grado de sencillez e inmediatez al que ha llegado su escritura, y, tal vez, mito personal o superstición nacida en la infancia, sugiere la relación que da miedo entre la claridad, la perfección y la muerte: pues cuando la perfección ya casi se toca, el fin está cercano, ya no queda más camino que recorrer.

A partir de 1982 y de su estudio sobre Flaubert, Marthe Robert abandona las largas elaboraciones teóricas. Su crítica será puntual, ágil y fragmentaria. A menudo se detiene en la novedad o en la curiosidad del momento; pero esto no impide que las mismas obsesiones y los mismos personajes recorran sus textos: don Quijote, Kafka, Flaubert, Freud..., la relación

² De alguna manera está presente su espíritu de divulgadora. Buena pedagoga, Marthe Robert cuenta la teoría, la convierte en “relato”. Quiere explicar, aclarar, ayudar a definir y a superar estereotipos. *La Révolution Psychanalytique* se preveía para una difusión radiofónica, por episodios.

³ Barthes muere a consecuencia de un accidente, poco tiempo después.

indescifrable entre la vida y la literatura, entre la realidad y la ficción, entre lo nuevo y lo viejo, lo oscuro y lo concreto, la novela, su historia, su presente, sus posibilidades, y siempre, el cuento como un modelo en la ficción y en la vida, las dos “novelas familiares”... *Roman des origines et origines du roman* es la única obra que ha gozado de una relativa difusión, sin embargo Marthe Robert ha abierto un camino en la crítica contemporánea que supera el formalismo y el estructuralismo, tiene en cuenta las aportaciones más interesantes del psicoanálisis y vuelve a situar en el centro de la obra el contenido, su organización significativa y el trabajo del lector. El cuento le sirve de base y modelo para la construcción, la lectura y el análisis del género narrativo.

L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte à Kafka, plantea el leitmotiv de los textos de Marthe Robert: ¿Qué lugar ocupan los libros en la realidad? Dos obras, *Don Quijote* y *El Castillo* viven de este problema. Marthe Robert revela las coincidencias. No tenemos que esperar a Oscar Wilde para que “la realidad imite al arte”, Cervantes pone en pie una historia con sus personajes para los que la tradición de la literatura es la “biblia” y el único modelo respetable. Don Quijote toma su forma de vida de la literatura, imitándola, porque en la literatura encuentra descritos y resumidos, todos los modelos de vida posibles. De aquí surge la tensión entre lo nuevo y lo viejo, y todas las contradicciones que de ello se derivan⁴. Se imita el libro, y la estética del libro da prestigio y brillo a la vida; pero los libros seducen para propagar ideas, para imponer una filosofía o una

⁴ Contradicciones que Unamuno explicaba por la posible inconsciencia de Cervantes, y que Marthe Robert no considera un descuido sino el resultado de una necesidad innegable. Marthe Robert se refiere al ensayo de Unamuno, en su traducción francesa, *La Vie de don Quichotte et Sancho Pança*, y señala esta diferencia de interpretación, aunque no se extiende en el análisis. Sin embargo, hubiera sido interesante una interpretación más matizada, pues también Unamuno reconoce en *El Quijote* su personal Biblia, y de alguna manera, con arreglo a ella conforma su vida, imitando también a sus queridos personajes. Marthe Robert muestra su acuerdo con ciertas ideas de Ortega y Gasset, al que también cita (*Meditaciones del Quijote*, Madrid 1914); el único crítico, según ella, que ha tratado la relación entre Don Quijote y Homero, “l'enfance de la poésie consistant en une fiction archéologique!” (Robert, 1963: 96).

moral⁵. *La Tyrannie de l'imprimé* descubre la literatura problemática; el mito romántico⁶ que sacraliza la literatura y hace de ella una religión, que la sitúa por encima de todas las cosas, más allá de la razón humana, refuerza la tiranía. Raros son los críticos que quieren verlo. Reconocerlo así y hacerlo explícito de manera clara va precisamente en contra de la tradición y de sus privilegios. Marthe Robert no duda en destruir el mito: los hechos, las ideas, los sueños..., nada es más verdad porque esté impreso, y sin embargo así funcionan las cosas en nuestro imaginario, porque buscando nuestro lugar y nuestro decorado en el mundo, imitamos al arte en nuestras vidas y a nuestros admirados personajes en nuestros comportamientos y en nuestros gestos.

Marthe Robert descubre los restos de lecturas antiguas en su propia escritura. Y no solo las grandes obras, los textos consagrados por la tradición y la enseñanza imponen sus modelos y son tiránicos, no solo *El Amadís de Gaula* obliga a don Quijote a actuar de determinada manera, a respetar espacios, tiempos y ritos, también la literatura popular, y las leyendas que circulan entre generaciones, y los proverbios, y las sentencias, concentrados minimalistas de historias, son tiránicos, imponen una mirada y una manera de estar en el mundo. Bien lo sufre don Quijote en los refranes de Sancho⁷, que van proponiendo, insistentemente, ayudándose de rimas fáciles, ejemplos y reglas para la vida.

⁵ «ils [les livres]utilisent le charme pour propager des idées, qu'ils séduisent pour imposer une philosophie ou une morale à quoi la légende, le conte ou l'épopée prêtent simplement un vêtement prestigieux» (Robert, 1963: 42).

⁶ La creencia en el genio creador, en la "misión", en el mensaje del arte, en la inspiración y en la vocación del poeta (Robert, 1963: 96).

⁷ Para Marthe Robert, que en este punto se separa de la crítica al uso, el lenguaje popular de Sancho no contrasta con el de don Quijote, va exactamente en la misma dirección. El lenguaje (el libro) moldea la vida, la vida se acomoda a los automatismos del lenguaje: "C'est encore une chose dont beaucoup de critiques s'étonnent, quand ils ne la reprochent pas à l'auteur. Le langage sentencieux de Sancho est pourtant parfaitement justifié et son sens est clair si l'on prend le *Don Quichotte* pour ce qu'il est: un traité passionné et dramatique des relations de la littérature et du langage avec la vie», (Robert, 1963: 44).

Pero Marthe Robert no quiere presentar la “locura lectora” de don Quijote como un caso aislado, como la caricatura que serviría únicamente para provocar la risa y desacreditar un género. En realidad, don Quijote no es “un caso”, es un ejemplo de los que hay miles entre los lectores y los no lectores (pues, aún a su pesar, también estos leen el pasado), de ahí la pregunta:

Existe-t-il pour l’homme d’aujourd’hui une idée qui ne soit façonnée en partie ou entièrement par les livres? Y a-t-il un seul bout de vie qui ne doive rien à l’autorité de la parole, de quelque façon qu’elle soit transmise? [...] Don Quichotte répond énergiquement par la négative [...] à ses yeux il n’y a pas d’idéal, si personnel qu’il paraisse, qui ne se ramène à un ramassis d’idées et d’images héritées, pas de vie intérieure qui ne soit tributaire de la parole des autres, une parole qui a mille façons de se faire entendre, mais dont la littérature est la forme la plus raffinée et surtout la plus insinuante (Robert, 1963: 160).

Es la lectura de Marthe Robert la que convierte a K., el personaje del *Castillo* de Kafka, personaje de cuento en busca de sus modelos, en hermano de don Quijote⁸. Otras semejanzas saltan a la vista, pues si *El Quijote* se organiza “par accumulation de sketches analogues, mais bout à bout sans aucun lien de causalité” (Robert, 1963: 125), la composición «décousue» de las novelas de Kafka (pseudo-epopeyas) causa bastantes conflictos a la crítica (Robert, 1963: 232). La situación de don Quijote, la de K., es la situación que el escritor (también y sobre todo aquí Marthe Robert) vive cada día,

K. recueille ses observations au jour le jour et n’a pas le temps de les compléter, encore moins de les classer et d’en dresser l’inventaire. Mais si elles se ressentent de la situation précaire de l’enquêteur (analogue à celle de l’écrivain qui, lui non plus, n’embrasse jamais la totalité des choses possibles avec leur sens et leur ordre), elles ne sont pas si décousues qu’on ne puisse en tirer quelques règles (Robert, 1963: 279-280).

⁸ “Nous le retrouvons donc équipé [K.] en héros de folklore, prêt à agir dans un vrai conte de fées. Comme tout personnage de conte, il n’a pas d’identité ni d’origine définies, il vient «de loin», c’est tout ce qu’on sait, et se confond entièrement avec sa mission...” (Robert, 1963: 209)

Con *La Révolution psychanalytique* Marthe Robert propone un acercamiento a la vida y a la obra de Freud, a su pensamiento y a su escritura; la introducción del ensayo se construye como un diálogo entre Marthe Robert y “un oyente imparcial”. Partiendo del psicoanálisis como fenómeno intelectual innegable, que influye en el pensamiento, en las costumbres y en las aspiraciones de nuestra época. M. Robert, como Freud en su momento, renuncia a dirigirse a los especialistas para “parler clairement à tout le monde. C’est ce qu’elle [la psychanalyse] a fait depuis ses origines, sans trop craindre les risques de se vulgariser” (Robert, 1964: 14). Comunicar de manera clara y directa no significa renunciar a la seriedad del programa. Nos encontramos ante un texto “científico”, que emplea fuentes contrastadas: los trabajos biográficos “faisant autorité”⁹, los escritos autobiográficos de Freud, su Correspondencia, sus obras teóricas a las que aplica un tipo de interpretación que las valora también como obras literarias. *La Révolution psychanalytique*, con largas citas absolutamente pertinentes e integradas en el relato se lee como una novela porque Marthe Robert siempre tiene en cuenta a sus lectores-interlocutores. Su “claridad”, la presencia explícita del crítico (M. Robert no se oculta ni oculta tampoco su entusiasmo y sus afinidades) otorgan un plus de valor a la obra. M. Robert sabe que es la forma del relato¹⁰ la que mejor conviene a esta aventura. *La Révolution psychanalytique* es el relato de una búsqueda intelectual; ni a sus narradores ni a sus lectores les está permitido instalarse en la neutralidad. Este es el deseo y la voluntad de Marthe Robert, sobrepasando “le degré zéro de l’écriture” como ideal de la ciencia, quiere ofrecer un cuento vivo en la realidad de su comunicación; por eso no se opone a la identificación con el protagonista de la historia:

Ainsi contée à travers la création infatigable d’un homme qui, outre sa science, aimait aussi passionnément écrire, l’aventure

⁹ Marthe Robert cita, entre otros, los trabajos de Ernest Jones.

¹⁰ «La Psychanalyse n’a pas de meilleure introduction que le récit de cette exploration aventureuse passée presque entièrement entre les murs d’un cabinet [...] Il va sans dire qu’un pareil récit est assez captivant en soi pour se passer de fioritures » (Robert, 1964 : 23-24).

intellectuelle qui a eu tant de retentissement sur la nôtre devrait retrouver peu à peu pour nous son rythme, et son sens vivant (Robert, 1964: 23-24)

En una lectura al margen de la crítica convencional y de las modas culturales, encontramos a Freud presentado como escritor, descubrimos el psicoanálisis a través de su vida y de su obra indisociable.

En “Remarques sur l’exegèse de Freud”¹¹ señala cómo éste insistía a menudo en que “las reglas” de la práctica del psicoanálisis no constituían un todo cerrado, sino que eran una teoría abierta a todos los posibles de la experiencia y de la vida. Como también ocurre con la obra de Kafka, los símbolos dominan el espíritu de los críticos, ciegos a todo lo demás, “c’est à dire à la teneur explicite du récit et aux particularités significatives du contexte qui, justement, semblent appeler le plus l’interprétation” (Robert, 1967: 189). Este será sin embargo el camino que eligirá la escritura crítica de M. Robert, abierta a las coincidencias y a las sorpresas de su lectura. Después de Freud y de su propio psicoanálisis, acoge sin complejos el material biográfico y autobiográfico de sus escritores elegidos y nada le impide integrar en la lectura el suyo propio

En *l’Ancien et le Nouveau*, al aproximarse a las problemáticas relaciones entre la literatura y la vida, M. Robert ya aludía a las leyendas, a la literatura popular y al género del cuento. Dos artículos posteriores, “Contes et Romans” y “Les frères Grimm”¹² dan unidad a una teoría que alía interpretación estructuralista y psicoanalítica. La tesis de M. Robert es muy clara: el cuento funciona como un modelo literario simple, como un patrón elemental del relato.

Conocedora de los análisis formalistas y concretamente de la *Morfología del cuento*¹³ (1928) de Vladimir Propp, reconoce

¹¹ Conferencia pronunciada en la Universidad de Ginebra el 11 de febrero de 1965; publicada en *Sur le papier* (Grasset, 1967) y recogida también en *La Traversée littéraire* (Grasset, 1994).

¹² Publicados primero en *Sur le papier* en 1967; recogidos más tarde con el título “Un modèle romanesque: le conte des Grimm” en *La Traversée littéraire* (Grasset, 1994).

¹³ Claude Lévi-Strauss escribe una crítica en 1960, dos años después de la publicación de la traducción inglesa. En Francia lo publica Seuil en 1965 y

similitudes entre los cuentos populares de todos los tiempos. Los cuentos presentan conflictos entre las generaciones, entre lo viejo y lo nuevo, entre padres e hijos. El cuento es una huida y una búsqueda, de un nuevo amor, de un nuevo reino, o de ambos; el cuento es “un roman condensé dont le sujet est exclusivement la famille”. La combinación de la enseñanza optimista por un lado y la expresión de dos tendencias contrarias por otro (por un lado, el héroe sobrevalora a sus padres y se imagina un nacimiento ilustre, por otro los desprecia, para eliminarlos de su biografía) es una estrategia inteligente que podemos reconocer en la literatura mítica y legendaria como patrimonio del folklore universal. El reparto de personajes y funciones, la búsqueda de la felicidad y las pruebas a las que obligatoriamente debe someterse el héroe, su orden y su progresión ajustada, todo esto ya había sido señalado por la crítica estructuralista. Marthe Robert lo relaciona además con el contenido y la estructura de otros relatos: con el relato de los sueños y de las ensoñaciones, con las fantasías con las que nos consolamos de la vida. Esto es exactamente lo mismo que ocurre en los relatos de los enfermos que acuden al psicoanálisis; en todos aparecen elementos comunes, estructuras semejantes y unos contenidos recurrentes. Pero no es solo en la “novela de familia” de los enfermos mentales¹⁴ donde funciona este modelo psíquico y narrativo, cargado de los mismos estereotipos; todos somos creadores de relatos y lectores de héroes de cuento con los que nos identificamos y por cuya mediación vamos en busca de la felicidad, del poder, del amor o de la gloria¹⁵. Por eso el cuento fascina a sus lectores; las

1970. Bruno Bettelheim publica su ensayo, *The uses of enchantment. The meaning and importance of Fairy Tales*, en Gran Bretaña en 1976, y su traducción francesa, *La Psychanalyse des contes de fées* se publica el mismo año, en Robert Laffont. Sorprendentemente, Bruno Bettelheim no se refiere en ningún momento a los estudios anteriores de Marthe Robert.

¹⁴ Marthe Robert evoca “Le roman familial des névrosés» que forma parte de la obra de Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, (1908).

¹⁵ El cuento, como todo el género novelesco cumple una función individual y social: permite la modificación interesada de la biografía del autor, e irónicamente sugiere la rebelión bajo la apariencia del conformismo.

novelas de aventuras, las de amor, la totalidad del género narrativo, son los herederos del cuento (Robert, 1967: 111).

El estructuralismo no pudo borrar, ni lo pretendió tampoco, esta corriente crítica que considera central “el sentido”. Antes del estructuralismo hubo importantes intentos para centrar el análisis en el contenido de los mitos y de los cuentos populares. Para los hermanos Grimm y su escuela¹⁶, “contes et mythes sont la représentation du grand drame cosmique” (Robert, 1967: 158). El cuento es una metáfora, una imagen poética de la realidad; Pero este drama total de luces y sombras, muertes y despertares es plural y también único en la historia de cada ser humano, para cada héroe y para cada lector. El cuento representa a la familia humana y siempre describe un paso, un proceso arriesgado y difícil, una lucha y una conquista psíquicas. Plural, ambiguo, lleno de ecos y connotaciones afectivas, porque un sentido no anula los otros, ni siquiera su estética y su final optimista. Cada posibilidad, cada versión, cada matiz, cada lectura enriquece sus significados. Leer después de Freud implica este reconocimiento.

Con *Roman des origines, origines du roman* (1972), M. Robert, apoyándose en su análisis del cuento, se aventura en una nueva teoría de la novela. La organización psíquica de la mente humana, su evolución a lo largo de la vida – pero fundamentalmente en la infancia y en el seno de la familia – estarían en el fondo de todo desarrollo narrativo. Aunque este estudio debe mucho al psicoanálisis es también, quizás, el ensayo que más debe al formalismo y a su pretensión científica. Tal vez por esto es la obra más cerrada en sus presupuestos y conclusiones. La obra más conocida de Marthe Robert, pero también la más atacada.

En el origen de la novela, como en el origen del cuento, está la “novela de familia” que cada autor se cuenta (que cada uno de nosotros nos contamos). Marthe Robert reconoce dos técnicas de posesión del mundo, o lo que es lo mismo, dos modalidades de

¹⁶ “La Bella durmiente del bosque” representa la primavera oculta en el invierno, y el príncipe que la despierta, el sol primaveral. “Cenicienta”, una aurora eclipsada por las nubes que representan las cenizas del hogar; cenizas disipadas por el sol nascente, el príncipe que la desposa. (Robert, 1967: 158).

la ficción, y las define con etiquetas que tienen que ver con la familia y el parentesco: los relatos de utopías o del “niño encontrado” (“Enfant trouvé”) y las historias realistas que reconocen la exterioridad del mundo (el mundo “otro” y ajeno), los relatos de madurez del bastardo realista (“Bâtard réaliste”). Desde los orígenes del género, que ella sitúa en *El Quijote* y en *Robinson Crusoe*, M. Robert rastrea ejemplos de una y otra categoría; y aunque considera que ambas maneras no son excluyentes, que pueden darse casos ambiguos, contaminación de modelos, su esfuerzo de clasificación no deja de empujarla en muchos casos a forzar “tendenciosamente” sus argumentos.

En 1973, solo unos meses después de la publicación del ensayo, Jean-Pierre Goldenstein publica una reseña de la obra en la revista *Études littéraires*. Afirma que Marthe Robert se interesa por el hombre en la obra, procurando responder a una pregunta esencial: ¿por qué se escriben novelas?¹⁷.

Goldenstein, deudor de las modas críticas de los años 60 y 70, sitúa a Marthe Robert al margen¹⁸ de modas y convenciones, al margen del formalismo y próxima al psicoanálisis, algo que, en aquel momento, no parecía beneficiarla en absoluto¹⁹; sin embargo, los mismos comentarios, leídos hoy, pueden merecer una interpretación bien distinta: la lectura crítica de Marthe Robert era considerada como una

... lecture pré littéraire qui entraîne une lecture extérieure à l'œuvre (un parti pris de lecture clairement défini par l'auteur, qui considère moins l'œuvre en soi que ce qu'elle révèle des phantasmes de l'écrivain). Ce volume satisfera sans doute ceux qui négligent volontiers, comme le notait Valéry, «la condition verbale de la littérature» (Goldenstein, 1973:121)

¹⁷ «Les origines psychiques du genre ne font aucun doute pour M. Robert, qui voit le déterminisme névrotique imposer à tout roman le joug de sa contrainte [...] Sa lecture critique recherche les manifestations de l'inconscient à travers le roman» (Goldenstein, 1973: 120)

¹⁸ Marthe Robert se separa del formalismo en curso y se acerca sin embargo al psicoanálisis «à l'heure même où les hypothèses freudiennes sont l'objet d'une vive contestation» (Goldenstein, 1973: 120).

¹⁹ “Alors? Où est donc Marthe Robert? En traduction? En psychanalyse? Ailleurs encore? Non. Elle ne campe sur aucun territoire, mais elle est sur tous à la fois. Elle les traverse...” Introducción del editor al *Livre de lectures*, 10977.

Pero hoy también podemos decir que la lectura formalista de la obra literaria, esa lectura que olvidaba o dejaba al margen el sentido, era un “parti pris”, un prejuicio de lectura. Hoy, después de los formalismos, después de Freud, después de la muerte del autor y de sus diferentes resurrecciones, después de los críticos que nos van dejando, de Barthes, de Todorov..., y de sus recorridos, *Roman des origines, origines du roman* se lee como el más formalista y como el más clásico de los textos de Marthe Robert. Tal vez esta haya sido la razón tanto de los debates que ha suscitado como de su extraordinaria difusión²⁰. Sin embargo, debo añadir, primero, que la lectura de Marthe Robert no es exterior a la obra, porque su punto de partida y de llegada es la obra misma, concreta, hecha de papel y de palabras²¹; porque ni el autor ni el lector, ni los narradores ni los héroes que los ponen en contacto son exteriores a la obra, sino razón y condición necesaria de la obra misma; y segundo, que el carácter verbal de la literatura y de la vida es la otra gran obsesión de la autora. El carácter verbal es común a la ficción, a la vida y al psicoanálisis; es la fuerza de la palabra y del silencio la que construye estos tres dominios que se cruzan.

Como un cuento, la literatura es modelo de la vida; y todo es deseo, contradicción, contraste, respuesta, imitación de una tradición que se va escribiendo, literaria, porque la vida, se hace en el relato. Marthe Robert alía en su lectura narración y psicología, lo leído y lo vivido, lo que se desea vivir, lo que se está leyendo y así, la lectura crea y reorganiza la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Goldenstein, J-P. (1973), Ouvrage recensé: «Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*», *Études littéraires*, vol. 6, p. 118-121. <http://erudit.org/iderudit/500274ar>,
Piglia, R. (2005), *El último lector*, Barcelona: Anagrama.
Robert, M. (1963), *L'Ancien et le Nouveau; de Don Quichotte à Kafka*, Paris: Grasset

²⁰ Hasta el título de la obra resulta formalista; eco de otros títulos en binomio, igualmente sugerentes y artificiales. Título casi publicitario.

²¹ Intención clara de otros títulos suyos, reflejo de este deseo de anclarse en la materialidad misma del texto: *Sur le papier*, o *Tyrannie de l'imprimé...*

- Robert, M. (1964), *La Révolution psychanalytique, la vie et l'œuvre de Freud*, Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Robert, M. (1966) «Don Quichotte ou le présent obscur»; lors de la Semaine Cervantès. France Culture.
- Robert, M. (1967), *Sur le papier*, Paris : Grasset.
- Robert, M. (1972), *Roman des origines, origines du roman*, Paris: Grasset.
- Robert, M. (1977), *Livre de lectures*, Paris: Grasset.
- Robert, M. (1981), *La vérité littéraire*, Paris : Grasset.
- Robert, M. (1982), *En haine du roman. Étude sur Flaubert*, Paris: Balland.
- Robert, M. (1984), *La Tyrannie de l'imprimé*, Paris: Grasset.
- Robert, M. (1987), *Le puits de Babel*, Paris: Grasset Fasquelle.
- Robert, M. (1994), *La Traversée littéraire*, Paris: Grasset.

EXPLORACIÓN DE LOS RESORTES TEATRALES
DE *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* DE M. YOURCENAR
SEARCH FOR THEATRICAL SINEWS
OF *CLYTEMNESTRE OU LE CRIME* BY M. YOURCENAR

Mónica MAFFIA¹

Middlesex University

Resumen: Que *Clytemnestre ou le crime* esté escrita en primera persona no significa que esté lista para llevar a escena. Hace falta darle forma dramática al texto para poder hacer el montaje con éxito. Un texto poderoso perdería el impacto si se presentara como un monólogo extenso, por lo tanto, con este artículo, intentaremos compartir nuestra búsqueda y nuestros hallazgos en construirle una estructura dramática, aumentando y relajando la tensión para crear expectativa en el público. La corporalidad es un tema central.

Comenzamos dividiendo el texto en unidades de acción que contrastaran unas con otras. Nuestra decisión sobre a quién dirige su discurso *Clytemnestre* ayudó a enmarcar la representación en un significativo uso del espacio. El hallazgo de un elemento altamente simbólico que puede usarse como parte del vestuario o como utilería pequeña –una sogá- no sólo condensó en sí el concepto de confinamiento, castigo, degradación, pérdida de autoridad, poder y vida, sino que además ayudó a redondear la dramaturgia de esta historia escrita como prosa lírica (en el sentido de sonido y de argumento) y también a fomentar la respuesta creativa de la actriz.

Palabras clave: corporalidad, estructura, dramaturgia, símbolo, sogá

¹ La autora pudo participar en el Congreso "Las Inéditas" gracias al apoyo de Proteatro y la ayuda de la Fundación SGAE categoría de *Ayudas a viajes para la promoción internacional de las artes escénicas: teatro y danza*.

Abstract: The fact that *Clytemnestre ou le crime* is written in first person doesn't mean that it is ready to put it on before an audience. One needs to find a way through to give the text a dramatic shape to be able to stage it successfully. A powerful text would lose its impact if it were presented as a lengthy monologue so through this article, we intend to share our search and our findings on building a dramatic structure, growing and releasing tension in order to create a sense of expectation in the audience. Corporality is a central subject.

We began by dividing the text into units of action that contrast each other. Our decision on who is Clytemnestre addressing her speech to, helped to frame the performance within a meaningful use of space. The actual finding of highly symbolic element that could be used both as part of the costume and as prop -a rope- not only condensed in itself the concept of confinement, of punishment, of demotion, the loss of authority, power and life, but also helped to round off the dramaturgy of this story written as lyrical prose (from the point of view of sound and plot) and to enhance the creative responses on the actress.

Key words: corporality, structure, dramaturgy, symbol, rope

1. EL CUERPO "DICE"

Marguerite Yourcenar sostiene en su libro *Feux*: "Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible", por lo tanto, dado que en *Clytemnestre ou le crime* la reina toma la decisión de matar a Agamenón cuando percibe que no la mira, que la ignora como mujer, intenté hacer visibles desde la dramaturgia, esas "diagonales" bien cachéas de las que la misma Yourcenar hablaba en su discurso de aceptación del sitio en l'Académie Française. Hacía falta verter la perturbadora verdad interior sobre el escenario donde el cuerpo "dice".

Por ello, dado que al poner en escena un texto, mostramos en el cuerpo de los actores cómo son, cómo se ven los personajes que interpretan, lo que hacen, lo que sienten, lo que dicen o lo que callan, pasó a ser central en el montaje plasmar en escena la focalización de la mirada de Clytemnestre. Si bien el texto —escrito en primera persona— es dicho ante los jueces, al llevarlo

a escena sus interlocutores no son únicamente los jueces. Para identificarlos, era importante distinguir en qué momento y hacia dónde giran los ojos de Clytemnestra. Trabajo la dramaturgia dirigiendo el texto a tres interlocutores posibles lo cual permite inmediatamente poner en situación las emociones por las cuales transita el relato:

- a) el alegato a los jueces
- b) monólogos interiores
- c) confidencias al público

1.1 LA VOCALIDAD Y LA DANZA

Trabajamos la vocalidad desde distintas dinámicas y texturas para cada dirigirse a cada interlocutor y también la mirada penetrante e implacable hacia los jueces, la mirada directa al público comprometiendo individualmente a las personas y la mirada perdida o hacia adentro en momentos de recuerdos o extravío emocional. Exploramos los puntos de giro al pasar de un interlocutor a otro, si la mirada debía preceder al desplazamiento o a la inversa, establecemos modificaciones en el tempo y la ligereza o pesadez de los pasos.

Para el montaje, la danza empezó a ser necesaria, aunque sea en forma embrionaria. Clitemnestra no es una persona a quien imaginamos bailando, pero sí, que esos atisbos de danza, de cambio de tono muscular pongan de manifiesto la lucha de lo femenino y masculino en ella.

La colocación de los pies en ángulos que remiten a la plástica griega para producir giros que expresan los movimientos del alma, sirvió de base para construir la máscara de Clitemnestra desde nuestro presente.

2. DRAMATURGIA

A través de una indagación en la mirada de Clytemnestre, en aspectos del movimiento y la corporalidad, concepto de dramaturgia y puesta en escena, intentamos producir un nuevo acercamiento a nuestro presente que potencie aún más la decisión de Yourcenar de borrar la distancia entre su realidad contemporánea y los tiempos míticos.

Para lograrlo necesité:

1. Apropiarme del texto como marco y pretexto
2. Organizar una dramaturgia que le dé tridimensionalidad al texto para volverlo visual y teatral con una nueva connotación a través de acciones físicas y de formas de decir el texto
3. Reelaborar y reinterpretar el relato de Yourcenar con estos elementos de búsqueda y una puesta en escena que fui construyendo gracias a la buena disposición, el bagaje artístico y las emociones que fui encontrando en la actriz
4. Diseñar una caracterización que contuviera la analogía y el contraste, que remitiera a lo mítico, pero desde un concepto de plástica escénica que se apartara de la visión tradicional, emparentándola más con las Furias que con la imagen de la reina de Micenas, que mostrara en ella la razón y la locura, lo masculino y lo femenino: el pelo corto suelto, libre y un poco despeinado. El maquillaje teatral alude a la máscara griega, pero tiene colores vibrantes de alta saturación y resaltando los ojos enmarcados en cejas fuertes. El vestuario no es una tradicional túnica blanca sino un conjunto de un peplo negro profundo con un escote en V bastante abierto, lo cual permitía un juego que dejaba ver uno hombro desnudo cuando la tela se resbalaba, combinado con una falda de danza contemporánea amplia también negra y los pies desnudos.

Vinculamos el trabajo corporal a cuestiones de ritmo y dinámica de la palabra para desarrollar un movimiento expresivo, arraigado en las emociones del personaje.

3. EXPLORACIÓN DEL ESPACIO

Para potenciar la teatralidad de cada uno de los momentos señalados arriba (alegato a los jueces, monólogos interiores y confidencias al público) separo espacialmente tres frentes bien definidos, tres recorridos que siguen líneas rectas y diagonales y que identifican cada uno de esos interlocutores. Establecido esto, cuando la actriz se mueve en líneas curvas y circulares para focalizar sobre lo femenino el efecto de contraste es impactante.

Comienza sentada en un banquito ubicado en la sección de oro del área escénica. Esto permite un recorrido largo en diagonal, una línea muy dramática cuando se dirige a los jueces

y una más cercana al público para los momentos más confidenciales. Espera con la vista baja, pero conservando su dignidad de reina.

Exploramos también la necesidad de ordenar pensamientos que no necesariamente son para compartir con los jueces, por lo tanto, hay otros interlocutores: el público y ella misma.

Habiendo encontrado en este recurso la síntesis de las diferentes fases del pensamiento de Clitemnestra, profundizamos el concepto prescindiendo del banco y arrancando con una reina de rodillas, pero erguida, en el mismo punto de la sección áurea explorado en primera instancia.

4. EL SIMBOLISMO DE LAS SOGAS

Fortalecemos la idea del aspecto animal de Clitemnestra, como un gran felino bello, pero también letal. Lo trabajamos desde la corporalidad del personaje, tono muscular y dinámicas diferentes además de la ferocidad en la mirada, la lentitud calculada como para pegar el salto y atacar a la víctima. Propongo examinar más a fondo la peligrosidad de Clitemnestra, el miedo que le tienen los jueces dado que ha matado al gran comandante de las fuerzas armadas griegas, cuando regresaba triunfal tras la caída de Troya, comparándola con un animal tan feroz que hace falta encadenarla para mostrarla en público sin riesgo para los jueces ni para los espectadores.

Entonces tomo una soga gruesa que ato a un mueble pesado y la actriz procede a rodear su cintura con la soga y sostiene los extremos con las manos enroscando previamente un par de vueltas en las muñecas. Así tiene el dominio de esas ataduras para sentir el límite físico impuesto por las sogas sin riesgos y explorar desde la actuación la indignación por el confinamiento y control de movimientos que ejercen sobre ella los jueces. El recurso resulta tan potente que el texto brota violento, apasionado e intenso como nunca antes y dispara la furia cuando la soga no le permite acercarse más a los imaginarios jueces.

Fue tal la diferencia en la respuesta actoral a el estímulo de esa imagen que la misma actriz se asustó y dijo: (sic) “Estás creando un monstruo” y explicó que al comprender la consigna y probarla en carne propia, sintió que estaba “parada en la cima

del mundo”, pudo percibir la mínima distancia entre ella y los jueces a quienes podría haber despedazado de no haber estado atada y experimentó “el deseo de aniquilar al otro, de aplastarlo”.

La imagen de una Clitemnestra encadenada es muy fuerte, el simbolismo de las sogas no sólo subraya lo ofensivo que puede ser para ella desde su estatura de reina el tener que rendir cuentas a sus súbditos, sino también la contundencia de esta imagen para formación jurídica y social de los ciudadanos. Todos somos iguales ante la ley.

Al mismo tiempo, la materialidad también es significativa: al no ser cadenas metálicas sino sogas trenzadas, quedan asociadas al hilado y el tejido como actividades más propias de la mujer griega, esas labores femeninas que Clitemnestra dejó de lado para sustituirse por Agamenón.

La sogas pasa a ser el único elemento de utilería en la obra. Ya no hace falta que efectivamente esté afirmada porque establecida la convención ante el público se puede utilizar de otras formas. Funcionó para explorar físicamente un salto hacia el recuerdo de la “poitrine d’or” de Agamenón y una caída brutal a la realidad cuando la sogas la frena en el aire para que aparezca nuevamente como un reflejo de la danza de las Erinias como memoria vengativa.

Pero la utilizamos desde otras formas de creatividad, por ejemplo en la descripción de las mujeres “les Juives de Salonique [...] des Arméniennes de Tiflis [...] des Turques lourdes et douces” y recurrimos las ondulaciones de las sogas para plasmar la necesidad de Clitemnestra de interpretar lo bello de esas mujeres o sea, una Clitemnestra masculinizada explora lo femenino que ella considera que admira Agamenón, tomando los extremos para darles un movimiento sensual a instancias de la danza como si fueran telas suaves. Pero también sirvieron para dar un brutal latigazo en el piso como el golpe de hacha que mata a Agamenón o llevar la sogas como peso muerto en momentos de desazón produciendo un movimiento pendular desde los brazos o arrastrándola dramáticamente cuando se imagina “traînant Égisthe sur me talons comme un lévrier triste”.

Tuvimos oportunidad de estrenar el espectáculo en Buenos Aires antes de presentarnos en el Festival de Teatro de Tema Clásico de Coimbra (Portugal) y al día siguiente, la crítica Diana Fernández Irusta publicaba su reseña en el diario nacional “La Nación” uno de los de más circulación de la República Argentina bajo el título “Los mitos, zona de maravilla y espanto”:

Directora y actriz apostaron al texto original en francés, y así lo presentaron:

La cadencia de las palabras de Yourcenar en toda su plenitud y, al fondo de un escenario más que austero, la proyección de la traducción al castellano. El resto, territorio de la actriz. Con el cuerpo atenazado por unas cuerdas que simulan cadenas, Buchalter es Clitemnestra y es mujer y es animal enjaulado: enorme, su voz recrea el mito -la reina de Micenas que mata a su esposo [...].

Ocurre hoy; ocurría en la antigua Grecia: la indiferencia, y no el odio, es la verdadera contracara del amor. Clitemnestra lo sabe. Y hunde la daga en el cuerpo del hombre para quien ya no es nada, hasta descubrir que, aun muerto, él seguirá siéndolo todo.

Los mitos, zona de maravilla y espanto

La obra es abismal, bella, cruel. Deja un sabor como de maravilla y de espanto. La literatura lo hizo de nuevo.

Me dejó sin palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Goñi, A.I. (2002). *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, España: Ediciones Aka.
- Havelock, E.A. (1983). *DIKE La nascita della coscienza*. Bari: Editori Laterza.
- Irusta, D.F. (2017). Los mitos, zona de maravilla y espanto. *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1996466-los-mitos-zona-de-maravilla-y-espanto> [Fecha de consulta: 21/03/2017]
- Just, R. (1994). *Women in Athenian law and life*. London: Routledge Classical Studies.
- Pageaux, D.H. (2007). *Littératures et cultures en dialogue*. Paris: L'Harmattan.

MÓNICA MAFFIA

- Yourcenar, M. (1974). *Clytemnestre ou le crime*. En *Feux*, Paris, Gallimard.
- Yourcenar, M. (1981). Discours de réception de Marguerite Yourcenar. *Académie Française*. Recuperado de <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-marguerite-yourcenar> [Fecha de consulta: 20/03/2017]

UNE FÉMINISTE OUBLIÉE DU XVIII^e EN FRANCE:
FANNY DE BEAUHARNAIS
A FORGOTTEN FEMINIST OF XVIII CENTURY
FRANCE: FANNY DE BEAUHARNAIS
Ángela Magdalena ROMERA PINTOR
Universidad Nacional de Educación a Distancia - UNED

Resumen: Fanny de Beauharnais fue una célèbre *salonnière* y mujer de letras que dejó una extensa producción literaria, olvidada a día de hoy. De entre sus obras destacan sus composiciones poéticas en *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*, sus *Féeries*, sus opúsculos, su obra de teatro, poemas en verso como *L'île de la félicité*, así como su novela epistolar histórica, *Lettres de Stéphanie*. En este estudio nos ocuparemos del conjunto de su producción y ahondaremos en el pensamiento que subyace en sus escritos, al tiempo que analizaremos las razones que determinaron el olvido en el que cayó su legado literario.

Palabras clave: escritoras francesas, Fanny de Beauharnais, feminismo.

Abstract: Fanny de Beauharnais was a reputed *salonnière* and a woman of letters who left an extensive literary corpus, nowadays forgotten. Amongst her publications, some are noteworthy: a series of poems in *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*, her *Féeries* and opuscles, a theatre play, poems in verse such as *L'île de la félicité*, and her epistolary historical novel, *Lettres de Stéphanie*. In this study we will examine her works and we will analyse the thinking in her writings as well as the reasons why her literary legacy has been forgotten.

Key words: French women writers, Fanny de Beauharnais, feminism.

1. FANNY DE BEAUHARNAIS¹ ET SON SALON LITTÉRAIRE

C'est au XVIII^e siècle, au moment de l'apogée des salons littéraires menés par des femmes à Paris², que se situe Marie-Anne-Françoise Mouchard, née en 1737. Elle avait adopté le nom de Fanny, "le seul qui lui soit resté" (Weiss, 1843: 373). En 1753, à l'âge de quinze ans, elle épouse Claude de Beauharnais: "Elle était fort jeune lorsqu'elle épousa le comte de Beauharnais, oncle [...] d'Alexandre qui fut le premier mari de l'impératrice Joséphine" (Arnault, 1820: 253).

Le lien de Fanny³ avec la famille impériale lui vient justement de son mariage: son mari était l'oncle d'Alexandre de Beauharnais, l'époux de Marie Joséphe Rose Tasher de la Pagerie⁴. Fanny sera la marraine de leur fille, Hortense, future reine de la Hollande. C'est sans doute avec sa filleule qu'elle entretiendra un rapport plus soutenu. Pour ce qui est de son rapport avec Joséphine, il ne sera que superficiel⁵, d'après Turgeon⁶, et ne lui vaudra que le pâle reflet de la gloire de la famille impériale (Turgeon, 1932: 68-69).

Après dix ans de mariage, Fanny quitta son mari et se voua aux lettres. Poussée par son désir d'atteindre la célébrité littéraire, elle mena un salon présidé par son ami Claude-Joseph

¹ Voir notre étude sur la pensée de Fanny dans son *Épître aux dames*, où nous avons commencé par aborder sa vie, ainsi que son rapport d'amitié avec Dorat et Cubières.

² Paul Guth ironise sur l'éclosion des salons menés par des femmes au XVIII^e: "Le royaume versaillais du prestige se transfère à Paris et s'émiette en une poussière de petits royaumes de femmes: les salons" (Guth, 1967: 481).

³ Le Guennec commence son portrait de Fanny en dégageant son lien avec la famille impériale: "Fanny était la fille d'un commerçant prospère de la Rochelle passé à la finance et à la Capitale. Elle n'a que très peu à voir avec Joséphine" (Le Guennec, 2013: 25).

⁴ Il s'agit bien de Joséphine de Beauharnais, qui, après la mort de son premier mari, épousa Napoléon.

⁵ La *Biographie* de Michaud souligne aussi l'amitié de Fanny avec sa nièce par alliance, l'impératrice Joséphine: "Tante de madame Bonaparte et marraine d'Hortense, elle trouva dans l'amitié de ces dames d'amples dédommagements aux pertes que la révolution lui avait fait endurer" (Weiss, 1843: 374).

⁶ Même pendant l'Empire, son rapport avec la cour aurait été très limité: "She was a rather remote, poor relation, benefiting to the extent of her pensions, but never actually approaching the crown" (Turgeon, 1932: 72-3).

Dorat⁷, poète léger du XVIII^e qui deviendra son “chevalier servant”, d’après les *Mémoires de Madame du Barry*⁸. Marquiset décrit le rapport entre Dorat et la comtesse de la sorte:

Son goût des belles lettres et des beaux hommes la poussa vers Dorat, ancien mousquetaire, [...] très fêté et poète de ruelle dont les œuvres indigestes ne manquent pourtant pas de verve, d’élégance, de naturel et d’esprit français. [...] M^{me} de Beauharnais plaisait fort à Dorat; [...] Dorat plaisait à M^{me} de Beauharnais; ils s’unirent pour présider la pléiade des poètes aimables et écrivains en renom (Marquiset, 1913: 180-181).

À la mort de Dorat, ce sera le tour de Michel de Cubières –connu aussi sous le nom de Cubières-Palmezeaux ou encore de Dorat-Cubières⁹– qui prendra la relève pour présider son salon. Comme on l’avait déjà fait pour Dorat, on reprochera aussi à Cubières d’avoir été l’amant de Fanny:

Le chevalier de Cubières, en s’intitulant lui-même Dorat-Cubières, donna lieu à de mauvais bruits; et par sa conduite dans le salon de madame de Beauharnais, où on l’appelait le *majordome* [...], il semblait confirmer les bruits répandus dans le monde, et qui n’avaient sans doute d’autre fondement que l’extrême bonté de madame de Beauharnais (Weiss, 1843: 374, note 3).

Le salon de Beauharnais gagna notoriété, tel que le prouve le fait d’être souvent référé¹⁰ et généralement loué dans les écrits

⁷ Ce poète était “brillant et facile” et “serait plus estimé s’il n’avait pas fardé et enlaidi sa muse d’un clinquant prétentieux” (Weiss, 1843: 373). Marquiset lui accorde aussi quelques éloges: “En dépit de son afféterie, de ses inégalités, cet auteur plein de grâce et de charme restera un des maîtres de l’Héroïde” (Marquiset, 1913: 182).

⁸ “Je ne dois pas oublier de mentionner la mort du plus musqué de nos poètes, de ce joli M. Dorat, qui, comme poète, est à Racine ce que le colibri est au cygne [...]. Beauharnais, dont il était le chevalier servant, prouva un violent chagrin de sa mort” (Lamothe-Langon, 1857: 246).

⁹ “Abbé de Cubières à Saint-Sulpice, chevalier de Cubières près de la comtesse d’Artois, il s’était [...] fait appeler le chevalier de Palmezeaux. [...] mais, à l’heure présente [...] C’est une créature humaine qu’il choisit pour patron, c’est Dorat. [...] son Mentor, son modèle et son ami” (Desnoiresterres, 1887: 407-408).

¹⁰ Une de ces références se recueille dans les *Mémoires d’une femme de qualité*...: “Les auteurs du premier ordre et les seigneurs qui avaient de l’esprit, les artistes, les femmes spirituelles, quelques simples amateurs, et

de l'époque: "M^{me} de Beauharnais réunissait chez elle les savans [sic] et les littérateurs les plus distingués du 18^{me} siècle" (Arnault, 1820: 253).

Après la mort de Fanny, son nom va demeurer lié à son caractère aimable, à sa disposition toujours serviable et bénéfique: "Elle mourut à Paris, le 2 juillet 1813, à 75 ans, regrettée de tous ceux qui l'avaient connue et aimée pour sa douceur et sa bienfaisance" (Weiss, 1843: 374). Les témoignages de l'époque sont unanimes quant à sa réputation de gentillesse et générosité: "Elle était naturellement bienveillante, et son obligeance s'accrut avec son crédit, qui n'a pas toujours suffi au bien qu'elle voulait faire" (Arnault, 1820: 254). Desnoirresterres soulignera aussi la bonté de la dame: "[elle] était excellente, serviable, bonne jusqu'à en donner de l'agacement, et il répugne à penser qu'elle eût pu se résoudre à une mauvaise action" (1887: 141).

2. L'ŒUVRE DE FANNY DE BEAUHARNAIS

L'œuvre de Beauharnais est listée par ses biographes et plus tard par Turgeon, avec quelques amendes et précisions. Ces précisions touchent d'une part la date de publication de certains ouvrages, comme celle de son recueil de poésies *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*, de 1776¹¹, ainsi que l'explication sur la part de l'écrivaine dans d'autres ouvrages qui lui sont attribués, tels que *Les Sacrifices de l'amour*, paru sous le nom de Dorat en 1771, ou bien *Le Somnambule*, de 1778, erronément attribué à la comtesse (Turgeon, 1932: 76).

Les ouvrages de Fanny prouvent sans doute un talent poétique et un sens de l'humour assez remarquable. Elle s'est distinguée particulièrement en poésie: elle a publié des poèmes en vers, comme *L'île de la félicité, ou Anaxis et Théone*, de 1801, et des recueils de poésies comme son *Mélange de poésies*

des curieux en petit nombre, voilà ceux que l'on rencontrait à ses soirées. [...] toute l'Europe et la France allaient chez la comtesse de Beauharnais" ([1830] 1987: 97-98).

¹¹ La première date de publication de *Mélange de poésies fugitives...* serait 1776, d'après Turgeon, et non pas 1772. Voir aussi la note 9 de notre étude sur l'*Épître aux dames* (Romera, 2017: 87).

fugitives..., volume qui comprend aussi des féeries. Mais la comtesse s'est dédiée également à la prose avec profusion: des opuscules, comme *À tous les penseurs, salut*; des féeries, comme *La Haine par amour*, *Le Rosier parlant*, et *Moins que rien*; des contes comme *Volsidor et Zulménie*; et des romans, comme le roman épistolaire historique en trois parties, *Lettres de Stéphanie*, de 1778, ainsi que *L'Abailard supposé ou Le sentiment à l'épreuve*, de 1779, ou encore *L'aveugle par amour*, de 1781. Parmi ses derniers ouvrages se trouve une composition *À la mémoire de Madame Dubocage*, de 1802, et *La Marmotte philosophe*, en 3 volumes, de 1811, qui comprend plusieurs nouvelles. Sa dernière publication serait le poème *Cyn-Achantide ou Le voyage de Zizi et d'Azor*, en prose et en cinq livres, de 1811.

Turgeon perçoit dans les œuvres de Beauharnais une approche sentimentale, préromantique, ainsi que les traits de la poésie galante et légère de l'école de Dorat (Turgeon, 1932: 61). Il s'agit bien des traits qui caractérisaient bon nombre de poètes de son temps, comme le sera aussi la "teinte philosophique" qui associe l'œuvre de la comtesse au siècle des Lumières: "Un esprit délicat, une grâce naturelle, une teinte philosophique, distinguent ses nombreux ouvrages. [...] Ses poésies [...] annoncent un talent facile, et ont obtenu les plus honorables suffrages" (Arnault, 1820: 253).

Certes, nombreux furent ceux qui avaient loué la comtesse dans son temps, comme Voltaire¹², Mercier¹³, Buffon, de Bailly, Vigée, Doigny du Ponceau (Weiss, 1843: 374), en plus de Dorat, Cubières et Mme du Boccage¹⁴, mais nombreux aussi furent ses détracteurs.

¹² "[Fanny] était en correspondance avec Voltaire, qui, dans une lettre de 1772, lui prodigue les éloges dont ce grand homme ne fut jamais avare" (Weiss, 1843: 374).

¹³ Arnault recueille les vers élogieux de Mercier et reproduit le madrigal qu'il avait composé pour elle: "On vantera ses grâces, son esprit, / De ses talents [sic] la touchante harmonie; / Pendant trente ans c'est elle qui m'apprit / Que la bonté possède le génie" (Arnault, 1820: 254). Ces vers sont aussi reproduits dans la *Biographie* de Michaud, en note (Weiss, 1843: 373).

¹⁴ Mme du Boccage lui dédia, entre autres, un poème en 1787, que Fanny transcrit dans l'édition de *l'Île de la Félicité*. En voici les premières vers: "Muse savante en l'art d'écrire, / Pour plaire même à l'œil jaloux, / Les attraits, vous les avez tous, / Et n'ignorez que l'art de nuire" (Beauharnais, 1801: 151).

La plupart des critiques qu'elle reçut découlent en partie de son rapport avec Dorat, et en conséquence aussi de son ami Cubières, du moment que ces deux poètes avaient de nombreux ennemis dans le milieu littéraire. La meilleure façon de s'attaquer à eux, c'était sans doute en s'acharnant sur la dame qu'ils soutenaient avec leurs louanges et leurs écrits. C'est ainsi que les ennemis de Dorat –que certains littérateurs de son temps jalouaient pour son succès facile tout en méprisant ses œuvres jugées trop légères– frappaient la dame en lui refusant le talent d'écrire et en attribuant le mérite de ses ouvrages au poète, ce qui leur permettait en même temps d'outrager le poète qui présidait le célèbre salon de la dame.

En conséquence, l'on reprocha à Beauharnais d'avoir recours à ces deux poètes comme "tenturiers"¹⁵. C'est ce qui arriva lors de la publication de son *Mélange de poésies fugitives...*: "elle fit paraître, en gardant une sorte d'anonyme, un recueil de vers et de prose dont le public supposa que Dorat avait fait la meilleure partie" (Wiess, 1843: 373). Cette affirmation illustre le genre de diffamations qu'on lui infligea le long de sa carrière, car nombre de ses ouvrages reçurent la même accusation:

Pour imposer silence à ses détracteurs, elle se hâta de faire imprimer un nouveau roman (*l'Aveugle par amour*), dont elle se flatta qu'on lui laisserait la propriété; mais [...] le public, entraîné par quelques journalistes, continua de lui refuser le talent d'écrire, et ne cessa d'attribuer les productions qu'elle faisait paraître sous son nom à différents auteurs (Weiss, 1843: 373).

Notons, toutefois, que Fanny avait bien composé en collaboration avec Dorat le roman épistolaire *Les Sacrifices de l'amour*. Desnoiresterres analyse cette œuvre pour y relever les aspects pseudo-autobiographiques de la comtesse. Marquiset, avec une verve caustique, fait aussi référence à la complicité entre Fanny et Dorat dans la composition du roman: "le premier péché commis entre M^{me} de Beauharnais et Dorat fut un ouvrage publié

¹⁵ Nous reproduisons, ici aussi, la définition de "teinturier" fournie par Féraud: "Depuis peu on apèle [sic] de ce nom, dans un sens figuré et un peu burlesque, les Écrivains qui mettent le style aux productions des Auteurs femmes" (Féraud, 1788: 665).

en 1771, les *Sacrifices de l'Amour*” (Marquiset, 1913: 180).

En tout cas, personne ne doute que les traits décochés contre la comtesse traduisaient surtout l'inimitié que ses détracteurs éprouvaient à l'égard de Dorat, et plus tard de Cubières. L'échec de la représentation de *La fausse inconstance* en est certainement une preuve incontestable. Desnoiresterres transcrit les commentaires recueillis dans les *Mémoires secrets* où on répète les rumeurs malveillantes qui circulaient sur cette pièce: “On ne doute pas que son teinturier ne soit le sieur Dorat qu'elle affiche publiquement pour son amant” (Desnoiresterres, 1887: 386).

Ce fut une cabale qui décida le sort de la pièce. L'épisode est évoqué dans la *Correspondance* de Grimm: “Il est certain que l'instant choisi pour faire tomber sa pièce a paru déceler le parti-pris de la cabale... Nos bons Parisiens, qui se piquent de tant d'égards pour les femmes, en montrent bien peu pour les ouvrages qu'elles risquent au théâtre” (cité par Desnoiresterres, 1887: 387). Malgré l'échec de la pièce, qui ne put être représentée à terme, Fanny la publiera en 1787, mais elle prendra soin de la faire précéder d'un *Avertissement* où elle explique la cabale dont elle fut l'objet: “ma pièce n'a point souffert de chûte [sic], parce qu'elle n'a pas été véritablement représentée, [...] parce qu'une cabale furieuse n'a point permis qu'on l'écûtât” (Beauharnais, 1787: x-xj).

3. LE FÉMINISME DE FANNY DE BEAUHARNAIS

Or, il est incontestable que toutes ces critiques¹⁶ étaient aussi destinées à démolir les prétentions littéraires d'une femme qui essayait de se frayer un chemin dans le monde des lettres et qui cherchait à avoir le droit à la gloire littéraire, prérogatives que les hommes doctes de son temps s'arrogeaient avec acharnement.

¹⁶ Dans les *Mémoires de Madame du Barry* on retrouve les mêmes partis-pris. En parlant de la réaction de la comtesse après la mort de Dorat, on lit: “Les méchants prétendirent qu'elle avait *perdu l'esprit*: on entendait par là qu'il était l'auteur des œuvres de cette dame aimable” (Lamothe-Langon, 1857: 246). Il s'agit de la reproduction presque textuelle de ce que recueillent les biographies de Fanny, comme celle de Michaud: “les malins, voulant donner à entendre que Dorat était le véritable auteur des ouvrages de madame de Beauharnais, publièrent qu'elle avait été affligée de sa mort jusqu'à en perdre l'esprit” (Weiss, 1843: 373).

Remarquons que dans ses écrits le discours de Beauharnais déploie un féminisme explicite, malicieusement ironique et moqueur, ce qui ne pouvait que froisser et mortifier nombre de ses contemporains masculins dans les milieux littéraires.

Cette circonstance explique facilement les jugements souvent viscéraux de ses détracteurs. Dans ce contexte se situe un autre écrit qui fut très critiqué: une petite brochure intitulée *À tous les penseurs, salut*, où elle avait pris la défense des femmes tout en se moquant sans fard de l'avis et des préjugés des hommes ("Encore si nous avions de l'esprit, sans qu'il y parût, on nous passerait [sic] quelque chose"; Beauharnais, 1774: 8). Il est intéressant de rehausser dans cet opuscule l'emploi que l'auteure fait de l'ironie pour soutenir sa pensée. Le texte dénonce l'injustice des hommes à l'égard des femmes ayant d'autres prétentions que celles qu'ils leur accordent gracieusement. L'ironie de Fanny devient le fil conducteur de tout son discours et le fondement de son raisonnement railleur:

Rentrons dans la médiocrité qui nous fut prescrite. Il ne nous appartient pas d'envahir les places que nos maîtres ont tant de peine à garder. Ils nous défendent d'être solides; tâchons de leur devenir agréables [...]; que nous raisonnions de l'Opéra comique; ils le veulent bien [...]. Mais apprécier un ouvrage de morale, juger une pièce [sic] de théâtre [...]; voilà ce qui les choque (Beauharnais, 1774: 9-10).

Notons aussi que dans la réflexion pétrie d'humour taquin qui conforme *À tous les penseurs, salut*, Fanny n'épargne pas son sexe: "On ne m'accusera pas d'avoir épargné mon sexe" (Beauharnais, 1774: 27). De ce fait, la comtesse recevra des critiques des deux parts. D'un côté, les femmes lui refusent le talent d'écrire, et de l'autre, les hommes s'en prennent à elle pour les reproches, enrobés d'esprit et d'humour, qu'elle leur adresse.

Les épigrammes cruelles qu'elle reçut de la part de certains écrivains, comme Lebrun et La Harpe, prouvent à quel point Beauharnais avait mis le doigt sur la plaie. Dans ce contexte, la *Biographie* de Michaud signale la parution de cet ouvrage comme le déclenchement de la querelle de Lebrun, qui "releva

le gant; et, déclarant franchement la guerre aux femmes auteurs, il décocha contre madame de Beauharnais [...] plusieurs épigrammes aussi mordantes que spirituelles” (Weiss, 1843: 373).

De son côté, Desnoiresterres tout en considérant cet opuscule comme un des écrits les plus saillants de la comtesse, souligne lui aussi qu’il avait été durement jugé par les femmes, devenues les plus terribles censeurs de Fanny:

[...] *À tous les penseurs, salut*, ce qu’elle a fait incontestablement de plus agréable et de plus saillant, une thèse où son sexe était jugé avec une originalité et une indépendance égales. [...] L’intention [venger les femmes de l’injustice des hommes] était bonne et méritait un accueil autre; car Grimm nous apprend lui-même que les femmes furent les juges les plus rigoureux et les moins équitables (Desnoiresterres, 1887: 376).

Il ne peut surprendre alors que Beauharnais réagisse, piquée d’amour propre, et qu’elle le fasse justement à travers ses poésies. Ainsi, la comtesse décida de se venger de la rigueur de ses adversaires féminins dans une épître en vers (*Épître aux femmes*¹⁷) qui fait partie de son recueil *Mélange de poésies fugitives...*: “Mon sexe est injuste par fois; / [...] N’importe! il me faut renoncer / A l’espoir flatteur de lui plaire” (Beauharnais, 1776: 48).

Les traits décochés par les femmes lui semblent d’autant plus graves et injustifiés qu’ils proviennent précisément de celles qui auraient dû la soutenir face aux préjugés des hommes. Or, au lieu de prendre son parti, ces femmes lui disputent ses ouvrages, qualifient ses vers de “pillés” et lui refusent le mérite de les avoir écrits (“Mes vers sont pillés, disent-elles. / Non, Chloé¹⁸ n’en est pas l’auteur”; Beauharnais, 1776: 49). De tels

¹⁷ Il ne faut pas confondre cette *Épître aux femmes*, en vers, avec l’*Épître aux dames*, en prose, que Fanny composa comme Préface à *L’île de la félicité* et où elle déploie son discours féministe, tel que nous l’avions analysé dans une étude précédente (Romera, 2017).

¹⁸ Chloé, comme Églé, sont des surnoms littéraires féminins de l’époque, tirés de la mythologie. Les contemporains de la comtesse faisaient souvent recours à ces noms pour personnifier poétiquement Fanny dans leurs épigrammes.

“suffrages” ne peuvent être que le résultat de l’envie, raisonne la comtesse, qui –loin de se plier à leur jugement– déploie une veine de fierté qui contraste avec sa modestie et bienveillance habituelles: “Ne me donnez point le plaisir / De me croire un objet d’envie. / Je triomphe, quand vous doutez; / Rendez-moi vite [sic] vos bontés, / Et je reprends ma modestie” (Beauharnais, 1776: 49).

Pour ce qui est de ses censeurs masculins, Fanny leur adresse une épître en vers (*Épître aux hommes*) où elle se plaint de leurs injustes critiques. Elle le fera, une fois de plus, avec un haut degré d’ironie et d’humour, mais aussi avec un ton de reproche qui trahit son cœur blessé de tant de jugements peu galants¹⁹: “Fier d’une fausse liberté, / Sexe, qui vous croyez le maître, / Soyez, au moins, digne de l’être. / Justifiez votre fierté; / Et puis, ce sera notre affaire, / Quand vous l’aurez bien mérité, / De vous surpasser pour vous plaire” (Beauharnais, 1776: 3).

Ce discours que l’on pourrait qualifier de féministe²⁰ se retrouve dans l’ensemble de son œuvre, où Beauharnais soutient la défense de la femme auteur, de son droit à la plume et à la gloire littéraire, et où elle se voue à la critique des littérateurs et penseurs masculins qui cherchent à empêcher la femme de progresser dans le monde des lettres.

Remarquons, toutefois, qu’il s’agit bien d’un discours féministe épocal, partagé par nombre de femmes célèbres de son temps. Il s’encadre dans la querelle des femmes auteurs qui avait refait surface à la fin du XVIII^e et qui se prolongera encore jusqu’aux débuts du XIX^e.

¹⁹ Fanny se plaint de cela-même dans sa “Lettre à un ami très importun” qui sert de Préface à *Mélange de poésies fugitives...*: “Combien aujourd’hui les égards sont perfectionnés! On nous juge, comme si nous en valions la peine. On médit de nous; on nous fait même l’honneur de nous calomnier. Vive la galanterie moderne!” (Beauharnais, 1776: iv-v).

²⁰ Le Guennec aussi rehausse cette caractéristique dans la production de Fanny, avec celle de son sens de l’humour: “Mais le génie de Fanny, c’est dans l’humour qu’il se trouve, et dans l’amour. [...] Beauharnais est une féministe” (Le Guennec, 2013: 27).

3. CONCLUSIONS

Il est facile de déduire, après avoir abordé les œuvres de Fanny de Beauharnais, ainsi que les circonstances de leur composition et les réactions qu'elles soulevèrent dans son temps, pourquoi ses ouvrages furent ignorés par la postérité. Même en tenant compte du mérite relatif de sa production littéraire, il faut bien convenir que la persistante accusation de ne pas avoir composé ses propres textes –ou de ne l'avoir fait qu'avec l'aide de ses amis auteurs– s'avère sans doute la raison la plus vraisemblable d'avoir été si hâtivement oubliée.

Fanny s'était défendue vaillamment de ses détracteurs. Elle écrivait pour son plaisir, disait-elle, et se moquait de ses censeurs. Elle avait au demeurant un grand nombre d'écrivains et de personnalités qui la soutenaient et qui l'honoraient dans son salon, un cercle littéraire célèbre, qui n'était pas exempt de jalousies. Autant de raisons pour lui refuser le privilège de se faire une place dans un monde jalousement gardé par les hommes.

Notons que même bien des années après sa mort, la comtesse sera toujours dépeinte avec un sarcasme qui se veut juste parce qu'il est cimenté sur les critiques qu'elle avait reçues de la part de quelques-uns de ses contemporains. Ainsi le fait, par exemple, Léon de Fos qui lui dédie le portrait numéro dix dans *Douze portraits de femmes dessinés à la plume*. Il s'agit en fait d'un poème, où l'on perçoit dès les premiers vers à quel point Fos s'inspire dans les commentaires des ennemis de Fanny: "Volumineux auteur de maint écrit futile, / Et de mœurs, qui pis est, lâches [sic] comme son style" (Fos, 1868: 24). Les allusions à la vie dissipée de la dame font référence aux accusations d'avoir été l'amante de Dorat et de Cubières, entre autres. Ces deux auteurs sont aussi nommés en tant que "teinturiers" des ouvrages de Fanny: "Mais lorsqu'au vieux Dorat, papillon de Cythère, / Et gentil teinturier de sa muse éphémère, / La nature en jouant reprit / Son âme frivole et légère, / Telle fut sa douleur qu'elle en perdit l'esprit. / Cubières-Palmézeaux tenta de le lui rendre" (Fos, 1868: 24-25). En définitive, la répétition malicieuse des partis-pris sont évidents dans ce portrait, où Fos se limite à reproduire les arguments fournis par les détracteurs

de Fanny. Il ne peut surprendre alors que le nom de Mme de Beauharnais fût resté lié à un talent toujours mis en cause parce qu'elle l'aurait emprunté à ses amis auteurs.

Au début du XX^e siècle, ce sera Marquiset qui perpétuera cette image de la comtesse dans son livre, où il soutient des propos corrosifs et cuisants dans le chapitre qu'il lui consacre. En voici un échantillon: "Si l'on rencontre peu la rime dans ses vers, on ne découvre pas la raison dans sa prose" (Marquiset, 1913: 185). Ce genre de commentaires ne fait que prouver à quel point on avait mal compris l'humour et l'ironie pleine d'esprit qui soutendent les ouvrages de la comtesse, ou –ce qui est pis encore– à quel point on voulut les étouffer et passer sous silence.

Ainsi, on arrive à comprendre facilement pourquoi l'œuvre de Beauharnais tomba sans rémission dans l'oubli le plus absolu. On l'a vu, il était difficile, voire impossible, de se soustraire à une image dénaturée et injurieuse de sa production écrite, qui –à force d'être inlassablement référée avec le même sarcasme malicieux– était devenue par la suite la seule vérité à retenir, le seul jugement possible, stéréotypé et figé, à transmettre pour la postérité.

Ceux qui lui dédient de nos jours leur attention sont peu nombreux. Après Turgeon et son étude de 1932, seuls quelques spécialistes lui ont accordé récemment un intérêt renouvelé et lui ont dédié une approche fraîche, dépourvue de préjugés. C'est le cas de Le Guennec, qui fait preuve d'une sereine équité dans le portrait qu'il offre de l'œuvre de Mme de Beauharnais dans son livre, de 2013. Ce sera sans doute aussi le cas de sa cousine²¹, Magali Fourgnaud, qui s'occupera justement de l'ironie de la comtesse dans le colloque "Les femmes et la philosophie des Lumières: formes et modes de participation et de collaboration", qui se tiendra à Orléans du 24 au 26 mars 2017, avec une

²¹ Le Guennec nous apprend que Magali Fourgnaud (Université de Bordeaux-Montaigne) s'était déjà occupée d'analyser un conte de Fanny, *Volsidor et Zulménie* (Le Guennec, 2013: 27). En fait, elle avait participé dans le Colloque "Femmes des Lumières et de l'Ombre. Un premier féminisme (1774-1830)" (Orléans, du 24 au 26 mars 2011), avec l'intervention intitulée "De la guerre des sexes à la quête de l'harmonie universelle chez Fanny de Beauharnais".

intervention intitulée “Fanny de Beauharnais: l’ironie au service de la philosophie”.

Ces nouvelles approches contribueront à dédommager Fanny de Beauharnais de l’image faussée reçue et permettront que son œuvre soit sauvée de l’oubli auquel elle avait été confinée. Nous le souhaitons vivement. De notre côté, nous espérons avoir exposé dans sa juste mesure –et en quelque sorte démonté– l’inique jugement figé et immuable que la comtesse avait enduré jusqu’à présent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme²² (1987). *Mémoires et souvenirs d’une femme de qualité sur le Consulat e l’Empire*, Ghislain de Diesbach (Éd.). Paris, Mercure de France [1830].
- Arnault, A.V. (1820). *Biographie nouvelle des contemporains*, Tome 2. Paris, Librairie Historique.
- Lamothe-Langon, E. L. (1857). *Mémoires de Madame du Barry sur la vieille, la cour et les salons de Paris sous Louis XV*. Paris: Gustave Barba, Libraire-éditeur.
- Beauharnais, F. de. (An IX de la République: 1801). *L’île de la félicité, ou Anaxis et Théone, poème philosophique en trois chants, précédé d’une épître aux femmes, et suivi de quelques poésies fugitives*. Paris: Chez Masson, Libraire.
- Beauharnais, F. de. (1787). *La fausse inconstance, ou Le triomphe de l’honnêteté*. Paris: Imprimerie Politype.
- Beauharnais, F. de. (1774?). *À tous les penseurs, salut*. Sans données de l’éditeur. Disponible sur Gallica (BNF).
- Desnoiresterres, G. (1887). *Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII^e siècle*. Paris: Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs.
- Féraud, Abbé (1788). *Dictionnaire critique de la lante française*, Tome 3. Marseille: Chez Jean Mossy, Père et Fils.
- Fos, L. de (1868). *Douze portraits de femmes dessinés à la plume*. Riom: Imprimerie de G. Leboyer.
- Guth, P. (1967). *Histoire de la littérature française. Des origines épiques au siècle des Lumières*. Paris: Fayard.
- Le Guennec, F. (2013). *Le livre des femmes de lettres oubliées*. Paris:

²² Même si l’auteur de ces *Mémoires* n’a pas été prouvé, dans son introduction à l’édition consultée pour cette étude, Diesbach affirme qu’il s’agit en fait des pseudo-mémoires composés par le baron de Lamothe-Langon (1987: 13).

Mon Petit Éditeur.

Marquiset, A. (1913). *Les Bas-bleus du Premier Empire*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.

Quérard, J.-M. (1827). *La France littéraire*, Tome I. Paris: Chez Firmin Didot, père et fils, Libraires.

Romera Pintor, A.M. (2017). La pensée de Fanny de Beauharnais dans son *Épître aux dames*. En E.M. Moreno Lago (Coord.), *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres* (pp. 85-94), vol. 2. Sevilla: Benilde Ediciones.

Turgeon, F.K. (1932-3). Fanny de Beauharnais: Biographical notes and a Bibliography. *Modern Philology*, 30, pp. 61-80.

Weiss (1843). Fanny de Beauharnais. En Michaud (Dir.) *Biographie universelle ancienne et moderne* (pp. 372-374), Tome 3. Paris: A. Thoissnier Desplaces, Éditeur.

LAS TROBAIRITZ EN SU TIEMPO¹
THE TROBAIRITZ IN THEIR TIME

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ

Juan SÁEZ DURÁN

Universidad de Cádiz

Resumen: Análisis desde diversas perspectivas (Iconografía, *Vidas y Razós*) acerca de la visión de las Trobairitz en su época, en el contexto de la discusión sobre su particular concepción del amor cortés.

Palabras clave: Trobairitz, Amor cortés, Iconografía, *Vidas, Razós*.

Abstract: An analysis, from various perspectives (Iconography, *Vidas* and *Razós*), of contemporaneous views of the Trobairitz, in the context of discussions of their particular concept of courtly love.

Key words: Trobairitz, Courtly Love, Iconography, *Vidas, Razós*.

Como afirma A. A. Parker, el “amor cortés constituye un término de gran amplitud”, calificándolo de “fenómeno literario fascinante a causa de los problemas que pone de manifiesto” (1986: 25-26). Desde el clásico trabajo de Gaston Paris en 1883, donde definía el “*amour courtois*” como “un art, une science, une vertu, que a ses règles” (1883: 519)² se ha tratado de establecer el patrón conceptual y formal que sirve de sustrato a la poética trovadoresca desde diversos ámbitos, metodologías y enfoques. Y si ya entrañaba dificultad establecer y acotar los

¹ Este trabajo se inserta en el Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y en el Proyecto de Investigación de la AGAUR: 2014SG551.

² La cursiva es del autor, que bautizó de esta forma el amor trovadoresco. Un repaso por la historia de la expresión en M. de Riquer, 1983, T. I, pp.78-79.

rasgos que definen este patrón en la multiforme adaptación de la que el corpus de los trovadores es testimonio, el objetivo se dificulta cuando nos situamos en la esfera de la poesía trovadoresca femenina. Así, “the poetic content, forms, and the motifs of the system of *fin’amor* were clearly not wholly suitable or applicable to women lyricists. How to utilize them and modify them was not only the challenge that confronted women lyricists but provides a test case to assess the flexibility of the system and its limits as well”, con palabras de M. Saphiro (1978: 561). Ahora bien, lo que nos interesa es determinar la forma en que las mujeres trovadoras, o *trobairitz*, se adaptan -y en qué medida- al modelo masculino, y cuáles son sus propias propuestas, como plantea M. T. Bruckner: “If we are willing to listen and analyze carefully, the *trobairitz* have much to teach us about the way women poets enter into and find their place in a traditional poetic system created by male poets” (1992: 865).

Cuando J. Frappier afirmó que “l’expression d’ «amour courtois», si employée aujourd’hui, manque d’authenticité. A peu près ignorée au moyen âge (...), elle appartient à la terminologie de la critique moderne” (1959: 137), no hace más que señalar la dificultad que entraña la definición del concepto de amor desarrollado en la poesía trovadoresca. Como emblema de la expresión amorosa, la *cansó* se hace eco de la visión particular del poeta-autor sin que la posibilidad de roles marcados por un juego retórico, que podría suceder en la *tensó*, lleve a dudar de la autenticidad de un discurso en primera persona. Es indudable la importancia de los géneros dialogados en la poesía femenina occitana. A. Rieger (1991) establece el corpus de las *trobairitz* en 46 composiciones de las cuales 26 son dialogadas frente a 12 *cansós*. Ahora bien, señala A. M. Mussons la falta de acuerdo en aceptar todos los diálogos como reales, sobre todo en las composiciones mixtas en las que la interlocutora del trovador es una “Domna” anónima (2003: 56-57). El problema, llevado al extremo, es negar la existencia de poesía femenina, idea ya presente desde el estudio de A. Jeanroy en 1934, negarla parcialmente como hace P. Dronke³, o minimizar su valor,

³ “Las poetisas entran en un mundo –afirma el autor- creado por hombres para ellas; y, a veces, en estos debates poéticos, las respuestas de las mujeres

considerándola “un phénomène marginal”, como es el caso de J.-C. Huchet (1983: 60). Lo cierto es que el conjunto de trobairitz ha padecido un exilio crítico afortunadamente superado por las aportaciones de las últimas décadas (Víñez, 2015: 219-230).

Partiendo del género de la *cansó* y dejando de lado las *tenso*s y *partimens*, no por el problema intrínseco que conlleva la polémica distinción entre “feminidad textual” y “feminidad genética”, delicado debate sobre el que ha arrojado mucha luz Rieger (1990: 47), sino porque el gran canto es, sin duda, el máximo exponente de la *fin’amors*, sin interferencias, nos preguntamos si existe una visión particularmente “femenina” del código amoroso y si se trata de una propuesta conjunta o plural. En el inventario de la autora (Rieger, 2003: 48-49), figuran como “monólogos líricos” un grupo de 12 composiciones de cinco trobairitz, una de ellas anónima, que comprende los cuatro textos de Castelloza (incluida la composición de atribución dudosa, Paden, 1981: 158-165; Lavaud, 1910: 496-521), la *cansó* de Clara d’Anduza y las cuatro de La Comtessa de Dia, además del famoso texto de Azalais de Porcairagues que, sin embargo, consideramos junto con A. Sakari más cercano al planto (1971: 527-528; Víñez, 2015: 227 [267]); también la controvertida composición de Bieiris de Romans, cuya particularidad de estar dirigida a otra dama la convierte en insólita en su contexto (Víñez, 2013: 59-61)⁴ y la *cansó* de una trobairitz anónima, además de otros fragmentos anónimos y el de Na Tibors.

Se ha debatido mucho si la teoría amorosa que reflejan estas composiciones representa “un système poétique autonome” que parte de la inversión del código socio-poético masculino (Bec, 1995: 30, 37). La clásica descripción conceptual de la *fin’amors* que llevó a cabo Frappier, cuyo análisis del universo trovadoresco implicaba elementos constitutivos *-cortezia*,

son ficticias, puestas en su boca por trovadores que fingen ser mujeres”, 1995, p. 143.

⁴ Hecho que ha sido negado, entre otros, por A. Tavera, para quien el texto corresponde a Alberic de Romans, 1978, p. 5 [6], aunque ya lo señaló Schultz-Gora en 1891. Cf. para el tema, K. Städtler, 1990, pp. 50-52, 65 y 305.

mezura, joven- desde la perspectiva masculina, servía como soporte para reconocer una gran pluralidad de registros tanto en el texto poético como en la dimensión melódica del mismo (1959: 138). Sin embargo, sólo nos ha llegado un único texto femenino con partitura musical, la *cansó* ‘*A chantar m’er de so q’ieu no volria*’ de La Comtessa de Dia⁵. Debemos atender, pues, de modo obligado en primer lugar, a la infraestructura semántica a partir de un conjunto limitado de *topoi* y del fenómeno contextual de su desautomatización (Pozuelo Yvancos, 1979: 12-13). Precisamente esta última propuesta metodológica sirve para dejar atrás el problema que advertía Dronke sobre la excesiva homogeneidad con que se ha querido ver el conjunto global: “Frasas como ‘el código del amor cortés’ o ‘las convenciones de la lírica trovadoresca’ han embotado la percepción de lo que hay de poéticamente vigente e individual en este tipo de canciones” (1995b: 150). Y en el caso de las *trobairitz* la desventaja se amplifica, al pretender hacer depender su concepción poética del ideario masculino. Para ello se recurre –y retornamos al principio– al compacto universo doctrinal del amor cortés.

Por otra parte, se ha tratado de explicar el fenómeno de la poesía trovadoresca femenina en el contexto misógino que representa la alta Edad Media⁶, interpretando la presencia de las mujeres en el mundo literario como una revancha o compensación de la realidad (Bec, 1995: 15), sirviéndose de un sistema predominantemente masculino por la imposibilidad de crear uno propio específico (Beretta Spampinato, 1980: 61). De este modo, “ce sont eux, les troubadours, qui sont à l’origine de cette lyrique spécifique nommée la *fin’amor*, et non les *trobairitz*”, afirma D. Aguilera (2012: 58).

⁵ En el folio 204r-vº del ms. W, también llamado *Manuscrit du Roi*, de finales del s. XIII. Cf. Víñez; Sáez, 2017.

⁶ La inferioridad se basa en el antifeminismo que propaga el clero, que considera las limitaciones de la mujer no sólo en el aspecto físico, sino también en el psíquico y emocional. Así, la etimología de MULIER según Isidoro de Sevilla correspondería a MOLLIS (debilidad) frente a la del hombre, VIR, que deriva de VIS (fuerza), cf. M. M. Rivera Garreta, 2005, p. 126.

Ahora bien, a partir de ese sistema de transposición del servicio feudal al ámbito afectivo-amoroso, comienzan a detectarse las discrepancias, a veces más evidentes y otras más sutiles, relativas, en primer lugar, al yo-emisor en relación a su definición socio-poética. El trovador-amante es ahora la *Domna* (Domina) o *Midons* que se dirige a un *amic* –o *cavalier*–, a veces con adjetivos laudatorios. En este sentido, es importante destacar que “ambos términos (...), nos revelan que las trobairitz en su juego poético no “hacen” inferior al amado. Al *cavalier* que la *domna* ha elegido como *amic* le da un tratamiento de igualdad, y la distancia poético-social de la cansó masculina desaparece en las de las trobairitz. Ella sigue siendo la *dompna*”, como afirma I. de Riquer (1993: 29-30). Esta premisa es clave para comprender la solución alternativa a la actitud vasallática de sumisión, obligada en el código de la *fin’amors*, que presentan estas composiciones y de estas ideas pueden derivarse afirmaciones como la de M. Bogin de que las trobairitz no adoran a los hombres como tampoco pretenden ser adoradas (1978: 15). Incluso yendo más allá, a partir de los estudios de K. Städtler (1990) y A. Rieger, debe considerarse el papel del mecenazgo femenino, que parte de la propia formación intelectual de las damas, hecho que les permite no sólo ser las receptoras de un mensaje conceptualmente sofisticado, sino que ellas mismas patrocinan, como es el caso de Garsenda de Forcalquier, condesa de Provenza, de Ermengarda de Narbona y de la vizcondesa María de Ventadorn (Rieger, 2003: 46-47). Además, parece que hay bastante unanimidad⁷ en admitir la importancia del elevado rango social de las trobairitz (Dronke, 1995a: 143), categorizándolas en el *trobar haut*, no profesional (Bec, 1995: 33). Pero algunos autores –C. Camproux, entre otros (1984: 64-65)– ven un problema en este hecho, concretamente en la *performance* de estas composiciones ante el público de la corte: “Le problème –afirma P. Bec (1979: 240)– devait se poser d’une manière plus délicate pour les femmes que pour les hommes”, hecho que fundamenta en la admisión pública de una

⁷ Aunque J.-C. Huchet parece que pone en duda el alto rango social de las trobairitz argumentando que es un elemento retórico propio de las *Vidas*, 1983, pp. 61-62.

coyuntura emocional comprometida por una relación a tres partes. Sin embargo, esto sólo es una evidencia más de la aceptación de las reglas de juego, que las trobairitz conocen perfectamente⁸, solo que al invertir la relación vasallática, sin embargo, deciden no renunciar a su estatus de *Midons*: “Il fatto che sia sposata (come tutte le altre, del resto) –afirma Beretta Spampinato refiriéndose a Castelloza- accentua di più le caratteristiche essenziali dell’amore cortese” (1980: 63).

En relación a esa puesta en escena mucho tiene que aportar la iconografía de las trobairitz (Víñez; Sáez, 2016), ya que cuatro grandes manuscritos del s. XIII -A, H, I, K⁹- nos dejan “retratos” de algunas de ellas. Para M. L. Meneghetti, el programa iconográfico resalta en estos cancioneros el protagonismo del poeta-personaje, con gestos retórico-rituales (1984: 331-336) y nos puede aproximar mejor a la consideración que de las trobairitz se tenía en los siglos XIII y XIV (Rieger, 1985: 386), también la de algunos de sus contemporáneos, por ser cercanos cronológicamente, ya que, como indica M. de Riquer, pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos (1995: X).

A excepción de H, que presenta sorprendentemente ocho miniaturas independientes de trobairitz, los otros grandes cancioneros aparecen iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras historiadas sobre fondo dorado, siendo el cancionero A más lujoso, con las figuras sentadas, frente a la austeridad de las imágenes del resto, con las figuras de pie. Dieciséis miniaturas nos permiten conocer a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima: en H vemos a Almuc de Castelnou, Iseut de Capion, Maria de Ventadorn, Lombarda, Tibors de Sarenom y a la trobairitz anónima. De Castelloza nos

⁸ Ya en su tratado *De Amore*, Andrés el Capellán había explicado los principios limítrofes del comportamiento cortés exponiendo 31 *Reglas del Amor*, siendo la primera de todas la que se refiere al “polémico” adulterio: “Causa coniugii ab amore non est excusatio recta” (“El matrimonio no es excusa válida para no amar”), edición y traducción de I. Creixell Vidal-Quadras, 1995, pp. 362-363.

⁹ A (lat. 5232) y H (lat. 3207) se hallan en la Biblioteca Vaticana; I (fr. 854) y K (fr. 12473) en la Biblioteca Nacional de París. Contamos con excelentes ediciones facsímiles de J.-L. Lemaître y F. Viellard *et alii*, 2008 y 2006.

han llegado tres imágenes: en A, I y K. De Azalais de Porcairagues, dos, en I y K. Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada en A, I, K y una duplicación de imágenes, nada usual, en H (Rieger 1985: 390)¹⁰.

Podemos observar el énfasis puesto en reflejar el alto nivel social de estas poetas en su vestimenta, ya que son representadas con vestido largo como corresponde a su rango, a diferencia de los trovadores, ataviados de un modo más informal (Lemaitre; Vieliard, 2006: XII). Detalles como las mangas intercambiables, de distinto color al del vestido, los botones de algunos de ellos (Jullian, 2007: 5), algunos accesorios como cuerdas doradas son, entre otros, elementos de atavío de altura en la jerarquía social (Guerrero Lovillo, 1949: 109-111), pero, sobre todo, el manto, normalmente forrado de armiño, que es “señal de dignidad superior”, como señala J. E. Cirlot (1988: 297). Observamos otros elementos ornamentales “ennoblecadores” como el cetro, elemento destacado y signo de poder y autoridad (Miguélez Caverio 2010: 128-129) en cuatro trobairitz de H, algunos flordelisados como en el caso de Lombarda y Maria de Ventadorn¹¹. En relación a los colores de la vestimenta, domina, indiscutiblemente, el rojo, predilecto de la nobleza (Luca, 2005: 351, 365 y 371). Así, aparecen destacadas de absoluto rojo Azalais (K) y La Comtessa de Dia (H²). También forman parte del atuendo los colores azul, verde, rosa y dorado, evocando significaciones simbólicas específicas (Víñez; Sáez, 2016: 297-298).

Las imágenes reproducen el *topos* femenino de belleza en la blancura de la tez. A excepción de La Comtessa en A, que aparece rubia y con el cabello recogido, en casi todas las miniaturas el color de pelo es castaño y con trenza, símbolo de mujer casada (Bornay, 2010: 150). En algunos casos, portan diademas -cintas muy finas en el caso de H-, como accesorio de alta categoría social. El rostro es poco expresivo, con leve

¹⁰ Las distinguiremos como H¹ y H². Dos tercios de las poesías femeninas de H son *unica*, por lo que quizá fue elaborado por o para una mujer, afirma Rieger, 1985, p. 390; quizá para un -o una- coleccionista, ya que parece que no es labor de un copista profesional, según C. de Lollis, 1889, pp. 165-166.

¹¹ Rieger distingue cinco, ya que incluye la primera imagen de La Comtessa de Día, muy deteriorada, 1985, pp. 391-392.

sonrisa y boca cerrada, como corresponde a personajes de alto rango (Garnier, 1982: 43-44, 49, 135). La orientación de cabeza y mirada (ojos) sugieren un supuesto auditorio al que se dirigen directamente, en clara actitud de interpretar sus canciones sin ayuda de juglares¹².

Toda esta información se complementa con las *Vidas* y *Razós* que acompañan a las imágenes en los cuatro cancioneros estudiados, puesto que los iluminadores tuvieron presente sus contenidos, como afirma Meneghetti (2008: 228). Las *Vidas* –escritas en tinta roja– de las seis trobairitz¹³ que conocemos, muestran un marcado carácter de homogeneidad aunque con matices. Son las “biografías” de Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn, si bien en las dos últimas, se mezclan con la *Razó*, por lo que son más extensas¹⁴. En el caso de Almueis de Castelnou e Iseut de Capió, se trata de una *Razó*. También Clara d’Anduza aparece referida en la *Razó* de un poema de su enamorado Uc de Sant Circ (M. de Riquer, 1995: 124-126). Asimismo, La Comtessa Garsenda de Forcalquier, es nombrada en las *Vidas* de dos trovadores, Gui de Cavallhon que, según dice “se crezet q’el fos drutz de la comtessa” (M. de Riquer, 1995: 272) y compuso con ella una *tensó* (Rieger, 1991: 204-213), y Elias de Barjols (M. de Riquer, 1995: 104-106). La trobairitz Alamanda escribe una *tensó* con Giraut de Bornelh (Rieger, 1991: 183-203. M. de Riquer, 1983, I: 506-510) y por la *Razó* de este texto conocemos que la trobairitz es requerida, como doncella de la dama del trovador, llamada curiosamente también Alamanda, para mediar en el conflicto del guante perdido por Giraut, prenda de intercambio amoroso que implica, al menos, el

¹² Una rúbrica al margen en A indica al miniaturista que debe representar a La Comtessa de Dia como “una dona que cante”.

¹³ Se han publicado en numerosas ocasiones desde el primer trabajo de conjunto de C. Chabaneau en 1885. También, J. Boutière, J. A. Herman Schutz, e I.-M. Cluzel en 1973 y, más recientemente, M. de Riquer en 1995, pp. 103, 124-126, 176, 185, 218, 223, 237 y 267.

¹⁴ Boutière, Schutz y Cluzel catalogan los textos de *Razó*, pp. 416-419 y 212-214; pero es indiscutible que siguen el formato de una *Vida* –presentación con adjetivos encomiásticos, origen geográfico y categorización social– ampliada con explicaciones del poema (*Razó*).

grado *entendedor* en la relación amorosa. También Guillelma de Rosers escribe un *partimen* con Lanfranc Cigala (Rieger, 1991: 224-233) y es nombrada en la extensa *Razó* (M. de Riquer, 1995: 311-313)¹⁵. Conocemos, además, algunas “trobairitz sin texto” (I. de Riquer, 1993: 24) como Gaudairenca, esposa de Raimon de Miraval¹⁶, y Elis de Montfort, autora de un debate con Raimon Jordan e incluida en la extensa *Razó* del mismo (M. de Riquer, 1995: 77-79)¹⁷.

Todas estas referencias permiten trazar límites cronológicos en la producción de las trobairitz entre 1135 y 1240, según A. Rieger, “con una concentración manifiesta a fines del siglo XII.” (1990: 45).

El contenido de las *Vidas* y *Razós* nos acerca al perfil de estas poetas. De cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción en referencia a su formación: “enseingnada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseingnada” en el de Castelloza. La fórmula de tratamiento “Na”, así como la calificación de “Donma” para buena parte de estas trovadoras, e incluso de “gentil Domna” para algunas de ellas, como Azalais y Castelloza, o la referencia explícita al título de La Comtessa de Dia, hacen hincapié en su rango social elevado, siendo el caso de Maria de Ventadorn particular, ya que en la *Razó* que acompaña a su debate con el trovador Gui d’Ussel –único texto conocido de la autora- éste indica que “era en la cort de ma domna Maria”, en referencia a su papel como dama mecenas (M. de Riquer, 1995: 103-104). Sobre el valor literario de la obra de las trobairitz, La Comtessa de Dia y Azalais son destacadas como buenas trovadoras, calificando sus poesías de “bonas cansos”, mientras que de Tibors se dice que “saup trovar” y de Lombarda que “fazia bellas coblas et amorosas”.

¹⁵ Se elogia en una *cansó* anónima en la que se refiere su estancia en Italia, cf. Rieger, 1991, pp. 234-241.

¹⁶ Según la *Razó*, Ermengarda de Castras lo toma por caballero exigiéndole que abandone a su esposa. Él obedece aduciendo que “el no volia moiller que saubes trovar, que asatz avia en un alberc d’un trovador”, M. de Riquer, 1995, p. 210.

¹⁷ I. de Riquer añade también a Guillelma Monja, juglaresa y esposa de Gaucelm Faidit, aunque no se sabe si compuso algún texto, *ibid.*

Todos estos elementos –*Vidas*, *Razós* y miniaturas- permiten un nutritivo análisis transversal texto/imagen con el objeto de una mayor comprensión del lugar que ocupa el grupo de trobairitz en el seno de la escuela poética cortés, donde fueron, según todas estas evidencias, aceptadas y valoradas. Ahora bien, la excepcionalidad de su presencia, que suele medirse en cifras –de 360 trovadores que compusieron cerca de 2500 canciones, sólo una veintena son mujeres, con 46 textos- se ha calibrado desde otros puntos de vista como la óptica emocional –los llamados “valores psico-poéticos” por P. Bec, (1995: 34)- que reflejan sus composiciones. A menudo esta visión desemboca en la consideración de una mayor sinceridad poética en las trobairitz que, en ocasiones, apunta a la osadía, con la expresión de una sensualidad más directa materializada en un lenguaje sencillo (I. de Riquer, 1993: 30-31) o “une voix de la spontanéité”, como dirá O. Tomasovszky (2004: 269). R. Nelli, incluye en su relación de escritores anticonformistas del Medioevo a algunas trobairitz cuyas reivindicaciones se hicieron oír a través de un erotismo anti-convencional (1977: 18-19)¹⁸. La percepción de una singularidad en la poesía femenina trovadoresca es negada, sin embargo, por P. Zumthor, que no observa registros expresivos diferenciados de los de la poesía masculina (1993: 109-117). Pero a poco que se profundice, no son difíciles de encontrar las desavenencias con el entramado de la *fin’amors*, en el que advierten “fisuras”, si bien es importante matizar que no ha de valorarse el conjunto de la producción en bloque, sino buscar la singularidad en cada una de ellas (Bruckner, 1992: 891). Aunque esa discusión pertenece ya a nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera, D. (2012). *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*. Paris: L’Harmattan.
- Bec, P. (1995). *Chants d’amour des femmes-troubadours. Trobairitz et ‘chansons de femme’*. Paris: Éditions Stock.

¹⁸ Se trata de autoras de algunas *tensós*: Garsenda, condesa de Provenza, Almuc e Iseut, Carenza, Alais e Iselda, la Domna H y Bieiris de Romans, pp. 243-249, 255-269, 301-305

- Beretta Spampinato, M (1980). "Le *Trobairitz*. La *fin'amors* al femminile". *Le Forme e La Storia*, I (1-2), pp. 51-70.
- Bogin, M. (1978). *Les femmes troubadours*. Paris: Editions Denoël/Gonthier.
- Bornay, E. (2010²). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Boutière, J.; Herman Schutz, A.; Cluzel, I.-M. (1973). *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet.
- Bruckner, M. T. (1992). "Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours". *Speculum*, 67, pp. 865-891.
- Camproux, C. (1984-1985). *Écrits sur les Troubadours et la civilisation occitane du Moyen-Âge*. Montpellier: Occitania, 2 vols.
- Cirlot, J. E. (1988⁷). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Creixell Vidal-Quadras, I. (1985). *Andreas Capellanus. De Amore*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Chabaneau, C. (1885). *Les biographies des troubadours en langue provençale*. Toulouse: Édouard Privat. Libraire-Éditeur.
- Dronke, P. (1995a). *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Dronke, P. (1995b). *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Frappier, J. (1959). "Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2^e année, n°6, pp. 135-156.
- Garnier, F. (1982). *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le leopard d'or.
- Guerrero Lovillo, J. (1949). *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.
- Huchet, J.-C. (1983). "Las femmes troubadours ou la voix critique". *Littérature*, 51 (3), pp. 59-90.
- Jeanroy, A. (1934). *La poésie lyrique des troubadours*. 2 vols. Toulouse-Paris: Privat/Didier.
- Jullian, M. (2007). "Images des Trobairitz". *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 25, pp. 2-13.
- Lavaud, R. (1910). *Les Troubadours Cantaliens. XII^e-XIV^e siècles. Notes complémentaires critiques et explicatives sur les textes publiés de M. le Duc de la Salle de Rochemaure*. Aurillac: Imprimerie Moderne.
- Lemaitre, J. L., Viellard, F., Gousset, M.-T., Laffitte, M.-P. (2006). *Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K*. Ussel: Musée du Pays d'Ussel-Centre Trobar.
- Lemaitre, J.-L., Viellard, F., Duval-Arnoud, L. (2008). *Portrait de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca*

- Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232*). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Lollis, C. de (1889). “Appunti dai mss. provenzali Vaticani” *Revue de langues romanes*, pp. 157-193.
- Luca, P. di (2005). “I trovatori e i colori”. *Medioevo Romanzo*, Vol. XXIX (3), pp. 312-403.
- Meneghetti, M. L. (1984). *Il pubblico dei trovatori*. Modena: Mucchi Editore.
- Miguélez Caveró, A. (2010). “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica”. *Medievalismo*, 20, pp. 125-147.
- Mussons Freixas, A. M. (2003). “Dona, lírica i representació”. *Mot so razo*, 2, pp. 56-63.
- Nelly, R. (1977). *Ecrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. I. La Femme et l'Amour*. Paris: Éditions Phébus.
- Paden, W. D. (1981). “The Poems of the Trobairitz Na Castelloza”, *Romance Philology*, 35 (1), pp. 158-182.
- Paris, G., (1883). “Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac”. *Romania*, 12, pp. 459-534.
- Parker, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rieger, A. (1985). “*Ins e.l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers de l'enluminure dans les chansonniers des troubadours”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 28 (4), pp. 385-415.
- Rieger, A. (1990). “*En conselh no deu hom voler femna*. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque”. *Perspectives Médiévales*, 16, pp. 47-57.
- Rieger, A. (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rieger, A. (2003). “Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco”, *Mot so razo*, 2, pp. 41-55.
- Riquer, I. de (1993). “*Tota dona val mays can letr'apren*: Las Trobairitz”. En A. Carabí; M. Segarra (eds.), *Mujeres y literatura* (pp. 19-38). Barcelona: PPU.
- Riquer, M. de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tomos. Barcelona: Ariel.
- Riquer, M. de (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Rivera Garreta, M. M. (2005). *La diferencia sexual en la historia*. València: Universitat de València.
- Saphiro, M. (1978). "The Provençal *Trobairitz* and the Limits of Courtly Love". *Signs*, vol. 3 (3), pp. 560-571.
- Sakari, A. (1971). "À propos d'Azalais de Porcairagues". En I. M. Cluzel; F. Pirot (coords), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, I, (pp. 517-528). Liège: Soedi.
- Schultz-Gora, O. (1891). "Nabieiris de Roman". *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15, pp. 234-235.
- Städtler, K. (1990). *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250). Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Tavera, A. (1978). "À la recherche des troubadours maudits", *Senefiance*, 5, pp. 135-162.
- Tomasovsky, O. (2004). "Les trobairitz, une voix féminine de la poésie médiévale". *Revue d'Études Françaises*, 9, pp. 265-272.
- Víñez Sánchez, A. (2013). "La voz disidente de las trobairitz". En M. T. Navarrete; M. Soler (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX* (pp. 35-63). Roma: Aracne.
- Víñez Sánchez, A. (2015). "Contextualización y exilios de las trobairitz", en Ladrón de Guevara, P.; Hernández, B. (eds.). *Marisa Maderi. Escritoras del éxodo y del exilio* (pp. 219-230). Murcia: Universidad de Murcia.
- Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J. (2016). "Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica", en M. G. Ríos Guardiola; M. B. Hernández González; E. Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación* (pp. 291-302). Murcia: Universidad de Murcia.
- Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J. (2017). "La música y las trobairitz. El testimonio de La Comtessa de Dia". *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, en prensa.
- Zumthor, P. (1993). "L'absente ou de la poésie des troubadours". *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, (pp. 109-117). Padua: Editoriale Programma.

I.3. INÉDITAS EN PORTUGAL

APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA DE LA CONDESA
DA VIDIGUEIRA
NOTES FOR A BIOGRAPHY OF THE COUNTESS
OF VIDIGUEIRA

Pedro ÁLVAREZ-CIFUENTES
Universidad de Oviedo

Resumen: La historia de la literatura ha olvidado a Leonor Coutinho de Távora, la condesa da Vidigueira, a pesar del notable éxito de su novela de caballerías *Crónica do Imperador Belandro*, de la que se han conservado varias decenas de copias manuscritas. La presente aproximación biográfica, con un análisis detallado del contexto vital, social y cultural de la condesa da Vidigueira, supone una investigación apasionante sobre la vida de una escritora inédita del *Seiscentismo* portugués.

Palabras clave: Escritoras Inéditas, Literatura Portuguesa, Siglo de Oro.

Abstract: The history of literature has neglected Leonor Coutinho de Távora, the countess of Vidigueira, despite the notable success of her chivalric romance *Crónica do Imperador Belandro*, which has been preserved in several dozens of manuscript copies. This biographical proposal, with detailed insight of the vital, social and cultural context of the countess of Vidigueira, offers a fascinating account of the life of a largely underresearched and unknown female writer of the seventeenth century in Portugal.

Key words: Unpublished female writers, Portuguese Literature, Golden Age.

He dado a éste el título de APUNTES porque no pretendo, ni mucho menos, haber agotado la materia, empresa difícil y casi imposible.

Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*

1. LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Pese al considerable éxito de la novela de caballerías titulada *Crónica do Imperador Belialandro*, la historia literaria prácticamente ha olvidado a su autora, la condesa da Vidigueira Leonor Coutinho de Távora, sobre cuya vida conocemos datos muy escasos¹. A menudo, la falta de documentación biográfica sobre escritoras del pasado “cierra el paso hacia una mejor comprensión de sus vidas, cuando no de sus obras” (Cruz, 2009: 43). Ante una larga lista de autoras inéditas en la historia de la literatura portuguesa (periférica, marginal y generalmente poco estudiada), una semblanza histórica de Leonor Coutinho supone una indagación fascinante en las coordenadas vitales de una figura mayoritariamente desconocida en el rico panorama del *Seiscentismo* portugués.

Leonor Coutinho de Távora nació a finales del s. XVI en el seno de una ilustre familia de la nobleza lusitana muy vinculada a la “Carreira da Índia”, esto es, la expansión ultramarina de Portugal. Sus antepasados heredaron el morgado de Caparica (Lisboa) y fueron enterrados en el convento de los capuchinos de la Arrábida. Uno de sus bisabuelos, Rui Lourenço de Távora, fue nombrado 12º Virrey de la India en 1576, para lo cual se embarcó rumbo a Oriente pero falleció durante el viaje y fue sepultado en la costa de Mozambique (Zúquete, 1962: 124). Lo acompañaba su nieto Rui Lourenço de Távora, llamado el Joven —el padre de doña Leonor, que a su vez era hijo del diplomático Lourenço Pires de Távora (1500-1573).

¹ Sobre Leonor Coutinho y la autoría de la *Crónica do Imperador Belialandro*, vid. Álvarez-Cifuentes (2014) y (2016).

El joven Rui Lourenço de Távora (1556-1616), el nuevo señor de Caparica, volvió a Portugal tras el desastre de Alcazarquivir (1578) —que supuso la anexión del reino lusitano a la corona de Felipe II de España—. Al servicio del nuevo monarca, el padre de doña Leonor defendió Sesimbra, Faro y Lagos de los ataques ingleses y de los partidarios del prior do Crato, ejerció las funciones de gobernador de Ceuta, Tánger y el Algarve y, como su abuelo, fue nombrado 19º Virrey de la India entre 1609 y 1612 (Machado, 1967: III, 11; Zúquete, 1962: 137-138).

Mariana Coutinho, la madre de doña Leonor, habría sido dama de la infanta D. Maria —la hija erudita del rey D. Manuel I de Portugal—, y era hija de Diogo de Almeida —comendador de Pensalvos y capitán de Diu, una rica colonia portuguesa en la India— y de Leonor Coutinho, dama de la reina D. Catarina de Austria y descendiente de los condes de Marialva, en honor de la cual fue bautizada nuestra protagonista (Labrador Arroyo, 2006: 360). Un hermano de doña Mariana, Miguel de Almeida, formó parte del grupo de los Cuarenta Conjurados en la revuelta de 1640 y llegó a ser 4º conde de Abrantes.

Se desconoce la fecha exacta del nacimiento de la condesa da Vidigueira, pero debió tener lugar en torno a 1585 —si consideramos que contrajo matrimonio en 1606 cuando tenía aproximadamente unos veinte años, lo que incluso puede resultar una edad tardía para una joven casadera de la época—. Según la *Bibliotheca Lusitana* de Machado (1967: III, 11), doña Leonor fue natural de Lisboa: “nobilitou a Lisboa com o seu nascimento, e a sua clara ascendencia com os dotes que lhe concedeu a Graça, e a natureza”. No disponemos de datos relativos a su familiaridad con los libros desde una edad temprana o su aprendizaje de la lectura y la escritura —seguramente realizado en el hogar paterno, en compañía de sus hermanos varones—, si bien cabe estimar que el paradigma de mujeres ilustradas representado por el círculo de la infanta D. Maria pudo tener alguna influencia en la educación de la futura condesa da Vidigueira².

² “Tendo em conta que a infanta D. Maria viveu de 1521 a 1577, e D. Leonor terá nascido no último quartel do século XVI, talvez possamos dizer que

Su marido Francisco da Gama (1565-1632), 4º conde da Vidigueira, era bisnieto del famoso explorador Vasco da Gama, comandante de los primeros barcos que navegaron directamente desde Europa a la India, motivo por el que recibió el título honorífico de “Almirante do Mar da Índia” para él y todos sus descendientes, convirtiéndose en el primer conde portugués sin sangre real³. El futuro marido de doña Leonor había participado en la jornada de Alcazarquivir —en la que murió su padre el 3º conde Vasco da Gama con la flor y nata de la caballería portuguesa de su tiempo— y permaneció cautivo hasta que sus parientes lograron pagar el rescate. En 1581, el joven Francisco da Gama figura ya como nuevo conde da Vidigueira en la lista de nobles que rinden homenaje a Felipe II como rey de Portugal. En 1584 contrajo nupcias por vez primera con Maria de Vilhena, hija del señor de Tarouca, con la que tuvo dos hijos muertos sin descendencia (Alves, 2001: 250-251).

Francisco da Gama fue Virrey de la India en dos ocasiones y en ambos mandatos demostró su carácter soberbio y autoritario⁴. A pesar de las dificultades económicas, durante el primer periodo (1597-1600) trató de paliar la corrupción con reformas poco populares, lo que le granjeó notables enemigos que llegaron a exigir la demolición de la estatua de su bisabuelo Vasco da Gama que había mandado erigir en la puerta de la ciudad de Goa (Zúquete, 1962: 132; Caetano, 1986: 101-102). Acosado por las rencillas internas de la administración local, el segundo virreinato (1622-1628) terminó con el conde da Vidigueira caído en desgracia e investigado por el Santo Oficio, sometido al embargo de sus bienes y obligado a viajar a la corte

pertenceu ao círculo implantado pela infanta, e que continou após a sua morte” (Alves, 2001: 177).

³ “As sucessivas alianças de casamentos na alta nobreza permitiram a esta família da pequena nobreza ultramarina adquirir o estatuto de grande nobreza” (Alves, 2001: 289). En el s. XIX, la vida desordenada del 13º conde y 9º marqués de Nisa, Domingos Teles da Gama (1817-1873), llevó la fortuna familiar de los Vidigueira a la ruina.

⁴ El nombramiento de Francisco da Gama como Virrey de la India supuso una tentativa de vincular el dominio ultramarino al sentimiento patriótico de los portugueses (cifrado en la figura de su heroico bisabuelo), con un resultado menos favorable del esperado (Serrão, 1977: IV, 151).

madrileña para justificar su honradez ante Felipe IV (Caetano, 1986: 103). Anciano y enfermo, sometido a la humillación pública, Francisco da Gama murió en el camino a Madrid, en Oropesa (Toledo), en julio de 1632 y sus restos fueron sepultados en el convento de Nuestra Señora de las Reliquias, en el feudo familiar de Vidigueira, donde constaba el siguiente epitafio:

Aqui jaz D. Francisco da Gama, IV Conde da Vidigueira, Almirante da India, Vice-Rey della duas vezes, Presidente do seu Conselho, Gentil-homem da Casa de Sua Magestade e do Conselho de Estado, que havendo servido cinquenta e seis annos, começando de quatorze, foy cativo na batalha de Alcacere. Veyo a acabar em Oropesa, mal satisfeito do seu Rey. Foy trazido aqui a 30 de Mayo de 1640 (Sousa, 1946: X, 335).

Leonor Coutinho y Francisco da Gama contrajeron matrimonio - él, como hemos dicho, en segundas nupcias - el 25 de noviembre de 1606 en Lisboa (Machado, 1967: III, 11) y tuvieron un total de ocho hijos: Maria (1607), Eufrásia Luísa (1609), Catarina (1610), Vasco Luís (1612), Guiomar (1614), Teresa M^a (1616), Inês Domingas (1619) y Ana M^a (1621). La lista de nacimientos se vio interrumpida por el viaje de don Francisco a la India para desempeñar su segundo virreinato. Una leyenda familiar recogida por la *Chronica dos Carmelitas* narra la intercesión de la Virgen de las Reliquias ante la angustia de doña Leonor por no tener un hijo varón después de haber dado a luz a tres niñas:

Vivia a dita Condessa com o desgosto de não ter para herdeiro de sua grande casa um filho varão [...] e, pertendendo que o Senhor lho desse, elegeo por intercessora a Maria Santissima, a quem pessoalmente buscou varias vezes na sua Igreja das Reliquias, fazendo para o mesmo fim muitas deprecaçoens na presença daquela milagrosa imagem. Foy de admirar o prompto despacho com que a Rainha dos Ceos lhe respondeo a tão fervorosa supplica, porque com effeito a Condessa teve logo um filho que com o seu nascimento lhe causou summa alegria; felicidade da qual se acha no Tombo do Convento uma antiga memoria que [...] diz o seguinte: Foy Deos Nosso Senhor

servido, por intercessão da Virgem Santissima Sua Mãe, dar a esta Senhora Condessa, quando mais descuidada estava, a seu filho o senhor Vasco Luiz da Gama, o qual herdou a casa dos seus pays, e hoje o anno de mil seiscentos e quarenta e seis he Marquez de Nisa; o que a condessa D. Leonor soubre muito bem agradecer á Virgem Santissima, offerecendo-lho como filho seu, e vindo á villa da Vidigueira, frequentava a sua casa com muita devoção (Pereira de Santa Ana, 1751: II-4, 351-352).

A continuación se refiere un milagro semejante protagonizado por la nuera de doña Leonor, que también se encomendará a la Virgen para concebir un hijo. Sin dejar de apreciar el motivo folclórico, resulta evidente la crucial importancia que tenía el nacimiento de un heredero varón en la vida de un matrimonio de la nobleza del s. XVII.

Los condes da Vidigueira buscaron para sus hijas partidos ventajosos entre las principales familias nobles de Portugal. Maria, la primogénita, ejerció funciones de *menina* de la reina Isabel de Borbón en Madrid y contrajo matrimonio con el 3º conde de Vila Franca, Rodrigo da Câmara, el 1 de junio de 1628, una boda fastuosa oficiada por el Patriarca de las Indias y de la que fueron padrinos los propios monarcas (Labrador Arroyo, 2006: 423). La segunda hija, Eufrásia, heredera de la capitania de Ormuz, se casó en 1627 con Luís Lobo da Silveira, 8º barón de Alvito y 1º conde de Oriola. Teresa, por su parte, se desposaría con Jorge Manuel de Albuquerque, llamado “O Bacalhao”, señor del morgado de los Albuquerque en Azeitão. Las otras hijas murieron jóvenes, “sem tomar estado” (Machado, 1967: III, 11).

2. LA RESTAURACIÓN DE LA INDEPENDENCIA

A pesar de la vinculación de la familia de Leonor Coutinho y la de su esposo con la Casa de Austria, una vez declarada la independencia los Gama se pasaron rápidamente al bando portugués⁵. La mayor parte de los miembros varones de la

⁵ Se pregunta Alves (2001: 176) de que lado estaría doña Leonor, “do lado do marido que serviu os Filipes, ou do lado do filho que serviu D. João IV?”. Martins (1985: 89) relaciona los desvelos de Vasco Luís da Gama a favor de

familia constan como testigos en el juramento solemne de D. João de Bragança como nuevo rey de Portugal el 15 de diciembre de 1640 (Serrão, 1977: IV, 115). En 1646, como recompensa a los servicios prestados a favor de la independencia portuguesa, el monarca concedió a Vasco Luís da Gama el nuevo título de marqués de Nisa. En efecto, el hijo de doña Leonor, empeñado en rehabilitar la memoria paterna, sirvió dos veces como embajador de Portugal en Francia (1642-1646 y 1647-1649).

Lamentablemente, no tenemos muchos datos sobre la vida personal de Leonor Coutinho y sus familiares, sus preocupaciones íntimas, sus lecturas y sus pasatiempos, a pesar de que:

vêmo-la atravessar os três reinados filipinos, criar oito filhos, administrar a casa na ausência do marido, acompanhá-lo certamente na prisão e na morte, sobreviver-lhe dezasseis anos, vivendo ainda oito anos após a Restauração (Alves, 2001: 176).

La condesa - “senhora de varonil talento” según el retrato de la *Chronica dos Carmelitas* - asumió la administración de la casa señorial durante la prolongada estancia de Francisco da Gama en Goa. Diversos documentos atestiguan las muchas preocupaciones de Leonor Coutinho durante la ausencia del conde, en especial en lo referente a la administración de la canela que llegaba de la India, lo que suponía la principal fuente de ingresos de los Gama⁶. ¿Aprovechó la estancia en ultramar de su marido para matar el aburrimiento pergeñando una fábula de amores y caballerías? ¿Tal vez entretenía a los niños y los criados, durante las largas noches de invierno y las tardes sofocantes del verano en Vidigueira, con sus relatos fantásticos? ¿En qué momento se decidió a ponerlos por escrito? En realidad, nada sabemos acerca del proceso de composición original de la *Crónica do Imperador Beliadro*.

la independencia con “o ressentimento final do pai, contra Filipe IV”, que habría “disposto o filho a seguir o duque de Bragança”.

⁶ Sobre la Coleção Vidigueira de la Sociedade de Geografia de Lisboa, vid. Cordeiro (1935) y Cunha (1957).

El tránsito continuo de cartas y envíos desde Lisboa o Vidigueira hasta Madrid y Goa, y viceversa, se hace patente a través de la correspondencia oficial de Francisco da Gama, que revela el papel decisivo desempeñado por la condesa en la negociación de los matrimonios de sus hijos (Álvarez-Cifuentes 2014: 87-95). En el Alentejo, los condes habitaban el Paço dos Gamas, anexo al antiguo castillo de Vidigueira, y, durante sus frecuentes estancias en Lisboa, el Palacio de S. Roque, cuyas obras de ampliación (1619-1621) acabaron provocando ciertas desavenencias entre el temperamental marido de doña Leonor y sus vecinos los jesuitas (Álvarez-Cifuentes, 2014: 92). Esto no obstaculizó, empero, el magnífico gasto emprendido por la condesa con ocasión de las fiestas por la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier en 1622, al encargar para la iglesia de la casa madre ricos cortinajes de terciopelo bordados con el emblema heráldico de su familia paterna.

Doña Leonor siguió defendiendo los intereses de su familia tras la muerte de Francisco da Gama. Tal vez debido a su avanzada edad, la condesa parece haber tenido problemas para hacerse cargo de las diversas demandas legales en las que se vio envuelta durante la ausencia de su hijo en el extranjero. Así, doña Leonor mantuvo un litigio contra un tal Cristóvão da Gama, un hijo natural de su marido del que sabemos que había partido a la India en el año 1619 (Sousa, 1946: X, 562)⁷. En marzo de 1642 don Vasco Luís solicitó al rey D. João IV que, durante su ausencia como embajador en Francia, fuese suspendido el litigio con su medio hermano. En la documentación conservada, doña Leonor aparece ahora denominada con frecuencia “a Condessa da Vidigueira Velha” o “a Condessa da Vidigueira May” en oposición a su nuera Inês de Noronha, con la que parece haber tenido una relación un tanto tormentosa a juzgar por ciertas cartas (Álvarez-Cifuentes, 2014: 95). Tal vez la condesa Leonor, después de pasar varias décadas luchando contra viento y marea por los intereses de sus hijos, se

⁷ Cabe suponer, por tanto, que si Cristóvão da Gama tenía edad suficiente para embarcarse a la India en 1619 habría nacido, casi con total certeza, antes del matrimonio de Francisco da Gama con Leonor Coutinho en 1606.

sentía desplazada por la marquesa de Nisa, la nueva administradora oficial de la fortuna familiar.

3. EL DESTINO FINAL DE LA CONDESA

La condesa da Vidigueira - “huma viuva que não entende nem sabe de pleitos” según un documento de 1642 - parece haberse retirado parcialmente de la vida activa tras la muerte de su esposo, aunque sigue figurando en las celebraciones de la corte y, madre y abuela abnegada, reparte su tiempo en prolongadas estancias en casa de sus hijas y sus nietos. ¿Tal vez fue en ese momento cuando comenzó a organizar sus papeles y poner sus relatos por escrito? Ciertas cartas del marqués de Nisa a su capellán sugieren la hipótesis de que doña Leonor quisiera tomar los hábitos como religiosa en sus últimos años de vida, si bien tenemos pocos datos al respecto.

La condesa viuda manifiesta su fe incondicional por las reliquias de Vidigueira, su gusto por los sermones de varios místicos y predicadores⁸, y habría llegado a costear los estudios del joven Frei António das Chagas, nacido en Vidigueira en 1631 (Pontes, 1953: 23-25). También la correspondencia del padre António Vieira con el marqués de Nisa hace referencia al entrañable afecto que sentía el jesuita por la condesa y su cercanía a la familia real - “todo o seu valimento [da Rainha nossa senhora] é a senhora condessa D. Leonor, e desta eleição julgará V. Ex.^a quais são as de seu grande juízo e prudência” (Azevedo, 1925: I, 83) -. El famoso predicador expresará un profundo dolor por la muerte de la dama:

Me acho tão fulto de ânimo, e tão fora de mim que é força sejam as palavras de lástima e desesperação, quando era justo que fôssem de consolação e alívio. Em Amsterdam recebi ontem a triste nova [do falecimento da Condessa da Vidigueira], de onde logo me parti, por me não achar capaz mais que de sentir e chorar. Considero todas as circunstâncias que tem o

⁸ En 1646 el marqués de Nisa expresaba al padre Vieira la predilección de su madre por sus célebres sermones: “Em todos os navios me escrevia minha mãe que me mandaria sermões de V. P., e a trôco disso pedia o que queria; mas os sermões não chegavam” (Azevedo, 1925: I, 88).

sentimento de V. Ex.^a, e me pesa mais que tudo não poder fazer companhia a V. Ex.^a com a presença, como a faço na dor, que é em mim igual às causas: perdi mãe, perdi senhora, e agora que as choro sem remédio, conheço mais que nunca as obrigações que devo à alma da senhora Condessa, de quem serei perpétuo capelão em quanto me durar a vida; e a V. Ex.^a como seu herdeiro conhecerei sempre por meu amo e senhor, pedindo a V. Ex.^a se sirva de me aceitar de hoje em diante muito em seu serviço como criado desamparado, e da minha parte prometo a V. Ex.^a um tão afeiçoado e fiel coração, como ao presente fica desconsolado e afligido (Azevedo, 1925: I, 173-174).

Leonor Coutinho de Távora moriría el 23 de enero de 1648 en un accidente de la carroza que la transportaba de Vidigueira a Lisboa en compañía de su hija Eufrásia y su yerno el barón de Alvito, como nos narra Teixeira de Aragão a partir de un documento conservado en el convento carmelita de Vidigueira:

A Condessa D. Leonor Coutinho de Tavora [...] morreu em 23 de janeiro de 648, indo da Vidigueira com sua filha, genro e netos, Barões de Alvito, de hum desastre, e foi que se virou o couche com ella e com a filha em revez, e só ella perigou, e morreo logo, e em muito breve, e dizem que com o abalo ser em falso lhe arrebentou huma postema. Em os vinte e dous do dito mes e anno tinhão vindo ella e os senhores nomeados despedir-se de Nossa Senhora das Reliquias com muita fé (Aragão, 1899: 180).

En Francia, Vasco Luís da Gama llora la repentina muerte de su madre y su único deseo es volver a Portugal para organizar los asuntos familiares y saldar las muchas deudas contraídas, si bien el rey D. João IV parece mostrar una cierta reticencia a consentir que don Vasco Luís abandonase la misión diplomática que le había sido encomendada. A instancias de sus hijos, Leonor Coutinho fue enterrada con su marido en el panteón familiar denominado “Jazigo dos Gamas”, en la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de las Reliquias de Vidigueira, bajo un palio de terciopelo negro con las armas de la familia bordadas:

Defronte do grão Dom Vasquo da Gama, da banda da epistolla, onde está o Prisbiterio estão em outro tumolo forrado de veludo preto e coberto com hum pano de veludo preto debaxo de hum docel outrosy de veludo preto com as armas dos Gamas: os ossos de seu bisneto, Dom Francisquo da Gama, quarto conde da Vidigueira, que foi cazado com a Snr.^a Dona Leonor Coutinho de Tavora; o qual governou a India duas vezes, sendo vizo-rei della (Aragão, 1899: 176-178).

Una descripción muy similar del panteón de los Gama, con un túmulo a cada lado del altar, figura en la *Chronica dos Carmelitas* (1751: II-4, 329-331). Al parecer, la tumba de Vasco da Gama se encontraba en un estado cercano a la ruina ya en el s. XVII. El marqués de Nisa llevó a cabo ciertas reformas de la capilla, la cual fue terriblemente profanada durante los disturbios septembristas de 1840, a los que se siguió una restauración no exenta de polémica en 1841.

Subrahmanyam (1998: 24-26) narra cómo a principios de la década de 1870 el intelectual Teixeira de Aragão - “el más destacado gamáfilo de Portugal” - puso en marcha una campaña para trasladar los restos de Vasco da Gama a un lugar más adecuado a su memoria, preferiblemente al emblemático Monasterio de los Jerónimos de Lisboa, lugar de partida de la Armada de la India en 1497. Tras superar varios problemas burocráticos y retrasos - “apenas houve tempo de se encerrarem os ossos na urna, observando-se irem caveiras, femurs e tibias que pareciam correspondentes a quatro esqueletos” (Aragão, 1898: 189) -, los restos exhumados salieron de la “letárgica ciudad alentejana de Vidigueira” y fueron llevados con gran pompa fúnebre al Monasterio de los Jerónimos,

donde los esperaba un comité de recepción formado por diversas autoridades municipales, otros dignatarios y miembros de la Academia Real das Ciências y la Sociedade de Geografia. Un conjunto de bandas militares tocaba música marcial y el cortejo se dirigió, por etapas, al monasterio e iglesia de Santa María. Allí les esperaban el rey de Portugal, la reina y sus acompañantes, y se celebraron solemnes ceremonias religiosas. Dos días después la procesión cívica organizada por Teófilo

Braga y sus colaboradores fue la culminación del acontecimiento (Subrahmanyam, 1998: 25)⁹.

Sin embargo, las ulteriores investigaciones de Cordeiro (1896) y el propio Teixeira de Aragão (1898) arrojaron “una sombra de duda no poco embarazosa sobre la identidad de los huesos trasladados”. Siguiendo sus testimonios, Subrahmanyam afirma que, a consecuencia de una confusión de lápidas ocasionada por la chapucera restauración de la capilla mayor en 1841, fueron en realidad los restos de Francisco da Gama y su esposa doña Leonor —entre otros miembros de la familia— los exhumados y enterrados de nuevo en el flamante mausoleo de los Jerónimos, cuna y epicentro del nacionalismo portugués:

Los restos se trasladaron a Lisboa en una arqueta que contenía al menos ocho fémures y dos cráneos, [en la que] además de los restos de Francisco da Gama podrían estar los de D. Miguel de Gama, D. Guiomar de Vilhena y D. Leonor de Távora (Subrahmanyam, 1998: 25-26)¹⁰.

Con ocasión de la celebración del IV Centenario de la llegada de Vasco da Gama a la India (1898) se produjo una nueva tentativa de traslado de los restos conservados en Vidigueira, esta vez bajo la atenta supervisión de una comisión de la Sociedade de Geografia de Lisboa (Subrahmanyam, 1998: 27)¹¹. Entre todo este ajetreo de huesos y lápidas, no sabemos con exactitud dónde fueron sepultados finalmente los restos de Leonor Coutinho, que tal vez repose en el sepulcro de mármol

⁹ Para una descripción pormenorizada de las ceremonias, vid. Chagas (1886) y Aragão (1898: 189-196).

¹⁰ Lourenço (1999: 164-176) ofrece más detalles sobre el insólito equívoco entre los túmulos de Vasco da Gama y sus descendientes.

¹¹ “Ahora bien, quedan algunas dudas acerca de la autenticidad de los restos que se trasladaron en mayo de 1898 [...]. Visité Vidigueira en junio de 1994; un miembro de la familia que todavía hoy posee la Quinta do Carmo (donde está la capilla del *Jazigo dos Gama*) me aseguró que los restos verdaderos nunca se movieron de allí [...]. Se dice que el secreto ha pasado de propietario en propietario; los verdaderos huesos, al menos según los actuales dueños, yacen aún en un lugar de la finca, sin señal alguna que lo advierta!” (Subrahmanyam 1998: 27-29).

blanco de los Jerónimos, situado a la par del túmulo de Luís de Camões, como última cabriola de un azar caprichoso.

A pesar del proyecto de imprimir la novela, manifestado por el marqués de Nisa en diversas ocasiones (Álvarez-Cifuentes 2016: 143-145), la *Crónica do Imperador Belandro* permaneció manuscrita hasta nuestros días. Indudablemente, el carácter intempestivo del fallecimiento de la condesa da Vidigueira y la incertidumbre respecto al destino definitivo de sus restos mortales se suma a la fragmentaria serie de datos, a veces contradictorios, siempre sugerentes, que han sobrevivido de una escritora inédita e injustamente olvidada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Cifuentes, P. (2014). *La Crónica do Imperador Belandro: edición y estudio del ms. ANTT 875* (tesis de doctorado). Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Álvarez-Cifuentes, P. (2016). “Senhora de varonil talento”. Las caballerías perdidas de Leonor Coutinho de Távora. En *Grandes y pequeños de la Literatura Medieval y Renacentista* (pp. 141-153). Salamanca: SEMYR.
- Alves, I. M. C. (2001). *Gamas e Condes da Vidigueira. Percursos e genealogias*. Lisboa: Colibri.
- Aragão, C. A. T. (1898). *Vasco da Gama e a Vidigueira: estudo histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Azevedo, J. L. (1925). *Cartas do Padre António Vieira*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Caetano, J. A. P. (1986). *Vidigueira e o seu concelho: ensaio monográfico*. Vidigueira: Câmara Municipal de Vidigueira.
- Chagas, M. P. (1886). A trasladação dos ossos de Vasco da Gama em 1880. *A Ilustração Portuguesa*, II (49-51).
- Cordeiro, L. (1896). Os Restos de Vasco da Gama. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa (15ª série)*, 4, pp. 195-200.
- Cordeiro, L. (1935). *Questões histórico-coloniais*. Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- Cruz, A. J. (2009). Del cuerpo al corpus: la biografía como expresión literaria feminista en la edad de oro. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 19, pp. 41-59.
- Cunha, R. S. (1957). *A Coleção Vidigueira*. Coimbra: Publicações do XXIII Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências.

- Labrador Arroyo, F. (2006). *La Casa Real Portuguesa de Felipe II y Felipe III: La articulación del reino a través de la integración de las élites del poder* (tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Lourenço, M. B. C. (1999). *Das quintas do Baixo Alentejo: Significado histórico e social* (tese de mestrado). Universidad de Évora, Évora.
- Machado, D. B. (1967). *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra: Atlântida.
- Martins, A. C. (1985). *Em torno de Diogo do Couto*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.
- Pereira de Santa Ana, J. (1751). *Chronica dos Carmelitas da Antigua, e Regular Observancia nestes Reinos de Portugal*. Lisboa: Off. dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.
- Pontes, M. L. B. (1953). *Frei António das Chagas: um homem e um estilo do século XVII*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- Serrão, J. V. (1977). *História de Portugal*. Lisboa: Verbo.
- Sousa, A. C. (1946). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida.
- Subrahmanyam, S. (1998). *Vasco de Gama*. Barcelona: Crítica.
- Zúquete, A. (1962). *Tratado de todos os Vice-Reis e Governadores da Índia*. Lisboa: Ed. Enciclopédica.

ANTÓNIA MARGARIDA DE CASTELO BRANCO
(1652-1717): UNA AUTORA PORTUGUESA
OLVIDADA Y SU EXTRAORDINARIA *FIEL*
E VERDADEYRA RELAÇÃO
ANTÓNIA MARGARIDA DE CASTELO BRANCO
(1652-1717): THE FORGOTTEN PORTUGUESE
AUTHOR AND HER EXTRAORDINARY *FIEL*
E VERDADEYRA RELAÇÃO

Joanna PARTYKA
Academia Polaca de Ciencias

Resumen: Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717), una portuguesa, renunció a la vida secular y entró, ya casada, en un convento. Durante su vida matrimonial Antónia tuvo que soportar varios tipos de malos tratos, violencia y persecuciones por parte de su marido, algunas de carácter verdaderamente despiadado y sádico. Finalmente decidió escapar al convento, donde esperó el divorcio. Gran parte de la obra de Antónia Margarida, escrita por orden de su confesor, está dedicada a la vida conventual, pero al menos cinco capítulos se centran en los asuntos familiares. De acuerdo con el espíritu de la época Antónia Margarida afirma en su autobiografía, y lo repite varias veces, que todas las humillaciones impuestas por el marido vienen de Dios, como una forma de revelación del Altísimo. *Fiel e Verdadeyra Relação* de Antónia Margarida de Castelo Branco tiene características de autobiografía mística. Fue publicada por primera vez en 1984. La autora sigue siendo prácticamente desconocida en su país, su detallada e interesante autobiografía (más de 500 páginas), no ha sido estudiada en el ámbito europeo, ya que no había traducida en otros idiomas.

Palabras clave: Antónia Margarida de Castelo Branco, autobiografía mística, literatura conventual

Abstract: A Portuguese, Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717), already married renounced secular life and entered a

convent. During her married life Antónia had to endure various types of mistreatment, domestic violence and abuse on the part of her husband, some of a truly ruthless and sadistic character. Finally, she decided to escape to the convent, where she was waiting for a divorce. Much of Antónia Margarida's work, written by order of her confessor, is dedicated to convent life, but at least five chapters focus on family matters. Antónia Margarida affirms in her autobiography, and repeats it several times, that all the humiliations imposed by the husband come from God, as a form of revelation of the Most High. *Fiel e Verdadeyra Relação* (Faithful and True Story) of Antónia Margarida de Castelo Branco has mystical autobiography characteristics. It was first published in 1984. The author is still practically unknown in her country, her detailed and interesting autobiography (more than 500 pages), has not been studied in other countries, since it had not been translated in other languages.

Key words: Antónia Margarida de Castelo Branco, mystical autobiography, monastic literature

Antónia Margarida de Castelo Branco, una portuguesa, renunció a la vida secular y entró, ya casada, en un convento. El convento al principio le sirvió como “aparcamiento” temporal¹, pero con el tiempo llegó a convertirse en su casa. Antónia escribió su autobiografía mística por orden de su confesor. Gran parte de la obra está dedicada a la vida conventual, pero al menos cinco capítulos se centran en los asuntos familiares (Partyka, 2012: 86-87).

Antónia Margarida de Castelo Branco nació en 1652 en una familia noble y bastante rica. A la edad de 18 años fue obligada por su madre ya viuda a casarse con Brás Teles de Meneses e Faro, un hombre de una personalidad atroz. Antes Antónia rechazó dos veces una propuesta de matrimonio: con el hermano de su madre y con su primo. Dos años después nació su único

¹ Mariló Vigil en el artículo *Conformismo y rebeldía en los conventos femeninos de los siglos XVI y XVII* escribe: “hemos de tener en cuenta que [los conventos] en parte eran centros de vida religiosa, en parte guarderías de niñas pequeñas, internados de señoritas, locales para las sin-casar, refugios de viudas, residencia de ancianas, hostales... Eran como aparcamientos de mujeres” (Vigil, 1991: 170).

hijo, Brás Manuel. Durante los cinco años de vida matrimonial Antónia tuvo que soportar varios tipos de malos tratos, violencia y persecuciones por parte de su marido, algunas de carácter verdaderamente despiadado y sádico. Finalmente decidió escapar al Convento de Santos, donde esperó el divorcio. Un papel importante en la toma de la decisión lo desempeñó su confesor Fray António das Chagas, quien en algún momento escribió una carta al marido de Antónia, pidiéndole que le diera permiso a su mujer para hacerse religiosa en el convento de la Madre de Deus en Lisboa. Cuando llegó al convento la sentencia de divorcio perpetuo en 1679, Antónia ya estaba allí como novicia (aquel año cumplió los 27 de edad). Un año más tarde profesó con el nombre de Sor Clara de Santíssimo Sacramento. En su testamento, que se ha conservado hasta nuestros días, podemos leer que Antónia tuvo vocación religiosa desde la niñez. Vivió en el mismo monasterio hasta su muerte que se produjo en 1717.

El marido de Antónia era dominante, brutal, celoso, derrochador, famoso por sus escandalosas aventuras. De acuerdo con el espíritu de la época Antónia Margarida afirma en su autobiografía, y lo repite varias veces, que todas las humillaciones impuestas por el marido vienen de Dios, como una forma de revelación del Altíssimo. Así veía a su marido: como el instrumento activo en las manos de Dios. Merece la pena subrayar que la práctica moral del siglo XVII no permitía ningún otro tipo de consideraciones, a la mujer no le quedaba ninguna otra alternativa. Hoy nos resulta increíble que Antónia pudiera soportar todas estas persecuciones y nos extraña su punto de vista al interpretarlas. He aquí un fragmento de sus anotaciones:

En el Día de Concepción de Nuestra Señora Dios me dio otro hijo de belleza excepcional que vivió solo ocho días. *Para aliviar esta pena mía* el padre de la criatura me obligó que fuera yo la que preparara la cajita en la que iba a ser enterrado, lo cual fue para mí un golpe muy penoso. Yo admiraba mucho el ingenio tan grande con el que él respondía a las señales que Dios le mandaba para mortificarme y ¡cómo lo sabía hacer! (Castelo Branco, [1984]: 115).

En su testamento Antónia explica así su decisión de ir al claustro:

[...] Y porque a Dios no le plugo que este matrimonio durase entre nosotros hasta el fin de nuestras vidas, permitiendo por sus ocultos designios y mis pecados que él [mi marido] me diese un tratamiento diferente de aquel que el mismo Señor manda que exista entre los bien-casados [...], me recogí en el monasterio de Santos decidida a ser religiosa. (Castelo Branco, [1984]: 21-22).

Escribió João Palma-Ferreira, editor de la *Autobiografia* de Antónia Margarida:

Como símbolo de la condición femenina, en los tiempos de sometimiento de la mujer y en consideración a los imperativos atávicos de la sociedad dominada por el instinto de posesión y poder de los hombres, Antónia Margarida podría ser [...] el arquetipo de religiosa que ingresa al claustro debido a su frustración total en la vida doméstica, cívica y social (Palma-Ferreira, 1984: 40).

La detallada autobiografía de Antónia Margarida (más de 500 páginas) abarca los años de su vida, es decir 1652-1717. El título original es: *Fiel e Verdadeyra Relação Que Dá dos Sucessos de Sua Vida a Cretura Mais Ingrata a Seu Creador por Obediencia de Seus Padres Espirituaes e Novamente Tornada a Escrever por Hum Sucesso na Era de 1685 Annos*.

Octavio Paz analizando la obra mística de Juana Inez de la Cruz dice, que para entender el punto de vista con el que la religiosa cuenta la vida secular pasada, hay que señalar que la renuncia al mundo no significa la renuncia a la palabra, sino un cambio de rumbo; la historia, con toda la acción humana, se abre al otro mundo y por lo tanto adquiere una nueva fertilidad. La propia mística no funciona fuera de este mundo, pero coloca la vida personal en la historia sagrada (Paz, 1957: 43).

En el primer capítulo Antónia cuenta, que su padre la amaba mucho, pero la atormentaba y martirizaba, igual que las criadas, que no le daban de comer, no le permitían dormir tranquilamente, la pinchaban con alfileres. El padre siempre la criticaba. Antónia nació como una niña débil y enfermiza. Con el nacimiento de su hermano, dos años más joven, los padres centraron todo su amor en él. Ella estaba muy celosa. En estos

primeros recuerdos Antónia no escribe casi nada sobre su madre, se supone que la madre estaba totalmente subordinada al padre. Antónia se sentía incomprendida por su madre, aunque, dice, la madre la amaba mucho, pero era “imprudente y no se preocupaba mucho por su corta edad”. Cuando Antónia tenía onze años, Dios finalmente le dio la mejor salud para que pudiera sobrevivir todos los malos tratos por parte de la familia. Como era una niña y muy débil, a sus padres no les importaba su educación. Pero Dios la premió dándole el buen conocimiento de las cosas. De jovencita, cuenta la autora, en lugar de amar a Dios cayó en la vanidad, leyendo en secreto novelas y comedias. Una vez encontró en el mercado *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (Jacob de Voragine), abrió el libro por una página al azar y dio con la vida de Santa Clara y después de Santa Teresa. Lo interpretó como una señal de Dios. Antes de este hecho no era muy religiosa. Su madre la obligaba a orar regularmente, pero Antónia lo hacía forzada y no por necesidad propia. Sus padres, en particular el padre, siempre la imaginaban en un convento. Pero Antónia no sentía vocación y no entendía por qué el mundo quería para ella algo distinto de lo que ella quería. La primera vez que tuvo contacto con las monjas fue en su casa materna porque los padres mantuvieron contactos con los capuchinos franceses. Una superiora del convento de las clarisas intentó convencerla de que ingresara en la Orden. Antónia tenía en aquel entonces doce años. Es de suponer que no quiso hacerse monja de clausura sin antes saborear la vida. Sin embargo, la vida le trajo muchas preocupaciones y temores.

Se casó con dieciocho años. El marido la humillaba, la maldecía, la maltrataba. La encerró con llave en una habitación, la acusó de adulterio, la llamó loca. La intimidaba, poniéndole la espada en la garganta o en el pecho, amenazándola de muerte. Todos estos ataques y abusos Antónia los consideró como una señal de Dios; dando al Altísimo las gracias por todas las angustias, creyó en sus planes e intenciones. Después de cinco años de la vida matrimonial Antónia comenzó a pensar en entrar en la orden terciaria. En 1675 entró en el convento de Santos. La sentencia de divorcio perpetuo se dictó en 1679, lo que la permitió seguir con la vida religiosa. Ingresó como novicia en el

Convento de la Madre de Deus en Lisboa. Profesó cuatro días más tarde, después de haber recibido el nombre de Clara del Santísimo Sacramento.

Antónia experimentó las visiones místicas antes de entrar en el convento. Imaginaba por ejemplo que Dios entraba en su cuerpo; sentía la unión mística con él. Escribe: “Hice un esfuerzo por aprender a representar a Dios dentro de mí y eran tan hermosos los movimientos de amor que sentía que me ruboricé a pesar de que hacía mucho frío; y cómo este cambio era en mí algo nuevo, sentí una gran tribulación” (Castelo Branco, [1984]: 139).

Ana Hatherly en el artículo *Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca* afirma que “la vida en el convento parece haber sido, en muchos casos, una mejor opción que la vida en familia, especialmente en el matrimonio, dada la arrogancia singular de muchos maridos que, abusando de los derechos [...] maltrataron e incluso mataron a sus esposas con mayor impunidad” (Hatherly, 1996: 271). Es evidente que, como subraya la autora, la vida autopunitiva y llena de sufrimiento llevó a muchas de las monjas a las experiencias místicas (Hatherly, 1996: 276). Muchas de ellas “tomaron la palabra” como autoras. Julia Lewandowska en su monografía dedicada a la autoría y la autoridad en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro escribe: “...pronunciar un discurso *sobre* el cuerpo –sobre el cuerpo como tema y materia literaria– y *desde* el cuerpo –desde la experiencia del cuerpo– pudo conferir a las escritoras de la Alta Edad Moderna la posibilidad del uso estratégico de su propia materialidad a la hora de buscar el reconocimiento de su autoría” (Lewandowska, 2017). Parece que la autobiografía de Antónia Margarida de Castelo Branco es un buen ejemplo de este tipo de mecanismo intelectual de la escritura femenina.

José María Pozuelo Yvancos, a la hora de analizar la autobiografía como un género literario, subraya su relación con la confesión:

[...]la nueva espiritualidad a que da origen el cristianismo, y singularmente el fenómeno de la confesión, proporcionó al examen de conciencia ante Dios un carácter a la vez sistemático

y obligatorio. El gran libro de San Agustín procede de esta exigencia dogmática: un alma genial presenta ante Dios su balance de cuentas con toda humildad, pero también con toda retórica”. En esta retórica [aquí podemos mencionar la herramienta retórica usada por Antónia Margarida - *argumentum ad experientiam* así como *argumentum ad divinam voluntatem*] se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un *tú* en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia (Pozuelo Ivancos, 2006: 60).

Mientras que el ámbito privado aprisionaba a la mujer, la iglesia le daba, paradójicamente, una libertad para expresarse, para contar su sufrimiento y placer, para “reivindicar la verdad sobre sí misma”.

Parece que a veces no había otro medio de liberarse de la mirada de los padres y de los maridos que esperar el momento de estar en la iglesia. A veces el deseo de liberarse fue tan fuerte, que las mujeres se decidían a quedarse en la iglesia para el resto de su vida. A veces, forzadas por sus confesores, contaron sus historias, tanto sagradas como seculares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castelo Branco de, A.M. (1984). *Autobiografia 1652-1717*. En J. Palma-Ferreira (Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hatherly A. (1996). Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, (9), pp. 269-280.
- Lewandowska J. [2017]. *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro* [en prensa].
- Partyka, J. (2012). “Aparcamientos de mujeres”. Los conventos en el siglo XVII como lugar de espera. En J.L. Arráez, A. Peral Crespo (eds.), *Del instante a la eternidad: Exégesis sobre "la espera" en la escritura de mujeres* (pp. 79-92). Alicante: Universidad de Alicante.
- Paz, O. (1957). *Las peras del olmo*. México: UNAM.

JOANNA PARTYKA

- Pozuelo Ivancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Vigil, M. (1991). Conformismo y rebeldía en los conventos femeninos de los siglos XVI y XVII. En A. Muñoz Fernández & M. del Mar Graña (ed.). *Religiosidad femenina: Expectativas y realidades (ss. VIII-XVIII)* (pp. 165-186). Madrid: AL-MUDAYNA.

UN INÉDITO DE UNA FAMOSA ESCRITORA
PORTUGUESA. HÉLIA CORREIA,
APODERA-TE DE MIM
AN UNPUBLISHED WRITING OF A FAMOUS
PORTUGUESE WRITER. HÉLIA CORREIA'S
APODERA-TE DE MIM
Maria de Fátima SILVA
Universidade de Coimbra

Resumen: Trataremos de *Apodera-te de mim* (2002), una antología todavía inédita de Hélia Correia. Los cuatro textos que lo componen demuestran un sólido conocimiento de la tradición antigua y tratan de la condición de la mujer en evolución.

Palabras clave: mujer, cultura griega, Medea, Penthesilea.

Abstract: We analyse *Apodera-te de mim* (2002), an inedited anthology by Hélia Correia. The four texts here included show a solid knowledge of ancient tradition and explore women condition in evolution.

Key words: woman, Greek culture, Medea, Penthesilea.

De la carrera literaria fecunda de H. Correia¹, forma parte un pequeño tomo, *Apodera-te de mim* [Tómame] (2002), que sigue inédito. Esta fue una producción que la escritora destinó a conmemorar el aniversario de Jaime Rocha, también él escritor y un compañero de muchos años, y que distribuyó por un círculo restringido de amigos. Y a pesar de lo que pueda haber de personal

¹ Hélia Correia ocupa, en la literatura portuguesa, un lugar destacado como novelista, poeta, autora de literatura infantil y de obras de teatro dedicadas a temas de inspiración clásica (*Perdição. Exercício sobre Antígona, O Rancor. Exercício sobre Helena, Desmesura. Exercício com Medeia*). En 2015, Hélia fue distinguida con el mayor de los galardones que pueden recibir los autores de lengua portuguesa, el premio Camões.

por detrás de los textos que forman la obra, su sentido sobrepasa en mucho esos límites.

Los cuatro textos que lo forman están inspirados en la cultura y el mito griego: *Em Knossos*, *A de Cólquida*, *Penthesiléa* y *Tene me*. Son composiciones de pocas páginas, pero que, además de la finura estética, demuestran un gran conocimiento de la tradición antigua y sensibilidad en el enfoque de sus rasgos culturales o mitos².

Llevaremos a cabo una lectura conjunta, siguiendo un hilo temático que es transversal a todos ellos: la condición de la mujer³ y la evidencia que ella va ganando en una sociedad de base masculina, como es la griega; la autora la ilustra - entre una introducción, *Em Knossos*, y un remate, *Tene me* -, con el tratamiento de dos mitos dedicados a la naturaleza femenina y a la pasión, el de Medea y el de Penthesilea. Pero asociada a esta trayectoria social está la debilidad de la mujer frente al sentimiento amoroso, que pone en riesgo el brillo y la potencia ingénitos a su carácter.

1. *EM KNOSSOS* - DEFINICIÓN DE UNA CONDICIÓN PARA LA MUJER: DE LA PHYSIS AL NOMOS

Em Knossos contiene una propuesta de regreso al pasado minoico de la cultura griega, ubicado en Creta, y a una comprensión del mundo en el que las marcas de la *physis* son aún sensibles. Los vv. I.1-2 anuncian un lema que sirve de soporte a este primero texto, y a toda la antología: “Que caiga la mujer contra la tierra, dice el coro. / No sabe que, más tarde, aceptará un lugar sobre el escenario”. Por la boca de un coro⁴, todavía cercano del universo ritualístico, pero habilitado ya con

² Sobre estos textos véase: Hörster, Silva, 2014: 421-432; Hörster, Silva, 2015: 169-192; Hörster, Silva, 2016: 55-67.

³ Este es un asunto preferido de H. Correia; véase nota 1. *Apodera-te de mim* se mantiene fiel a otros tratamientos de la cuestión de género por la autora y vuelve a aspectos que forman parte de su identidad literaria.

⁴ H. Correia alude a lo que se vuelve práctica en sus *Perdição* y *Desmesura* (véase antes n. 1). En ambos textos, los temas abordados por esos dos coros son igualmente la definición de la condición de la mujer y el conflicto de géneros.

la capacidad de comentador “filosófico” que la tragedia le atribuye, la mujer parece condenada a permanecer prostrada en el suelo de donde surgió, a ocupar un segundo plano que el colectivo le reserva, a existir dentro de un determinado inmovilismo tradicional. Solo más tarde, tras el descubrimiento de su real identidad, podrá ocupar su lugar “sobre el escenario”, del teatro y de la vida. Pero antes de que el teatro - un hito cultural en el pensamiento de Héliá⁵ - racionalice las cuestiones relacionadas con la mujer, ese es el pulsar 'natural' de la Humanidad.

El teatro corporiza esa evolución (I. 10-11): “Esa comodidad moralizará el sentimiento de los espectadores. / la sangre será vista como obscena y lo que está visible no la incluirá”. El es la voz de un proceso de civilización, en el que la construcción arquitectónica en sí misma contribuye a la moralización de los auditorios. El mito sufre una evolución cuando lo que es cruel pasa por el filtraje de la imaginación de los poetas. Pese a ese progreso, algo permanece de la ritualística primitiva, de la que la mujer sigue siendo protagonista: su contacto con la tierra, de donde transmite la verdad insondable de los oráculos (I. 16-17): “Y, en el entre tanto, la voz de las mujeres, soplada por las serpientes sub- / terráneas, aún asusta y se tiene en cuenta”. Ese es el prestigio que la tradición y el ritual le atribuyen, el de ser la transmisora del más allá, y que aun así la excluyen de la convivencia socializada, entre hombres.

En un segundo momento de *Em Knossos*, el verso de apertura regresa con variaciones perifrásticas, que moldean la posición “telúrica” de la mujer dentro de una evolución, que ya suscita, entre la sociedad humana, el terror resentido por una voluntad que pretende imponerse (II. 1-4):

Que caiga la mujer contra la tierra, dice el coro. Que regrese a
la posición
Tumbada de la cual nunca debería de salir.

⁵ Creta y el Ática encarnan dos pasos poderosos de la civilización, vividos en distintos lugares - la Grecia insular y la continental - y en tiempos muy distanciados - la época arcaica y la clásica. El estudio de esta evolución de la cultura minoica hacia la micénica está sintetizado por Rocha Pereira, (2006: 31-46).

Que se arrastre como un mármol animado, caos de elementos,
anterior a los bichos.

A pesar de los cambios, la marca de una tradición mítica pesa sobre el destino de la mujer. Que ella sea aún la creatura que viva una supervivencia arcaica es el deseo de esos que presencian el proceso de su rehabilitación. Esperan un “regreso” al pasado, la quieren dominada, tumbada, arrastrándose, inmovilizada como un mármol, pese al soplo de vida que la anima, arrojada hacia una condición magmática anterior a la de los bichos, como si toda ella fuese tan solo *physis* y la civilización no la hubiese tocado⁶.

Pero en ese ser oscuro y “condenado” crecen armas que anuncian el cambio. En primer lugar, la maternidad la impone al reconocimiento colectivo, un fenómeno que Héliá describe como crudo en su más elemental fisiología⁷, sin dejar de ser social, porque indispensable a la renovación colectiva y inspirador de un “sentimiento de clase” (II. 8-10):

Detestable, solitaria entre los
seres, aunque juntan las cabezas
y se ayudan las unas a las
otras, a la hora de parir.

Pero otra arma le sale de un espíritu dotado de inteligencia y con una fuerza anímica inquebrantable, que impone resistencia a lo que parecía una condenación (II. 11-12): “Crecen, tercas como vegetales, ligeramente trémulas por el esfuerzo.”

Es por esa resistencia que el tiempo les garantiza la conquista de un lugar, aunque discreto, en sociedad.

Llega una tercera etapa de civilización. Aceptadas, finalmente, en el espacio colectivo, les está reservado un lugar apartado “de las primeras filas”. El teatro sigue siendo el escenario de

⁶ Hesíodo (*Teogonía* 123-124), cuando describe la formación de los elementos naturales y los primeros movimientos cosmogónicos, partiendo de un Caos inicial, da prioridad al elemento masculino: primero surge el Erebo y solo después la negra Noche y, por su turno, de la Noche, surgen en primero lugar el Éter y solo después el Día brillante (en griego femenino).

⁷ Cf. *Perdição*: 17-22.

referencia, en el que ellas ocupan los asientos más alejados, pero no menos abiertos a la visión del gran espectáculo de la tierra y la ciudad (III. 1-3): “Las mujeres se refugian en lo alto, bajo las mallas de plata de los olivos, de donde, a continuación, se baja hacia al mar. No son, por ello, menos espectadoras.”

Más que espectadoras, ellas participan en el baile - “Pues la verdad es que también danzan”, III. 5 -, integrándose, de pleno derecho, en el ritual cívico que dio origen al teatro; y ahí están participantes de una coreografía, basada en un ritmo compartido con sus compañeros masculinos, donde la “simetría” prevalece. Este es el punto de encuentro y reconciliación entre los dos polos de una sociedad, unidos por la emoción a la que ni hombres ni mujeres son ajenos. Es el poder de la cultura, la victoria del espíritu, el que quiebra el hielo y va apartando, hacia un segundo plano, la funcionalidad sexual (III. 5-7): “Entre sus pies y los pies de los hombres en el anfiteatro pasa un hilo y un calor que los une más que los unió el lecho conyugal.”

Es, aun así, “necesario que la mujer condenada se rebele” (III. 8), pues de ella sigue dependiendo la reacción capaz de imponerla al respeto general. Es necesario que, aunque se trate de sexo - la relación más básica entre los dos géneros (III. 10) -, el hombre entienda a su compañera como algo con vida y voluntad, “para que el encuentro se complete” (III. 11). Este es un espacio en el que los dioses no se adentran, “la ceremonia es puramente humana” (III.16-17); en él los seres humanos han establecido una sentimentalidad superior y para los dioses incomprensible. “Si alguna vez la criatura humana se bastó a sí misma, fue en esta apoteosis / de cazada” (III. 23-24). Y en esa victoria humana, que no deja de ser un acto en el que la ferocidad del cazador sobre su víctima domina, la mujer afirma, aun así, su lugar propio y conquistado.

2. *A DE CÓLQUIDA* - LA METAMORFOSIS PRODUCIDA POR EL AMOR

El texto que, a continuación, Hélios dedica a Medea sigue enfocado en la condición femenina, para valorar la metamorfosis nefasta que el amor opera y a la que incluso las mujeres con más carácter no están inmunes. Empieza con el retorno al “desgarre” primitivo, denunciado por la brutalidad genuina y pura del

paisaje de la Cólquida y por la ausencia de cultura de sus gentes. Después de Creta, la Cólquida es, en la disparidad sincrónica de las civilizaciones, la “reserva” de un pasado bruto que se confronta con un otro estadio cultural que es ya el de Grecia. Es esta la aportación de *A de Cólquida* al conjunto de este tomo, la de señalar la asimetría de culturas (p. 9): “Todo lo que entendemos como belleza y principios de civilidad era desconocido en esa Cólquida”. Le faltaban, además, “los rituales de alivio”, para dominar “un cotidiano asustador”. Era la tierra de las magias oscuras y los monstruos que seguían indomados.

Tal vez por ello - porque las magias se imponían en tan gran obscuridad de civilización⁸ -, las mujeres tuviesen en la Cólquida lugar tan destacado (p. 9): “... yo avistaba a mujeres solas en los albores de las horas, caminando, bajo sus velos importados de oriente. Hechiceras serían, ya que la luz era absorbida por las plantas de sus pies y ellas comunicaban con la noche y el sol desesperaba por nacer”⁹. Donde no había propiamente una sociedad, las mujeres se movían “solas”, en una convivencia flagrante con la *physis*, pareciendo dominarla con la fuerza de sus hechizos. Este era el mundo matriarcal de donde venía Medea, pero que dejó, por fuerza del amor.

Aceptó entonces el exilio en la “engreída tierra griega”, intentó acomodarse en el “palacio donde encierran a las mujeres, incluidas las princesas” (p. 9), se sometió a la civilización y la domesticidad, las conversaciones demoradas y inútiles con las sirvientas¹⁰. Canjeó su vida por una “espera”, los tiempos de libertad en el norte por los días de mujer casada en la Hélade. Y, aun así, “toda ella estaba allá” (p. 10), subyugada por una pasión

⁸ Los griegos consideraban femenino el talento de fabricar pócimas mágicas. Recuerda Iriarte, 2002: 165 que, además de a Medea, esa misma capacidad se le reconocía a Elena (*Odisea* 4. 227). Véase también Eurípides, *Medea* 380.

⁹ Héliá valora la capacidad de las mujeres del país del Sol como intermediarias de las tinieblas y de Hécate (véase Eurípides, *Medea* 395-398). En *Desmesura*, Héliá dedica a esa diosa un himno, que evoca valores femeninos y la convivencia con la obscuridad de la magia.

¹⁰ Al regresar, en *Desmesura*, al tema de Medea, Héliá refuerza el tópico de la 'domesticidad', rodeando a la protagonista de un círculo femenino de sirvientas, griegas (Melana y Éritra) y extranjeras (Abar, una nubia), que con ella interactúan en distintas dimensiones.

que la llevó al crimen y fractura con los suyos. Adaptación significó la expoliación de sí misma: tras haber renunciado a los suyos, renunció a su propia *physis*, causa de su poder y de la magia que manipulaba con habilidad. “Perdió su patria y entró en el gineceo como la más banal de las mujeres” (p. 10).

Llegó después el momento de cumplir la etapa de la maternidad. Y con ella llegó una “bondad” apática y melancólica, la sonrisa perdida en el horizonte de quien abdicó de sí misma por amor. Pero, por extraña paradoja, el argonauta pasó a mirarla de un modo blando, distraído. De ese amor quebrado, los hijos nacieron débiles, enfermizos, desenraizados. Iba lejos ya la juventud potente de la Colca, los días grises de la vida femenina habían llegado, en los que “la mujer, mirando a su alrededor, se da cuenta de que su rechazo la va hacer vulgar, emparedarla con el amor de las otras rechazadas, condenarla al dictamen de su sexo”. Con el amor, Medea había dado el paso fatídico hacia una muerte en vida, había perdido fuerza y vigor, y con ello poder y dominio, para marchitar en la rutina de la casa y la familia.

Esta es la versión de la historia de la bárbara Medea que más se armoniza con el sentido de *Apodera-te de mim*: la de la acomodación de la mujer en el corsé que la sociedad le destinó¹¹. Incluso cuando integrada, presente en las filas del teatro como

¹¹ Antes de Eurípides, otros tratamientos habían presentado distintas etapas de la vida de Medea; así un poema épico perdido, *Argonautica* (siglo VII a. C.), sobre la aventura en la Cólquida, tema retomado por Píndaro (*Pítica* 4. 216-224, 462 a. C.). Esta etapa colca reaparece en Apolonio de Rodes, *Argonautica* (siglo III a. C.), de nuevo en versión épica. Incluso el episodio en Corinto había sufrido distintos tratamientos; en *Korinthiaka*, un poema atribuido a Eumelo (siglo VI a. C.), Medea, llegada de la Cólquida con Jasón, reinaba en Corinto y, aunque involuntariamente, se volvía responsable por la muerte de sus hijos, a quienes sepultaba en el templo de Hera para hacerlos inmortales; Creófilo de Éfeso había hecho de Medea la asesina de Creonte y de sus propios hijos, víctimas de la persecución puesta en marcha por la casa real de Corinto; ya en fuga para Atenas, la madre no protegió a los niños, convencida de que lo haría el padre, por lo que tan solo podría ser responsabilizada por una imprudencia, cabiendo a los corintios la verdadera culpa del infanticidio. La novedad de Eurípides consistió en atribuir la autoría del filicidio a Medea, por razones de venganza personal. Véase Finglass, 2016: 183-195.

parte del colectivo social, el cotidiano personal y doméstico le reservaba el destino de esclava. Por ello la autora concluye *A de Cólquida* con palabras de rechazo (p. 11): “Esta es la historia como me llegó. La historia de una madre nerviosa y exhausta. Esta es la historia que dejé que cayera para que se deshiciese en mil pedazos y la grande, la bruja, se irguiera con mi versión. Esta Medea, la dulce y vencida, dará lugar a otra, una que piensa y diseña¹² su magnífica venganza”¹³. Prefiriendo la versión que Eurípides inmortalizó, Hélia rechaza la sumisión femenina, para rescatar a sus compañeras como seres pensantes e independientes. Arriesga rebelarse contra el propio amor, punto de partida para tan gran condenación (p. 11): “Que se calle esa voz y se escuche esta otra para que la lección del amor nos sea horrible”.

3. *PENTHESILÉA* - DEL COMBATE GUERRERO AL DUELO AMOROSO

Del episodio de Penthesilea, Hélia retira un pensamiento paralelo al que subyace a la versión de Medea anteriormente tratada. También ella una bárbara, reina de las amazonas, guerreras feroces, Penthesilea es la mujer poderosa y capaz, por sus dotes personales y culturales, de competir con los mejores entre sus rivales masculinos, pero a la que el amor impone fragilidad. Aquiles aparece, en su vida, como el opositor de su momento de *aristeia*. El cuadro es de combate, donde sin embargo se opera una metamorfosis, de lo que era amenaza de golpe en destello de amor.

Lo que este cuadro poseía de espantoso implicó - constata Hélia - un retraso en traducir por palabras esa memoria, “nadie se atrevía a hablar de ella” (p. 13)¹⁴. Solo tardíamente esas

¹² La predominancia dada a la capacidad femenina de pensar apunta para la “misoginia” de Eurípides, y en particular para la célebre afirmación de Melanipa (*Melanipa Sabia* fr. 482 Collard and Cropp), que Aristófanes, en *Lisístrata* 1124, parodiaba: “Yo soy mujer, pero no me falta talento”.

¹³ Hélia compuso una versión dramática del mito de Medea, siguiendo las preferencias de Eurípides, *Desmesura. Exercício com Medeia*. Véase n. 1.

¹⁴ En la literatura griega Penthesilea no da título a ningún texto, narrativo o dramático. Como colectivo, las amazonas disfrutaron de gran popularidad, desde la *Iliada* (3. 189). Pero la individualización de algunas de ellas solo se dio en la literatura helenística (p. ej. Diodoro Sículo (siglo I a. C.) 2. 46. 5;

palabras terminaron uniéndose a lo que durante siglos había sido tan solo la imagen muda, grabada en la cerámica¹⁵. Hubo que esperar que, en Esmirna, Quinto (siglos III-IV d. C.) hiciera de esta historia asunto¹⁶, “cuando las palabras estaban reducidas a instrumentos pobres y no tenían poder de plaga ni de evocación” (p. 13), cuando la era cristiana redujo a piezas de archivo la tradición anterior. Del episodio, se contaba la escena bélica, la única compatible con el papel del poeta en la ciudad, pero seguía silenciada la necrofilia vivida por la amazona y el Pelida.

Finalmente venció la fuerza del cuadro, no fue posible seguir omitiendo el encanto tan humano de sus líneas, y fue la cerámica que produjo el milagro (p. 14):

Aquiles, el cruel, está a punto de tocarle el pecho y ella dobra las rodillas hacia el suelo. Penthesiléa aún sujeta su escudo, aunque en el lado contrario al de la agresión, como si fuese sencillamente un abalorio de mujer. Por encima de su túnica corta, una piel de felino, como la de las bacantes, quiere proteger y quiere intimidar, narrando su puntería en las cazadas. Yergue en la mano derecha su lanza que los dedos encierran con una convulsión. Pero, es ya la convulsión del amor.

La metamorfosis es flagrante, de un combate que se va volviendo un duelo de amor¹⁷. El enemigo es “cruel” y parece a punto de someter a su adversaria, cuya resistencia cede; no por impotencia guerrera, sino porque las insignias que la caracterizan se van transformando en armas de seducción. El escudo no defiende, adorna un cuerpo de mujer; la piel de felino que cubre a la amazona, sobre una túnica corta, expone más que

Apolodoro, *Epitome* 5. 1). Penthesilea y el episodio de su duelo con Aquiles tuvo un tratamiento en el poema épico *Etiópida* (finales del siglo VII a. C.), del que muy poco nos llegó a través de un resumen de Proclo, en su *Crestomatía* (siglo V d. C.); pero todo el cuadro que nos da es bélico, ni una palabra siquiera en él sugiere la pasión que inflama a los dos guerreros.

¹⁵ Sobre la presencia de las amazonas en la cerámica griega, véase Hardwick, 1990: 28; Rocha Pereira, 2014: 48-49; Linblom, 1999.

¹⁶ Quinto de Esmirna dedicó a Penthesilea el libro I de sus *Posthomerica*, “lo que da continuación a Homero”, en particular a la *Iliada*.

¹⁷ Véase Portela, 2002: 62.

protege; la lanza, sujeta por su mano, no amenaza, tiembla en amorosa convulsión¹⁸. El secreto de esta metamorfosis lo descubre “la bella jarra”¹⁹, centrando el movimiento de la cena en la inmovilidad de la mirada (p. 14): “sus miradas se encuentran y perduran”. Rendida, la mujer feroz que fue Penthesilea, en una imagen donde Aquiles domina, abdica de su vigor y se entrega, herida en un mismo golpe de muerte y amor (p. 14): “Ella anticipa ya, en la palidez, el cuerpo exánime que se va a abrir. Y, en la serenidad con la que lo hace, hay realmente una experiencia de éxtasis que otra amazona, otra mujer, no había conocido”.

Por su parte “la copa”²⁰ retrata el cuadro con otras líneas (p. 14): “Aquí, Penthesiléea no tiene armas y casi no tiene peso. Su túnica revoletea bajo el impulso de la pasión. Ella ha tendido las manos y agarra el brazo que la va a matar. No se trata de una súplica, sino de un entendimiento sensual.”

Aquí el pintor borra del cuadro la violencia de Aquiles y deja al descubierto, de Penthesilea, una feminidad insospechada. La escena es de amor y no de guerra. Le retira las armas y el vigor, la hace seductora en el revoletear de su túnica. Los gestos que le imprime podrían confundirse con la súplica, la rendición humillada a quien es más poderoso. Pero son de amor, y de convite a “un entendimiento sensual”. Como Medea, también ella se volvía paradigma del efecto aniquilador y nefasto de la pasión.

¹⁸ Dice Block, 1955: 283 ante la ambigüedad de este cuadro: “Al morir, el *thymos* y la *psique* abandonan el cuerpo. (...) Esto significa que, puesto que la masculinidad de las amazonas reside en su *thymos*, es precisamente ese elemento esencial lo que hace que las amazonas sean equivalentes a los hombres y dignas oponentes que desaparecen al morir. Lo que queda es un cadáver femenino. Luchar con una amazona es un acto de heroísmo, un combate de hombre a hombre, pero una vez que la amazona está muerta, el honor del vencedor se pone en duda, ya que el oponente ya no es un antagonista digno, sino una mujer muerta.”

¹⁹ Hélios se inspira para su descripción en el ánfora de figuras negras, de Exequias, parte de la colección del British Museum (550-540 a. C.), *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 175.

²⁰ Copa de Munich, de figuras rojas (460-455 a. C.), *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 177-181.

4. *TENE ME*

Como conclusión, este es sin duda el texto que más reporta a la experiencia personal que une la autora al homenajeado. Sin dejar de “universalizar” una experiencia que tiene por detrás un fundamento cultural y narrativas mitológicas, destaca, sobre la liberación progresiva de la mujer, la paradoja de la esclavización sentimental.

Es lo que anuncia el v. 1 (p. 15), “Su amor me envuelve la garganta”. En pocas palabras el contenido de *Tene me* se hace transparente. La protagonista es un “yo” autoral, el amor el hilo temático continuo en los diversos textos, y “la asfixia” o “esclavitud” que provoca iguales a las que penalizaron a Medea o Pentesilea. Su efecto, que antes había aniquilado, en la maga y en la guerrera, la pujanza natural de sus *aretaí*, penaliza ahora a la “cantante”, sin palabras ante la inmensidad de lo que pretendería expresar (p. 15):

Casi no puedo cantar.
Dicen que son bellas las voces de las cautivas.
Pero las de estas no,
las que perdieron la voz
estranguladas por el amor.

El texto se extiende por una serie de ejemplos del poder de otras fuerzas que, a pesar de su efecto devastador, muestran clemencia hacia sus víctimas, a diferencia de lo que sucede con la impiedad de la pasión. Una cadencia de “me sucedió”, “vi”, vuelve comprobada la experiencia de vida de la autora (p. 16, 18):

Me sucedió ver materia afligida,
Aguas de un río llevándose a los ahogados
Compadecidas. [...]
Vi con mis ojos, los acantilados
de donde despeñan a los ejecutados,
que abría gentilmente su cueva
de arena y hierva,
para que ellos reposasen
su reventada cabeza. [...]
Vi, ¿qué sé yo? La lámina que se aparta

del pequeño lechazo. [...]
Incluso el oro, el terrible, el que hace
escurrir baba de los dientes, [...]
incluso el oro, esa fiebre,
se conmueve.
Se acuesta a veces al lado de los sepultados,
cubriéndoles el rostro.

La naturaleza es, en su potencia, la “agresora amiga”, de las creaturas humanas que la habitan. Puede causarles sufrimiento o la muerte, pero no les falta con la compasión. Se multiplican los oxímoros, para señalar los paradojos de la vida, en un juego que se disputa entre la *physis* y el hombre. Dimensión más extensa merece, en esta síntesis de la existencia, la condición femenina, objeto de un sol a la vez abrasador y clemente (p. 17).

Y este sol, cuando bailan muchachas,
desvía su mirada sobre la roca,
no las haciendo arder.
Son chiquillas, bailan con el vientre
desocupado aún de la pasión.
Un vientre suyo, un vientre ensimismado,
donde el destino aún no ha pisado. (...)
Fructificarán
en el verano que se aproxima
y toda la clara malicia de sus cabellos
caerá,
como cae la corola.
Sin embargo, por una vez,
el mismo sol que las envejecerá
las protege,
no las mirando.

Es la vida femenina lo que reflejan estos versos, iluminada por la luz fuerte del sol. Del cuadro destacan el vientre, tan solo promisor de maternidad, los pies, ágiles de movimiento, los cabellos, brillantes de vigor de los años primaverales. Por un momento, el sol protege, de sus rayos ardientes, la plenitud juvenil de la mujer, donde abultan ya, congénitas, las primeras sombras, “ensimismadas” por un futuro aún por venir. Porque el

destino que las espera - “fructificarán” -, razón de ser de su vida y muerte, las aguarda, para hacerlas marchitar.

Por último, le toca el turno al hierro con el que se hacen grilletas, y con él se materializa el efecto del amor, que amordaza las gargantas. Se siguen las interrogaciones, como denuncias de los vicios del hierro... y del amor (p. 19):

Pero, ¿qué dirán del hierro, incluso los
que encuentran bondad en las serpientes,
en los charcos azulados?
¿Qué dirán
con sus corazones imaginativos?
No hay alabanza que salve este collar. [...]

Para que llegue, finalmente, el centro de esta reflexión milenaria: el efecto aniquilador de la pasión (p. 19):

Volaría, esa
a quién el gancho del amor atrofió
el movimiento de los omoplatos.
Ensaya tan solo una elevación, [...]
Correría, si hubiese en el amor
a una mínima distancia consentida
un cierto alivio.
Pero solamente el hierro
y su conocimiento bosquejan
los muros del paisaje.

“Se habla del vértigo de la pasión” como de una caída sin redención. Se alimenta de sueños, a los que el modo irreal aporta expresión - “volaría”, “correría” -, en contraste con indicativos de real desencanto - “ensaya tan solo”, “solamente el hierro y su conocimiento delinean”.

Como los “ahogados” y “condenados”, de quienes ríos y acantilados se compadecen, la vida contempla a “los señalados del amor”, creaturas marcadas a hierro, para quienes el mundo es corto y el abismo de la frustración un destino. Domina el azar, en un cuadro que es de caza y de las contingencias de un juego; “alguien ganó”, acentuando el dominio y la apropiación; otro es vencido, atrapado por el golpe y forzado a responder al

movimiento exitoso del adversario. Es ese el retrato de un estamento – el que la *physis* destinó a la mujer – hecho de sumisión, en que al sueño fue reservado un espacio, ínfimo, de libertad. Puestas, al final, en causa, las conquistas sociales que tardaron millares de años en garantizarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Block, J. (1955). *The early Amazons. Modern and ancient perspectives on a persistente myth*. Leiden, New York: Brill.
- Finglass, P. (2016). Un nuevo papiro de Eurípides. In M. F. Silva, M. C. Fialho, J. L. Brandão (Eds.), *O livro do tempo, escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção. I.* (pp. 183-195). Coimbra: IUC.
- Hardwick, L. (1990). Ancient Amazons – heroes, outsiders or women?. *Greece and Rome*, volume 37. 1, pp. 14-36.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2014). *Em Knosos* de Hélia Correia. Notas de leitura I. *Humanitas*, volume 66, pp. 421-432.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2015). *Penthesiléa*, de Hélia Correia. Notas de lectura” *Humanitas*, volume 67, pp. 169-192.
- Hörster, M. A., Silva, M. F. (2016). Hélia Correia, *A de Cólquida*. In M. F. Silva, M. C. Fialho, J. L. Brandão (Eds.), *O livro do tempo, escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção. II.* (pp. 55-67). Coimbra: IUC.
- Iriarte, A. (2002). Las razones de Medea. In A. López, A. Pociña (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. I-II.* (pp. 157-169). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich, München, 1981-1997.
- Linblom, A. (1999). The Amazons: representatives of male or female violence?. *Arctos*, volume 33, pp. 67-91.
- Portela, J. A. (2002). *As Amazonas no mundo grego*. Coimbra (tesis policopiada).
- Rocha Pereira, M. H. (¹⁰2006). *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2014). As Amazonas. Destino de um mito singular. In *Estudos sobre a Grécia Antiga* (pp. 43-54). Coimbra: IUC.

I.4. INÉDITAS EN CENTROEUROPA

LA MEJOR VIDA LA TIENE TU GATO:
LA CORRESPONDENCIA AMOROSA DE WISŁAWA
SZYMBORSKA Y KORNEL FILIPOWICZ
THE BEST LIFE HAS YOUR CAT. LETTERS:
WISŁAWA SZYMBORSKA AND KORNEL
FILIPOWICZ
Adam ELBANOWSKI
Universidad de Varsovia

Resumen: El libro recién editado en Cracovia - “*La mejor vida la tiene tu gato*”. Cartas: Wisława Szymborska y Kornel Filipowicz” - contiene la correspondencia, hasta ahora inédita, entre la Premio Nobel de Literatura y su gran amor durante más de veinte años: escritor, poeta y guionista de cine polaco. Las cartas, escritas a veces diariamente, abarcan el período entre 1966 y 1985. El motivo del gato, para Szymborska un símbolo de la añoranza y de la ausencia de su pareja sentimental, se reitera a lo largo de la correspondencia, encontrando su auge en uno de los poemas más famosos de la poetisa - “El gato en un apartamento vacío” – escrito después de la muerte de Filipowicz. Las cartas amorosas de la poetisa, tan íntimas y conmovedoras, revelan asimismo lo esencial de su poesía: humor, ironía, juego de palabras.

Palabras clave: Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, poesía polaca, correspondencia amorosa.

Abstract: The newly published book in Cracow – “*The best life has your cat*”. Letters: Wisława Szymborska and Kornel Filipowicz”- contains the unprecedented correspondence between the Nobel Prize for Literature and his great love for more than twenty years: writer, poet and screenwriter of Polish cinema. The letters, sometimes written daily, cover the period between 1966 and 1985. The cat's motif, for Szymborska a symbol of longing and the absence of his sentimental partner, is reiterated throughout the correspondence, finding its peak in one of the

poet's most famous poems - "The Cat in an Empty Apartment" - written after the death of Filipowicz. The poetess's amorous letters, so intimate and touching, also reveal the essence of her poetry: humor, irony, linguistic games.

Key words: Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, Polish poetry, love letters

Casi 450 cartas, depositadas en la Biblioteca Jaguelónica en Cracovia, intercambiaron Wisława Szymborska y su pareja sentimental durante más de veinte años, Kornel Filipowicz, escritor, poeta y guionista de cine, más conocido por sus formas literarias breves, autor de más de tres decenas de libros. Fue un amor tardío. Ella sobrepasó los cuarenta años y él, cincuenta y cuatro.

La correspondencia, recién editada en Cracovia, comprende un período entre el 18 de abril de 1966 hasta el 15 de octubre de 1985 (*Najlepiej w życiu*, 2016). En gran parte son cartas que marcaban largos meses de separación, provocada por los viajes de Filipowicz o prolongadas estadias de la poetisa en sanatorios en los Tatra, precisamente entre 1966 y 1979.

Los lazos entre dos escritores eran particulares. Nunca se casaron ni vivían juntos. Comenta Szymborska: “Estábamos juntos 23 años. Magnífica persona, eminente escritor. No vivíamos juntos, no nos molestamos. Sería ridículo: uno escribe a máquina, otro escribe a máquina... Éramos como dos caballos que van a galope uno al lado de otro” (*Najlepiej w życiu*, 29 de octubre 2016).

Las cartas, cariñosas y sensuales, no obstante, nunca sentimentales, marcadas por el humor, manifiestan un amor profundo entre los dos escritores.

Aparte de confesiones íntimas y declaraciones de amor, admitamos, no muy frecuentes ni afectadas, la correspondencia se refiere a la vida cotidiana de la pareja, a la realidad gris de la Polonia comunista - la censura, el escaso aprovisionamiento, la mala comunicación – tan sólo raramente aparecen comentarios respecto a los acontecimientos políticos, como es el caso de la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968.

Szyborska revela aquí su otra cara, desconocida, íntima, personal. Se muestra, frente a su amado, como una mujer tierna, sensible, cuidadosa. Vivía como escribía: no hay diferencia entre la poetisa y la “verdadera Wisława”. De sus cartas emerge una imagen de la mujer enamorada, tímida, acomplejada, que no del todo es capaz de concebir el amor que la tocó. Refleja la misma idea su famoso poema *Amor feliz*:

Amor feliz. ¿Es normal, es serio, es útil?
¿Qué provecho tiene el mundo de dos personas
que no ven el mundo? [...]
Un amor feliz. ¿Acaso es necesario?
El tacto y el sentido común aconsejan no hablar de eso
como si de un escándalo en las altas esferas de la Vida se tratase
[...].
Que aquellos que no conocen un amor feliz
afirmen que no existe un amor feliz, en absoluto.
Con esa creencia les será más fácil vivir, y morir (Szyborska,
2015: 120-121).

Cartas, tarjetas, dibujos, *collages*, fotos pegadas, recortes de prensa, caricaturas, bocetos, grabados retros – forman parte de la correspondencia entre los dos escritores enamorados. Los dibujos – árboles, animales, paisajes, retratos - pintados tanto por Szyborska como por Filipowicz, vienen acompañados de comentarios humorísticos, a veces, melancólicos, o sirven para las declaraciones amorosas.

Y así, en la carta del 21 de julio de 1969 la poetisa ha pegado a la carta una foto de Cracovia, en forma acorazonada, con una posdata:” Kornel, este es mi corazón urbano, que te anhela y espera” (p. 208). En otra carta, fechada en 18 de abril de 1974, Szyborska, relacionándole a Filipowicz la vida cotidiana en un sanatorio, agrega un dibujo con un gorila y el globo que dice: "El mono es una caña pensante" (p. 329).

Escribe Filipowicz: “¡Mi amor! ¡Una cita más contigo – irreal, como en un sueño! No obstante, el hombre se compone de huesos, músculos y nervios que necesitan sentimientos físicos. ¡No me quejo, Wisława, es la añoranza que me obliga a escribir semejantes tonterías!” (p. 120).

Es curioso, pero las declaraciones amorosas o sentimientos cariñosos no muy frecuentemente aparezcan en las cartas. Y, por general, son lacónicos, formulados al margen de los informes dedicados a las cosas cotidianas. Es evidente, que la pareja evita la tonalidad afectiva, no obstante, paradójicamente, la correspondencia abunda en sentimientos. Entre líneas se notan afectos, deseos, devoción, ternura.

El 12 de agosto de 1968 escribe Szymborska: “Claro que tú eres el más importante [subrayado] y para ti quiero recuperarme pronto” (p. 42). El 16 de septiembre de 1968 la frase “Kornel, te quiero tanto”, como las otras, viene acompañada de notas a pie de página: “verdad”, “verdad un poco exagerada”, “verdad científicamente confirmada”. Termina la carta una fórmula “te beso”, con una adnotación: “desgraciadamente, no es verdad” (p. 85).

El 16 de septiembre de 1968: “Kornel, al abrir el paquete de ti [con nueces y una lata de sardinas], sentí un golpe de calor. Te aseguro que tus cartas y todo lo que viene de ti es radioactivo y yo lo recibo como una consolación, pues me parece que estás cerca, mi amor” (p. 105).

El 21 de julio de 1969: “Pero tú eres por encima de todo, puedes competir incluso con la salida del sol en Polinesia” (p. 206).

El 7 de octubre de 1975: “Te quiero: y aun me gustas; tú eres el más guapo, el mejor, el más sabio; incluso muy amable; dentro de poco estaré de vuelta” (p. 361).

No obstante, Szymborska es, al mismo tiempo, autora de los poemas irónicos lo que reflejan sus cartas. Escribe la poetisa que extraña tanto a su pareja sentimental que „acordaría permanecer horas enteras contigo en una exposición dedicada a las obras más eminentes del realismo socialista soviético” (p. 124). La carta fechada en el 18 de octubre de 1978 concluye la autora con una nota irónica, tan propia de ella: “Noto un levísimo vacío desde que no estás aquí” (p. 395).

A las declaraciones cariñosas se agregan celos:

“Mi amor, ¿acaso algo haya cambiado? ¿Tal vez te moleste algo así, como yo?” (p. 68).

¿Tú piensas en mí con, dicho con gran cautela, simpatía? ¿No te visitan demasiado frecuentemente, las poetisas?” (p. 403).

Correspondiendo a los mismos celos de parte de Filipowicz, la poetisa, para tranquilizarlo, le escribe desde un sanatorio: “Me comporto acá ejemplarmente” (p. 150); “Aquí la mercancía masculina totalmente gastada” (p. 159).

Es de notar, que el humor, tan propio de la poesía de Szymborska, igualmente se hace presente en sus cartas. Por ejemplo, la carta del 8 de septiembre de 1970 es una pieza de *pure nonsense*:

Como has decidido llegar aquí, trata de venir en forma integral y no te olvides de la oreja izquierda, que habías dejado en el baño, antes de partir, el año pasado. Me di cuenta de inmediato, y sentí pena, y tan solo por cortesía no lo comentaba. Sin embargo, preferiría que esta vez no se repitiera una negligencia semejante, sin mencionar el hecho de que dejar una oreja en el baño es imprudente, ya que el gato puede arrastrarla por debajo del armario... (p. 235-236).

A la pareja le encantaba encarnarse en distintos roles, disfraces, personajes inventados. Las cartas, este juego de máscaras, lleno de humor, son firmadas con seudónimos o nombres ficticios. Son distintos los remitentes simulados. Szymborska asumía frecuentemente el rol de la condesa Heloiza Lanckorońska que escribía a su plenipotenciario Eustachy Pobóg – Tulczyński (el disfraz de Filipowicz). Son cartas escritas al estilo de la correspondencia cortesana del siglo XVIII en que se narran las aventuras del plenipotenciario o los viajes de la condesa por Francia e Italia, aunque en realidad, relataban la vida cotidiana de Szymborska en los sanatorios y la pesca a que se dedicaba apasionadamente Filipowicz.

A Szymborska le encantaba asimismo asumir un rol de sirvientas o chicas jóvenes, enamoradas del famoso escritor Kornel Filipowicz. Son cartas estilizadas y muy divertidas en que la poetisa copia un estilo cursi y afectado; son cartas llenas de torpezas, errores gramaticales y ortográficos, escritas con una mano inexperta. Y otras, escritas por una tal Mariana, una viuda, emigrante de Brasil, que quiere casarse con Filipowicz. Aquí Szymborska imita perfectamente el estilo particular de la diáspora polaca en el extranjero: “El corazón qué tristeza, la cabeza

mojada, el alma da ganas de llorar” (p. 354). Son estos juegos de máscaras que, aparte de lo cómico, disfrazan tanto los verdaderos sentimientos como los celos de la pareja.

En la correspondencia Szymborska no comenta su propia poesía. Sus cartas, generalmente, tratan sobre Filipowicz o su círculo de amigos o las cuestiones cotidianas. Es raro observar que tan solo a veces Szymborska mencione, enigmáticamente, que escribe o publica un verso. La poetisa dedica más comentarios a las obras de su pareja sentimental. ¡Inclusive, en una carta, profetiza, qué ironía!, que Filipowicz obtendrá el Premio Nobel de Literatura. Y fue galardonada ella, en 1996. Tan sólo en una carta Filipowicz responde a una serie de dudas e inquietudes de la poetisa respecto a sus versos, cuando la tranquiliza contestando (17 de septiembre de 1975) que no son malos, sino diferentes. Tan solo a base de la fecha de la carta podemos inferir que se trata del libro *Si acaso*.

Al lado de los sentimientos que unían a la poetisa y al novelista el hilo conductor de la correspondencia lo constituye, paradójicamente, el gato, o más precisamente, los gatos de Filipowicz. Ambos motivos se enlazan, sorprendentemente, y no por casualidad el libro de la correspondencia lleva el subtítulo *La mejor vida la tiene tu gato, porque está cerca de ti*, una cita de la carta de Szymborska del 5 de octubre de 1968 (p. 105). Cuando Filipowicz murió en febrero de 1990 Szymborska le dedicó un epitafio, uno de sus versos más conmovedores: *Un gato en un apartamento vacío*:

Morir - esto no se hace a un gato.
Porque qué tiene que hacer un gato
en un apartamento vacío.
Tregar por las paredes.
Rozar los muebles.
Como que nada cambió
pero es diferente [...].
Algo aquí no comienza
a la hora acostumbrada.
Algo pasa aquí de modo distinto
como debería.
Alguien estuvo aquí y estuvo
y de repente desapareció,
e insistentemente no está [...] (Piotrowski, 1998: 92-93).

La poetisa, en una entrevista, así comenta el poema:

Ese gato -que debe acostumbrarse a vivir en un piso donde ya no está su amo, muerto- es una herida grande en mi corazón. Ahí hablo del dolor por la pérdida de mi compañero, mi gran amor, el poeta Kornel Filipowicz, fallecido en 1990; no es sólo el gato el que está triste sino también yo (Ayén, 2013)

El famoso gato llamado Mręgaty (cebrado), adorado por los dos, no sólo es un tema constante de las cartas, sino también es *autor* y destinatario de varias tarjetas escritas por Szymborska y Filipowicz. A veces forma parte de juegos de mascarar, como en la carta del 1 de febrero de 1968 en que Szymborska, disfrazada de una admiradora anónima de Filipowicz, le advierte que una intrigante le había prometido al gato un ratón vivo para ganar los sentimientos del escritor.

El 10 de julio del mismo año Szymborska asegura a Filipowicz, quien está de viaje, que cuida bien al gato, y éste extraña mucho a su dueño. Múltiples veces Szymborska pregunta a su pareja sentimental como anda el gato, y Filipowicz en sus cartas transmite a la poetisa “los besos de parte del gato” (con los dibujitos adjuntos), a lo que ella contesta: “Abraza de mi parte a su gato pulgoso” (p. 118). Szymborska escribe una larga carta al gato Mręgowaty (el 23 de septiembre de 1976), con una nota - *urgente* - en que formula toda una serie de consejos y advertencias, en cambio, la desaparición del gato en septiembre de 1979 de la casa cracoviense de Filipowicz provoca una serie de cartas nerviosas e inquietantes.

El gato de Filipowicz desempeña un rol importante en el juego entre los dos amantes. Escribe Szymborska: “Estás afortunado, tú tienes un gato que te hace todo el trabajo duro. ¿Cómo le va a este animalito desgraciado y tan ocupado?” (p. 112). La explicación de esta carta tan curiosa la encontramos en una tarjeta escrita por la poetisa, en que admite que Filipowicz, al salir de pesca, no sólo dejó su gato al cuidado de ella, sino también, admite Szymborska, “le has dejado al gato, como siempre, los trabajos por encargo, seguramente una excelente, nueva novela por escribir. He leído en un periódico su último cuento /.../, es muy bonito” (p. 24).

Poesía, humor, sentimientos, disfraces, añoranzas, gatos. La correspondencia entre Wisława Szymborska y Kornel Filipowicz demuestra que el amor feliz sí existe, y se compone de cosas sencillas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayén, X. (6 de octubre de 2013). *Entrevista con Wisława Szymborska, otra Nobel para conocer*. Recuperado de <http://www.las2orillas.co/entrevista-con-wislawa-szymborska-otra-nobel-para-conocer/> [Fecha de consulta: 22/03/2017].
- Najlepiej w życiu ma twój kot. Wisława Szymborska - Kornel Filipowicz: Listy*. (2016). Kraków: Znak.
- Najlepiej w życiu ma Twój kot. Wydano miłosne listy Szymborskiej i Filipowicza*. (29 de octubre de 2016). Polsatnews.pl. Recuperado de <http://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2016-10-29/najlepiej-w-zyciu-ma-twoj-kot-wydano-milosne-listy-szymborskiej-i-filipowicza/> [Fecha de consulta: 22/03/2017].
- Piotrowski, B. (1998). *La gran dama de la lírica. Wisława Szymborska*. Santafé de Bogotá: Caro y Cuervo.
- Szymborska, W. (2000, 2010). *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szymborska, W. (2015). *Antología poética*, traducción de Elżbieta Bortkiewicz. Madrid: Visor Libros.

UNA MUJER EN BERLÍN: EL ANONIMATO
DE UNA EXPERIENCIA COLECTIVA
A WOMAN IN BERLIN: THE ANONYMITY
OF A COLLECTIVE EXPERIENCE

Juan Manuel MARTÍN MARTÍN
Universidad de Salamanca

Resumen: La diferente acogida en Alemania de *Una mujer en Berlín* en su primera publicación de los años cincuenta y su posterior reedición de 2003 da cuenta de la dificultad de afrontar un hecho traumático: las violaciones masivas al final de la II Guerra Mundial. Cuando el libro se vuelve a publicar en el siglo XXI, la sociedad alemana está abierta a nuevas miradas al pasado. En este contexto, el diario contribuirá, junto a muchas otras obras, a matizar el discurso culpabilizador predominante. La autora prohibió en vida cualquier reedición, exigiendo que se mantuviera el anonimato en las posibles impresiones póstumas.

Palabras clave: violaciones masivas, II Guerra Mundial, culpa, memoria cultural.

Abstract: The German response to *A Woman in Berlin*'s first edition in the 1950s compared to its rerelease in 2003 shows the difficulty in facing a traumatic experience: the mass rapes at the end of World War II. When the book is republished in the 21st century, German society is open to a new look at the past. In this new context, the book, along with many other works, will contribute to refining the prevailing discourse regarding "blame". During her life, the author prohibited any reedition of the book, demanding that it remained anonymous even after her death.

Key words: mass rapes, World War II, guilt, cultural memory.

1. 1945, CAMINO DEL DESASTRE

En abril de 1945 prácticamente todos los alemanes son conscientes de que la aventura bélica que Hitler había iniciado en 1939 está a punto de terminar. El desmoronamiento del país lleva aparejada la práctica ausencia de noticias, habían desaparecido tanto los periódicos como otros medios de comunicación que podrían haber ofrecido alguna pista sobre lo que realmente estaba sucediendo. Ante este vacío, solo la propaganda de guerra seguía ejerciendo una enorme influencia sobre la percepción de la realidad de los alemanes. El temor al Ejército Rojo está estrechamente relacionado con una oleada de suicidios que alcanza en algunos lugares niveles apocalípticos: la muerte es percibida por miles de personas como la única salida ante la caída del sistema nacionalsocialista y la previsible venganza de los vencedores.

Otro aspecto que caracteriza los meses en torno a la derrota definitiva son las violaciones masivas sufridas por un número estimable de mujeres y niñas alemanas; en mucha menor medida afectan estas agresiones al sexo masculino. Aunque tradicionalmente atribuidos al ejército soviético, recientes investigaciones han documentado que también las tropas de otros aliados como los americanos participaron en episodios de violencia sexual. Las cifras discrepan de unos a otros autores, si bien no ha sido este un asunto del que la historiografía alemana se haya ocupado ampliamente. Helke Sander, pionera en la investigación de las violaciones masivas de alemanas al final de la guerra a través de su película documental *BeFreier und Befreite*¹ (1992) aporta unas cifras según las cuales entre diciembre de 1944 y el final de 1945 fueron violadas aproximadamente dos millones de mujeres del Reich, es decir, en torno al 10%. Esto representaría en la capital un número no

¹ La traducción literal del título es “Liberadores y liberados”, sin embargo, el primero de los términos contiene un juego imposible de reproducir en español, ya que la palabra Freier - de ahí la mayúscula interior - significa “cliente de un prostíbulo”. Se alude aquí a esa doble faceta de los vencedores de la guerra, por un lado, como liberadores de Alemania de la opresión nacionalsocialista y, por otro, como hombres que de un modo u otro van a aprovechar los favores sexuales de las mujeres alemanas.

inferior a las 100.000 personas (Sander, 2005: 5). Considerablemente menor, aunque no por ello menos atroz, es la cifra que propone Miriam Gebhardt, que considera que en torno a 860.000 mujeres fueron violadas en los momentos finales de la guerra y el principio de la posguerra. Ella menciona la existencia de ciertos casos de violaciones sobre hombres y, quizá esto es lo más novedoso de su investigación, se aventura a cifrar en 190.000 las agresiones perpetradas por las tropas norteamericanas (Gebhardt, 2016: 8).

Las potencias vencedoras deciden en la Conferencia de Postdam dividir el territorio alemán en cuatro zonas de ocupación que posteriormente darán origen a los dos estados alemanes: República Federal Alemana y República Democrática Alemana. En el complejo contexto de la Guerra Fría, las violaciones estuvieron ausentes del discurso público, puesto que cualquier reproche a las respectivas tropas de ocupación resultaba inconveniente para el delicado equilibrio de fuerzas que se estaba conformando en Europa. En la zona comunista, las violaciones cometidas por los soviéticos eran acalladas en aras de unas buenas relaciones con su mentor. Por su parte, la República Federal no podía permitirse reproches a americanos, británicos o franceses, pues de ellos dependía también su existencia en el complejo mapa europeo de posguerra. Así pues, por motivos contrapuestos, que en realidad compartían la misma naturaleza, nadie estaba en disposición de alzar la voz para denunciar la violencia sexual que acababa de llevarse a cabo o, en el peor de los casos, seguía ejerciéndose en una Alemania destruida, humillada y empobrecida.

2. *EINE FRAU IN BERLIN* (UNA MUJER EN BERLÍN). ANÓNIMA

En la primavera de 1945, período en el que transcurren los hechos narrados por la autora anónima, las violaciones se habían convertido hasta tal punto en parte consustancial de la rutina berlinesa que las mujeres parece que se interrogaban con un lacónico: “Wie viele du?”, es decir, “¿Cuántos tú?” (Gebhardt, 2016: 24), que no necesitaba precisar más sobre la naturaleza de la pregunta, pues resultaba obvio a qué se estaban refiriendo. Esta cotidianidad difícil de comprender -y asumir- fuera de

aquel contexto está sin duda en la base del diario presentado bajo el título *Una mujer en Berlín*, y permite interpretar en su justa medida el modo descarnado con el que la protagonista aborda el asunto de las violaciones que experimenta en carne propia a lo largo de las semanas que abarcan desde los combates finales en la lucha por la capital del Reich hasta las primeras semanas de la derrota y la ocupación por la *Rote Armee*.

Los hechos recogidos en la obra acaecen entre el 20 de abril y el 22 de junio de 1945, es decir, durante los días previos a la rendición incondicional alemana que coincide con la toma de Berlín y las semanas que suceden a esta, en las que es habitual el descontrol en la destruida capital del Reich. Tanto la ciudad como el propio país serán divididos en cuatro zonas de ocupación, sin embargo, en este momento inicial solo el ejército de Stalin campa a sus anchas entre los escombros de la malograda urbe. Las anotaciones no son diarias, además en varias ocasiones se menciona explícitamente que lo que se va a referir es una retrospectiva de los acontecimientos de uno o varios días pasados.

Las primeras anotaciones van mostrando cómo se desmorona la resistencia alemana, así como la incertidumbre que rodea a las personas que esperan el fin de la guerra y la consiguiente llegada del enemigo. Hay un detalle particularmente relevante que atañe a la percepción que la autora y quienes la rodean tienen de la figura masculina:

Una y otra vez voy notando en estos días cómo se transforma mi percepción de los hombres, la percepción que tenemos todas las mujeres en relación con los hombres. Nos dan pena, nos parecen tan pobres, tan débiles. El sexo debilucho. Una especie de decepción colectiva se está cuajando bajo la superficie entre las mujeres. El mundo nazi de glorificación del hombre fuerte, el mundo dominado por los hombres... se tambalea y con él se viene abajo también el mito «hombre» (Anónima, 2005: 68)².

La autora pone de manifiesto que las excepcionales circunstancias implican un cambio en la manera de definir el rol

² En adelante Anón.

del hombre y la mujer. Para ellas, esta nueva actitud tendrá consecuencias sobre el modo en que asumirán las violaciones que han anunciado tanto la propaganda como los testimonios de refugiadas llegadas desde lugares como la Prusia oriental. Efectivamente, las agresiones comenzarán e indudablemente serán una experiencia terrible, sin embargo, muchas de las afectadas serán capaces de “manejar” la situación, conscientes como son ahora de hasta qué punto los hombres representan en gran medida una fuerza embrutecida por la guerra, susceptible de sucumbir a la inteligencia femenina. Así lo corrobora la escritora tras su primer contacto con los rusos: “Siento cómo se disipan algunos miedos de mi interior. Pues, al fin y al cabo, incluso los rusos son «sólo hombres» a quienes se puede abordar con mañas y astucias de mujer, les puedes dar largas, distraer, quitártelos de encima. (Anón: 74)” En realidad, ella cuenta con un recurso que la coloca en una posición privilegiada: sus conocimientos de la lengua rusa; esto desconcertará frecuentemente a sus interlocutores y le abrirá puertas hacia las esferas de mando.

Sin embargo, ninguna de estas circunstancias que parecen dotarla de cierta ventaja podrá evitar que el temido momento de la violación llegue con todo el horror y el asco, también con la soledad determinada por el abandono de los vecinos, resguardados tras una puerta y aterrorizados:

Grito, grito... Detrás de mí se cierra con un sonido la puerta del refugio.

Uno tira de mis muñecas haciéndome avanzar por el pasillo. Ahora tira de mí también el otro poniéndome la mano en la garganta de tal manera que ya no puedo gritar, y ya no quiero gritar por temor a acabar estrangulada. Ahora tiran los dos de mí. Ya estoy tendida en el suelo. Del bolsillo de la chaqueta se me escapa algo que tintinea. Deben de ser las llaves de casa, mi manojito de llaves. Llego a tocar con mi cabeza el peldaño más bajo de la escalera, siento en la espalda la humedad fría de las losetas. Arriba, junto a la puerta entreabierta por la que se cuela algo de luz, uno de los hombres hace guardia mientras el otro desgarrar mi ropa interior, haciéndose camino violentamente... (Anón: 80).

Aquí queda en suspenso el relato, lo siguiente es su vuelta al mundo, sus reproches a quienes no se han atrevido a ayudarla y, luego, el intento infructuoso de hablar con un oficial superior que pueda poner orden al descontrol, el intento de lavarse con la escasa agua que hay. Hasta que vuelven a aparecer los rusos en la propia casa y ahora solo tiene fuerzas para intentar moderar el sufrimiento: “Sólo uno, por favor, por favor, sólo uno. Usted mismo si quiere. Pero eche a los otros. (Anón: 85)”. Las violaciones se suceden en los siguientes días y la narración se va haciendo más descarnada, como si el aumento de detalles estuviera en consonancia con un incremento del asco experimentado. Y en algunos casos, a la violación le sucede un pago en forma de tabaco (Anón: 93), alcohol, comida, de modo que el sexo forzado adquiere un nuevo significado -al menos a los ojos de los hombres- que lo acerca a la relación voluntaria a cambio de un bien: a la prostitución. Como resulta evidente que la situación no va a mejorar, para la protagonista llega el momento de buscar el mal menor, es decir, convertirse en víctima de un solo hombre que necesariamente ha de ser un oficial, alguien con el poder suficiente para impedir el ir y venir de soldados por el edificio. En cuanto se cruza en su camino el oficial Anatol, habrá de desplegar sus armas para no desaprovechar la oportunidad: “Charlamos, tonteamos, nos decimos disparates, pero le saco que es teniente. Al final quedamos en vernos esta tarde a las siete en casa de la viuda (Anón: 95).” Es 28 de abril y la guerra ni siquiera ha terminado. El primer encuentro sexual con el teniente difiere mucho de lo que hasta ahora se había descrito en el diario:

Esa noche bebí mucho, quise beber mucho, emborracharme, y lo conseguí. Por ello solo tengo recuerdos aislados. Anatol otra vez a mi lado, sus armas y sus cosas dispersas alrededor de la cama... Los muchos botones y bolsillos, y todas las cosas que tiene en ellos... Amable, afectuoso, infantil... Pero nacido en mayo, Tauro, Tauro... Creo ser una muñeca insensible a la que se agita, se da vueltas, una cosa de madera... (Anón: 102).

Una nueva fase hacia un pragmatismo imprescindible para la supervivencia. A Anatol lo sucederá el comandante Stepan,

viudo, con el que se establecerá una relación de la que la violencia no forma parte: “Tengo mi cara apoyada en sus rodillas y sollozo y lloro y lloro todo el llanto del alma. Siento cómo él me acaricia el pelo (Anón: 141).” Faltan cuatro días para la rendición de Alemania, pero como señala la autora con cierta ironía: “ya ha remitido el aquí te pillo aquí te violo de los primeros días. El botín escasea. También otras mujeres, según he oído decir, están entretanto comprometidas como yo, son tabú (Anón: 153).” Superada la inmediatez que representaba el peligro de los soldados descontrolados, de las violaciones múltiples, una vez que se ha alcanzado cierta seguridad respecto al futuro más próximo, hay espacio en el diario para las reflexiones sobre la desagradable experiencia a la que acaban de enfrentarse las mujeres de Berlín. Inicialmente se alude a la necesidad de superarla colectivamente, ya que ha sido una “forma masiva y colectiva de violación (Anón: 191)”, sin embargo, la protagonista también es muy consciente de que, a diferencia de lo que ocurría con los hombres que volvían de permiso y contaban sus historietas, “nosotras en cambio tendremos que hacer como si se nos hubiera dejado a un lado, a nosotras, precisamente a nosotras. De lo contrario, al final no querrá tocarnos ningún hombre (Anón: 193).” Es decir, que si no quieren verse condenadas al ostracismo, tendrán que mentir, defender la inverosímil teoría de que pudieron mantenerse al margen de la violencia. Requisito, o consecuencia, de este plan es el silencio, la represión del recuerdo del trauma; algo de lo que en realidad la sociedad alemana en su conjunto se convertiría en una experta durante las décadas siguientes.

13 de mayo, un sol radiante de primavera, la autora considera que las cosas le están yendo bien: “Estoy sana y salva (Anón: 221)”. Es el momento de mirar hacia delante, ya que las cosas no han sido tan terribles como se anunciaba:

Se nos pintó tantas veces en las paredes que las potencias enemigas nos llevarían a la muerte por hambre y a la completa extinción física, que cada pedazo de pan, cada alusión a que se nos va a seguir suministrando alimentos, nos deja pasmados. En ese sentido, Goebbels preparó perfectamente el terreno a los

vencedores. Cada pedazo de pan de su mano nos parece un regalo (Anón: 225).

El retorno de Gerd, la pareja de la autora, en junio determinará el final de las anotaciones; este se ve incapaz de leer el diario, por los muchos garabatos, abreviaturas y anotaciones taquigráficas que lo hacen incomprensible. Cuando pregunta sobre el significado de “Vlcn” y entre risas le responden que hace referencia a violación, su reacción es de puro desconcierto: “Me miró como si estuviera loca, y no dijo ya nada más (Anón: 317).” La reacción de Gerd es un adelanto de la reacción del conjunto de la sociedad que está por llegar.

3. LOS MOTIVOS DEL SILENCIO. LOS MOTIVOS DEL NUEVO ECO

Desde la primera edición en inglés de 1954, la obra va acompañada de un prólogo y un epílogo donde se dan algunos detalles sobre la autora anónima y sobre la relevancia de lo narrado como una experiencia que trasciende a un solo individuo:

Que la escritora desee permanecer en el anonimato es algo que cualquier lector comprenderá sin más. De todos modos, su protagonismo es circunstancial, porque lo que se ilustra aquí no es ningún caso concreto de interés, sino el gris destino compartido por innumerables mujeres. Sin su declaración, la crónica de nuestra época, escrita hasta la fecha casi exclusivamente por varones, sería parcial e incompleta (Anón: 14).

Probablemente esa vocación colectiva de lo narrado contribuye a la hostilidad con la que la obra se recibe en Alemania, una sociedad que a finales de los años cincuenta está despegando en lo económico y, en lo político, se encuentra inmersa en la denominada fase de política del pasado (Frei, 2009), donde las leyes de amnistía o la reintegración de numerosos nazis en la vida pública dejan claro que se trata de cerrar una página para centrarse en la nueva República. Lo que se espera de las mujeres en el restaurado modelo familiar patriarcal burgués no es que se dediquen a glosar los abusos sufridos a manos de los vencedores de la guerra. A pesar de este

interés por concentrarse en el futuro, hasta la década de los sesenta el discurso victimizador ocupó un espacio muy relevante en la dinámica de la nueva República; sin embargo, las violaciones masivas, que en cierto modo también habían sido una vivencia colectiva, se mantenían en general fuera del foco de atención. ¿En qué sentido se puede denominar colectivo a un sufrimiento tan personal como el de la agresión sexual? Fundamentalmente en dos sentidos: por un lado, el número de personas al que afectó; por otro, el hecho de que las violaciones se realizaran con frecuencia en público (Schmidt-Harzbach, 2005: 24), sin ningún recato. Al fin y al cabo, y sobre todo en los momentos finales de la guerra, eran tanto un castigo como un botín y no requerían ningún disimulo.

La acogida de la obra tras su publicación en alemán en 1959 fue la previsible. El semanario *Der Spiegel* da cuenta de ello con una escueta reseña en la que sostiene que el texto no puede ser considerado una obra literaria³, pero que tampoco ha de ser encuadrado en el género del *Kolportage*, es decir, el reportaje sensacionalista. Trata así de mostrar cierto equilibrio frente a las negativas críticas que la obra ha recibido, valorando de este modo el contenido del diario a cuya autora se acusaba de usarlo meramente como un instrumento para conseguir dinero:

Sin embargo los hechos, las figuras y sentimientos del “tiempo de los rusos” son interpretados con juicio y con sentido de la realidad. Esta mujer decidida a sobrevivir se mueve, como muchas otras víctimas, entre el horror, el embrutecimiento y el particular “humor vinculado a las violaciones” característico de aquellos días (Spiegel, 1960: 59).

Esta postura representa sin embargo la excepción, pues la generalidad de la crítica se muestra muy hostil hacia una obra que ya había vendido más de medio millón de ejemplares en sus ediciones en otras lenguas⁴. El amplio reflejo en la prensa de la

³ Esto se menciona ya en el epílogo de la obra: “es un documento y no un producto literario en cuya redacción el autor tiene siempre un ojo mirando al lector” (Anón: 320).

⁴ Miriam Gebhardt cita cifras de la época del periódico *Tagesspiegel*: 294.000 ejemplares en los Estados Unidos, 210.000 en Gran Bretaña, 120.000 en

publicación de *Eine Frau in Berlin* apuntaría teóricamente contra la idea de que el tema central del libro fuera tabú en la sociedad de finales de los cincuenta; lo que parece concitar el rechazo generalizado es más bien el modo en el que los hechos son expuestos (Gebhardt, 2016: 272). El debate sobre la supuesta tabuización de determinados aspectos del pasado alemán, especialmente aquellos que tienen que ver con experiencias en las que ellos son víctimas, se ha mantenido de manera más o menos latente desde la temprana posguerra, resurgiendo a partir de la reunificación de 1990. La destrucción de las ciudades del Reich por los bombardeos aliados o el destino de los millones de alemanes expulsados de los territorios del este constituyeron dos núcleos temáticos principales, sobre todo a partir de las obras de W. G. Sebald y Günter Grass.

Por otro lado, aunque el editor de la obra Kurt W. Marek deja claro en el epílogo de 1954 que ha conocido personalmente a la autora y que ha visitado los lugares que se describen en el diario, una de las reservas que se muestran frente a *Una mujer en Berlín* tiene que ver con su fidelidad a los hechos⁵. Especialmente se pone en entredicho la simultaneidad sobre lo acontecido y lo narrado, es decir, se presume que la experiencia ha sido sometida a una reelaboración literaria. Esto a pesar de lo que se explica en el mencionado epílogo:

Mientras escribo estas líneas, tengo ante mis ojos esas hojas. Su viveza, tal como se muestra en la precipitación del apunte breve hecho a lápiz, el ardor que irradian allí donde la pluma se resistía, su mezcla de taquigrafía, escritura normal y escritura secreta (era extremadamente peligroso llevar un diario así), las terribles abreviaturas (una y otra vez esa Vlcn), todo eso puede que se pierda en el carácter neutral de la letra impresa. Sin

Holanda, 30.000 en Suecia, 7.000 en Noruega, 5.000 en Dinamarca y 4.500 en Italia (Gebhardt, 2016: 271).

⁵ A raíz de su publicación en 2003, parte de la crítica aludió a las posibles discrepancias entre el manuscrito original y la edición que Kurt W. Marek hizo de este. Las comprobaciones llevadas a cabo por la editorial a través del escritor Walter Kempowski, así como la opinión del historiador británico Antony Beevor, amplio conocedor de lo vivido en Berlín durante los últimos días de la guerra, apoyaron la autenticidad de *Una mujer en Berlín*.

embargo, pienso que del hilo del lenguaje puede leerse lo que calla la letra impresa (Anón: 321).

Probablemente ese “humor de las violaciones” (*Schändungshumor*) del que hablaba la reseña de *Der Spiegel*, el descarnado pragmatismo que salta entre las líneas del diario, subyacen a las dudas sobre la autenticidad del texto; incluso llega a ponerse en cuestión la existencia de la propia escritora. No es de extrañar que Marta Hillers, siempre anónima, se negara a permitir la publicación del texto mientras viviera y exigiese que las ediciones tras su fallecimiento no fueran acompañadas de su nombre.

En cualquier caso, tanto la cuestión del anonimato como el rechazo general que recibió la obra, dan cuenta de que el contexto favorecía en gran medida el silencio respecto a la experiencia que había vivido un número estimable de mujeres alemanas. En muchos casos pudo prevalecer inicialmente el shock postraumático, al que sucedió una vergüenza relacionada tanto con aspectos morales y religiosos como con los posibles reproches que pudieran provenir de los esposos, del resto de la familia y de los conocidos. Asistimos de ese modo a lo que Miriam Gebhardt denomina “sekundäre Viktimisierung” (victimización secundaria), es decir, la marginación social como un padecimiento secundario que sucede a la propia violación (Gebhardt, 2016: 11). De este modo, frente a otras experiencias victimistas que sí encontraron cabida en la memoria comunicativa entre 1945 y el final de la década de los cincuenta, resulta posible entender por qué las violaciones masivas no corrieron la misma suerte. A los obstáculos psicológicos y sociales hay que añadir el delicado equilibrio entre las fuerzas de los dos estados alemanes y sus aliados mencionado más arriba, que hacía inoportuno cualquier discurso que implicara críticas a estos últimos. Finalmente, con los años sesenta llegó una nueva etapa en el procesamiento del pasado en la que el discurso culpabilizador ocuparía la posición predominante: incesantes escándalos relacionados con las continuidades personales e institucionales entre el estado nacionalsocialista y la República Federal, así como el inicio de procesos judiciales contra criminales nazis que alcanzarían una enorme atención pública.

Cuando se produce el retorno a las librerías de *Una mujer en Berlín* durante el año 2003 muchas cosas se han transformado en el país⁶. Al menos desde el cambio de siglo, en realidad tras un proceso que ha comenzado años antes, los alemanes se acercan de un modo diferente al sufrimiento que la Segunda Guerra Mundial había causado sobre los habitantes del Reich, los mismos que habían propiciado la llegada de Adolf Hitler al poder y lo habían seguido con entusiasmo hasta el desastre final. Hay una avalancha de escritos biográficos, series de televisión, películas y documentales donde los testigos de los hechos dan cuenta de experiencias traumáticas que, supuestamente, habían sido marginadas en el discurso de la memoria nacional. Este inusitado interés por otras facetas de las vivencias colectivas pretéritas ponía de manifiesto que se había alcanzado una nueva fase en el proceso de confrontación con el pasado.

La autora se había mantenido firme en su negativa a volver a publicar la obra en vida, de modo que no pudo ser testigo del considerable éxito y de la buena acogida con la que los alemanes recibieron el texto. Sin embargo, esta notoriedad no estuvo exenta de críticas, si bien estas no fueron de la misma naturaleza que las recibidas a finales de la década de los cincuenta. El diario anónimo se enmarca en un amplio abanico de obras que reflejan distintas experiencias de sufrimiento de las que los alemanes habían sido protagonistas, es el denominado *Opferdiskurs* (discurso victimista) que abarca aspectos muy diversos. La denominada *Opfernarrativ* (narrativa de las víctimas) experimenta una transformación diametral, pues pasa de hablar de las víctimas de los alemanes a ocuparse de los alemanes como víctimas (Sabrow, 2009: 19-20).

Marta Hillers falleció en 2001 sin conocer el interés que su obra despertó tras la publicación en un nuevo siglo, precisamente cuando sus últimos años de vida coincidieron con el triunfo de la “*oral history*”: el desfile de un ejército de ancianos por la televisión dando cuenta de experiencias de sufrimiento que no habían contado hasta entonces o que nadie había querido escuchar. Estos hombres y mujeres encontraban por fin la fuerza

⁶ El éxito de la obra se plasmaría en una versión cinematográfica que llevó el título de *Anonyma - Eine Frau in Berlin* (2008).

para hablar y, sobre todo, el interés de un auditorio más allá del sofá familiar. Poco tiempo antes de que fuera demasiado tarde, de que el silencio llegara con la muerte inapelable, algunos tuvieron aún la oportunidad de compartir los traumas lejanos. Y como siempre en Alemania, sus palabras las envolvió la polémica, porque para muchos el dolor que relataban requería de un contexto que dejara claro por qué se había llegado a tales atrocidades. La autora de *Una mujer en Berlín*, por su parte, no se dejó seducir por la nueva cordialidad hacia las otras víctimas y se mantuvo firme en su decisión de ser Anónima, la autora de una obra incómoda en la Alemania de 1959, cuando gran parte de la sociedad habría preferido que el pasado reciente se evaporase como un mal sueño para dejar paso libre a las bondades del milagro económico. Un milagro bíblico que anulase cualquier recuerdo de las violaciones, los refugiados, las ciudades incendiadas y los campos de exterminio, para no tener que cargar con ellos durante el tiempo que estaba por venir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónima (2005) [1954]. *Una mujer en Berlín*. Barcelona: Anagrama.
- Frei, N. (2009). Procesos de aprendizaje en Alemania: el pasado nazi y las generaciones desde 1945. En I. Olmos & N. Keilholz-Rühle (Ed.), *La cultura de la memoria histórica en España y Alemania* (pp. 84-105). Madrid: Iberoamericana.
- Gerbhardt, M. (2016). *Als die Soldaten kamen. Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs*. München: Pantheon.
- Jacobs, I. (2009). *Freiwild. Das Schicksal deutscher Frauen 1945*. Berlin: List Taschenbuch.
- Sabrow, M. (2009). Den Zweiten Weltkrieg erinnern. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 36-37, 14-21.
- Sander, H. (2005). Zuwort zum Vorwort. En H. Sander & B. Johr, *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder* (pp. 3-8). Frankfurt am Main: Fischer.
- Schmidt-Harzbach, I. (2005) [1984]. Eine Woche in April. Berlin 1945. En H. Sander & B. Johr, *BeFreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder* (pp. 21-45). Frankfurt am Main: Fischer.
- Der Spiegel* (30 de marzo de 1960). Eine Frau in Berlin. *Der Spiegel*, pp. 59.

I.5. INÉDITAS EN EL REINO UNIDO E IRLANDA

RECUPERANDO LAS MADRES DE LA NOVELA: JANE
BARKER Y LA NARRATIVA ROMANCESCA DEL XVIII
RECOVERING THE MOTHERS OF THE NOVEL: JANE
BARKER AND 18TH-CENTURY ROMANCE

Miriam BORHAM PUYAL
Universidad de Salamanca

Resumen: En su novela *The Female Quixote* (1752), Charlotte Lennox realiza una recuperación de las voces perdidas de las madres de la novela. Esta defensa incluye la identificación de la narrativa romancesca y sus autoras como un eslabón esencial en la tradición literaria británica, y un reconocimiento del impacto que el romance tuvo en los textos más representativos de la novela del XVIII. Una de las madres literarias de Lennox sería Jane Barker (1652-1732). En concreto, con su llamada *Trilogía de Galesia*, Barker crea una intrincada novela-marco en la que entreteje relatos de diversa naturaleza, al tiempo que reflexiona sobre el papel de las mujeres como creadoras culturales a través de la heroína-poeta homónima, un claro *alter ego* de Barker. Este artículo explora el discurso de Barker sobre las mujeres escritoras y lectoras, sobre la educación femenina y las comunidades creativas feminocéntricas, resaltando su impacto sobre novelas y autoras posteriores.

Palabras clave: Escritoras, influencia, romance, novela, siglo XVIII.

Abstract: In her novel *The Female Quixote* (1752), Charlotte Lennox advocates recovering the lost voices of the mothers of the novel. This defence includes the identification of romance and its female authors as an essential link in British literary tradition, and the acknowledgement of the impact that romance had on some of the most representative 18th-century novels. One of Lennox's literary mothers would be Jane Barker (1652-1732). Barker, with her *Galesia Trilogy*, creates an intricate framed-novelle in which she patches different stories, while she reflects on the role of

women as cultural creators by means of the eponymous heroine-poet, Barker's alter-ego. This article explores Barker's discourse on women writers and readers, on female education and feminocentric creative communities, highlighting her impact on subsequent writers and novels.

Key words: Women writers, influence, romance, novel, 18th century.

1. INTRODUCCIÓN: RECUPERANDO LAS MADRES LITERARIAS

En 1750, en el periódico *The Rambler*, Samuel Johnson definió la ficción más popular del momento como “the comedy of romance”, un género que se caracterizaba por representar “life in its true state”, la vida en su estado verdadero, y, por tanto, por alejarse de las convenciones del romance heroico (1828: 134). Dos años más tarde, Charlotte Lennox, una autora de su círculo literario, publicó *The Female Quixote*, una novela en la que Arabella, una lectora de romances heroicos, confunde lo real con lo literario, hasta que recupera la cordura y abandona sus lecturas favoritas a favor de un gusto más johnsonian. Esta nueva afición por un género más realista y la superación del romance no son casuales, sino que se enmarcan en el debate contemporáneo entre lo que se llamaría la *novela*, asociada con el género masculino y un público educado de clase media, y el *romance* o *narrativa romancesca*, que se consideraba un género femenino y popular, términos empleados de manera peyorativa (Ballaster, 1992a; Pearson, 1999). Aunque Lennox concluye la novela con una defensa de este nuevo género, su obra realiza una recuperación de las voces perdidas de las madres de la novela a través de varios elementos. En primer lugar, las obras que Arabella escoge son romances heroicos protagonizados por mujeres, un género asociado también a mujeres escritoras. En segundo lugar, Arabella hereda esos libros de su madre, ya fallecida, estableciendo así una conexión con las voces femeninas del pasado. Finalmente, Lennox desarrolla una defensa explícita del género del romance heroico frente a otros géneros también feminocéntricos como las *novellas* galantes o historias escandalosas de la época (Borham-Puyal, 2015: 61-72).

La conclusión a la que parece llegar Lennox, y que anticipa la de críticos contemporáneos como John Richetti (1969, 1999) y Margaret Doody (1996), es que la novela de mediados del siglo XVIII es heredera directa del romance heroico y, por tanto, de las escritoras que desarrollaron ese género tanto en Francia como en el Reino Unido en décadas anteriores.

Entre estas mujeres, Jerry C. Beasley, en su esclarecedor análisis de la ficción escrita por mujeres antes de 1730, destaca el famoso triunvirato formado por Aphra Behn, Delariviere Manley y Eliza Haywood, autoras de la ficción galante mencionada anteriormente, pero también escritoras como Jane Barker, Penelope Aubin y Mary Davys. Estas autoras frecuentemente aparecen en contraste con el trio anterior por la naturaleza heroica y moral de su ficción romancesca; sin embargo, al igual que ellas, desarrollan complejos subtextos políticos y sociales bajo la apariencia de un romance heroico (Beasley, 1986: 217), un subtexto que sería fácilmente identificable en su tiempo (1986: 234), pero que fue obviado por la crítica posterior. En palabras de Beasley:

The important thing is to note the depth of these female writers' sensitivity to the contemporary scene, and the insistence with which they perused some kind of reciprocal relationship between the real world they knew and the imaginary worlds they created. Their works vastly extended the reading audience for fiction and, by responding with such urgency to anxieties over broad social and moral issues as they were touched by political circumstance, they did much to form and even sustain current ideal of public virtue [...] (1986: 234).

La ficción *popular* y *feminocéntrica* merece, pues, más atención de la que ha recibido. No obstante, como se ha mencionado anteriormente, con el cambio en el gusto literario la asociación de estas autoras con un género excesivamente feminocéntrico –por su temática, el público al que estaba dirigido, y la voz narrativa femenina (Ballaster, 1992a: 193)–, así como su inmensa popularidad y el origen francés de su inspiración romancesca, hicieron que se devaluara su obra en siglos posteriores, sobre todo a raíz de la Revolución francesa y

el rechazo por todo lo afrancesado. Así, como han demostrado Ballaster (1992b: 198) o Warner (1998: 44), se silenció a autoras como Aubin, Barker o Elisabeth Rowe, al borrar sus huellas de la tradición narrativa británica y olvidar su influencia en los nombres de la novela del XVIII que se convertirían en emblema del canon occidental.

Es, por tanto, necesario continuar con la recuperación de estas voces femeninas en la historia de la narrativa británica. Entre ellas, cabe destacar una muy poco conocida en España, Jane Barker (1652-1732). Poco se sabe de su vida, y lo que se conoce ha sido fruto de una cuidadosa reconstrucción de fuentes y de los detalles autobiográficos que se perciben en su obra. De estas fuentes se desprende que tuvo un hermano que la instruyó en medicina. Se convirtió al catolicismo y apoyó la causa de los Estuardo. Transcendieron también sus años en el exilio, y que recibió una pequeña pensión. Según parece, permaneció soltera (Spencer, 1983: 166).

Además de por su valor como una escritora dieciochesca que debe ser rescatada del olvido, sobre todo fuera del ámbito anglosajón, la obra de Barker es fundamental para el estudio de las madres literarias por su reivindicación de la autoridad narrativa y moral de las mujeres en el siglo XVIII, por su implicación política y su participación en el debate sobre géneros literarios y, en concreto, por su defensa del romance como territorio especialmente fértil para dar voz y presencia a las escritoras.

1.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL ALTER EGO LITERARIO: LA *TRILOGÍA DE GALESIA*

La obra más conocida de Barker es la llamada “Trilogía de Galesia”, la cual comprende *Love Intrigues: or the Amours of Boswil and Galesia* (1713), *A Patch-Work Screen for the Ladies; or, Love and Virtue Recommended in a Collection of Instructive Novels. Related after a Manner intirely (sic) New, and interspersed with Rural Poems, describing the Innocence of a Country-Life* (1723) y *The Lining of the Patch-Work Screen: Design'd for the Farther Entertainment of the Ladies* (1726). Galesia, protagonista y narradora, es una mujer altamente intelectual, es poeta y sanadora, y escoge vivir en soltería. Spencer define a Galesia como la “heroína-escritora” de un

romance autobiográfico (1983: 168); efectivamente, es posible ver en ella el *alter ego* de Barker y en la historia de sus aspiraciones intelectuales, profesionales y autorales el reflejo de la carrera de la autora. De hecho, en poemas laudatorios dedicados a la autora, estos en ocasiones se dirigen a la incomparable Galesia, lo que demuestra hasta qué punto esta asociación era reconocible para sus allegados.

En la primera parte de la trilogía, Galesia, ya anciana, cuenta la historia de su amor de juventud y se identifica con la heroína de la narrativa romancesca. Sin embargo, subvierte las típicas alternativas para una heroína en sus circunstancias: ni sucumbe a la seducción y acaba perdiendo su virtud, ni concluye la narración una mujer casada. A pesar de identificarse con esas heroínas y con los romances anteriores, Galesia permanece soltera y demuestra que no es necesario compartir el destino de dichas heroínas: con ello valida la alternativa de la soltería como destino igualmente heroico (Spencer, 1983: 170) y transforma su narración en la historia de un nuevo tipo de victoria heroica, aquella que convierte a la heroína romántica en una heroína poetisa (1983: 171), es decir, aquella que transforma a la heroína objeto en sujeto de su propia historia.

Esta heroína-poeta es la que se desarrolla ante la mirada del lector en los dos volúmenes posteriores. Galesia actúa como la autora que escribe y enmarca las numerosas historias o *retazos* que conforman sus obras, estructuradas imitando el *patch-work* que da nombre a los volúmenes. Estas novelas-marco, o *framed novelles* (Donovan, 1997), son esenciales para entender la producción de Barker, puesto que establecen de manera clara su punto de vista sobre el romance, la ficción de su tiempo y las figuras de la escritora y la lectora. Aunque la poesía de Barker merece amplia atención, su postura hacia el romance y los nuevos géneros o formas narrativas permiten entender la defensa de su autoridad como literata, así como el impacto que pudo tener sobre escritoras posteriores.

La trilogía de Barker es, en realidad, un compendio de distintas narrativas romancescas que, al mismo tiempo, ofrece un comentario metaliterario sobre ellas. De esta manera, Barker, al mismo tiempo, se identifica como escritora de romances, pero se distancia del concepto tradicional del género; los incorpora a su

obra, mientras que desarrolla un comentario crítico en paralelo (Schofield, 1990: 76). Es decir, expone sus reticencias hacia el género –por su falta de verisimilitud, por ejemplo–, al mismo tiempo que lo desarrolla pero con una conciencia crítica que expone los peligros de una lectura quijotesca del mismo y que demuestra la autoridad literaria que ejerce sobre el material.

Además, actuando como antecedente de la ya mencionada Lennox, y de otras novelistas como Jane Austen, Barker emplea géneros feminocéntricos para desarrollar una reflexión sobre las mujeres como agentes culturales, ya sea como escritoras o lectoras, y sobre la difícil reconciliación entre las aspiraciones intelectuales y autorales de las mismas, y la realidad de la mujer en el siglo XVIII. Barker irá más allá en esta reflexión al perfilar en Galesia un claro *alter ego* que refleja su propia historia como mujer y autora.

2. *PATCH-WORK* Y ROMANCE: DESARROLLANDO UNA COMUNIDAD CREATIVA FEMENINA

Al emplear lo que se ha descrito como un trabajo innovador y proteico que anticipa la novela, pero que se estructura en el formato de la *framed-novelle* (Donovan, 1997: 972), Barker puede desarrollar un compendio de romances que reflejan la riqueza y el potencial del género y su maestría en la creación del mismo. A la vez, su crítica se centra en la falta de moral que puede encontrarse en algunas formas narrativas que contraponen al romance. Es más, Barker adelanta la crítica de Lennox a la literatura contemporánea cuando se compara con la virtud y el honor de los romances heroicos. Es decir, ambas alaban los altos ideales morales del romance, al tiempo que exponen las graves consecuencias de tomar de manera literal sus improbables contenidos. Barker enfatiza esta idea con el comentario de Galesia acerca de los viejos romances y su virtud: “Amongst the Old Romances, said she to her self, we find strange and improbable Performances, very surprising Turns and Rencounters; yet still all tended to vertuous Ends, and the Abhorrence of Vice” (1726: 128), algo muy distinto al vicio que describe en la reescritura de relatos tomados de

Aphra Behn, por ejemplo. Barker sigue con este contraste entre las formas de ficción pasadas y presentes, defendiendo los romances heroicos que luego Arabella empleará como modelos de conducta:

Those honourable Romances of old Arcadia, Cleopatra, Cassandra, & c. discover a Genius of Vertue and Honour, which reign'd in the time of those Heroes, and Heroines, as well as in the Authors that report them; but the Stories of our Times are so black, that the Authors, can hardly escape being smutted, or defil'd in touching such Pitch (1726: 129).

Barker, por tanto, se posiciona con otras autoras como Aubin, Rowe, y más tarde Lennox, que alaban el romance como un género que debe presentar un ejemplo moral que no resulte pernicioso para los lectores. Además, frente a esas “Stories of our Times”, Barker propugna a través de su heroína-poeta el deseo de alienarse de la sociedad galante representada por el triunvirato Behn-Manley-Haywood¹, para concentrarse en su profesión como sanadora y en la creación literaria. De hecho, rechaza explícitamente entrar en el juego matrimonial —lo que implica rechazar los preparativos matrimoniales que su padre desea para ella— o actuar en el paradigmático rol de la “Coquet” (1723: 40), tan típico del romance galante, prefiriendo el nuevo papel de heroína romántica que ha construido para sí misma. Galesia es consciente de que esta decisión es contraria a lo que se espera en su sociedad, y lo expresa de la siguiente manera: “I

¹ Esta polarización entre las dos líneas matriarcales de la novela está muy marcada en la ficción del siglo XVII y XVIII y ha sido ampliamente documentada. La dicotomía solía marcarse con Aphra Behn y la poetisa Katherine Phillips como representantes. Barker se posiciona de manera muy clara cuando Galesia afirma: “One [a lady] asked me, if I lik'd *Mrs Phillips*, or *Mrs. Behn* best? To whom I reply'd, with a blunt Indignation, that *they ought not to be nam'd together*” (1723: 44). Aunque Barker incluye una reescritura de algún relato de Behn en su obra, lo hace para contrastar el carácter escandaloso de la misma y marcar así la diferencia con el modelo literario y moral de Phillips. Spencer lo resume así: “Jane Barker is careful to place herself on the side of the reputable woman writer. Katherine Phillips is contrasted with Aphra Behn, and Barker's disapproval of the type of writer Behn represents is made clear” (1983: 178-79).

wish'd sometimes to be of *Don Quixote's* Sentiments, that I might take the *Tops of Chimneys*, for *Bodies of Trees*; and the rising *Smoke* for *Branches*; the *Gutters of Houses*, for *Tarras-Walks*; and the *Roofs* for stupendous *Rocks* and *Mountains*" (1723: 67). Como escritora y mujer, Galesia expresa su deseo de filtrar la realidad con una visión quijotesca que permita dar una coloración romancesca a una realidad degradada donde las mujeres son objetos de intercambio en el mercado matrimonial y transformarla así en un universo feminocéntrico depurado a través de la virtud y el honor del romance heroico. Su actitud quijotesca se materializa en ese rechazo a las convenciones sociales y a la conducta que se espera de las mujeres, para actuar de acuerdo a su propio código, aprendido en buena medida de los romances heroicos. Como hará Arabella décadas más tarde, rechaza el papel de coqueta, que en la ficción de Lennox recae sobre la némesis del quijote, y decide encarnar los valores del romance como una nueva forma de heroína quijotesca que sentará las bases de futuras protagonistas.

Galesia representa un modelo para heroínas posteriores, y para sus lectoras implícitas, en otro sentido: es un ejemplo de buena lectora y encarna la defensa de la lectura como parte indispensable de la formación femenina. Galesia se caracteriza por ser una constante y apasionada lectora. Además, contrariamente a lo que aconsejan los moralistas de la época, en ocasiones lee en soledad sin perjuicio alguno para su moral o intelecto. Sin embargo, lo más relevante es que Galesia es una lectora con juicio crítico que es capaz de reconocer las faltas estéticas o morales de sus lecturas –como demuestran las citas anteriores–, pero también de reconocer la necesidad de complementar el conocimiento adquirido a través de los libros con una experiencia más amplia en el mundo. Así, en un momento dado su falta de conciencia social hace que sus nociones literarias creen confusión entre aquellos que la escuchan, ya que no comparten el mismo sistema de referencia. En ese momento, Galesia reafirma la necesidad de una formación que vaya más allá de la lectura:

By this Blunder, Madam, said *Galesia*, you see how far one is short, in Conversation acquired only by Reading; for the many

Plays and pretty Books I had read, stood me in little stead at that Time; to my great Confusion; for though Reading enriches (sic) the Mind, yet it is Conversation that enables (sic) us to use and apply those Notions and Riches gracefully (1723: 44).

Este episodio enfatiza la necesidad de que las mujeres tengan acceso no solo a la lectura, sino también a un tipo de conversación racional que les permita interpretar correctamente el mundo que les rodea e interactuar de manera efectiva en la sociedad en la viven. Barker, de hecho, retrata a varias lectoras quijotescas que, debido a su falta de instrucción y experiencia, toman como única guía de conducta sus lecturas, lo cual tiene terribles consecuencias para ellas. En claro contraste, Galesia se convierte en el símbolo de la mujer instruida y virtuosa que es a la vez escritora, lectora, y protagonista de su propia historia.

Especialmente relevante es que Galesia reivindica esos roles, y sus logros profesionales, precisamente *por* la asociación entre las mujeres y la creación literaria, y no a pesar de ella. Es decir, Barker reivindica esta creación como algo intrínsecamente femenino y lo hace subvirtiendo los símbolos asociados con la creación masculina y femenina en el XVIII: la pluma y la aguja. Mientras que en el discurso de la época se identificaba la pluma como un símbolo de la autoridad masculina en la esfera pública, y la aguja como el emblema del territorio creativo femenino, siempre en el ámbito doméstico, Barker emplea como metáfora central el *patch-work*, lo que, por una parte, trae a la mente la imagen de una comunidad femenina de trabajo creativo, y, por otra, evoca la escritura profesional como una forma emergente de trabajo remunerado femenino (King, 1995: 79), como lo era la costura. Además, Barker, en la tercera de las obras, hace referencia explícita al *lining* de ese *patch-work*, es decir, al forro del tapete que lo refuerza. De nuevo, de manera metafórica, Barker llama la atención sobre la naturaleza metaliteraria de su obra al poner el énfasis en el proceso mismo de creación y en su trabajo como autora. Que se trata de una metáfora que nos lleva del plano de la costura al de la creación literaria se hace explícito en el pasaje en el que Galesia, a petición de su anfitriona, quien está tejiendo con sus damas, busca en su baúl algo con lo que contribuir a dicho tapete, pero no encuentra en él más que “Pieces

of Romances, Poems, Love-Letters and the like” (1723: a5v). Su anfitriona considera que esos retazos deben unirse para componer un tapete, ante lo que Galesia decide entretejer sus relatos, al mismo tiempo que explica cómo se llegó a la creación o al conocimiento de cada uno de ellos.

Como consecuencia de esta continuidad que se establece entre las formas tradicionales de actividad femenina y la creación literaria, las analogías entre texto y textiles también sirven para promover una comunidad femenina de escritoras y lectoras (King, 1995: 82), de mujeres que trabajan juntas para establecer una nueva comunidad creativa y un nuevo mercado en el mundo editorial². En este sentido, el prefacio a *A Patch-Work* revela esta idea del potencial de la comunidad: en él Barker describe cómo mujeres de distinta condición y afiliación política se unen como los distintos retazos que componen el tapiz, creando así una unión de átomos que finalmente conforma “the glorious Fabrick of the Universe” (1723: v-vi). Un universo feminocéntrico representado en la metáfora del *patch-work* y en el género del romance que continuará expandiéndose con autoras como Lennox y las novelas que recuperan la línea romancesca materna.

3. CONCLUSIÓN

Con su defensa del romance y de la tradición creativa femenina, Barker se erige como madre literaria de novelistas tan influyentes como Austen o Lennox. Barker adelanta elementos esenciales de novelas posteriores que también tratarán las

² Donovan establece que la composición que sigue la estructura del *patch-work* refleja la realidad económica y social de las mujeres y, por tanto, critica temática y formalmente la autoridad de los padres, estableciendo una perspectiva crítica y *polivocal* que es esencial en la identidad de la novela (1991: 462). Para un debate más amplio sobre la subversión del discurso del padre en la obra de Barker, ver las páginas 452-54 y 461 de este mismo artículo. También es interesante, en el contexto del llamamiento de Barker a mujeres de distintas posturas políticas, el análisis que hace King (2000) de las narrativas del *patch-work* bajo el prisma de la alianza política de Barker con la facción Jacobita y en el marco del resto de su obra, que incluye una alegoría en forma de romance heroico, *Exilius: or, the Banish'd Roman* (1715), en apoyo a la monarquía.

relaciones entre géneros literarios y estereotipos de género. A través de su heroína-poeta, Barker hace una profunda reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la literatura. En conclusión, defiende la necesidad de una mayor formación femenina y una mayor libertad para elegir sus lecturas, al tiempo que reclama la presencia de mujeres a ambos lados del papel, como escritoras y lectoras, como creadoras de una comunidad armoniosa e influyente. Su obra es, por tanto, esencial para entender la figura de las escritoras y lectoras en el siglo XVIII británico y para comprender el continuo diálogo que se establece entre las distintas voces femeninas que conforman la historia de la novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballaster, R. (1992a) Romancing the novel: Gender and Genre in Early Theories of Narrative. En D. Spender (Ed.), *Living by the Pen. Early British Women Writers* (pp.188-200). New York and London: Teachers College Press, Columbia University.
- Ballaster, R. (1992b). *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740*. Oxford: Clarendon Press.
- Beasley, J. C. (1986). Politics and Moral Idealism: The Achievement of Some Early Women Novelists. En M.A. Schofield and C. Macheski (eds.), *Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815* (pp. 216-36). Athens, Ohio and London: Ohio University Press.
- Borham-Puyal, M. (2015). *Quijotes con enaguas. Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico*. Valencia: JPM Ediciones.
- Donovan, J. (1991). Women and the Rise of the Novel: a Feminist-Marxist Theory. *Signs* 16 (3), 441-62.
- Donovan, J. (1997). Women and the Framed Novelle: a Tradition of their Own. *Signs*, 22 (4), 947-80.
- Doody, M. (1996). *The True History of the Novel*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Johnson, S. (1828) *The Rambler. In Four Volumes*. Ed. Arthur Murphy. Princeton, N.J.: Published by D.A. Borrenstein.
- King, K. R. (1995). Of Needles and Pens and Women's Works. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 14 (1), 77-93.
- King, K. R. (2000) *Jane Barker, Exile. A Literary Career, 1675-1725*. Oxford: Oxford University Press.

- Pearson, J. (1999). *Women's Reading in Britain, 1750-1835: a Dangerous Recreation*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Richetti, J. (1969). *Popular Fiction before Richardson: Narrative Patterns*. Oxford: Clarendon.
- Richetti, J. (1999) *The English Novel in History, 1700-1780*. London & New York: Routledge.
- Schofield, M.A. (1990). *Masking and Unmasking the Female Mind. Disguising Romances in Feminine Fiction, 1713-1799*. London: Associated University Presses.
- Spencer, J. (1983). Creating the Woman Writer: the Autobiographical Works of Jane Barker. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2(2), 165-81.
- Warner, W.B. (1998). *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*. Berkeley: University of California.

EVA GORE-BOOTH, LA ETERNA REBELDE. MITOS,
MODELOS DE TRANSGRESIÓN
Y REIVINDICACIONES EN SU OBRA POÉTICA
EVA GORE-BOOTH, THE ETERNAL REBEL. MYTHS,
TRANSGRESSIONS AND VINDICATIONS
IN HER POETICAL WORKS

María BURGUILLOS-CAPEL

Universidad de Sevilla

Resumen: El presente artículo se centra en la figura de la autora irlandesa Eva Gore-Booth, cuya preocupación social como activista, sufragista y defensora de los derechos de las mujeres trabajadoras se trasluce en su obra literaria. Sus versos reflejan, a través de símbolos, leyendas y reminiscencias del folclore celta y la mitología clásica, los modelos de transgresión que ella admira, en un canto continuo a la libertad. A través de sus escritos, que aluden a la desobediencia civil, la reinterpretación de la imagen de la mujer y la homosexualidad femenina, y que cuestionan los roles de género impuestos por la sociedad patriarcal, pretendemos reivindicar la figura de Eva Gore-Booth, silenciada a través del tiempo y las fronteras, pero eternamente rebelde, como la luchadora que siempre fue.

Palabras clave: Eva Gore-Booth, literatura irlandesa, mitos, poesía, imágenes femeninas.

Abstract: This article focuses on the Irish author Eva Gore-Booth, whose social concerns as an activist and suffragist -and her struggle for working women's rights- are echoed in her literary writings. Her poems, by means of symbols, legends and reminiscences of the Celtic folklore and classical mythology, reflect the transgressive role models that she admires, in an unceasing freedom chant. Among her vindications, she claims civil disobedience, a new interpretation of feminine images, and the visibility of female homosexuality, as well as she challenges the gender roles imposed by a patriarchal society. Although her

voice has been silenced for a long time, this article aims to shed some light over the figure of Eva Gore-Booth, showing her as the eternal rebel that she ever was.

Key words: Eva Gore-Booth, Irish literature, myths, poetry, female images.

1. ESBOZO BIOGRÁFICO

Poeta, dramaturga, sufragista y activista, Eva Selina Gore-Booth decidió renunciar a los privilegios de una familia pudiente en aras de una lucha tanto personal como política. Para comprender su obra, en la que plasmó sus inquietudes ideológicas y sus propias decisiones vitales, es esencial abordar el contexto en el que se desarrolla su producción literaria.

Eva nació en 1870 en los terrenos de Lissadell House, en el condado de Sligo (Irlanda), siendo la tercera hija de Henry y Georgina Gore-Booth. A pesar de su origen aristocrático y su buena posición económica, el matrimonio supo inculcar en sus hijos una marcada conciencia social, además de procurarles una esmerada educación, incluyendo el aprendizaje de lenguas modernas y clásicas (Collins, 2012: 118). La hermana mayor de Eva, Constance Gore-Booth (posteriormente conocida por su apellido de casada como la Condesa Markievicz), compartía con ella tanto inquietudes artísticas como compromiso político. Ambas mantuvieron una estrecha relación durante toda su vida, admirándose y apoyándose mutuamente, pese a que su concepto de activismo era muy diferente: Eva optó por la vía intelectual, mientras que Constance se entregó a la lucha armada en el marco de los movimientos independentistas y nacionalistas irlandeses.

Siendo aún muy jóvenes, las dos hermanas se involucraron en la reivindicación del voto femenino, llegando incluso a formar juntas una sociedad sufragista en su condado natal, la *Sligo's Women Suffrage Association*, con Constance como presidenta y Eva como secretaria (Crawford, 2006: 259).

La familia Gore-Booth se movía a menudo entre los círculos intelectuales de Irlanda, y la mansión de Lissadell abría sus puertas a escritores y artistas. Así fue como, en 1894, el poeta

irlandés William Butler Yeats se hospedó en la casa, quedando fascinado por las dos hermanas, a quienes evocaría años después en un poema en memoria de aquel encuentro (Lewis, 2004: 97). Los primeros poemas de juventud de Eva, similares en temática y estilo a los de Yeats, fueron muy elogiados por el poeta, quien la alentó a seguir escribiendo y a publicar su primer libro, si bien este no vería finalmente la luz hasta 1898.

En 1896, tras haber contraído tuberculosis, Eva Gore-Booth pasó un período de convalecencia en Bordighera, Italia, como huésped del escritor escocés George MacDonald. Allí conoció a Esther Roper, secretaria de la *North of England Society for Women's Suffrage* (NESWS), con quien entabló una relación sentimental que duraría el resto de su vida. Tras la estancia en Italia, la pareja se trasladó a Manchester, la ciudad de Esther, y durante los siguientes años Eva se dedicó activamente a la defensa de los derechos de las mujeres trabajadoras de distintos sectores. Además de unirse al comité ejecutivo de la NESWS, llegó a ser secretaria adjunta del *Manchester and Salford Women's Trade Union Council*, formó parte del Comité de Educación de la ciudad, y colaboró en la edición de *The Women's Labor News* (Hartley, 2003: 189).

A pesar de haberse establecido en Inglaterra, Gore-Booth siguió en contacto con su Irlanda natal, que se encontraba en un turbulento período político y social. A través del hermanamiento ideológico entre las ligas y asociaciones de mujeres de Manchester y Dublín mantuvo fuertes vínculos con el movimiento sufragista irlandés (Crawford, 2006: 260).

Su convicción y experiencia la convirtieron, en 1901, en amiga y mentora de Christabel Pankhurst, una de las hijas de la líder sufragista inglesa Emmeline Pankhurst. Sin embargo, las divergencias ideológicas entre ellas terminaron siendo irreconciliables, debido a que Eva apoyaba la resistencia pacífica, y su pupila prefería una militancia más agresiva (Lewis, *op.cit.*). Tres años después, la amistad se rompió definitivamente debido a estas diferencias, si bien ambas continuaron con la causa, llegando a colaborar esporádicamente.

En 1907, Gore-Booth y Roper fundaron *The Barmaid's Political Defence League*, apoyando los derechos y el trato igualitario de las camareras. Desde esta liga continuaron la lucha

por el voto femenino, uniéndose a varios colectivos de mujeres trabajadoras y sufragistas en una larga e intensa campaña, a la que también acudió desde Irlanda la hermana de Eva, Constance (Mullin, 2016: 187).

En 1913, al resentirse de nuevo la salud de Eva, ella y Esther decidieron trasladarse a Londres, donde podría tomarse un descanso para recuperarse y escribir. No obstante, la llegada de la Primera Guerra Mundial la impulsó a reanudar el activismo: se integró en varias causas pacifistas, comenzó a hacer campaña por los derechos de los presos, y también, junto a Esther, por la abolición de la pena de muerte (Hartley, *op.cit.*).

Al tiempo que la guerra continuaba en Europa, y precisamente como consecuencia de ello, las tensiones internas entre Irlanda e Inglaterra se recrudecieron. A raíz del Alzamiento de Pascua de 1916, muchos líderes independentistas irlandeses fueron encarcelados y condenados a muerte, entre ellos Constance Gore-Booth -ya por entonces Constance Markievicz-, quien había participado activamente en la revuelta armada. Eva jugó un papel decisivo en la campaña para conseguir el indulto de su hermana, que finalmente logró, conmutándose la pena de muerte por cárcel. No obstante, aunque también participó en la campaña por el revolucionario Roger Casement, a quien admiraba profundamente, nada pudo impedir la ejecución de este último (Hartley, 2003: 301).

Finalmente, y de nuevo por motivos de salud, Eva Gore-Booth terminó retirándose de la política activa, concentrándose en su producción literaria (poética y teatral), en la pintura y en el estudio. Junto a Esther Roper fundó la revista *Urania*, en cuyas publicaciones se abordaban diversas cuestiones sobre sexualidad, género y reivindicaciones feministas, -algunas adelantadas a su tiempo-, como la soltería femenina como decisión política, la visibilización del lesbianismo, e incluso la supresión de las construcciones de género como forma de alcanzar la igualdad (Tiernan, 2008: 131).

Siempre cuidada y apoyada por su compañera, Gore-Booth pasó los últimos años de su vida entregada a la literatura, hasta que murió de cáncer en 1926 en su casa de Londres. Roper recopiló y publicó póstumamente muchos de sus poemas en el libro *The collected poems of Eva Gore-Booth*, de 1929.

2. TEMAS E IMÁGENES EN LA POESÍA DE EVA GORE-BOOTH

La obra de Gore-Booth, aunque comenzó compartiendo la influencia del folclore celta y el misticismo de Yeats, fue evolucionando en función de su propia trayectoria vital, principalmente hacia una mayor importancia de los personajes y figuras femeninas. Su poesía, a grandes rasgos, combina lo sensorial con una profunda inquietud intelectual y una musicalidad precisa, comedida, estableciendo un fuerte contraste entre la estética formal y la implicación social e ideológica que destila (Collins, 2012: 121).

La mitología juega un papel clave en el desarrollo de su producción poética, si bien no únicamente la celta, sino también otras como la egipcia, o sobre todo la griega, debido a la formación clásica que recibió desde joven y por la que se interesó durante toda su vida. En los volúmenes posteriores a *Poems* (1898), como *The One and the Many* (1904), *The Sorrowful Princess* (1907) o *Broken Glory* (1917), las reminiscencias celtas de bardos y juglares, y el trasfondo mítico de su legado cultural se entremezclan con la filosofía, la teosofía y la influencia de textos clásicos (Untermeyer, 1920: 98). Los límites entre la tradición pagana y la espiritualidad cristiana se desdibujan, como es habitual en autores del *Celtic Revival*, constituyendo un imaginario único propio de la literatura irlandesa, pero en el caso de Gore-Booth la mitificación del pasado se aleja del orden guerrero, tonante y patriarcal de otros autores, poniendo en relieve su carácter pacifista y sus vindicaciones feministas (Brearton, 2012: 75).

Los personajes femeninos, de carácter mítico, legendario o histórico, adquieren una importancia especial en su obra. Como es habitual entre los poetas irlandeses, Gore-Booth recurre a la feminización de Irlanda, representando a la nación bajo la figura de una mujer, como en el poema *Clouds* (1890), y también a las habituales asociaciones entre mujer, tierra y naturaleza, de reminiscencia pagana (González Arias, 2000: 36). No obstante, la poeta no se detiene únicamente en este tópico literario, sino que otorga a sus personajes femeninos una voz y un espacio propios. Así, a lo largo de toda su trayectoria poética resalta el papel de la mujer en muchos aspectos, desafiando los cánones

patriarcales con preguntas o argumentos que replantean el *statu quo* y confieren un nuevo nivel de representatividad a la figura femenina, convirtiéndola en agente activo en lugar de relegarla al papel de musa. Entre sus versos desfilan mujeres de la mitología como la egipcia Isis, la griega Psique o la celta Maeve, pero también la Eva bíblica o personajes históricos como Juana de Arco.

Si bien las figuras míticas y legendarias ocupan una gran parte de su poesía, Eva Gore-Booth también alude directamente a mujeres de su propio entorno, teniendo siempre presente su compromiso feminista y defendiendo un sentimiento de hermandad y solidaridad con las demás mujeres frente a la sociedad patriarcal en la que viven. En el poema *Women's Rights*, a través de sutiles metáforas relacionadas con la naturaleza, expresa directamente su queja sobre los hombres (varones) que “sentados en sus despachos”, traen consigo un invierno que pisotea y congela cualquier brote espontáneo de pensamiento, en este caso haciendo alusión directa a las reivindicaciones femeninas (Collins, 2012: 125).

Del mismo modo que este sentimiento pervive en relación con las mujeres, la mayor muestra de amistad y sororidad se transmite en los poemas (como *Comrades*, 1917) que dedica a su hermana Constance, cuyo encarcelamiento lamenta emotivamente, soñando con el momento del reencuentro y expresando la sintonía entre ambas:

The peaceful night that round me flows,
Breaks through your iron prison doors,
Free through the world your spirit goes,
Forbidden hands are clasping yours.
The wind is our confederate,
The night has left her doors ajar,
We meet beyond earth's barred gate,
Where all the world's wild Rebels are¹.

¹La apacible noche que fluye en torno a mí/ rompe las puertas de hierro de tu prisión; / libre, a través del mundo, va tu espíritu, / las manos prohibidas estrechan las tuyas. / El viento es nuestro cómplice, / la noche ha dejado sus puertas entreabiertas: / nos reuniremos más allá de las rejas de la Tierra, / donde están todos los Rebeldes indomables del mundo.

En general, los personajes recurrentes en la poesía de Eva Gore-Booth oscilan en una delgada línea entre lo heroico y lo marginal: dada su ideología y su propio carácter, la poeta parece mostrarse especialmente atraída precisamente por figuras rebeldes, indómitas y prometeicas, que a veces aparecen en pleno apogeo de su gloria y, en otras ocasiones, sufriendo el castigo que les ha ocasionado su insumisión. A pesar del especial protagonismo de las mujeres en su obra, los modelos de rebeldía de Eva Gore-Booth pueden manifestarse tanto en personajes masculinos como femeninos, llegando incluso a mantener una deliberada ambigüedad en algunos casos, en los que alude a una figura neutra, cuyo género no resulta fácilmente identificable.

Por otra parte, la exaltación del/la rebelde no está reñida con la firme inclinación pacífica de la autora, puesto que no se produce un enaltecimiento de la violencia, sino más bien de la resistencia: de esta forma se ampara en las imágenes proyectadas en sus versos para seguir llevando a cabo su activismo a través de la poesía (Brearton, 2012: 76). Incluso en sus poemas más revolucionarios procura suavizar, o incluso omitir si es posible, las alusiones a conflictos armados o derramamientos de sangre, en la creencia de que la lucha social debe llevarse a cabo desde el diálogo y una actitud pacífica (Arrington, 2016: 213).

El deseo de paz que desprenden sus versos se manifiesta en muchos poemas a través de la contemplación de la naturaleza, percibida como un *locus amoenus* que invita a la calma y a la espiritualidad. Aunque en algunos poemas se reconocen, como estampas o impresiones artísticas -casi pintadas, casi sinestésicas-, diversos parajes de su Sligo natal o de la campiña inglesa, en la mayoría de los casos el entorno natural no es más que el marco propiciatorio para el éxtasis místico, la reflexión filosófica o, simplemente, la evocación de un lugar de escape en medio de un clima de violencia descarnada.

Del mismo modo, el ideal de libertad se convierte en un *leitmotiv* que se manifiesta una y otra vez bajo distintas formas, desde las visiones mitológicas de un Prometeo encadenado que clama por el alivio final, las voces de los exiliados y prisioneros que sueñan con volver al hogar, o el contundente final de *In Praise of Liberty* (Arrington, 2016: 212):

Slave, Love is but a passing jest,
And Life the Herald of the Grave;
Of these three Liberty is best,
And no man sadder than a slave².

La libertad, obsesión permanente y, a veces, casi hilo conductor de los distintos volúmenes, aparece en ocasiones como anhelo inalcanzable, en otras como justificación o recompensa, pero siempre marcando las líneas de la composición. Una idea que Eva Gore-Booth y Constance Markievicz compartieron, aunque desde distintos enfoques, y que no sería totalmente comprensible sin abordar las circunstancias vitales de ambas, doblemente asediadas por la sociedad patriarcal y por el colonialismo.

3. REINTERPRETACIONES Y REIVINDICACIONES DE SU OBRA

Puesto que se me ha acusado de tomarme libertades con un antiguo mito, diré en mi defensa que todos los mitos tienen muchos significados, tal vez tantos como las mentes de aquellos que los conocen: y está en la naturaleza de las cosas que, donde hay una variación del significado, hay también una variación de la forma.

Eva Gore-Booth, *The death of Fionavar* (1916)³.

Con este prólogo, Gore-Booth señalaba la necesidad de reinterpretar o reescribir el mito, en la línea de las propuestas de la crítica feminista actual. Frente a autores como Yeats, quienes precisamente reforzaban las asimetrías de género de los mitos originales, la perspectiva feminista cuestiona la estructura del mito, planteándolo como una ficción apoyada en una ideología, es decir, una práctica discursiva en un momento histórico concreto (González Arias, 1997: 34). De esta manera, la reescritura o relectura del mito señalaría la ideología que motiva

²Esclavo, el Amor no es más que un pasatiempo, / y la Vida es el Herald de la tumba; / de los tres, la Libertad es mejor, / y no hay nadie más triste que el esclavo.

³La traducción, como en las referencias anteriores, es propia.

la representación mítica, permitiendo no solo poner en entredicho el contenido y el proceso -y por tanto legitimando el cambio-, sino, además, proponer reivindicaciones y modelos concretos que fomenten la identificación y auto-representación de las mujeres.

Desde este contexto, podríamos considerar la obra de Eva Gore-Booth, de algún modo, como pionera de esta reivindicación de autodefinición femenina. Los personajes míticos que evoca, más que una recuperación, suponen una nueva conceptualización a través de unos valores diferentes a los que convencionalmente les atribuye la sociedad patriarcal. Así, por ejemplo, en el poema *The repentance of Eve* (1898), señala cómo Eva “comió la mitad de la fruta” y “pecó la mitad del pecado” a pesar de haber cargado ella sola con la maldición, aludiendo a la co-responsabilidad del varón en el acto de transgresión, frente a la tradicional representación cristiana de la mujer como origen y causa de los males de la humanidad.

En *The triumph of Maeve* (1905), la reina-diosa “evemerizada” del folclore celta trasciende su papel de soberana orgullosa, envidiosa y cambiante del mito tradicional (Green, 1993: 29), convirtiendo la historia en un canto a la solidaridad femenina e incluso reivindicando, de manera sutil, un modelo distinto de sexualidad, dado que incluso llega a producirse un encuentro erótico o semi-erótico entre Maeve y otra mujer.

Igualmente, el tratamiento de otros personajes femeninos no mitológicos continúa con el concepto de reescritura o relectura, otorgando voz a las mujeres que no la tuvieron, o presentando una perspectiva diferente, en la que empatiza con las protagonistas y da la vuelta a la situación. En el breve poema *Jane Clermont to Byron*, Gore-Booth otorga la palabra a la que fuera amante de Lord Byron, con unos versos concisos, tajantes, en los que la protagonista, tras recordar todo el dolor infligido, señala que él ya no tiene ningún poder sobre ella, puesto que, al haberle dejado dentro su aguijón, ha perdido para siempre la posibilidad de volver a hacerle daño.

En otro de los poemas, *Joanne of Arc*, la poeta enumera las virtudes de la joven Juana de Arco, en una línea muy similar a los conceptos de sororidad y admiración femenina que expresó por primera vez Christine de Pizan en su *Ditié de Jehanne*

D'Arc. Sin embargo, en este caso el tono es mucho más amargo, indicando que los “regalos dorados de la Fama” para la mujer que mostró semejante fortaleza de espíritu y valentía no son otros que la tortura y la muerte.

Si bien los versos de Eva Gore-Booth reivindican la voz y la presencia de las mujeres, el mensaje más poderoso no llegará únicamente a través de su obra poética, sino también de *Urania*. Oponiéndose a la institución del matrimonio heterosexual, la ideología de la revista reivindicará la soltería de las mujeres como arma política -si bien dicha soltería no impide tener amantes o compañeros de vida de uno u otro sexo-, defendiendo que la sexualidad no debe estar únicamente centrada en el varón como impone la tradición patriarcal, y arremeterá directamente contra la construcción del género. Así, en la declaración que acompañaba cada publicación de *Urania*, se repetía el lema:

There are no “men” or “women” in Urania.
All' eisin hōs angeloi.

Esta última frase, en griego clásico, podría traducirse como que “todos ellos (y ellas) son ángeles”, entendiendo la idea simbólica de ángel como un ente sin género definido, es decir, que todos los integrantes de *Urania* son iguales entre sí, sin hacer distinción entre ellos por tratarse de hombres o mujeres. Aunque el manifiesto de la revista representa la perspectiva de un colectivo, Gore-Booth, como estudiosa de la lengua y la cultura griegas, y conocedora además de la versión griega del Nuevo Testamento (de donde proviene inicialmente la frase), fue probablemente la impulsora original de la idea (Tiernan, *op.cit.*). De esta forma, una vez más, la poeta se posiciona contra el orden establecido al negar cualquier tipo de diferenciación basada en constructos de género, escogiendo una imagen simbólica que representaría lo puramente intelectual.

En definitiva, la transgresión y la ruptura con los modelos tradicionales forman parte tanto de la vida como de la obra de Eva Gore-Booth, convirtiéndola no únicamente en una figura importante en el panorama de la literatura irlandesa, sino en una voz propia que se alza en defensa de las mujeres y que reivindica una nueva concepción de los referentes femeninos.

Sin renegar del pasado, pero defendiendo el progreso, Gore-Booth da cabida en su obra a las voces de la Antigüedad y a los textos clásicos con los que comenzó su formación, remodelando sus significados para adaptarlos a su tiempo y a sus propias inquietudes. Para ella, la mujer a quien Yeats retrató injustamente en su poema elegíaco como perdida en los sueños de una “vaga utopía”, el mito, la poesía y la conciencia social confluyen a través de sus textos, retratándose a sí misma como activista tanto en lo social como en lo intelectual. Así, su discurso poético se torna también político, reclamando, a través de la resistencia y la rebeldía, el espacio negado a las mujeres a lo largo de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brearton, F., and Gillis, A. (2012). *The Oxford Handbook of Modern Irish Poetry*. Oxford University Press.
- Crawford, E. (2006). *The Women's Suffrage Movement in Britain and Ireland. A Regional Survey*. London: Routledge.
- Collins, L. (ed.) (2012). *Poetry by Women in Ireland: A Critical Anthology 1870-1970*. Liverpool University Press.
- González Arias, L.M. (1997). *Cuerpo, mito y teoría feminista. Re/visiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*. Oviedo: Colección Alternativas, KRK Ediciones.
- González Arias, L.M. (2000). *Otra Irlanda. La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Gore-Booth, E. (2012 edition). *Poems*. London: Classic Reprints, Forgotten Books.
- Gore-Booth, E. (1916). *Death of Fionavar*. Dublin: Trinity College Library.
- Green, M.J. (1993). *Mitos celtas*. Madrid: Akal Ediciones.
- Hartley, C. (2003). *A Historical Dictionary of British Women*. London: Europa Publications.
- Lewis, G. (2004). *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press.
- Mullin, K. (2016). *Working girls: Fiction, Sexuality and Modernity*. Oxford University Press.
- Arrington, L. (2016): “Liberté, égalité, sororité: the poetics of suffrage in the work of Eva Gore-Booth and Constance Markievicz”. En:

- Pilz, A., and Standlee, W.: *Irish women's writing, 1878–1922: Advancing the cause of liberty*. Manchester University Press.
- Tiernan, S. (2008). “Engagements Dissolved: Eva Gore-Booth, Urania and the Challenge to Marriage”. En: Tiernan, S., y MacAuliffe, M., *Tribades, Tommies and Transgressives: Histories of Sexualities, Volume I* (pp. 128-44). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Untermeyer, L. (1920). *Modern British Poetry*. Montana: Kessinger Publishing's Rare Reprints.

REGINA CORDIUM: LAS VOCES QUEBRADAS
EN LA POESÍA DE ELIZABETH SIDDAL
REGINA CORDIUM: FRACTURED VOICES
IN ELIZABETH SIDDAL'S POETRY

M^a Cristina HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla/IES Miguel Fernández de Melilla

Resumen: La obra poética de Elizabeth Siddal (1829-1862), también modelo y pintora de la Hermandad Prerrafaelita (PRB), fue ignorada por la crítica y los círculos artísticos de su época. Su relación con Dante Gabriel Rossetti, el gran poeta-pintor y fundador de la PRB, y el sensacionalismo alrededor de las misteriosas circunstancias de su muerte, son algunos motivos por lo que su perfil profesional y su carrera fueron oscurecidos, silenciados e infravalorados. No obstante, sus versos, no traducidos aún al castellano, están siendo recuperados e investigados por críticas feministas. Con este artículo pretendemos contribuir al conocimiento y la difusión de una voz poética intensa y original que ahonda en las voces quebradas femeninas.

Palabras clave: Elizabeth Siddal, Prerrafaelismo, poesía.

Abstract: The poetic work of Elizabeth Siddal's (1829-1862), also model and painter of the Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB), was ignored by the criticism and the artistic circles of her time. Her relationship with Dante Gabriel Rossetti, the great poet-painter and founder of PRB, and the sensationalism around the mysterious circumstances of her death are some of the reasons why her professional profile and career were obscured, silenced and undervalued. However, her verses, not yet translated into Spanish, are being recovered and investigated by feminist critics. We intend to contribute with this essay to the knowledge and the divulgation of her intense and original poetic voice that delves into female fractured voices.

Key words: Elizabeth Siddal, Pre-Raphaelism, Poetry.

Elizabeth Eleanor Siddal (1829-1862), de orígenes humildes, trabajaba como sombrerera y modista cuando fue "descubierta" por la Hermandad Prerrafaelita, siempre en busca de *stunners* que posaran para sus cuadros. Comenzó, pues, como modelo para Walter Deverell, William Holman Hunt, John Everett Millais y, sobre todo, Dante Gabriel Rossetti, de quien se enamoró. Rossetti y Siddal, que fueron una pareja con altibajos durante años hasta que se casaron en 1860, formaron también una pareja artística que creó obras colectivamente. Ella era su musa, su modelo y su compañera, pero también una discípula aplicada, aunque rebelde, al mismo tiempo, con un criterio propio y capaz de subvertir los códigos androcéntricos que reflejaban las obras de algunos varones prerrafaelitas. Siddal se convirtió también en una excelente pintora y poeta, pero después de varias crisis nerviosas, de inestabilidad en la relación con Gabriel, de dolencias diversas y de la pérdida de su bebé, murió en febrero de 1862 por una sobredosis de láudano. Desde entonces, ha sido una figura omnipresente en el contexto crítico y biográfico de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB), pero más por la mórbida curiosidad que suscitaban su vida sentimental y las lamentables circunstancias de su muerte que por su propia producción artística.

Sin embargo, su obra poética y pictórica merece toda nuestra atención por su fina ironía y la adaptación de temas masculinos desde una perspectiva ácida y crítica. Recibió el mecenazgo de John Ruskin, quien le entregó un elevado sueldo anual por su trabajo, aunque durante un tiempo excesivo su obra ha sido ignorada e infravalorada. Fue la primera mujer en participar en una exposición del grupo en la década de 1850, pero también tuvo una exclusivamente para ella en 1891. Sus pinturas y dibujos, así como los escasos quince poemas que dejó, de versos muy admirados por su cuñada, la poeta Christina Rossetti, y por los decadentes Swinburne y Wilde (Hassett, 1997: 443-470), están sirviendo para que hoy sea re-contextualizada como una figura distintiva dentro del movimiento prerrafaelita, pero también dentro del grupo de mujeres artistas que determinaron pertenecer a su propia tradición, buscando una genealogía.

De su obra pictórica hemos tratado en otras ocasiones y preferimos aquí ceder todo el espacio a su creación poética (Hernández, 2015 y 2016). Además, téngase en cuenta que, en

comparación con su producción artística, que está más documentada, revisada y analizada en la actualidad, su carrera poética suele verse como un elemento secundario, periférico, por supuesto, también a la sombra de Rossetti. La mayoría de los investigadores asumen, en líneas generales, que comenzó a escribir alrededor de 1854, bajo la influencia de la PRB, aunque hay voces disonantes que apuntan que el interés de Siddal por lo poético comenzó en la infancia, cuando descubrió a Tennyson, uno de sus poetas favoritos, en el papel que envolvía una barra de mantequilla.

Lo que sí parece un hecho más o menos cierto es que no había intención -al menos, por el momento- de querer publicarlos mientras vivía: no hay pruebas ni evidencias en su correspondencia, ni en documentos secundarios; amigos y parientes desconocían la existencia de sus versos, que en total forman un pequeño corpus de quince poemas y breves fragmentos, algunos incluso incompletos y muy esquemáticos (Womack, 1998:272). Después de su muerte, en 1865, hubo un amago de publicación, de incorporar, al menos, seis textos en el que sería *The Prince's Progress and Other Poems* (1866) de Christina Rossetti, pero esto nunca ocurrió. Esta co-publicación hubiera sido una oportunidad idónea para que Siddal hubiera terminado formando parte del canon de escritoras victorianas y escapara del negligente olvido al que ha estado sometida. No he encontrado unanimidad en los motivos de esta no-publicación. Mientras Whitney A. Womack afirma que fue Dante Gabriel quien le propuso a su hermana la inclusión de los poemas de Lizzie y que Christina, finalmente, los rechazó por considerarlos excesivamente deprimentes (Womack, 1998:272-273), Stefania Arcara señala justamente lo contrario: Christina sí estaría interesada en publicar los versos de su difunta cuñada, siendo Dante Gabriel Rossetti quien declinaba la oferta (Arcara, 2015:107). Tendría que ser William Michael Rossetti, tras retocar y corregir los poemas -con todos los inconvenientes de lectura e interpretación fidedignas que esto conlleva-, quien los fuera publicando de manera diseminada en varios artículos, ensayos y biografías. Así, podemos decir que la voz de Elizabeth Siddal quedó fracturada, esparcida y - hasta cierto punto - manipulada en *Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, With a Memoir*

(1895); *Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism: Papers 1854 to 1862* (1899); "Dante Rossetti and Elizabeth Siddal", *Burlington Magazine* (1903) y *Some Reminiscences of William Michael Rossetti* (1909). Hubo que esperar más de un siglo desde su muerte para que sus poemas aparecieran colectivamente, atendiendo rigurosamente a los manuscritos de Siddal y en relación con su trabajo pictórico en la edición de los *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal* (1978). Roger C. Lewis y Mark Samuels Lasner consultaron los manuscritos originales y las copias que Dante Gabriel Rossetti había realizado de los versos de Siddal, descubriendo que los poemas diferían notablemente de las versiones publicadas por William Michael (Lewis y Lasner, 1978). Algunos de los poemas mostraban un estado fragmentario, con partes casi ilegibles, pero en general, como ha señalado Maggie Berg, lo que evidencian los poemas es un estilo propio y único, una poética que no se constreñía a los dogmas prerrafaelitas, ni se doblegaba por los temas y motivos canónicos (Berg, 1980:151-156).

Al *pseudo-ineditismo* - por denominarlo de alguna manera - de su poesía, hay que añadir dos factores que inciden en la perjudicial obliteración de su obra. Por un lado, la crítica se empeñó hasta no hace mucho en infravalorarla, considerando que sus versos no eran sino garabatos de una mujer de poca cultura y con graves problemas mentales y afectivos que desahogaba su dolor en toscos escritos autobiográficos; por otro, los biógrafos y cronistas del movimiento prerrafaelita han leído sus versos en busca del sórdido melodrama, de pistas e indirectas a las infidelidades de Rossetti y de confesiones de sus (falaces) impulsos suicidas. Gracias a los trabajos de varias investigadoras como Jan Marsh (1989 y 1991), Beverly Taylor (1995), Constance H. Hassett (1997) o, más recientemente, Anne Woolley (2014) y Jill R. Ehnenn (2014), se ha demostrado que Siddal escribía con consciencia de estar creando una obra de arte, que leía y se documentaba para sus propios textos, de los que hacía modificaciones y ajustes, basándose en fuentes literarias tradicionales y coetáneas y subvirtiendo estereotipos perpetuados por sus colegas varones. Sin embrago, carecemos de una traducción impresa de sus versos en castellano en la actualidad,

salvo alguna pobre -y a veces errónea- excepción en webs y blogs.

Como poeta, Siddal se caracterizó por escribir poemas de versos breves e íntimos, aparentemente sencillos e ingenuos, pero extremadamente metafísicos y profundos, así como reelaboraciones de baladas tradicionales y coetáneas, de las que también realizó representaciones visuales, porque le permitían explorar en la voluntad femenina, en la psique de las mujeres, en su ciclo vital y en las vicisitudes impuestas por la mentalidad victoriana, a través de dos medios artísticos (Ehnenn, 2014: 255-256). Aunque, como modelo de artistas varones y como pareja del omnipresente Rossetti, también estuvo presa por los rígidos y estrechos márgenes de la mentalidad victoriana, de los que quiso escapar a través de su obra.

De ahí el título de este trabajo, *Regina Cordium*. Se trata de una desconcertante imagen creada por Rossetti poco después de su boda en 1860 y la crítica feminista suele poner atención en ella. El dibujo, con tiza roja y negra, fue terminado cuando regresaron de la luna de miel en París y poco después completó el óleo. Lisa B. Vernoy analiza las sutiles diferencias entre las dos versiones como síntomas ya no solo de la manipulación del cuerpo de Siddal, sino especialmente de la relación asimétrica entre el artista y sus modelos (Vernoy, 2012:160-167). En el dibujo, la ondulada y rojiza cabellera de Siddal cae libremente sobre sus hombros, mientras que en el óleo parece más peinado y controlado. Los cabellos han sido cepillados hacia atrás y el fino mechón que asoma por su frente ha sido claramente manipulado por el artista para la composición pictórica. El tono rojizo del cabello también ha sido oscurecido con respecto al dibujo, donde parece más “natural”, y la boca y las mejillas han sido maquilladas. Para Vernoy, estas modificaciones y manipulaciones indican el control que Rossetti estaba ejerciendo sobre el cuerpo de la modelo, pero también el control sobre la clase social de la que procedía Siddal. Los adornos, las joyas, el peinado, el maquillaje, la vestimenta y la dorada ubicación son los “instrumentos” con que Rossetti transforma a una humilde sombrerera en una belleza regente, de manera que su mensaje es claro: la estratificación social, tan duramente establecida en el contexto victoriano, se vuelve maleable y dúctil en el arte, porque

esos instrumentos de apariencia externa -vestidos, joyería, poses, etc.- solo operan como signos dóciles en manos del artista (Vernoy, 2012:161-163). Incluso el título funciona como signo; este título, *Regina Cordium*, es un paralelo transformado del importante apellido familiar o del ancestral linaje nobiliario y Rossetti lo hace explícito en el lienzo - está, de hecho, clavado en el lienzo. Ella (ya) no es Elizabeth Eleanor Siddal, la sombrerera, y luego modelo, artista y poeta; ella es, sencilla y legítimamente, “su” Reina de Corazones. Otra diferencia significativa entre el dibujo y la pintura la encontramos en los ojos, en la mirada de Siddal. En el dibujo, ella parece devolverle la mirada -aunque parcialmente de soslayo- al espectador de manera casual y espontánea; sin embargo, en el óleo, tenemos unos ojos cansados, indiferentes, con los párpados más caídos, casi sin interacción con el espectador (Vernoy, 2012:163-164). El dibujo, pese a la intervención del artista, puede que nos mostrara una Siddal más “real” - o, al menos, más “feliz” -, mientras que en la pintura hallamos una Siddal cosificada, triste, marchita, distanciada del mundo que la observa. Su mirada no se dirige a nada ni nadie concretos, a lo sumo, hacia sí misma, la mirada prototípica de féminas ensimismadas que encontraremos en muchas otras obras de Rossetti. Lo mismo puede decirse de las manos. En el dibujo, Siddal agarra la pequeña flor con cuidado y delicadeza, pero la posición de los dedos indica vida y movimiento. En la pintura, en cambio, los dedos están casi agarrotados, aferrándose a la flor ahora de mayor tamaño. La florecilla del dibujo resulta tan insignificante que expone completamente la mano de Siddal, a diferencia de la pintura. La violácea flor del óleo es un pensamiento, símbolo del recuerdo y la memoria y, por tanto, un emblema o heraldo de esta “reina” ensimismada.

Centrémonos en la pintura al óleo. En primera instancia, tenemos a la vista la cabeza, el busto y una mano de una figura femenina. Una especie de parapeto de madera oculta el resto del cuerpo; parece más bien la parte inferior de un marco con una placa dorada que lleva inscrito su título, *Regina Cordium*. Al fondo, un panelado dorado de cuadrículas que reiteran un patrón de equis y corazones, como el tablero de un juego de mesa o como la red con que el amor atrapa a sus presas. En principio, son los tonos dorados y rojizos los que dominan la imagen, ya que

condensan a la perfección el título y asunto: Reina (oro) de Corazones (rojo). La figura mira con desánimo hacia un lado mientras sujeta con escaso interés un pensamiento, acaso una violeta algo doblada por el tallo. El largo collar de cuentas de coral y colgante con forma de corazón rodea varias veces su cuello -a diferencia del dibujo, donde solo daba una vuelta-, destacando poderosamente su intenso color rojo sobre las leves pinceladas azulinas en su cuello y escote. Tal vez la disposición del collar y la coloración azulada de la piel sugieren un estado de hipoxia o de asfixia, como si aquí Siddal se estuviera ahogando, por lo que el paralelismo simbólico con la violácea flor quebrada entre los dedos es rotundo y absoluto. La floja y débil manera en que sujeta la flor también sugiere que esta reina, aunque atrapada en esa dorada red de corazones y asfixiada por un redundante amor, está a punto de caer, marchita y rota como la flor. Pero también refleja una voz asfixiada, a punto de quebrar. La voz femenina en su afonía discursiva, al borde de quebrarse, como lo fue en sus poemas.

Porque de la poética de Elizabeth Siddal pueden señalarse una serie de rasgos más o menos reconocibles tanto en el círculo prerrafaelita como en el contexto de las poetisas británicas coetáneas - la muerte, la soledad, la desilusión amorosa, la sensación de enjaulamiento -, pero si hay un elemento característico que atraviesa sus escasos quince poemas, temática y estructuralmente, es la fractura de la voz femenina. Las voces quebradas, la “afonía” femenina, la incomunicación entre géneros, las interrogaciones retóricas, la ausencia de un inicio y una conclusión en los poemas, la mudez y la sordera -literales y metafóricas- son elementos persistentes en sus versos, especialmente, en aquellos que se inspiran en las baladas tradicionales, por su aparente ingenuidad, su parquedad lingüística y su depurado lirismo.

Como ha señalado Anne Woolley, a Siddal le interesaba la balada menos por su relevancia histórico-patrimonial y más por las posibilidades críticas y expresivas que le ofrecía (Woolley, 2014:40-41). La supuesta sencillez de la balada - la influencia del *Minstrelsy* (1803) de Walter Scott es fundamental - le sirvió para configurar una alegoría de las restricciones impuestas a las mujeres, de manera que las barreras verbales se convierten en una

traslación poética de las restricciones y limitaciones sobre el género femenino. Apropriadose de y subvirtiendo los mecanismos retóricos de la balada, Siddal construía su personal reflexión acerca de la imposibilidad de las mujeres para hablar, para comunicarse, en definitiva, para expresar su voluntad a través de la palabra, una palabra que les estaba vetada y una palabra que, en determinados casos, resultaba del todo inefable. Para Siddal, no obstante, podía haber una comunicación efectiva con el *self*, con el propio yo y, aunque la muerte, el abandono, la pérdida, la ausencia -otros elementos clave de su obra- no son sino fronteras problemáticas, tampoco implican que resulten insuperables porque es posible una comunicación intermediaria. En cierto modo, Siddal estaba inscribiéndose en un marco ideológico ancestral al tratar el tema de la voz quebrada femenina. Todas las poetisas del periodo victoriano habían recibido el dogma del silencio como castigo a las hijas de Eva, por haber escuchado y hablado a la serpiente; un argumento que permitió justificar dos falacias: que el verdadero poder discursivo debía estar en manos de los hombres y que las mujeres, incapacitadas para la poesía, no debían utilizar su propio lenguaje. Esto puede ofrecer una explicación a dos poemas geniales de Siddal donde adopta una voz poética masculina. En “Gone” y “The Lust of the Eyes”, dos textos llenos de ironía y cruda sátira, la voz masculina se prodiga en elogios para la mujer amada, pero los términos empleados son exclusivamente corporales, físicos, materiales, superficiales. La ausencia concreta y discursiva de la mujer en estos dos poemas apuntaban directamente al voyerismo masculino en general y a la cosificación femenina de los prerrafaelitas en particular.

De ahí que la estrategia de Siddal sea el secreto, lo elusivo, la sugerencia, la mudez o el silencio. Pero no solo como elementos temáticos. La artista construye un discurso disfrazado de sencillez pero en verdad complejo y difícil de descifrar, pues con reiteraciones y aliteraciones, el discurso parece casi fragmentado, insinuando la imposibilidad de decir. Las repeticiones, además, crean la impresión de movimiento, pero la brevedad sintáctica insiste en la idea de limitación física y comunicativa.

Ante las barreras y las restricciones, las poetisas recurren al silencio, pero también a la desbordante sugerencia expresiva, una

suerte de “glosolalia” - rayana en la retórica de la mística occidental - porque posibilita paradójicamente la fluidez de sus emociones, aunque de manera contenida y sutil. Esta glosolalia puede verse notablemente en “At Last”, texto de notable influencia baládica en que una moribunda no cesa de dar indicaciones a su madre para la preparación de su inminente muerte. También en “Love and Hate”, donde la voz femenina traicionada por el que creía su amado hace un abundante despliegue de reproches verbales. En “Dead Love”, una mujer experimentada en el amor despliega toda una serie de advertencias a una joven cerca de la inconstancia amorosa y la fugacidad de la belleza.

El secretismo y las palabras veladas suelen esconder una relación amorosa ilícita e incluso transgresora que cruza los límites de la vida y de la muerte. Sus hablantes poéticas se asemejan a figuras en trance o en tránsito, en un estado psíquico y emocional al borde del abismo. Un estado alterado de la conciencia que, por otra parte, permite traspasar las barreras y las contingencias. A pesar de esto o justamente por esto, Siddal hace hincapié en las limitaciones corporales. El cuerpo físico es un impedimento para las mujeres y para su discurso. Así, la comunicación verbal, que es ineficaz y limita a las mujeres, es sustituida por la comunicación sensorial, de manera que las voces poéticas quebradas prefieren tocar, rozar, acariciar, oler, contemplar, observar, saborear. Las bocas en los poemas de Siddal no se comunican a través de la palabra, sino a través del beso y las caricias – “True Love”, “A Year and a Day”, “A Fragment of a Ballad”. Tampoco encontraremos excesivos diálogos en sus versos, sino soliloquios introspectivos, confidencias con el propio yo. Las mujeres de Siddal encuentran mayor seguridad y consuelo conversando consigo mismas.

La falta de comunicación entre hombres y mujeres se debe en ocasiones al abandono amoroso o a la interminable espera del amado por parte de la voz poética femenina, como expone Siddal en “A Fragment of a Ballad”, también conocido como “Speechless”, aunque también a la separación de los amantes por una voluntad externa, como los padres o la fatídica muerte, como apreciamos en “He and She and Angels Three”. En ambas situaciones, las voces poéticas femeninas, ante el fracaso de la

comunicación convencional, optan entonces por dialogar consigo mismas.

La parquedad lingüística y la brevedad expresiva conducen a la ambigüedad como único final posible para sus poemas. Sus versos devienen inconclusos, algunos incluso llegan a ser crípticos, dejando a quien los lee con una incertidumbre que, por un lado, invita a compartir la introspectiva soledad de la voz poética y, por otro, alienta la reflexión crítica del silencio impuesto al género femenino. El uso de las contradicciones fue llevado por Siddal hasta el extremo. De ahí la figura de la “muerta en vida”, similar a la de la “mujer póstuma”, figura clave de la poética de Christina Rossetti que podemos encontrar en textos como “Dream Land”, “Sound Sleep”, “Sleeping at Last”, “When I am Dead”, donde la voz poética femenina adopta voluntariamente un estado aletargado o casi inerte como única posibilidad de resistencia.

Podemos denominarlo también “discurso ofélico”, en obvia referencia a Ophelia, personaje mítico-literario que Siddal conocía bastante bien. En profunda conexión con el arquetipo de la Bella Durmiente, emblema de la pasividad, vulnerabilidad y disponibilidad femeninas que tanto fascinó al sector masculino victoriano, la voz ofélica le permitió a Siddal adaptar y subvertir las imágenes de inactividad, sueño y muerte que la cultura victoriana adjudicaba al ámbito femenino en general y que coetáneos, críticos y biógrafos le adjudicaron a Siddal en particular.

La muerte, la ausencia, el dolor constituyen una barrera tangencial que puede superarse mediante una comunicación distorsionada, rayana en la ensoñación, el trance y el estado psicológico alterado por sustancias. Lizzie da un paso más allá que Christina y se sirve de las disciplinas que conocía y practicaba, entretejiendo sus lecturas poéticas y los motivos pictóricos que proliferaban en el mundo artístico masculino; así pues, para confeccionar su espléndida e innovadora voz ofélica, conjuga la figura de la “mujer póstuma” y la “bella durmiente” con el de la “bella muerta” o la “joven moribunda”. En poemas como “True Love”, “At Last” “The Passing of Love”, “Lord May I Come”, entre otros, podemos advertir las sutiles huellas de esta voz ofélica. Porque Ophelia, a quien ella encarnó posando para Millais y que nunca es nombrada explícitamente en sus versos, no

es sino la mujer en pleno tránsito, en comunión mística con el ciclo de una naturaleza regenerativa, la mujer que se desplaza de sí misma y que tiene en sus manos el poder de la fluidez entre el *self* y el espectro del *self*, entre el yo y el otro yo, la mujer cuya enajenada voz interior, ante el silencio impuesto del verbo lógico, fluye con mayor caudal que el de las racionales palabras.

Ahora bien, el texto que mejor ejemplifica la voz ofélica en la breve producción de Siddal es “A Year and a Day”, el que ella consideraba su mejor poema (Lewis y Lasner, 1978:24; Marsh, 1989:200). Original, intenso, alucinatorio incluso, el poema otorga a la voz ofélica un contexto, una subjetividad, una ocasión para expresar su deseo truncado (Womack, 1998:274). Tumbada sobre la hierba y cerca de un río, el sujeto femenino anhela la muerte. El tiempo ha sido suspendido. Estamos en plena primavera, la estación del renacimiento y la regeneración, aunque la verde y alta espesura la cubre como si de un féretro vegetal se tratase. Y en su tumba botánica, le asaltan “borrosos espectros” y “deformadas visiones” de su vida pasada que caen por sus mejillas como “lágrimas” y como el “rocío”. Estas imágenes caleidoscópicas fluctúan como en un sueño o trance, en un progresivo estado alterado de consciencia que, al final, le trae “el rostro de aquel dulce amor”, el amado lejano y extraño. Pero Siddal rechaza el rol de sufridora víctima del amor al refugiarse en el aislamiento, la vacuidad emocional y la indiferencia ante la desilusión afectiva, “cuando esté triste sueño haya muerto”. Al final, el silencio, la calma y un eterno dormir “vaciada de amor y de vida”, como la espiga molida. Una evidente referencia al agresivo proceso de recolección por el que es seleccionado el grano y el resto es destinado a fertilizar la tierra. La voz ofélica de Siddal, por tanto, es como la espiga de la que se ha extraído el amor y que queda, sembrada en la hierba, como cáscara de su propio yo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcara, S. (2015). Sleep and Liberation: The Opiate World of Elizabeth Siddal. En B. Laurent (Ed.), *Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth* (pp. 95-120). Bern: Peter Lang.

- Armstrong, I. (1993). *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. London: Routledge.
- Berg, M. (1980). A Neglected Voice: Elizabeth Siddal. *Dalhousie Review*, 60 (1), pp. 151-156.
- Ehenn, J. R. (2014). Strong Traivelling: Re-visions of Women's Subjectivity and Female Labor in the Ballad-Work of Elizabeth Siddal. *Victorian Poetry*, 52 (2), pp. 251-276.
- Hassett, C. W. (1997). Elizabeth Siddal's Poetry: A Problem and Some Suggestions. *Victorian Poetry*, 35(4), pp.443-470.
- Hernández González, M. C. (2015). Ni Ophelia, ni Beatrix, ni Lizzie: Siddal, artista y poeta. En M. Martín Clavijo, M. González de Sande, D. Cerrato, E. M. Moreno Lago (Eds.). *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, (pp. 811-822). Sevilla: ArCibel.
- Hernández González, M. C. (2016). Adaptación, subversión y transgresión en tres artistas victorianas. Los casos de Elizabeth Siddal, Marie Spartali Stillman y Evelyn De Morgan", en M. G. Ríos Guardiola, M. B. Hernández González y E. Esteban Bernabé (Eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. (Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Homans, M. (1980). *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press.
- Leighton, A. (1992). *Victorian Women Poets: Writing Against the Heart*. London and New York: Haverter Wheatsheaf.
- Lewis, R. C. and Lasner, M. S. (Eds.) (1978). *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*. Wolfville, Nova Scotia: Wombar Press.
- Marsh, J. (1989). *The Legend of Elizabeth Siddal*. London: Quartet Books.
- Marsh, J. (1991). *Elizabeth Siddal: Pre-Raphaelite Artist 1829-1862*. Sheffield: Ruskin Gallery.
- Taylor, B. (1995). Beatrix/Creatrix: Elizabeth Siddal as Muse and Creator. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 4, pp. 29-50.
- Vernoy, L. B. (2012). *The Value of a Body: Anatomy Lessons in Nineteenth-Century British Literature and Visual Culture*. PhD thesis. San Diego: University of California.
- Woolley, A. (2014). *Dualisms and Balances of Power: Contextualizing the Poems of Elizabeth Siddal*. PhD thesis. Newcastle: Keele University.
- Womack, A. W. (1998). Elizabeth Eleanor Siddal. En W. B. Thesing (Ed.), *Dictionary of Literary Biography: Victorian Women Poets* (pp. 269-277). Detroit: Gale.

INCEST, GENDER AND ABJECTION IN *IN NIGHT'S CITY* AND *ANOTHER ALICE*¹

INCESTO, GÉNERO Y ABYECCIÓN EN *IN NIGHT'S CITY* Y *ANOTHER ALICE*

María Elena JAIME DE PABLOS
Universidad de Almería

Resumen: Este artículo estudia la incidencia del fenómeno del incesto en el desarrollo de la identidad de género en dos novelas irlandesas – inéditas en castellano – publicadas en las últimas décadas del siglo XX: *In Night's City* (1982) de Dorothy Nelson y *Another Alice* (1996) de Lia Mills, cuyas protagonistas son jóvenes que intentan superar un pasado traumático marcado por episodios abominables de abuso sexual. Especial atención se concede al mensaje que subyace en estas obras, a saber, que el incesto padre-hija es una manifestación del patriarcado y que las niñas que son víctimas de abusos sexuales sufren traumas que obstaculizan el desarrollo de su identidad de género de manera satisfactoria. Al objeto de llevar a efecto el presente análisis, se emplean las teorías de lo abyecto y de la subjetividad derivadas de trabajos seminales escritos por Judith Butler, Julia Kristeva y Luce Irigaray.

Palabras clave: incesto, abuso sexual, identidad de género, abyección y trama.

Abstract: This article considers the impact of incest in the development of gender identity by analysing two Irish novels – not translated into Spanish yet – published in the late 20th century: *In Night's City* (1982) by Dorothy Nelson and *Another Alice* (1996) by Lia Mills. The protagonists of these novels are young women who, in order to cope with life, try to come to terms with a painful past marked by abominable episodes of

¹ The author wishes to acknowledge the funding provided by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness for the writing of this essay (Research Project FFI2013-47789-C2-1-P).

sexual abuse. Focus is placed upon Dorothy Nelson's and Lia Mills's implication that father-daughter incest is a manifestation of patriarchalism and that sexually abused girls suffer from traumas that prevent them from developing satisfying gender identities. Theories of abjection and subjectivity deriving from works by Judith Butler, Julia Kristeva and Luce Irigaray are employed to approach the topic.

Key words: incest, sexual abuse, gender identity, abjection and trauma.

1. INCEST AS A TABOO

Dorothy Nelson in *In Night's City* and Lia Mills in *Another Alice* make "visible the situation of thousands of girls who are sexually abused by men close to them and then forced to remain silent regarding the source of their traumatic grief" (Jaime de Pablos, 2015: 53) as incest, often called "the ultimate taboo" or the "universal taboo" is regarded as the gravest violation of the rules of human society (Finkelhor, 1981: 85). However, as Judith Butler indicates though its prohibition exists in no way suggests that it works, "its existence appears to suggest that desires, actions, indeed, pervasive social practices of incest are generated precisely in virtue of the eroticization of that taboo. That incestuous desires are phantasmatic in no way implies that they are not also "social facts" (Butler, 1999: 54).

That these "social facts" have frequently taken place in Ireland can be deduced from a press release issued in 1993 by Monica Prendiville, president of the Irish Countrywomen's Association, where she openly discusses the prevalence of incest in Irish society: "Our estimate is that at least one third for Irish women have been subjected to sexual abuse and if this is so, many thousands of Irish girls and women are victims of incest" (Prendiville, 2002: 281). According to her, the background of the problem lies "in family conflict, parental neglect and physical abuse that may go back generations" (2002: 281). She adds that "most abusers are men" and that there exists some evidence that "they are men with psychological problems" (281).

This information invalidates the view generally assumed in Ireland that incest is an extremely rare phenomenon, only limited to extraordinarily dysfunctional families. In the 1990s women like Prendiville and women's organisations made incest an issue, and as media coverage of this topic exploded, it entered the nation's discourse, and as a consequence, the number of victims who gathered strength and confidence to report it increased.

Father-daughter incest, a taboo topic rarely discussed in Ireland before –as it had been contained “within the private sphere, the space of male privilege” (Conrad, 2004: 82)–, became the “focus of an increasingly body of sociological, psychoanalytic, [...] clinical discourse; [and] the subject of modern novels” (Ford, 1998: 1), among these Dorothy Nelson's *In Night's City* (1982) and Lia Mill's *Another Alice* (1995).²

Both novels, using Caitrina Moloney words, examine “the relationship between a damaged daughter, an abusing father, and an apparently cold, complicitous, and uncaring mother” (2003: 181). This way, both Dorothy Nelson and Lia Mills take part in the public debate on father-daughter incest causes and consequences and denounce certain complacency in relation to it. Their engaged writing has a purpose, i.e, to indicate that this practice “can be named, explored, criminalized, and so, perhaps controlled” (St Peter, 2000:131).

2. MONSTROUS FATHERS

Dorothy Nelson and Lia Mills show the horror father-daughter incest involves by describing the life long devastating physical and psychical effects it provokes on its victims. Sara Kavanagh in *In Night's City* and Alice Morrissey in *Another Alice* are young women deeply damaged by sexual abuse suffered in childhood. Although their fathers have died even before the narration of their

² To enlarge the number of incest narratives produced in the late 20th century, we could add two more novels: Jennifer Johnston's *The Invisible Worm* (1991) and Edna O'Brien's *Down by the River* (1996), and two short stories: Lela Bardwell's “The Dove of Peace” in the collection *Different Kinds of Love* (1987) and Mary Dorsey's “A Noise from the Woodshed” in the collection *A Noise from the Woodshed: Short Stories* (1989).

plight takes places, recurrent memories of their brutal acts still haunt Sara and Alice to make them relive a very painful past.

Through these memories, the Irish authors depict the setting and atmosphere in which the protagonists are molested, focusing on the girls' atrocious experience of sexual abuse: their terror and impotence, their excruciating physical pain and psychological commotion, their sense of fragmentation, their conviction of loosing something irretrievable in this brutal act (love, trust, integrity, ...), their sensation of becoming hollow, their shame for not observing, though involuntarily, a sacred taboo, their perception of becoming objects wildly destroyed by male monsters, their self-abjection, their wish to vanish and eventually die, etc.

The following excerpt from *Another Alice* by Lia Mills may serve to illustrate the above assertion. In it, Alice remembers one of the episodes of incest she was forced to experience when she was only seven years old:

Then he starts. He takes my right hand and begins to squeeze it, crushing it. The pain is excruciating and, as I try to pull away, it rises up my arm. When I stop fighting, he stops moving and, if the pain doesn't go away, at least it doesn't grow... but it's still there, and it's bad, and after a while I can't stand the tension any more, knowing what comes next. I deliberately move my legs away from him so he will come to it straight away. If it has to happen, just do it, I want it to be over. So I move my legs and he pushes his way inside me and oh, Jesus, the pain is searing and splitting me, it's going to split me in two, my whole body is going to split up the middle like a wishbone when you pull it apart, how can anything be so big and be inside me? [...] I'm bleeding, but I don't have to do anything about it, because if I don't my whole body will bleed away to nothing and then it will be over, I'll belong to him. (Mills, 1996: 316)

Alice belongs to Michael Morrissey, because in a patriarchal society the paterfamilias "owns" his wife and children in the same way he owns a house, a car or a dog: "He was my father, he owned me" (Mills, 1996: 78), confesses Alice to her psychotherapist. Taking advantage of this male prerogative,

Michael feels entitled to impose his will and his emotional demands on his daughter, he becomes the “slavemaster” (Mills, 1996: 79) or, else, “the Tyrant”, a man who imposes his authority through abuse and marks his territory with “scum” (Mills, 1996: 346), that is, with sweat, blood and sperm: “She recognised the marks of the Tyrant, it was his cruel talons that had ripped her flesh. He had marked her now, he would find her wherever she went. He would never rest until he had her in his fiery clutches, she was doomed...” (Mills, 1996: 41). “Likewise, Sara Kavanagh states that her father was “The boss in the house” (Nelson, 2006: 46) and “The Big man in the dark” (Nelson, 2006: 31).

In the hands of the perpetrators, the girls’ bodies, “passive surfaces” (Butler, 2004: 155), turn into “puppet[s]”, “rag dolls with floppy limbs and empty head[s]” (Mills, 1996: 220),³ or employing Luce Irigaray’s expression, “commodities”, i.e., utilitarian objects without any possible identity or communicable value ready to be used, abused, or even annihilated (Irigaray, 1985: 188). The cruelty displayed by perpetrators in both narrations does not only derive from their need to affirm male superiority in a deeply patriarchal society where women are only “natural bodies”, but also from their psychopathic natures. Michael Morrissey, for instance, according to his psychiatrist, suffers from schizophrenia, alcoholism (Mills, 1996: 288), depression, extreme mood swings, and paranoid tendencies among many other pathologies (Mills, 1996: 291). This way the idea that he is the element making the Morrissey family dysfunctional is more clearly portrayed.

Due to their perverse natures, neither Joseph Kavanagh in *In Night's City* nor Michael Morrissey in *Another Alice* can empathize with their victimized daughters. Without empathy, they lack “a major internal barrier to abusive action” (Herman, 1981: 56), which, in their case, involves not only physical ill-treatment and exploitation, but also emotional abuse in the form of hate speech. Alice, for example, recalls the way her father used to insult her while raping her: “He tells me what I

³ In this very same vein, Sarah-Anne Buckley adds that “for victims of incest in Ireland resistance was more a rarity than an actuality” (168).

am, *dirty, filthy, slut, evil*, and what to do, *turn over, open your legs, lie still, stop whining*. I can feel his weight and his darkness and the breath from his mouth, his teeth, his sounds grunting, his rubbing against me, and the slime that smears me, covers me, fills me, the slime I am” (Mills, 1996: 347).

Hate speech is thus used by the perpetrators of incest to transmit to their victims their misogynist views: as women are inferior, they must be submissive; as women are sinful, they must be punished. Following this line of thought Joseph informs Alice: “[...] he [the perpetrator] wants to hurt you and punish you because you’re bad and dirty” (Mills, 1996: 343). This way the perpetrators try to convince their victims that they deserve the harm inflicted upon them when sexually abused, which is not a manifestation of savage cruelty, but a tool to control their natural deviations.

Hate speech against Sara and Alice has, according to Judith Butler’s theories, effective power, on the one hand, it puzzles and injures them; on the other, it “constitutes [them...] at the moment of its utterance” (Butler, 1997a: 18) by fixing for ever their identities in derogatory terms. Butler calls it “identity through injury” (1997b: 105) and explains the way it works: “Called by an injurious name, I come into social being, and because I have a certain inevitable attachment to my existence, because a certain narcissism takes hold of any term that confers existence, I am led to embrace the terms that injure me because they constitute me socially” (1997b: 104). Therefore, we could state that Sara and Alice come into social being by being called “bad”, “evil”, “dirty”, “slut”, or “mad” –among many other offensive terms– precisely by those they are supposed to love, trust and obey, their male progenitors. This contributes to enhance their sense of self-abjection.

3. GENDER INSCRIPTION: “THE LAW OF THE FATHER”

Not only sexual offence, but also beatings and threats are employed by Joseph Kavanagh and Michael Morrissey to inscribe “The Law of the Father” in the bodies and minds of their wives and daughters, a Law that according to Judith Butler

“dictates the “being” and “having” positions” within the symbolic order (1993: 139), a Law:

that produces the trembling of the body prepared for its inscription, a law that marks it again with the symbolic stamp of sex. To assume the law, to accede to the law is to produce an imaginary alignment with the sexual position marked out by the symbolic, but also always to fail to approximate that position, and to feel the distance between that imaginary identification and the symbolic as the threat of punishment, the failure to conform, the spectre of abjection. (1993: 101)

Sara and Alice are expected to cope with the abuses, beatings and threats meant to mark their female bodies with “the symbolic stamp of sex” both passively and silently from an early stage in life. Soon, they learn to submit themselves to the demands of their patriarchal fathers, their “sworn enem[ies]” (Mills, 1996: 39), and become docile and complacent slaves: “I have to be careful not to make him angry. So I act as if I see nothing, hear nothing, say nothing. I do what he tells me to do. I lie as I am told to lie. I shut my eyes. I shut my eyes” (Mills, 1996: 347), says Alice. Likewise, Sara thinks: “You lie down and close your eyes an’ it’ll be all right” (Nelson, 2006: 55). To truly understand Sara’s and Alice’s passivity, the reader needs to imagine the situation as it is perceived through the eyes of little girls, girls who have “been taught to obey her father in all situations, [and] to anticipate punishment for any show of defiance (Meiselman, 1978: 159).

They will eventually complete the process of female socialization when, like their mothers, they are able to put up with gender violence on a regular basis. Being compliant and submissive is essential to this process: “I have found out that the thinking of something being terrible is what makes it terrible. But if you live with it a long time you find it’s the same as eating and drinking. Not terrible at all, but a part of the everyday living you have to put up with” (Nelson, 2006: 91), concludes Elaine Kavanagh. Silence is also a fundamentally feminine trait, as Irigaray states: “[girls/women] commodities should never speak” (1985: 158). The priest in *In Night’s City* points out the

relevance of these feminine features when rebuking Sara for both being unhappy with her situation at home, and complaining about it to him: “Try to pull yourself out of these depressions. Try to grow up. You’re very immature. Stop looking for attention all the time” (Nelson, 2006: 83).

4. FROM OBJECTS TO ABJECTS

The girls’ impression of being used like sexual objects and of being defiled because of that is clear when Alice says her father used her “as a toilet” (Mills, 1996: 381). After sexual assaults, the victims’ bodies are covered with defilement: sweat, blood, sperm... body fluids that are disgusting for the little girls, but with which they tend to associate in an obsessive way, they stain not only their bodies but also their psyches: “The filth of me. My skin crusted with it, with the dirt he has brought to me, covered me with, tries to smother me in. (Mills, 1996: 346). This defilement, according to Julia Kristeva, represents the “objective evil undergone by the subject,” (1982: 69) or else “the objective frailty of symbolic order” (70):

Let us posit that defilement is an objective evil undergone by the subject. Or, to put it another way, the danger of filth represents for the subject the risk to which the very symbolic order is permanently exposed, to the extent that it is a device of discriminations, of differences. But from where and from what does the threat issue? From nothing else but an equally objective reason, even if individuals can contribute to it, and which would be, in a way, the frailty of the symbolic order itself. (69)

The incest victims’ sense of being dirty is so strong that both Sara and Alice resort to steaming water to get rid of it. Water, fire and pain are combined to purify their small bodies, now regarded as abject by the girls themselves. Alice remembers “[...] the old steam pipe in the bathroom. The one she used to hold herself against, raising red weals on her legs. Furious that she couldn’t stay there long enough to scorch and sear

something slimy and horrible from her skin..." (Mills, 1996: 270).

The girls feel the need to attack and eventually destroy their bodies, which, owned, controlled, and marked with defilement by the perpetrators, become also enemies. Self-hate is translated into self-destructive behaviour which involves eating disorders⁴, addictions to drugs and alcohol, self-inflicted pain,⁵ self-mutilation and suicidal thoughts. Alice's case is extreme, she bites herself and draws blood, bruises herself, scratches herself, makes marks on her arms and legs (Mills, 1996: 269), she becomes "A secret cannibal, self-devouring" (Mills, 1996: 271).

Body and mind split. The psychic and somatic unity fragments. The girls' minds can no longer be linked to the bodies they despise. These invaded, defiled, injured and alienated bodies are no longer, in Gustav Bovensiepen terms, the symbolic containers of their souls (1995: 125), but this fragmentation also involves the "Unconscious/Conscious division" and the "Signifier/Signified division", which imply "the dissolution of the subject as signifying subject" (Kristeva, 1998: 134). A sense of emptiness and frustration accompanies their experiencing of disintegration, which can "be interpreted as the ultimate imprint of the death drive" (1989: 27). Dorothy Nelson describes Sara's process of binary splitting –dissociation of mind and body– and the deriving death drive in the following way: "the Dark is over me with the snake. An' all the colours come down on top of me but they aren't mindin' me. They are eatin' me up. The colours are eatin' me up. And then I'm not me anymore. I'm Maggie. The colours are eatin' Maggie up. So it is all right. It is all right" (Nelson, 2006: 58).

Sara's body and mind are two different entities, therefore they have two different names. Sara, conscious part of the protagonist, addresses her body, now her other self, as Maggie. Maggie is not only the barrier protecting Sara from psychological collapse, but also her confident in a wild world where everyone seems or wants to take no notice of her plight.

⁴ Sara falls prey of both anorexia and bulimia, Sara, only of anorexia.

⁵ "Pain is what I need", says Alice (Mills, 1996: 345).

Sara and Maggie explicitly represent the protagonist's schizophrenia and provide with two different views of the same phenomenon: detached from her own body, Sara can look upon Joseph Kavanagh as a father, whereas Maggie, body, can only gaze at him as "a man" turned into beast (Nelson, 2006: 102): "I wouldn't forgive Sara for still loving him after what he'd done to me" (Nelson, 2006: 103-104).⁶ Maggie, passive, silent and suffering body, acquires voice and agency in the last chapter of *In Night's City*. She rebels not only against Joseph and Esther, but also against Sara, who has not only used her as a shield, but has also ignored her needs all through the years.

Alice, however, experiences what is termed a "parcellary splitting" (Klein in Kristeva, 1989: 18), since her very self is divided into many replicas. She very often seems to see children, also victims of incest, confined in a dark space. She will eventually discover that each of them is a replica of herself, that every single time she was molested by her father, a fragment of her own "flesh and blood" (Nelson, 2006: 81) came off to become a new entity, though also weak, enslaved and doomed: "They were all me. One for every filthy time he touched me. Some of them even liking it, [...] until he hurt them. Us. Me." (Mills, 1996: 383). She hates them all because, unlike her, while being abused, "they cry and beg and plead for release, they haven't learnt yet" to be silent and passive (Mills, 1996: 348). They are all "Babies, crying for a mummy who never comes" (Mills, 1996: 348).

5. THE BURDEN OF FEMALE MELANCHOLIA: INSENSITIVE AND NEGLECTFUL MOTHERS

Sara and Alice feel ignored by their apathetic mothers, Esther Kavanagh and Elaine Morrissey respectively, who seem to be deaf and blind in relation to the incestuous abuses taking place at home. These mothers show further neglect by withholding love, attention, support and sympathy. Elaine, for instance, does not devote any time nor shows any affection to her daughter.

⁶ Similarly, Sara regards Esther Kavanagh as a mother and Maggie considers Esther as "an old woman" obsessed with cleaning (Nelson, 2006: 102).

She spends most of her energy on doing housekeeping, working for an insurance company and dealing with a violent, schizophrenic, alcoholic husband. Alice has the conviction that Elaine both lacks sensitivity towards her: "She is as cold and smooth as glass" (Mills, 1996: 263) and is rarely available for her: "She is always leaving, on her way out, turning away. [...] Never towards, always away from, me. I watch her go, numb. Through the window she doesn't hear what I try to tell her, already she's too far away. She doesn't look back" (Mills, 1996: 263). According to Lia Mills, Elaine is "a frightened woman", who, in her situation, is not as powerful as Alice imagines her to be (Mills in Moloney, 2003: 186).

Sarah's mother attitude is even worse. Esther Kavanagh knows her daughter is a victim of incest because it happens in her presence and does nothing to prevent it. Ill-treated by an extremely aggressive husband who regularly beats her nearly to death, and part of a dysfunctional family where members relate to each other in a non-protective and non-affective way, Esther keeps quiet and silent when her daughter is molested. Sara's sense of panic and frustration is increased not only by her mother not interfering to put an end to her sexual abuse⁷, but also by her mother's refusal to acknowledge it:

He was looking down on me and then he pulled the blankets off me an' touched me funny. Mammy came in a' I thought "It'll be all right now. It'll be all right." It was dark but she didn't turn de light on. She stood beside my pillow an' looked at him doin' the funny things. Her eyes were sort of glintin' and she looked real cold. I went to say "Mammy stop him hurtin' me," but she wasn't mindin' me. She was in the faraway place watchin' him doin' the funny things so I pretended I wasn't there. Then he went downstairs and she went into the toilet. When she came back she switched the light on an' I started to cry. "look," I said. "Look is that red blood on the sheets? Is it

⁷ In Judith Herman's expression, due to the "enormous power imbalance between the father[s] and mother[s]" in patriarchal families, the latter "are terrified of any assertion of power" (in Caruth 2014: 133).⁸ Photographs can be read as a creative response to abuse and incest, but also as a means to make damaged individuals visible. Thus she is able to speak the abject.

Mammy?" She came over and pulled the covers up and told me to lie down. "Go to sleep now," she said. "You had a bad dream." "It wasn't a dream, Mammy," I said. "It was real." She bent down over me. "It was a dream. Now go to sleep." "It wasn't Mammy", I cried. "Say it wasn't. Look." I pushed the covers down and showed her the red blood. "Look at that," I said. "It was a dream," she said. (Nelson, 2006: 8)

Both mothers, Esther and Elaine, try to silence what is happening at home to avoid neighbours' criticism. Certain painful matters, like those involving abusive behaviour, cannot be talked about either within nor outside the family. Their attitude is representative of the silence that surrounds the Irish family, even in late 20th century, and the importance of preserving its unity and respectability. Alice remembers "her mother's insistence on loyalty, on keeping up the family name" (Mills, 1996: 291).

In due course, Sara reproaches Esther having neglected her in such a way and having pretended that everything was alright at home: "All you cared about was keeping the house clean and lyin' to the neighbours" (Nelson, 2006: 25). This act of rebellion against parental authority, this open talking about family trouble, that Esther believes is fruit of her daughter's corrupted nature is punished with rejection: Sara is told to leave the house. Thus Esther narrates: "She'd never be purified now. So I told her to get out" (Nelson, 2006: 29).

Likewise, Elaine Morrissey, also convinced that her daughter is a sinful creature because she takes the pill, compels her daughter to abandon the family house: "Diseased. I don't want to be contaminated by you. I want you out of here. Pack your bag and go, [...] I don't care what happens to you! You're a monster! You're going straight to hell!" (Mills, 1996: 145-6). Being driven away from their homes by their mothers, when their fathers no longer exist, implies breaking the mother-daughter bond. This is perceived by both Sara and Alice, in Heather Ingman's words interpreting Kristeva's theory of maternal abjection, "not a source of strength but as a source of anguish and disempowerment" (2007: 69). Once the bond is

broken, the girls start “their search for a strong and secure female identity” (69).

6. TRAUMATIC GENDER IDENTITIES: “TROUBLE WITH SEX”

Sara’s and Alice’s bodies do not seem to matter at all. It seems their reason for existing is to be sexually exploited by men, often those close to them. In the particular case of Alice, she is not only raped by her father, but also by a young man she happens to meet at a party, besides, the father of one of her best friends also attempts at abusing her on several occasions. As a consequence, Alice ends up generating a traumatic gender identity which derives into “trouble with sex” (Mills, 1996: 142).

As an archetypically feminine woman within a patriarchal order, she offers herself as a giving, self-sacrificing and complacent sexual object since she thinks that that is what men expect from her. At the early age of sixteen, she has developed a tendency towards promiscuity, manifested through a habit: “going out with anyone who asked”, which is explained this way: “They bought me drinks and dinner and I went to bed with them. It seemed a fair enough exchange. But I hated it” (Mills, 1996: 156). Liebman Jacobs explains this abnormal sexual behaviour by stating that:

For the sexually abused child, the cultural portrayal of female objectification and degradations merge with internal representations of the self that have been shaped by the experience of traumatic sexualisation. As the shame of her private humiliation is mirrored in the social construction of women as body, the abused child’s sense of self becomes tied to her identity as sexual object. (1994: 119)

As the consequence of one of these sexual relationships, Alice becomes pregnant and Holly is born. Motherhood provides her with some new sensations: among them those of strength, self-confidence, pride and some bodily integrity. Now, she looks at her body through a different light, she can perceive it as hers, and in positive terms. For the first time in her life, she feels:

“something like tenderness and respect for her body” (Mills, 1996: 170). However Alice’s euphoria does not last. The ghosts of the past, old memories of sexual abuse, reappear bringing with them: shame, fear, pain, paralysis and personality disorders. To put an end to all this and eventually heal, she resorts to a psychotherapist, Ruth, who will help her to survive incest.

7. SURVIVING INCEST: FROM OBJECTS TO SUBJECTS IN PROCESS

Thanks to Ruth, Alice is able to articulate the unspeakable about incest and discover that incest was not her fault, that she did nothing wrong, that she was not dirty, but “hurt” (Mills, 1996: 350-351); thanks to Ruth, she learns to recognise, accept and respect the parts of herself that she had lost after being abused; and thanks to Ruth, she can forgive herself in order to be able to love herself: “Something warm stirred inside her. She was shocked to realise that what she felt was love. As she recognised it, it grew. Love for herself, both then and now. Love and a fierce kind of pride” (Mills, 1996: 350). This way Alice becomes a survivor of incest: “*This is who I am. I survived all that*” (Mills, 1996: 350).

Alice becomes an incest survivor when she arrives at a sense of herself and self-definition, when she “learns to tell her own story, not to accept what other people say about her” (Mills in Moloney, 2003: 184), when she moves from nothingness to being, from kristevan object/object to subject in process, this defined as the subject who has succeeded:

in remodelling the historically accepted and defined *chora* of *significance*, through the proposition of the representation of a different relation to natural objects, to social apparatuses, and to the body itself. A subject of this type crosses through the linguistic network and makes use of it to indicate, as if via anaphora or hieroglyphs, that he or she is not representing a reality posed in advance and for ever detached from the pulsional process, but that he or she is experimenting or using the objective process through immersion in it and re-emerging from it via the drives. (Kristeva, 1998: 142)

Having gained strength through healing, she feels fully empowered: "I survived all that. A current of power surged through her. There is nothing, she thought, that I can't do" (Mills, 1996: 360). The protagonist's new zest for life helps her overcome the previous state of melancholia. She is no longer a victim, she is no longer haunted by the past, she is a real survivor: "It's like, I'm not a victim any more. [...] what matters is that I survived him... in more ways than one. I'm going to make the most of it" (Mills, 1996: 388), because, as her psychotherapist affirms: "Living well is the best revenge" (Mills, 1996: 388).

At the end of the novel, Alice plans "to live well". She feels satisfied with herself, with her successful career as a photographer of survivors like herself⁸, and with her role as a mother. No longer hollow, fragmented, silent, depressed or isolated, Alice is now ready to make deep and lasting changes in her life, to explore new places, and enjoy fresh experiences in the company of the person she most loves, Holly, her daughter:

An ache of love caught in her chest. The whole country seemed to stretch out in front of them. Limitless" [...] She and Holly sang along together, loud. "Take these sunken eyes and learn to see..." They smiled widely at each other in the mirror, still singing. Alice looked at the road ahead. She felt the pressure of happiness build in her until she was sure she would burst, lift from the ground and soar. Nothing, not even the gravity, was strong enough to hold her down. The sky bent over her in a wide blue curve and she flew to meet it. Strong. Forgiven. (Mills, 1996: 392)

Hope is also there for Sara at the end of *In Night's City*, however, her hope does not derive from a healing process, but from repressing the unconscious memories of abuse. Sara has no therapist, relative or friend helping her to overcome her sexually traumatic history and emerge as a person. Unlike Alice at the end of *Another Alice*, she has not been taught how to deal with and understand the past in order to confront the horror of the abject,

⁸ Photographs can be read as a creative response to abuse and incest, but also as a means to make damaged individuals visible. Thus she is able to speak the abject.

therefore, she cannot come to terms and cope with it. Still a split subject, Sara, conscious part of the character, prefers, like her mother, to fake reality: to pretend she lived, lives and will live an ideal existence within the framework of a patriarchal family; to believe that marriage and motherhood are women's destiny; to accept that parents physically and emotionally abuse their children for their own good: "My Ma was a good woman. Da beat us sometimes but that's because we were bad. He loved us all the same. And my Ma loved me. My Ma LOVED ME. Someday I'll get married and have children just like she did. Everything will be all right then. I don't hate being a woman. I don't. I don't" (Nelson, 2006: 113-14).

We see that Sara has not learned the right lesson to become a subject, to acquire voice and agency, to achieve psychic and somatic unity, or to make an "entrance into the universe of signs and creation" (Kristeva, 1989: 23) as a fully independent, self-confident, free from prejudice, happy woman. She simply denies the severity of her family's dysfunctionality and reproduces the patriarchal logic in a naïve way. As a true Catholic Irish girl of the time, she aims at marriage and motherhood with the expectation that her new home will provide her with the safety and wellbeing Irish homes are traditionally associated with.

Sara and Alice represent the difference between being a victim of incest and being a survivor of incest. Following Rosaria Champagne's classification, Sara remains a victim of incest because she becomes "complicit with abuse and honour injunctions posed by [the] perpetrator [in order] to dismiss the abuse's import or impact" (1996: 2), whereas Alice becomes a real survivor because she moves to a place where she rejects the demand to remain silent, because she remembers, she speaks up, she aims at "denaturalizing" abuse and disabling its aftereffects "transforming memory from the register of current phobias to the record of past events" (2).

Giving focal attention, speaking up, and denaturalizing father-daughter incest are precisely Dorothy Nelson's and Lia Mills' goals when writing the novels here dealt with. By contributing to the acknowledgment of this hidden reality of Irish family life, by uncovering its patriarchal roots, by exposing

its dreadful consequences for girls and women both physically and psychically, they are also collaborating with its eradication.

BIBLIOGRAPHY

- Bardwell, L. (1987), *Different Kinds of Love*, Dublin: Attic Press.
- Bovensiepen, G. (1995), 'Suicide and Attacks on the Body as a Containing Object', in Mara Sidoli and Gustav Bovensiepen (eds.), *Incest Fantasies & Self Destructive Acts: Jungian and Post-Jungian Psychotherapy in Adolescence*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, pp. 123-33.
- Buckeley, S. A. (2013). *The Cruelty Man*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Butler, J. (1993), *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1997a), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York: Routledge.
- Butler, J. (1997b), *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (1999 [1990]), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London: Routledge.
- Butler, J. (2004), *Undoing Gender*, New York: Routledge.
- Caruth, C. (2014). *Listening to Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Champagne, R. (1996), *The Politics of Survivorship: Incest, Women's Literature, and Feminist Theory*, New York: New York University.
- Conrad, K. A. (2004), *Locked in the Family Cell: Gender, Sexuality, and Political Agency in Irish National Discourse*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Dorcey, M. (1989), *A Noise from the Woodshed: Short Stories*, London: Onlywomen Press.
- Ford, J. M. (1998), *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*, Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Finkelhor, D. (1981 [1979]), *Sexually Victimized Children*, New York: The Free Press.
- Herman, J. L. (1981), *Father-Daughter Incest*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ingman, H. (2007), *Twentieth-Century Fiction by Irish Women. Nation and Gender*, Aldershot, Hampshire, England: Ashgate.
- Irigaray, L. (1985 [1977]), *This sex which is not one*, New York: Cornell University Press.

- Jacobs, J. L. (1994), *Victimized Daughters: Incest and the Development of the Female Self*, London: Routledge.
- Jaime de Pablos, María Elena. 2015. "Child Sexual Abuse and Traumatic Identity in *Down by the River* by Edna O'Brien". *Identities on the Move. Contemporary Representations of New Sexualities and Gender Identities*. Eds. Silvia Pilar Castro Borrego and María Isabel Romero Ruiz. New York & London: Lexington Books, 2015. 53-66.
- Johnston, J. (1999 [1991]), *The Invisible Worm*, London: Review.
- Kristeva, J. (1982 [1980]), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1989), *Black Sun. Depression and Melancholia*, New York & Oxford: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1998), 'The Subject in Process', in Patrick French and Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, London: Routledge, pp. 133-176.
- Meiselman, K. C. (1978), *Incest: A Psychological Study of Causes and Effects with Treatment Recommendations*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Mills, L. (1996), *Another Alice*, Dublin: Poolbeg.
- Moloney, C. (2003), 'Lia Mills Interviewed by Caitriona Moloney', in Caitriona Moloney and Helen Thompson, *Irish Women Writers Speak Out: Voices from the Field*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, pp. 181-188.
- Nelson, D. (2006 [1982]), *In Night's City*, London: Dalkey Archive Press.
- O'Brien, E. (1997 [1996]), *Down by the River*, London: Phoenix.
- Prendiville, M. (2002), 'Irish Countrywomen's Association Press Release', in Angela Bourke (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing. Vol. V. Irish Women's Writing and Traditions*, New York: New York University Press, pp. 281-282.
- St Peter, C. (2000), 'Petrifying Time: Incest Narratives from Contemporary Ireland', in Liam Harte and Michael Parker (eds.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 125-44.

FEMINISMO PRE-ILUSTRADO: PETICIONES
DE MUJERES AL PARLAMENTO INGLÉS
PRE-ILLUSTRATED FEMINISM: WOMEN PETITIONS
TO THE ENGLISH PARLIAMENT

Sergio MARÍN CONEJO
Universidad de Sevilla

Resumen: En una época de crisis entre los siglos XVI y XVII, se produce en Inglaterra una explosión panfletaria que afecta al discurso hegemónico político-moral tradicional. Se infravaloran las autoras que vieron la oportunidad de intervenir en este diálogo intertextual, y se desconocen las activistas que aprovecharon para dirigirse al Parlamento usando el derecho de Petición. Estas solicitudes constituyen una base epistemológica de mujeres que, por un lado, dan a conocer sus intereses obviados, exponen desde lo personal la necesidad disfrutar de los mismos privilegios que sus pares varones y participan en los asuntos de Estado. Con esto, la agencia femenina deviene actor, sujeto de derecho e interviene como tal en la opinión pública. Por otro lado, el reconocimiento de su propia autoridad obliga a trasgredir convenciones sociales y a modular las normas. El contexto patriarcal minusvaloró estas aportaciones, pero paradójicamente, con la deslegitimación se acentuó la relación entre discurso y coyuntura, difundiendo aún más la querella y permitiendo que se ocupara progresivamente algunos espacios atribuidos al masculino.

Palabras clave: activismo político, discurso, feminismo, misoginia, movimientos sociales

Abstract: Between the 16th and 17th centuries, the traditional political-moral hegemonic discourse in England was affected by a pamphlet explosion. Women authors who saw the opportunity to take part in this intertextual dialogue are underestimated, as well as the activists who took the opportunity to address the Parliament using the right of Petition are unknown. These

Petitions constitute an epistemological basis of women who, on the one hand, disclosed, from their personal experience, their vested interests, exposed the need to enjoy the same privileges as their male counterparts and participated in the State affairs. By doing so, the female agency becomes an actor, a subject of law and intervenes as such in public opinion. On the other hand, the recognition of their own authority compels to transgress some social conventions and to modulate the norms. The patriarchal context underestimated these contributions, but paradoxically, the discredit accentuated the relationship between discourse and conjuncture, further spreading their request and allowing, progressively, to occupy some spaces attributed to the masculine.

Keywords: activism, feminism, discourse, misogyny, social movements

A finales del reinado de Elizabeth I (r. 1558-1603), la sensación de malestar de la población fue creciendo desde 1594 hasta hacerse constante, con hambrunas y continuas sequías. Con la reducción de cobertura que se ofrecía con *The Poor Laws*¹, la pobreza se instaló como un hecho cotidiano en el siglo XVII. Al tiempo, emergía una clase media “de entre quienes tenían el privilegio de no trabajar y quienes trabajaban con sus manos” (Kent, 1999: 3), de mayoría puritana, que se impuso al poder absoluto de la Corona. El orden social se percibía de forma jerárquica con respecto a la religión y a la monarquía, pero para las mujeres, además, incluía su subordinación al varón (Kent, 1999: 5). La alteración de los actores públicos llevaría Inglaterra a un profundo conflicto político, social, económico y religioso que se disiparía con el gran incendio de Londres de 1666² y la reconstrucción de la iglesia de San Pablo en 1675. La reforma de la Catedral, dedicada a quien murió a manos de Nerón, fue el

¹ Sistema de asistencia, de tradición tudor y de índole represiva, que evolucionó durante el reinado de Elizabeth I, con los códigos de 1597 y 1601 a un sistema más efectivo y coherente (McIntosh, 2013: *foreword*).

² Véase Hanson (2002) para encontrar las acusaciones entre diversas facciones del incendio. Relata Hanson (2002: 47-49) que este incendio fue anunciado por varios panfletos desde 1657.

colofón épico de un mito con amplio desarrollo durante el Renacimiento inglés³. Sin embargo, para algunas mujeres, significó una contradicción. La primera epístola a los Corintios de San Pablo, que dice “Vuestras mujeres callen en las [congregaciones / iglesias]; porque no se les permite hablar [...]”. Osherow (2016: 4)⁴ se interpretó de forma ortodoxa, pero también promovió la reacción de algunas mujeres, provocando la proliferación de escritos de temática religiosa. Como expone Font (2009: 63-78), más de la mitad de las publicaciones de mujeres en este periodo se puede clasificar como profecías. Por su parte, Shakespeare y otros autores popularizaron la epístola de San Pablo a los Efesios que se recitaba normalmente durante el casamiento, donde se describe a la mujer como *the weaker vessel*, la “vasija/navío”, el contenedor más débil (Fraser, 1984: 17). En conjunto, descripciones y órdenes de este periodo inculcaban la percepción de que las mujeres debían estar en constante vigilancia ante la posibilidad de dejarse llevar - de nuevo - por la tentación de Satanás. Incluso, la concepción de que la mujer era portadora del mismo diablo estaba bastante extendida. Con la contradictoria mezcla de infantilización eterna y sexualización permanente, que en su extremo derivaba en acusaciones de brujería y hechicería, la capacidad de acción de las mujeres en la esfera pública era limitada, su discurso emancipador deslegitimado e impedía cualquier posibilidad de adquisición de derechos. En 1640, tras las elecciones al segundo Parlamento de mayoría puritana, dos señoras de Suffolk que se presentaron para jurar el cargo en lugar de dos candidatos presbiterianos que habían desistido, Sir Simonds d’Ewes - parlamentario y puritano - les negó

³ San Pablo se inserta en el imaginario colectivo inglés, con más relevancia, desde el siglo XIII. En los alrededores de la iglesia-catedral, se congregaban negocios, librerías, compiladores de documentación (Salzman, 2002: 2; Pettegree, 2011: 174), también era el lugar donde informarse de la suerte de los proscritos (Appleby, 2009: 53).

⁴ Cf. Fell, Margaret. (1667). *Women’s Speaking Justified*: en esta obra, Fell –considerada Quark, o grupo de librepensadores- explicita que cuando San Pablo pide que se silencien a las mujeres, se refiere a aquellas mujeres que “no habían tenido la revelación y el espíritu de Dios sobre ellas” (Osherow, 2016: 4). Dios no distingue entre ellas y ellos: “*Here God joyns them together in his own Image, and makes no such Distinctions and Differences as Men do*” (Fell, 1667: 1).

el privilegio: “aunque en derecho se les permita; mr. Sheriff no tome el juramento de mujeres” (Fraser, 1984: 271).

Charles I (r. 1625-1649) accedió a la corona en marzo de 1625, poco después se esposó con *Henriette Marie de France*, católica, cuando la mayoría de la población y el Parlamento eran protestantes. Disolvió el primer *Parlamento Inútil* y el segundo, sin poder evitar que se promulgara un documento con rango constitucional en junio de 1628 que, con la intención de controlar la imposición de impuestos a la burguesía, limitaba su poder como rey. Esta ley se conoce, vigente hoy, como Petición de Derechos. Charles I tomó la decisión de prescindir del Parlamento durante los siguientes once años pero obligado a costear las guerras, llamó a un nuevo Parlamento a mitad de 1640, conocido como *Short Parliament*. En noviembre, se constituyó el conocido como *Long Parliament* que sólo podía auto-disolverse. Pero a poco de que el rey se refugiase a las afueras de Londres, tras intentar detener a cinco parlamentarios, la capital terminó bajo control puritano y la muchedumbre se manifestó continuamente para apoyar las decisiones puritanas (Norton, 2011: 41-70).

De este periodo de tumulto, entre 1641-2, aparecen las primeras peticiones escritas por mujeres al Parlamento, aunque fueron proporcionalmente de menor cantidad que las de los hombres. Se presentaron 50 peticiones en total de las que tres contenían firmas femeninas de forma distintiva en el contenido de su solicitud (Lee, 1998: 241-255). En febrero de 1641, se reporta la presencia de 400 a 500 mujeres en los Comunes que, no consiguieron que un representante leyera su petición, contrariamente a lo que sucedió en la Casa de los Lores. De esta primera solicitud, no queda rastro más que las crónicas y la respuesta paternalista y degradante del Parlamento, comenta Norton (2011: 45). Del 4 de febrero, encontramos la segunda petición de una “señora y esposa de cervecero como muchas otras de su tipo y calidad”. Se llamaba Anne Stagg quien, con *A true copy of the Petition of Gentlewomen, and Tradesmen's Wives* (1641), se presenta como vocera de su clase. Estas *gentlewomen* entregaron un documento coral que Stagg firma con el título de *Mrs [Mistress]*, posiblemente para indicar su pertenencia a la nueva clase media (Norton, 2011: 46). Al

presentarse con título, solicitaban que se les considerara su vinculación familiar y pertenencia de clase. En *A true copy*, título que recuerda a *The true Copy of a Letter* de Elizabeth I (1586), el texto explicita: “porque su sexo debe hacer la petición, así como los varones”, con lo que se dotan de poder y se dirigen a los miembros del Parlamento “*with lowest submission [...] and all thankful humility*”, evocando la tradicional *captatio benevolentiae*. La “humildad”⁵ es un recurso para agradar al interlocutor desde la inferioridad y así conseguir su predisposición a comunicarse, conscientes de su posición en la escala social y dependencia del varón. Se evocan de “condición frágil”, en consonancia paulista, para hacer llegar su mensaje:

[...] para aliviar esos agravios que, respecto a nuestra frágil condición, nos preocupan más y nos aterrorizan profundamente las almas; nuestros peligros domésticos con los que este reino está tan distraído [...] Pensábamos que era bastante miseria (aunque no hay nada que tengamos que temer), pero desde hace unos años para algunas de nuestro sexo, por las injustas divisiones en la comodidad de sus senos, quedaron así viudas y los hijos sin padre, los esposos presos [lejos] de la sociedad de sus esposas, incluso contra las leyes de Dios y de la naturaleza, y las pequeñas criaturas sufrieron los destierros de su padre.

Sin necesidad de intermediación, Stagg y *las de su clase* se establecían como voz autorizada presentándose como *actor público* en asuntos políticos, contraviniendo el canon. Sin ser ajenas a las preocupaciones de su tiempo y en consonancia con la mayoría de peticiones de sus pares varones, introdujeron en su discurso el argumentario de su mayoría: la expulsión de católicos de la Casa de los Lores y la represión de la rebelión católica en Irlanda. Las peticiones de varones, además, solían avisar de los peligros de una economía en decadencia, de aquellos “*men disaffected to the publique good*”⁶, así como

⁵ Era normal que las peticiones incluyeran “humilde” en el título, independientemente de quien hiciera la petición, pero la sumisión sólo la desarrollan en el cuerpo de la solicitud las Peticiones de mujeres.

⁶ Véase el original “*The coppie of a letter sent by Mr. John Musgrave, to Sir Arthur Hasilrigge, Knight, a Member of the House of Commons.*” (1654)

empatizar con los protestantes irlandeses y criticar a los papistas en las Instituciones (Norton, 2011: 41). Pero Stagg *et al.* no mencionan cuestiones económicas. Hicieron ver, desde un enfoque personal, la necesidad de protección de la familia y menores: recuerdan a viudas y menores huérfanos, y denuncian, con un grito de sororidad, las violaciones “inauditas” y “habituales” en Irlanda: “*savage usage and unheard rapes, exercised upon our Sex in Ireland*”. Como recuerda Lee (1998: 6), “las mujeres recurrieron directa y descaradamente a sus sentimientos y experiencias personales”. Miembros del Parlamento respondieron que habían leído sus calamitosas circunstancias e intentarían solucionarlas (Norton, 2011: 47). Respuesta que consistió, al día siguiente, en la votación sobre la expulsión de los obispos. En la confluencia de intereses de las peticiones de mujeres y varones –tanto en las Instituciones como en la calle-, la *doctrina de cobertura* velaba por que el interés en los asuntos públicos de las esposas “quedara incluido en el de sus maridos” (Gutiérrez, 2014: 109). Pero aclara Fraser (1984: 229), que “lo que empezó como necesidad, sería visto después como oportunidad”, dando posibilidad a una voz genuina, interesada en la política y dispuesta a participar, “de mujeres que informaban a hombres que informaban a mujeres y a otros hombres” (Freist, 1995: 458).

La distribución de textos con intenciones propagandísticas contra la Corona fue especialmente intensa en la década de 1570 (Álvarez, 2006: 187), así como de grupos presbiterianos contra católicos (2006: 171-177), lo que hace saltar el resorte de la censura, con el primer decreto de control de publicaciones de 1586 (Halasz, 1997: 25). En la primera parte del siglo XVII, el discurso político mediante libros, panfletos, corantos⁷, volúmenes y demás (DeMaria, 2013: 35), se concentraba aún en el círculo aristocrático que “prescribía una cultura de aristocracia cívica y honesta como el modo normativo de gobierno urbano” (Withington, 2007: 1027). Sin embargo, irá sucediendo un cambio discursivo con el abandono de la polémica teológica a finales del siglo XVI (Álvarez: 171) cuando el topos de la

⁷Antigua hoja con información y discusiones filosóficas previa al periódico, que como tal, aparece en 1670.

identidad sexual viene a usarse como estrategia retórica para tratar asuntos públicos. Además, las publicaciones ya no tenían que pasar por costosos y complicados procesos de impresión (DeMaria, 2013: 35), lo que, además, para las mujeres, suponía evitar intermediarios que pudieran oponerse o zancadillear sus pretensiones feministas. Freist (1995: 460) nos hace reflexionar sobre el proceso en la intersección entre género y política, en los que la agencia femenina, aunque los manuales sobre conducta exhortaran a lo contrario, tuvo que ocurrir con anterioridad a la explosión panfletaria. Por esto, encontramos un conflicto entre discurso y (auto)percepción del poder de discurso de la mujer. La crítica misógina pone el énfasis en su *lengua femenina* “representada como su única arma contra los hombres” (Freist, 1995: 462).

En el quinquenio anterior a 1620, la cuestión de los roles de género planteó un desafío moral y político. En lo moral, hay evidencias de autoras que sabían que actuaban contra las reglas; en lo político, la censura acentuó el interés por la lectura y publicación, debilitando aún más el poder absolutista:

El asalto a la autoridad a través del lenguaje común del insulto sexual sugiere una pérdida de deferencia hacia la autoridad y un fortalecimiento de puntos de vista individuales y autoconfianza. [...] la comunicación y la formación de opiniones a mediados del siglo XVII en Inglaterra, se caracterizó por la interpretación subjetiva de la realidad sobre la base de las convicciones religiosas y el juicio personal en lugar de la política oficial (Freist, 1995: 469)

Sin embargo, a diferencia de otras solicitudes, aquellas escritas por mujeres partían de un principio de sororidad, de bien común para la situación de las mujeres en su conjunto con respecto a los varones, principio que compartirá Charles II cuando bajo su reinado, alentará con un decreto la entrada de mujeres en los escenarios (Pullen, 2005: 24).

La trasgresión de los roles de género, según los cánones, fue tema de obras de crítica moderada como la de Thomas Middleton y Thomas Dekker, en *The Roaring Girle or Moll Cut-Purse* (1611). Los autores se mofan de la protagonista, una

pícaro extorsionadora que viste con bombachos pero que cuya intención es escribir sobre los secretos del inframundo. Un anónimo de 1620, *Swetnam, the Woman-Hater, Arraigned by Women*, es una comedia teatral considerada misógina, tanto en que el mismo autor es puesto en juicio por un tribunal de mujeres y que lo condenan al silencio y exilio, justamente; en la también anónima *Hic-Mulier: or the Man-Woman*, se advierte que una mujer sin el cabello largo es una “deformidad que nunca habrían soñado”, y perfila una mujer “sexualmente ambigua” (Wilder, 2004: 164); idea que también trata la firma “T.H.” quien dice “se vuelve hermafrodita” en *A looking-glasse for women, or, A spie for pride* (1644). Con el pseudónimo Mary Tattle-Well y Joane Hit-him-home Spinsters⁸, apareció *The Women’s Sharpe Revenge, The Epistle of the Female Frailty, to the Mal-Gender, in Generall*, una respuesta y querella contra la educación que las mujeres recibían, y respuesta al panfleto de John Taylor, *The Juniper Lecture* (1639). Ya que Taylor avisa que será respondido, se puede pensar que él mismo era el autor de ambos panfletos, haciéndose pasar por mujeres, lo que se conoce como *faux voice*⁹.

Cuando el *Long Parliament* posibilitó la diseminación de este material, la maquinaria de censura colapsó. Como Freist (1995: 458) y Wilder (2004: 169) ponen en evidencia, había una gran necesidad de consumo de noticias¹⁰ en la época. Incluso, Halasz expone la rareza, pero existencia, de suscripciones a publicaciones (1997: 203). En el primer volumen del diccionario de impresores y libreros de Plomer, 1641-1667, se muestran, al menos, a 38 mujeres entre las que destacan Anne Maxwell, con dos imprentas, y Mary Simmons, quien, en 1666, tenía “13 chimeneas, más que ninguna otra imprenta” (Smith, 2002: 83). Los panfletos pasaron del ámbito privado aristocrático al

⁸ “Mary Tattle-well” podría traducirse como “María la buena chismosa” y “Joane Hit-him-home Spinters” como “Juana Solteronas que Le Pega en Casa”. La obra podría traducirse “*La Venganza de las Mujeres Afiladas*”.

⁹ Se conoce como *faux voice* cuando la firma de una sátira se hace pasar por femenina. También se conoce como *faux female satirist*.

¹⁰ Principalmente noticias sensacionalistas sobre conspiraciones papales y barbarismo irlandés (*ibid*)

público, dando un poder antes no visto a la *vox populi* (Wilder, 2004; Nevitt, 2006; DeMaria, 2013).

En *The Petition of the Wea-men of Middlesex*, de diciembre de 1641, se agravia tanto a los hombres que “lloran” [wee-men], a las mujeres [wee-men = *women*], como a las mujeres masculinizadas, “del sexo medio” [*Middlesex*]. De todas estas obras se infiere una crítica a traspasar los roles preestablecidos cuyo culmen llega, en 1647, con *Parliament of Ladies* de Henry Neville¹¹, donde, explícitamente, el autor se mofa de esta posibilidad, como Aristófanes hizo en *Ἐκκλησιάζουσαι* o La Asamblea de las Mujeres (391 a.C.). En 1656, Lucretia Rodomant [Lucrecia Fanfarronada] firmaba *Now or Never: or, A new Parliament of Women*:

Nos quejamos y nos quejaremos de ese gobierno tiránico que los hombres tienen sobre nosotras, y con el máximo de nuestros poderes lo suprimiremos, anularemos y destruiremos, por no ser sujetos y estar subordinadas a él. [...] Es y será lícito a todas las mujeres, viudas y sirvientas dar a conocer sus querellas, para que puedan tener reparación; de tal manera que en lo sucesivo ellas y nosotras podamos disfrutar de tales privilegios así como son aptos para las mujeres nacidas libres.¹²

Los panfletos, igualmente, tuvieron un efecto de apoyo entre la clase trabajadora urbana, como el texto anterior. Con el incipiente crecimiento de la mano de obra a sueldo, los jóvenes adquirieron, tras solicitarlo en junio y con diversas manifestaciones en julio y agosto de 1647, el derecho a tener un horario regulado de 8 a 20 horas, con un jueves de asueto. En agosto del mismo año, apareció *The Maids Petition, to the Honourable Members of Both Houses*, que cuenta con una doble

¹¹ Se acusó una versión anterior de 1640 de ser “lasciva e improductiva” (Cf. Hughes, 2011: 170).

¹² Traducción mía. Sin embargo, el original para otras traducciones: *We do and shall claim that tyrannical government which men have over us, and to the utmost of our powers abolish, abrogate and destroy it, by being not subject and subordinate to it. [...] It is and shall be lawful for all women, widows and maids to make their grievances known, whereby they may have redress; that so hereafter they and we may all enjoy such privileges as are fit for free-born women.*

lectura, sátira por un lado, pero también visualización de un derecho otorgado sólo a los aprendices (McArthur, 1909: 705). Mihonko (2017) contradice a McArthur y piensa que se trata de un texto con *faux voice*. Las autoras se presentan como colectivo, “*Wee, the Mayd-servants in generall of the City of London, and in behalfe of the universall sisterhood of the same servitudinous ranke and quality*”, pero dicen estar obligadas por las “incontrolables imposiciones de nuestras señoras gruñonas” (McArthur, 1909: 705). La petición de “muchas miles bien afectadas” solicitan “días legales de recreo”, añaden en el título, “el segundo día de recreo de los aprendices”. Ellen McArthur (1909: 705), indica que “se puede dudar [...] Pero el documento que formula las demandas posiblemente haya sido serio.”

Los textos corales verdaderos, e incluso aquellos de voces falsas, permitieron que las mujeres reconocieran que las peticiones grupales amplificaban su poder en la opinión, siendo una de las polémicas de la Guerra Civil. Un texto “sin cuerpo”, sin firma, corría el riesgo de ser deslegitimado (Wilder, 2004: 165-166). Esta relación del cuerpo con el escrito, lo desarrolla en plenitud, individualmente, Elizabeth Poole en *A Vision: Wherein is Manifested the Disease and Cure of the Kingdome* (1648). Este es un texto singular que madura la idea en el imaginario colectivo de mujer-Estado. Enviado a Cromwell y al Consejo Militar General puritano en el debate sobre la decapitación del rey Charles I, Poole asimila la masculinidad a la polis y la feminidad a la comunidad, y usa la metáfora del Estado como cuerpo imperfecto de una mujer débil. Al Consejo Militar le molestó esta feminización del Estado, así como la defensa de la monarquía y un rey que tenían por afeminado. Poole, asignaba la masculinidad al gobernante, único capaz de curar al Estado-cuerpo femenino y la ciudadanía, varones-ciudadanos incluidos, era *femenina* y necesitada de cura. Según Font (2013: 179) es un texto que al final impone el derecho de Poole a dar su opinión divina, aunque quedara deslegitimada. En los años siguientes, encontraremos una petición grupal, bajo el paraguas *Leveller*, entregado el 24 abril 1649 –escrito en septiembre de 1648: cientos de mujeres con lazos verdes entraron al Parlamento en apoyo a Robert Lockyer, detenido. El Parlamento estaba “muy ocupado” y no las recibió.

Aun así, entregaron la Petición atribuida a Katherine Chidley, principalmente, pero también Elizabeth Lilburne y Judith Wright, conocidas como las ‘muchachas lujuriosas’: *The Humble PETITION of divers well-affected WOMEN inhabiting the City of London [...]* de 1649. Las autoras putativas se presentan “seguras de nuestra Creación a la imagen de Dios, [...] iguales a los hombres”, y argumentan su derecho natural a luchar por sus creencias, muriendo por ellas si es necesario: “Tampoco descansaremos hasta que hayamos vencido que Nosotras, nuestros Maridos, Hijos, Amigos y Siervos, no seamos susceptibles de ser abusados, violados y asesinados por los Deseos y Placeres de los varones”¹³. En esta declaración, los varones y “sus maridos” están en planos diferentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Recio Leticia. (2006). *Rameras de Babilonia: Historia cultural del anticatolicismo en la Inglaterra Tudor*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Appleby, J. C. & Dalton, P. (2009). *Outlaws in medieval and early modern England: Crime, government and society, c.1066-c.1600*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- DeMaria, Jr. R. et al. (2014). *A companion to British literature: Volume 2*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Fraser, A. (1984). *The weaker vessel: Woman's lot in seventeenth-century England*. London: Orion Books.
- Font, C. (2009). The Case for Prophecy: Politics, Gender & Self-representation in 17th-Century Prophetic Discourses. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 22, 63-78.
- Freist, D. (1995). The King's crown is the whore of Babylon: Politics, gender and communication in mid-seventeenth-century England. *Gender & History*, 7, 457-481.
- Gutiérrez Fernández, P. (2014). “Lo que es extraño no es necesariamente ilegal”: las acciones de las mujeres Levellers y su desafío a la sociedad patriarcal. *Revista Historia Autónoma*, 4, 97-111.

¹³Texto original donde la concordancia de género gramatical es importante al situarnos en la voz femenina: “Nor will we ever rest until we have prevailed, that We, our Husbands, Children, Friends, and Servants, may not be liable to be thus abused, violated, and butchered at mens Wills and Pleasures”.

- Halasz, A. (1997). *The Marketplace of Print: Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanson, N. (2002). *The Great Fire of London in that Apocalyptic Year, 1666*. New York: John Wiley & Sons.
- Hughes, A. (2011). *Gender and the English revolution*. London: Routledge.
- Kent, S. K. (1999). *Gender and power in Britain, 1640-1990*. New York: Routledge.
- Lee, P. A. (1998). Mistress Stagg's Petitioners: February 1642. *The Historian*, 60 (2), JSTOR Arts & Sciences, 241-256.
- McArthur, E. (1909). Women Petitioners and the Long Parliament. En *The English Historical Review*, 698-709.
- McIntosh, M. K. (2013). *Poor relief in England, 1350-1600*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Nevitt, M. (2006). *Women and the pamphlet culture of revolutionary England, 1640-1660*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- Nook, E. (2011). The Culture of the Head: Hair in Mary Wroth's Urania and Margaret Cavendish's 'Assaulted and Pursued Chastity'. En *Women, Beauty and Power in Early Modern England. A Feminist Literary History*. Palgrave: Great Britain, 100-101
- Norton, M. B. (2011). English Women in the Public Realm, 1642-1653. *Separated by Their Sex: Women in Public and Private in the Colonial Atlantic World*, (1), pp. 41-70. London: Cornell University Press.
- Osherow, M. (2016). *Biblical Women's Voices in Early Modern England*. Taylor and Francis.
- Pettegree, J. (2011). *Foreign and Native on the English Stage, 1588-611: Metaphor and National Identity*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Pullen, K. (2005). *Actresses and Whores: On Stage and in Society*. Cambridge University Press.
- Purkiss, D. (2005). *Literature, gender, and politics during the English Civil War*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010
- Salzman, P. (2002). *Literary culture in Jacobean England: Reading 1621*. New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, H. L. (2002). *All men and both sexes: Gender, politics, and the false universal in England, 1640-1832*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Schwoerer, L. G. (1986). *Women and the Glorious Revolution*. Appalachian State University.

- Schwoerer, L. G. (2010). Women's public political voice in England. En Smith, Hilda. L. (ed.). *Women writers and the early modern British political tradition*. (pp. 56-74). JSTOR: Cambridge University Press.
- Suzuki, M. (2017). *Subordinate Subjects: Gender, the Political Nation, and Literary Form in England, 1588–1688*. Routledge.
- Wilder, G. (2004). Faux Female Voices in the English Revolution. *Shell games: Studies in scams, frauds, and deceits (1300-1650)*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- Withington, P. (2007). Public Discourse, Corporate Citizenship, and State Formation in Early Modern England. *The American Historical Review*, 112, (4), 1016-1038.
- Wrightson, S. (1990). *English society, 1580-1680*. Routledge.

NANCY CUNARD: POETA VALIENTE, REBELDE
INDOMABLE Y ACTIVISTA RADICAL
NANCY CUNARD: BRAVE POET, INDOMITABLE
REBEL AND RADICAL ACTIVIST

Daniel PASTOR GARCÍA
Universidad de Salamanca

Resumen: Poeta, periodista, traductora, editora y musa inspiradora de numerosos artistas y escritores, Nancy Cunard fue una figura fundamental de la vanguardia europea y una incansable activista radical que permanece injustamente en el olvido por su abierto enfrentamiento a los valores de clase. El propósito del artículo es poner al descubierto su trayectoria humana y literaria y ver su contribución a favor de los derechos civiles y su lucha contra el fascismo.

Palabras clave: Nancy Cunard, vanguardia, compromiso político, antifascismo

Abstract: A poet, journalist, editor, translator and inspiring muse of innumerable artists and writers, Nancy Cunard was a key figure in the European avant-garde and a tireless radical activist who is unfairly forgotten due to her rejection of her own origins and class values. The essay analyses her contribution to the fight of fascism and her dedication to civil rights.

Key words: Nancy Cunard, avant-garde, political commitment, antifascism

Lo que más llama la atención de Nancy Cunard (1896-1965) es su dilatada carrera literaria de más cuatro décadas y, al mismo tiempo, el escaso interés crítico que su obra ha despertado en el mundo anglosajón y, salvo muy contadas excepciones, en España. A pesar de su prolífica tarea como poeta, biógrafa, editora, periodista, traductora, de su estrecha relación con los círculos más

vanguardistas de Londres y París o de protagonizar numerosas campañas en defensa de la igualdad racial y de los derechos civiles, Cunard sigue siendo aún hoy una gran desconocida y la mayoría de sus libros son auténticas rarezas de coleccionista¹. Cualquier intento que se haga por recopilar una información inicial requiere antes que nada tener en cuenta que su turbulenta vida bohemia sirvió de motivo de inspiración para numerosas crónicas sensacionalistas que invariablemente destacaban que pertenecía a una de las familias más eminentes de Inglaterra y había recibido una esmerada educación que la llevó a vivir desde temprana edad en Alemania y Francia. Era hija única y heredera de una de las fortunas más importantes del momento al tratarse de la bisnieta del fundador de la famosa naviera transatlántica que lleva su nombre. A las recepciones que su madre organizaba en su mansión de Nevill Holt y Londres solían asistir ilustres miembros de la alta sociedad y conocidas figuras del arte, la música y la literatura. Se nos informa también de que con el tiempo acabó rechazando los valores de su clase y tras un sonado enfrentamiento con su madre rompió definitivamente con sus orígenes dando comienzo a lo que ella misma consideró su auténtica vida como mujer independiente y libre, consciente de su papel en el mundo. Ciertamente es que durante años la simple mención de su nombre iba inevitablemente unida a cierta notoriedad, sobre todo, porque protagonizó múltiples excesos y escándalos públicos y mantuvo numerosas, y a veces simultáneas, aventuras sentimentales, desafiando las convenciones morales de la época, pero también pagó un elevado precio por ello, y de manera sistemática fue excluida y condenada al ostracismo por su declarado apoyo a las vanguardias estéticas, su lucha antirracista y su defensa de la justicia social, por denunciar la política de apaciguamiento del gobierno británico y su entrega activa a la causa republicana durante la guerra civil española.

¹ Por dar un dato significativo sobre su obra poética, aunque en 1943 la propia Cunard empezó a recopilar todos sus poemas inéditos para su publicación conjunta, ésta no salió a la luz por primera vez hasta 2005 cuando apareció *Poems of Nancy Cunard From the Bodleian Library*, una colección de 35 poemas dispersos que se centran en el período de entreguerras. Muchos otros poemas quedan aún por reeditar.

Esta escasez informativa se ve paradójicamente compensada, sin embargo, por un considerable número de descripciones, comentarios, y anécdotas, la mayoría de las veces asociadas a las distintas ciudades en las que vivió, a sus amistades y relaciones sentimentales o a su figura de esbeltez y elegancia extraordinarias. Tanto Man Ray como Barbara Ker-Seymer, Cecil Beaton y Curtis Moffat la fotografiaron en repetidas ocasiones vestida con llamativos trajes exóticos con plumas y pieles, luciendo grandes brazaletes en sus brazos, anillos y collares de madera o marfil que evocaban su pasión por el arte africano, un estilo muy personal que los cronistas atentos etiquetaron como “the barbaric look” y que poco tenía que ver con las estrictas reglas de la moda imperantes. Sus biógrafos dedican extensos apartados para explicar en detalle que su fascinante personalidad y la poderosa atracción que ejercía su presencia en los que la conocieron fueron determinantes para que se convirtiera también en musa de los escritores y artistas más reputados:

The beautiful, elegant, intelligent, sexually liberated, and charismatic Nancy Cunard became the stuff of literary myth and was immortalized by writers and artists in Europe and America. Despite her many protestations, she became a legend. Hemingway, some believe, fashioned Lady Brett in *The Sun Also Rises* on her... and she is the indisputable heroine of novels by Aldous Huxley (*Antic Hay*, *Those Barren Leaves*, and *Point Counter Point*), Michael Arlen (*The Green Hat*, *Piracy*, and *Lily Christine*, among others), Wyndham Lewis (*The Roaring Queen*), Louis Aragon (*Blanche, ou l'oubli*, and *Le Con d'Irène*), and Evelyn Waugh (*Unconditional Surrender*), and of plays by Tristan Tzara (*Mouchoir de nuages*) and Huxley (*The Gioconda Smile*)... She was the subject of a section of T. S. Eliot's original draft of *The Waste Land* and a figure in Ezra Pound's *Cantos*, Pablo Neruda's Spanish Civil War poems (“Waltz”), and numerous memoirs and poems by Kay Boyle and William Carlos Williams, as well as the focus of many respected writers who are lesser known today... Nancy was also painted by Oskar Kokoschka, Manuel Ortiz de Zárate, Alvaro “Chile” Guevara, and Eugene Mc Cown... (Gordon, 2007: 126)

Parece, pues, que, en definitiva, tenemos que conformarnos con esa imagen un tanto estereotipada con la que se le asocia como “a glamorous, alcoholic British heiress, poet, rebel and profligate” (Douglas, 2006: 272); al fin y al cabo, se argumenta, Nancy Cunard formaba parte de lo que la prensa sensacionalista etiquetó como “Bright Young Things” para referirse al grupo de jóvenes decadentes, cosmopolitas, de clase alta que se convirtieron en símbolos vivos de la condición femenina rebelde del período de entreguerras, capaces de combinar sus ambiciones literarias con múltiples excentricidades y frivolidades.

Resulta, pues, demasiado fácil ignorar el giro que ella misma supo imprimir a su trayectoria vital y profesional a partir de finales de la década de los años veinte, harta de ser noticia en la prensa popular y herida al ver la indiferencia ante su producción poética. No importa los temas que abordara en sus dos primeros volúmenes de poesía, *Outlaws* (1921) y *Sublunary* (1923), como la desesperación y desolación dominantes tras la Gran Guerra, el homenaje a la amistad incondicional, la visión idealizada del pasado, la celebración de una vida de libertinaje frente a los rígidos convencionalismos, etc., apenas suscitaron unos pocos comentarios aislados en las publicaciones especializadas. Ni siquiera el extenso poema que da título a su tercer libro *Parallax*, publicado en la célebre Hogarth Press de Virginia Woolf, era lo suficientemente experimental como le había sugerido Ezra Pound, y acabó siendo un tanto confuso, escasamente convincente de la desintegración de los valores del mundo moderno y las voces que dominan el poema aparecen dispersas y carentes de un propósito definido. Incluso sus amistades más próximas, salvo raras excepciones, se mostraron reacias a reconocer algún mérito literario, y el comentario de Edith Sitwell en 1925 a propósito de la publicación de *Parallax*, “...she can hardly be regarded as a serious poet. Her work at its best is a bad parody of Mr. Eliot, and at its worst is without shape and without meaning” (Hurtley & Russell, 1996: 45), fue demoledor para sus ambiciones poéticas. Pero ya para entonces la propia Cunard, consciente de sus limitaciones, había empezado a distanciarse del peso de lo que llamó la “corrupt coterie”, satisfecha, en el fondo, de haber sabido cultivar una postura independiente ante todo tipo de normas, cómoda, en fin,

en su papel de "...the perfect stranger,/Outcast and outlaw from the rules of life, True to one law alone, a personal logic/ That will not blend with anything, nor bow/Down to the general rules; inflexible..." (Cunard, 1921: 57). Su unión sentimental con un pianista de raza negra en un momento en que la relación sexual entre las dos razas se consideraba delito, le costó definitivamente la pérdida de su reputación entre los miembros de su clase y en el ámbito familiar su herencia. Pero también su transgresión marcó el inicio de su activismo radical, y si hay algo que define a partir de ahora su trayectoria es su empeño por emprender distintos proyectos colectivos para todo tipo de causas en las que firmemente creía y a las que se entregaba con verdadera pasión a pesar de las múltiples adversidades.

It was impossible for her to work quietly for the rights of man. Nancy functioned best in a state of fury in which, in order to defend, she attacked every windmill in a landscape of windmills...All the activities of the early causes—the right of a brilliant-minded child to study in her own way... the injustices of governments toward the individual, the discrimination against races, servants overworked and underpaid— all such activities were set into devastating motion by a word, a look, a memory. Then with her special battlecry, 'Up and at 'em!' off she galloped to break still another lance. Sleep? Warmth? Food? No! Somewhere someone was suffering... (Solano, 1968: 77)

En 1928 fundó The Hours Press, una pequeña editorial artesanal con la que pretendía contribuir a la difusión de la poesía más experimental dando acogida a autores entonces desconocidos. De hecho, fue la primera en sacar a la luz, en ediciones impresas a mano, *Whoroscope*, el primer poema de Samuel Beckett, *Twenty Poems Less* de Laura Riding, además de Borrador XXX de *Cantos* de Pound. En 1934 publicó *Negro: An Anthology*, el primer estudio amplio de los azares y conquistas de los negros en el mundo. Se trata de una obra descomunal de más de 800 páginas que incluye cientos de fotografías e ilustraciones junto con más de 150 colaboraciones desinteresadas de expertos historiadores, antropólogos, políticos, artistas y escritores.

Los acontecimientos políticos y sociales de los años treinta contribuyeron a su atracción hacia posiciones ideológicas de izquierda y al convencimiento de que la literatura debería necesariamente cumplir una función social; el escritor no podía nunca permanecer indiferente al devenir de la historia, tenía que compartir “...the burdens, the problems, the tragedies of suffering humanity... Then, now—à la mode du temps—that the artist must become the act...” (Cunard, 1937^a: 535), y aunque nunca militó en ningún partido político, entendió que el ideal comunista era la única alternativa válida para la liberación de los pueblos oprimidos. Su primera gran cruzada fue el caso de los muchachos de Scottsboro que se convirtió a partir de 1931, y durante años, en una causa celebre entre los que abogaban por los derechos civiles. Representativo del clima racista del sur de los Estados Unidos, el proceso judicial dio lugar a una movilización internacional en la que participó activamente por salvar a los nueve jóvenes negros de la población de Scottsboro, Alabama, que habían sido condenados a muerte por una supuesta violación de dos mujeres blancas. En relación con el caso escribió dos poemas (“Rape” y “Southern Sheriff”) y un largo ensayo (“Scottsboro and Other Scottsboros”), incluidos en *Negro*, donde denuncia la segregación racial y las múltiples irregularidades de la justicia. También participó en numerosas manifestaciones, patrocinó colectas, distribuyó folletos y organizó recogidas de fondos y peticiones de cartas. Redactó además varios anuncios destinados a recoger dinero para su causa:

For the Immediate Unconditional Release of Scottsboro boys
and All Class War Prisoners!
Fight against National Oppression of Negro People!
Fight against Deportation and Persecution of Foreign-born
workers!
Fight against Fascism! (Gordon, 2007: 200)

Pero si para Cunard este suceso resumía todos los males del racismo, la invasión italiana de Etiopía entre 1935 y 1936 fue inmediatamente interpretada como una agresión imperialista que abría una profunda crisis internacional, agravada además por la

vergonzosa inacción de la Sociedad de Naciones y la indiferencia de las potencias europeas. Dio inicio así a su carrera periodística trabajando para la agencia de noticias Associated Negro Press, que distribuía información a numerosos periódicos en Estados Unidos y en África, y colaborando con *The New Times and Ethiopian News* de Sylvia Pankhurst. No sólo se encargó de denunciar repetidamente el peligro de las ambiciones expansionistas de Mussolini y de condenar la feroz represión sufrida por la población, sino que advirtió del hecho de que la ocupación italiana del pequeño país africano evidenciaba una realidad incontestable, la del imparable ascenso del fascismo a nivel internacional, algo que, en fin, pudo comprobar, en la guerra civil española.

Nancy Cunard se sintió profundamente comprometida con lo que consideró una causa justa, la defensa del legítimo gobierno de la República democráticamente elegido por el pueblo español, y al mismo tiempo estaba impresionada por la desigual lucha de las tropas leales combatiendo a las rebeldes apoyadas por las grandes potencias fascistas. Le indignaba que tanto Francia como Gran Bretaña abandonaran por completo a España, temerosas de provocar reacciones adversas de Alemania, denunció su debilidad y presintió las graves consecuencias de esa actitud. Fue de las primeras corresponsales extranjeras en llegar a España y en su diario dejó escrito la fecha exacta de su llegada y, puesto que tenía un permiso de estancia limitado, la rutina de trabajo que se impuso desde el primer momento, “The war began in Spain and I went there as a journalist, arriving on August 11 in Barcelona... Spain took hold of me entirely... The whole next three months [were] spent in towns, villages and going to the fronts. I could think of nothing else” (Cunard, 1954: 107). Dispuesta, en efecto, a conocer directamente los hechos tal y como sucedían e informar con noticias de primera mano, llevó a cabo su tarea, a diferencia de otras corresponsales extranjeras que llegarían después, de manera discreta, muy lejos de cualquier tipo de protagonismo innecesario. Solía salir de las ciudades y dirigirse a los campos de batalla en camiones hasta donde pudieran llevarla y después a pie recorriendo largas distancias, a menudo expuesta al fuego enemigo. Escribió numerosos artículos que se difundieron por el

mundo entero a través de la Associated Negro Press, otros los enviaba a *The News Chronicle*, *The New Times and Ethiopian News*, y *The Manchester Guardian*, o fueron publicados en las revistas *Regards*, *Spanish Newsletter*, *Spain at War* y *Voice of Spain*, *Life and Letters Today*, y *New Statesman*, entre otras publicaciones. Escribía sobre temas variados, desde el tipo de combates practicado en los frentes hasta artículos patrióticos que ensalzaban el espíritu de lucha de los soldados españoles; otras veces denunciaba los indiscriminados bombardeos aéreos contra la población civil, o destacaba las admirables medidas de protección de los tesoros artísticos del Museo del Prado emprendidas por el gobierno de la República. Con mucha más frecuencia, y al igual que hiciera el poeta norteamericano Langston Hughes, habla de la presencia de negros combatiendo al lado de la democracia en “Negroes Help Republican Spain” o “Arabs are Against Fascism”; en “Girl Writer Visits Morocco and Finds Hotbed of Fascist Hatred” explica su viaje a Tánger y Casablanca con la intención de entender por qué había tropas moras combatiendo con el ejército de Franco, se sorprende por la presencia de fascistas y la pobreza de la población y acaba denunciando las prácticas coloniales de las grandes potencias; en otros artículos no oculta su indignación por el trato vejatorio dispensado a los miles de marroquíes enrolados en el ejército franquista para combatir en una contienda que les era ajena como evidencia en “Black Moors Fighting for Spanish Fascists, Given Demoralizing Treatment”, “African Negroes Fighting in Spain Against Their Will”, o “The Moors in Spain”, o explica su empleo como tropas de choque luchando contra los voluntarios negros alistados en las Brigadas Internacionales. Pero antes que nada se proponía advertir del peligro que se cernía sobre Europa si no se tomaban medidas urgentes. Al fin y al cabo, tanto la invasión y conquista de Etiopía como el sangriento conflicto español formaban parte de un mismo proyecto totalitario que se estaba propagando inexorablemente ante la más absoluta indiferencia generalizada. Desde un principio creyó que las democracias occidentales tenían la responsabilidad de ayudar a la República española para evitar un conflicto de mayor envergadura. En “Blacks in Spanish Revolution Fighting on Side of Royalists” del 22 de agosto de

1936 expone con total claridad las implicaciones de los acontecimientos bélicos recientes, pronosticando que llegarían a afectar a Francia:

There are those who say "Ethiopia is a closed book; it is dead news". We know it is not—although the whole ghastly betrayal in Geneva has marked the end of the first terrible chapter. The bowing down to Mussolini by the world powers will be very largely responsible for the same lurid state of things as is now in force in Spain [and] if such a state of things does come to pass... in France. The betrayal of Ethiopia will be one of the first stages in the next World War.... The ghastliness, the magnitude and the closeness of the civil war in Spain, and the possibility that civil war may, indeed, [reach] France, engineered by the alliances of the fascist leaders of diverse countries, is foremost in the minds of all. (Gordon, 2007: 210)

El fascismo y sus distintas manifestaciones se convertiría en su tormento de por vida y también en fuente de inspiración periodística y poética: a diferencia de su lucha contra el racismo que, en parte, emprendió de manera solitaria, ahora en el caso de la defensa de la República española, se sintió al amparo de una causa común, compartida por la mayoría de los intelectuales del mundo entero:

It is as unthinkable for any honest intellectual to be pro-Fascist as it is degenerate to be for Franco, the assassin of the Spanish and Arab people. Spain is not "politics" but life; its immediate future will affect every human who has a sense of what life and its facts mean, who has respect for himself and humanity. Above all others the writer, the intellectual, must take sides. His place is with the people against Fascism; his duty, to protest against the present degeneration of the democracies. (Cunard, 1937^b: n.p.)

En octubre de 1936 conoció a Pablo Neruda en Madrid, y en la famosa tertulia de la Casa de las Flores trabó amistad con Rafael Alberti y otros escritores de la generación del 27. Para la revista inglesa *Left Review* traduce al inglés dos poemas de Neruda, "Canto a las madres de los milicianos muertos", dedicado a las primeras milicias populares, y "Almería", poema

escrito como reacción al bombardeo de esta ciudad, y del francés al inglés el poema de Jacques Roumain “Madrid”, e inicia una destacada colaboración de índole poética y política con el poeta chileno en la organización del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en el verano de 1937 que se celebró en París, Madrid y Valencia. Con Neruda imprime también en su editorial parisina los seis volúmenes de la revista o antología de poesía a los que dieron el título general de *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. El primer número aparece en febrero de 1937 y lleva un segundo título “Dos Poemas por Pablo Neruda y Nancy Cunard”, eran “Canto sobre unas ruinas” y “Para hacerse amar”, además de incluir poemas de Alberti, Louis Aragon, Nicolás Guillén, Tristan Tzara, W. H. Auden y Langston Hughes entre otros más. También pedían dinero, alimentos, ropa y armas para la República, e incorporaban los mismos lemas del bando que defendían, “No pasarán”, “Madrid será la tumba del fascismo internacional” o “Escritores: combatid en vuestra patria a los asesinos de Federico García Lorca” (Neruda & Cunard, 2002: 21) con el que apelaban directamente a los intelectuales. Tenía la firme esperanza de que conseguiría despertar a los gobiernos europeos de la indiferencia y pasividad ante los sucesos españoles, y con esta idea escribe en francés el poema “Para hacerse amar” que Vicente Aleixandre tradujo al español. El poema está protagonizado por las fuerzas e instituciones reaccionarias típicas del complot fascista, o sea, moros, curas, militares y obispos, que colaboran conjuntamente y con saña para la aniquilación del pueblo español. “Para hacerse amar” se cierra con un acróstico,

F-A-S-C-I-S-M-O
 F EDERACIÓN
 A SESINA AL
 S ERVICIO DEL
 C RIMEN
 I NTERNACIONAL
 S ECCIÓN DE
 M UERTE A LOS
 O BREROS ESPAÑOLES

Y termina con una consigna “¡Pueblo, en pie— No Pasarán!” (Cunard, 2002: 25). En otros poemas, como “Yes, It is Spain”, habla de la necesidad de comprometerse con la causa republicana: la violencia generada es simplemente el preludio de una guerra mucho más atroz y, por tanto, “the time for weeping is now over” animando a frenar al fascismo, mientras que en “To Eat-Today” evoca el estado de ánimo del enemigo tras bombardear una aldea de los alrededores de Barcelona, o en “Sonnet in Five Languages. The Internationals”, escrito en italiano, alemán, inglés, francés y español en el que cambiaba de idioma en cada verso, celebra el espíritu de solidaridad con el pueblo español por parte de los voluntarios internacionales. El drama humano producido en la frontera franco-española tras la caída de la República, el fracaso de la democracia ante el avance del fascismo, el exilio de Pau Casals, la figura de Picasso, o la incorporación de republicanos españoles a la resistencia francesa en su lucha contra la ocupación nazi, son algunos de los motivos dominantes de *Nous Gens d’Espagne* (1949), un libro de poemas escritos en 1946 en francés, aunque abundan las palabras en español, donde el recuerdo de la guerra civil le produce dolor, sufrimiento y amargura.

Una de sus contribuciones más novedosas y conocidas es *Authors Take Sides on the Spanish Civil War*, un folleto con el que convocaba a los escritores famosos a tomar partido en relación con el fascismo. Se trata de otro proyecto colectivo que emprende con otros autores, aunque ella es la que se encarga de elaborar el famoso cuestionario en el que pedía a los intelectuales, artistas y escritores de Gran Bretaña que contestaran manifestando su opinión sobre el conflicto español. De las 148 respuestas que recibió, 127 fueron favorables a la causa republicana, cinco se declararon a favor de Franco y 16 eran neutrales. En noviembre de 1937 *Left Review* publicó dichas respuestas en un fascículo independiente. La venta fue un éxito y los beneficios se destinaron a la ayuda de la España republicana. Pero, sin duda, su contribución más emotiva a favor de la República fue ya en el periodo final de la guerra cuando más de 500.000 exiliados se vieron forzados a cruzar la frontera. Para entonces la mayoría de los corresponsales extranjeros habían abandonado ya España y habían perdido todo el interés

por el resultado final de la contienda ante la gravedad de los acontecimientos políticos en Europa central. Cunard de nuevo viajó, sin embargo, al sur de Francia como corresponsal del *Manchester Guardian* para escribir los últimos reportajes, aunque ahora desde la frontera francesa a donde no cesaban de llegar españoles en busca de refugio. Desde distintas localidades describe espantada el éxodo de cientos de miles de soldados republicanos, muchos de ellos heridos, y civiles. Crónicas como “300,000: Growing Tragedy of Refugees”, “A Welter of Wretched Faces, Despairing and Patient”, “The Exodus from Spain”, “The Soldiers Leave Their Battlefield Behind. Great Shortage of Medical Help and Supplies”, aparecidas en *The Manchester Guardian* junto a otras como “Terrible Conditions at Perpignan. Refugees Die of Hunger and Cold, Shelterless on Sea-Shore” o “French Government as Franco’s Agent. Miseries of the Concentration Camps. Spanish Refugees Received as Criminal. Poets and Painters Starve behind Senegalese Bayonets” en *The New Times and Ethiopia News*, son sólo unos pocos ejemplos dramáticos donde Cunard denuncia incansablemente las condiciones en las que se concentra a los refugiados, internados en condiciones infrahumanas, sin comida, sin sanitarios, sin techado para guarecerse de las inclemencias del tiempo y con escasa atención médica. Son abandonados en las playas francesas, cercados por alambradas, vigilados como criminales y sufriendo los insultos y la humillación emitida por la propaganda franquista. Describe el frío, el hambre, la separación de muchas familias por el caos y la precipitación de la huida, y reclama a los editores del *Manchester Guardian* iniciar una campaña en su ayuda. Una vez más las principales potencias mundiales se mantuvieron indiferentes ante la grave situación y se resistieron a intervenir abiertamente en ayuda de los refugiados.

Profundamente abatida, triste, derrotada anímicamente, contempló el final de la República española y la desgraciada situación de los miles de refugiados, y también vio cumplidos los negros augurios que hiciera al poco de llegar a España en agosto de 1936, pero su compromiso político de lucha por la igualdad y la justicia social nunca desaparecieron de sus sueños. Sí, como dijo Pablo Neruda en sus memorias “No ha habido en

la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española” (Neruda, 2005: 174) no cabe ninguna duda de que Nancy Cunard tiene un lugar merecido en la misma como una de sus grandes protagonistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cunard, N. (1921). *Outlaws*, London: Elkin Matthews.
- Cunard, N. (1937^a). “Three Negro Poets”. *Left Review*, 3 (9), 528-536.
- Cunard, N. (1937^b). *Authors Take Sides on the Spanish Civil War*, London: Left Review.
- Cunard, N. (1954). *Grand Man: Memories of Norman Douglas*, London: Secker & Warburg.
- Douglas, A. (2006). *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gordon, L. (2007). *Nancy Cunard. Heiress, Muse, Political Idealist*, New York: Columbia University Press.
- Hurtley, J. & Russell, E. (1996). Women against Fascism: Nancy Cunard and Charlotte Haldane. *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, 7, 43-52.
- Neruda, P. & Cunard, N. (2002). *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, Sevilla: Renacimiento.
- Neruda, P. (2005). *Confieso que he vivido. Memorias*, Santiago: Pehuén editores.
- Solano, S. (1968). Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel. En H. Ford (Ed.). *Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel 1896-1965* (pp.76-77). Philadelphia: Chilton Book.

DOWN BELOW/EN BAS: IL VIAGGIO AGLI INFERI
E LA RESURRECTIO DI LEONORA CARRINGTON
DOWN BELOW/EN BAS: THE JOURNEY TO HELL
AND THE RESURRECTION OF LEONORA
CARRINGTON

Alessandra SCAPPINI

Università degli Studi di Firenze

Riassunto: Nell'ambito degli studi recenti sulle figure femminili che hanno gravitato nell'*entourage* dell'avanguardia surrealista, Leonora Carrington (Lancaster, 1917 - Città del Messico, 2011) emerge come pittrice e scrittrice di origine inglese dalla fine degli anni Trenta del novecento nel *milieu* parigino, dopo una formazione basata su studi irregolari, caratterizzandosi per la sua esigenza di libertà nei confronti di obblighi e convenzioni del contesto familiare e del sistema sociale. Uno dei testi più emblematici è *Down Below*, il diario scritto nel 1943 in seguito alla sua psicosi e al suo internamento a Santander come caduta agli inferi in relazione alla prigionia del compagno, artista e sciamano, Max Ernst, che rappresenta un "tassello" di esistenza importante per Leonora e per ogni donna che vive nel tormento fino a perdersi per poi ritrovare se stessa e risorgere.

Parole chiave: Leonora Carrington, processo alchemico, diario, internamento, consapevolezza.

Abstract: In recent studies on female figures that have gravitated in the *entourage* of the surrealist avant-garde, Leonora Carrington (Lancaster, 1917 - Mexico City, 2011) emerged as a British painter and writer from the late 1930s in the *milieu* in Paris, after a training based on irregular studies, characterized by her need for freedom in respect of obligations and conventions in the family context and the social system. One of the most emblematic text is *Down Below*, a diary written in 1943 following his psychosis and his internment at Santander as a fall in hell with respect to the imprisonment of his companion, artist

and shaman Max Ernst, which represents an important part of existence for Leonora and for every woman who lives in torment until she gets lost and then finds herself and rises.

Keywords: Leonora Carrington, alchemical process, diary, internment, awareness.

1. BREVI CENNI BIOGRAFICI

Negli ultimi anni i nostri studi si sono concentrati sugli itinerari creativi di alcune artiste-scrittrici come figure femminili del ventesimo secolo per esaminare la loro storia di vita che coincide con il percorso della loro sperimentazione creativa.

Leonora Carrington (Clayton le Woods, Lancaster, 1917 – Città del Messico, 2011) è una tra le “donne in viaggio”, che gravitano nell’*entourage* dell’ avanguardia surrealista tra gli anni trenta e quaranta del novecento. Ha sempre negato di aderire al movimento fondato da André Breton nel 1924, evitando qualsiasi classificazione per ritenersi libera e dichiararsi figura autonoma. Il suo itinerario singolare ha arricchito il mondo artistico e il clima letterario del suo e del nostro tempo.

Nasce nel South Lancashire, conosciuto come Black Country, in una famiglia vittoriana benestante ancorata al perbenismo sociale. Conosce le leggende celtiche dalla nonna materna e dalla governante e presto si appassiona alle letture di opere di Lewis Carroll e Jonathan Swift. Per indole eccentrica e ansia di libertà la sua carriera scolastica è costellata da una serie di espulsioni e si alterna secondo un percorso irregolare. La sua propensione artistica rimane incompresa, tanto che per suo padre essere artista significava essere *gay* o *poor*. Avvicinatasi agli studi artistici si iscrive alla Scuola di Miss Penrose prima a Firenze e poi a Parigi.

Frequenta in seguito per un anno l’Ozenfant Academy aperta a Londra per un breve periodo tra il 1935 e il 1938. Nel 1937 conosce l’artista-sciamano Max Ernst, in occasione di una sua esposizione londinese, con cui instaura una relazione sentimentale nonostante la differenza di età. Nel medesimo anno giunge con lui a Parigi dove incontra gli esponenti del Surrealismo. Per lei probabilmente è il padre che non aveva mai

avuto. In un'intervista a posteriori nel 1974 dice di Max che era "the kind of man that every woman wanted and there he was" (Carrington, 1974, in Aberth, [2004], 2010: 25).

1.1. APPRODO ALL'AVANGUARDIA

Quando giunge a Parigi nel 1937 le esperienze e gli esiti del surrealismo proseguivano ormai da oltre dieci anni, secondo principi che si riferivano all'idea di Rimbaud di cambiare la vita e al pensiero di Marx di rinnovare il mondo. Automatismo psichico puro come reale funzionamento del pensiero, onnipotenza del desiderio, sogno/veglia, *surreel/surnaturel*, sono gli aspetti della *pars construens* del movimento, così come le tecniche del gioco del cadavere squisito e della scrittura automatica, confidando nel valore assoluto dell'immaginazione, del meraviglioso, del regno del fantastico per la rivoluzione totale. Infatti ogni cambiamento è garanzia di libertà sempre desiderata da Leonora come via di fuga dagli obblighi del sistema socio familiare e che si incarna nei suoi dipinti e nei suoi racconti nell'immagine totemica del cavallo bianco in corsa dipinto nella finestra a *trompe l'oeil* di *Self-Portrait* (1937-1938) e nel cavallo a dondolo dei giochi infantili, Tartar, bruciato dal padre della *Dame ovale* nel racconto omonimo, emblema dell'anima senza vincoli che nella medesima opera pittorica campeggia sulla parete di lato alla iena, *animal nature*, natura istintuale, belluina, un altro *totem* che esprime l'esigenza di ricondursi al mondo primordiale, *ab origine*, *pre-form* e *pre-light*¹.

Leonora è l'unica figura femminile accolta nell'*Anthologie de l'humour noir* di André Breton pubblicata nel 1940, con il racconto *La débutante*, che si distingue per l'ironia capace di provocare un effetto *shock*, disorientante fino al paradosso quando la iena, che avrebbe dovuto sostituire l'autrice interna al ballo delle debuttanti poiché non desidera parteciparvi, per travestirsi divora la domestica, un gesto interpretabile come evitamento del sistema sociofamiliare, con risvolti tali da determinare effetti contrastanti e contraddittori.

¹"However, out of the depths of this humanoid female a nameless apprehension is constantly present of a no I, no me, no it, but Is, limitlessly mysterious, but there - no doubt at all", Carrington, [1970], 1981. In Rosemont, 1998: 372 - 375.

In verità Leonora, a distanza di tempo, in una lettera inviata nel 1970 a Henri Parisot e pubblicata come prefazione all'edizione del 1973 di *En bas*, riconosce di essere stata apprezzata e accolta tra i surrealisti non perché mostrasse particolari doti intellettuali, ma semplicemente per la propria bellezza e giovane età². In tal caso conferma, quindi, la concezione della donna per gli esponenti del movimento, esaltata come musa e oggetto del desiderio, attributi nei quali lei come le altre artiste scrittrici che si erano approssimate all'avanguardia non si riconoscevano e che testimoniano come la donna, nonostante fosse definita da Breton “pietra angolare del mondo” e “amata e esaltata come la grande promessa”, (Breton, [1953], (1962), 1966. In Passeron, 2002: 41 - 42) non fosse valutata nella vita pratica per le sue peculiarità e, in quanto scrittrice e/o artista, per il suo talento.

Il surrealismo per lei

incarna uno stato d'animo, una condizione dello spirito, come aspetto fantastico della realtà [...] - che include l'esteriore e l'interiore - non una moda. - precisa in una intervista - Abbiamo appena iniziato a esplorare l'inconscio e la mente umana è davvero infinita, un campo in continua evoluzione. [...]. Per me il simbolismo è una chiave psichica sotterranea; lo ha dimostrato il dottor Jung, discepolo di Freud. I simboli – archetipi che popolano l'immaginario pittorico e narrativo – sono spontanei e vengono generati dal nostro sotterraneo nascosto, dal nostro inconscio; mi sono servita della mia arte per cercare di capire da dove escono, da dove vengono liberati questi simboli e ancora oggi la mia ricerca è aperta. Il simbolo cela lo sconosciuto. Noi viviamo nel mistero di quel che non conosciamo. Einstein diceva che tutto quello che la scienza non può sondare e penetrare è il cosiddetto sconosciuto, il mistero (Carrington, 2004. In Sileo, 2007: 211- 212).

² Le sue “continue metamorfosi non sono che il correlativo oggettivo di una riflessione sull'identità che si attiva tramite un meccanismo raffinato di estetizzazione/ negazione del corpo. In altri termini, la negazione della bellezza diviene *conditio sine qua non* affinché l'artista sia in grado di accedere a una dimensione intellettuale e creativa altrimenti soffocata dalla corporeità femminile”, Agnati, [1997], 2003: 16 - 17.

I *totem* sono quindi *transfert* di ansie, ossessioni, moti interiori, passioni e tesori del desiderio, emergono dal fondo e sopravvivono nello stato di soglia tra conscio e inconscio, popolano gli spazi liminali delle opere letterarie e pittoriche di Leonora, zone di transito e di frontiera, non-luoghi tra reale e immaginario, indefinibili, indecifrabili, illimitati per l'avanzamento dello sguardo.

1.2. OLTRE LA SOGLIA

La sua esperienza artistica che coincide con la vita esprime l'esigenza di affermazione di sé, come risposta al desiderio di indipendenza. Insofferente agli obblighi familiari e propri del contesto sociale in cui vive nel corso della sua adolescenza, alimenta la sua curiosità per orizzonti negati oltre che sconosciuti, talora come unica *chance* di fuga dal disagio esistenziale.

Segue la sua indole inquieta e istintuale nell'addentrarsi tra i sentieri di una foresta psicologica per scegliere la via della verità, della rivelazione, per la scoperta del terzo occhio capace di inoltrarsi al di là del visibile. E' proprio la capacità di vedere oltre potenziando lo sguardo e di scandagliare nella propria Africa interiore³ per raccogliere le energie primigenie, che le comporta il mutamento, la trasformazione, nel desiderio di assumere consapevolezza e affermare se stessa

Quando rimane sola a Saint Martin d'Ardèche dopo il secondo arresto di Max Ernst in seguito allo scoppio del secondo conflitto mondiale, imprigionato, in quanto di origine tedesca, in un campo per stranieri in territorio francese, sembra prossima a perdersi, ma riesce a ritrovare se stessa e a proseguire il cammino per la costruzione di sé. Subisce, infatti un crollo psicologico e viene internata in un istituto psichiatrico. Convinta da un'amica inglese, Catherine Yarrow, e dal suo compagno ungherese, Michel Lucas, ad accompagnarli nel viaggio in automobile da Saint Martin d'Ardèche per oltrepassare il confine francese nell'intento di ottenere a Madrid un "visto" per Ernst, appena arrivata viene ricoverata a Santander con l'intervento della famiglia per i suoi acuti stati d'ansia e di agitazione.

³ L'espressione è propria di uno dei massimi esponenti del romanticismo tedesco, J. P. Richter, 1826 -1838. In F. Caroli, 1995: 190.

2. DOWN BELOW/ EN BAS: IL VIAGGIO AGLI INFERI

Nel 1943, ripercorrendo con la memoria l'esperienza vissuta tre anni prima relativa al suo internamento in seguito al suo stato di prostrazione psichica, rivive la vertigine della sua psicosi, il suo stato di impotenza e di angoscia, i momenti della sua "prigione", nell'istituto di cura, controllata dal dottor Luis Morales.

Quest'ultimo cinquant'anni più tardi in una intervista⁴ si interroga sullo stato psicologico e sul profilo disturbato di Leonora, sulla possibile influenza delle concezioni del mondo surrealista come predilezione del primitivo, del magico, dell'illogico rispetto alle convenzioni della civiltà, come se il surrealismo fosse stato per lei una profilassi in relazione alla sua diagnosi, chiedendosi se, rispetto all'ambiente sociale a cui doveva adattarsi, oggi Leonora potrebbe essere veramente considerata "malata".

In verità, Leonora riesce a "vedere attraverso il mostro" come dice lei stessa, tentando di comprendere e riflettere a poca distanza di tempo in *Down Below*⁵, un diario di cinque giorni dal 23 al 27 agosto del 1943 come in una seduta psicanalitica il suo malessere, la sua crisi depressiva sfociata in paranoia e ossessione psicotica.

Nella propria interiorità ormai esplosa Leonora giunge agli inferi per purificarsi, immergersi nella terra, nel Tutto e ritrovare la congiunzione armonica con l'universo, risalire alla consapevolezza di sé.

Nel diario ricorda che pensava di essere solo la pedina di un complotto, immaginando una grave minaccia per la popolazione spagnola che viveva, secondo lei, in uno stato di ipnosi determinato da figure conosciute quando era arrivata in Spagna come Van Ghent, un ebreo olandese, addirittura scambiato per un agente nazista, secondo la sua visione distorta della realtà che

⁴ L'intervista è riportata in Morales, (1993).

⁵ *Down Below* apparve per la prima volta in un numero della rivista "VVV" pubblicato (trans. Llona, V.) il 4 febbraio 1944: 70 - 86.

l'aveva condotta "giù in fondo", quasi ad annullare se stessa negli stati di incoscienza e di vertigine⁶.

Scrivo nel diario riguardo al maggio 1940, quando Ernst viene condotto per la seconda volta nel campo di Les Milles:

Avevo capito l'ingiustizia della società, volevo innanzitutto mondarmi e passare in seguito al di là della sua brutale stolidezza. Il mio stomaco era la sede di quella società, ma anche il luogo in cui gli elementi della terra si univano in me. Era, per usare la tua immagine, lo *specchio* della terra, la cui riflessione contiene la stessa realtà di ciò che viene riflesso. Questo specchio – il mio stomaco – si è dovuto lavare degli spessi strati di lerciume (le formule accettate) per poter riflettere la terra, - che secondo la sua visione simbolica sconcertante diventa "terra rossa", la Spagna, per il 'sangue disseccato della rivoluzione, - chiaramente e fedelmente, e qui quando dico terra, voglio dire naturalmente terre, astri, soli, nel cielo e sulla terra così come gli astri, soli e terre del sistema solare dei microbi (Carrington, [1944], (1979), 1988: 12 - 13).

Nella tensione verso la completezza raggiungibile attraverso l'espiazione dei gravami del mondo, come riscatto 'eroico' nella malattia che la ossessiona, si convince di essere la sola che può salvarlo mentre dovrebbe provvedere a salvare se stessa.

Immersa nella confusione politica e in quell'afa terribile, mi convinsi che Madrid era lo stomaco del mondo e che io ero incaricata di guarire quell'apparato digerente. Credevo che tutta l'angoscia si fosse accumulata dentro di me per finalmente risolversi e così mi spiegavo la forza delle mie emozioni. Mi sentivo capace di portare quel peso atroce e di trarne una soluzione per il mondo (Carrington, [1944], (1979), 1988: 21).

Emerge la natura belluina presente in ognuno di noi prevalente nello spirito libero di Leonora, così da raggiungere talora gli eccessi come manifestazioni di energia fisica e

⁶ "Ero sempre convinta che Van Ghent fosse colui che ipnotizzava Madrid, i suoi uomini e il suo traffico, lui che trasformava la gente in *zombi* e distribuiva l'angoscia come caramelle per farli tutti schiavi", Carrington, [1944], (1979), 1988: 23.

istintiva che sopravanzano sulla logica del pensiero, nel desiderio inconscio e al tempo stesso nella volontà, come presa d'atto consapevole, di abbattere i crismi e le convenzioni del sistema e preferire un mondo alle origini anteriore all'organizzazione sociale.

La sua animalità, ferinità, si manifesta senza reticenze e involontariamente, da iena, a tigre, da leone a cavallo, quando è legata con le cinghie di cuoio come un animale selvaggio e sorvegliata dall'infermiera tedesca Frau Asegurada nell'ospedale a Santander, che per lei assume i tratti simili a un "campo di concentramento".

Non sono mai riuscita a scoprire quanto tempo fossi rimasta nell'incoscienza: giorni o settimane? Quando diventai tristemente ragionevole, mi raccontarono che durante i primi giorni mi ero comportata come diversi animali, che saltavo sull'armadio con l'agilità di una tigre, graffiavo e ruggivo come un leone, nitrivo, abbaioavo, eccetera (Carrington, [1944], (1979), 1988: 33).

Nell'animale si riflette il suo *alter ego* o parte di sé più nascosta che convoglia tensioni e stati interiori⁷.

Quando la sua Nanny giunge in visita, come narra lei stessa:

Non sapeva di trovarmi in un manicomio e credeva di rivedere la bambina piena di salute che aveva lasciata quattro anni prima. L'accolsi fredda e sospettosa: era mandata da genitori ostili e sapevo che la sua intenzione era di riportarmi da loro (Carrington, [1944], (1979), 1988: 66).

Nel suo stato di vertigine, come bloccata da forze estranee, capisce che con quell'angoscia, "la sua mente [...] stava cercando di congiungersi dolorosamente al corpo [...] e non poteva più manifestarsi senza produrre un effetto immediato sul suo corpo, sulla materia [...] - che non obbediva più alle formule stabilite nella sua mente, le formule della vecchia Ragione" (Carrington, [1944], (1979), 1988: 18).

⁷ Riconoscendo il particolare valore simbolico della bestia sottolinea in una intervista: "I'm like a hyena, I get into the garbage cans. I have an insatiable curiosity", Carrington, 1999. In Aberth, [2004], 2010: 32.

2.1. VERSO LA *RESURRECTIO*

Riscoprire e recuperare l'energia interna, la potenza dello sguardo per procedere nella conoscenza e nell'autoconsapevolezza diventa l'unica via per risvegliarsi nel ritorno dagli inferi, come se Leonora fosse stata 'magnetizzata' da un potere misterioso per toccare il fondo e camminare verso il "suo paradiso". "Giù in fondo", è il luogo del ritrovamento di se stessa, nella "valle", la "Gerusalemme", la "camera della Luna", immaginata o apparsa ai suoi occhi, che pensa sia vicina a quella del Sole per la ricongiunzione e l'annullarsi degli opposti.

Io ero lo Spirito Santo - scrive quando si ritrova nella biblioteca dell'istituto psichiatrico e non è un'affermazione blasfema, se pensiamo che alchimia e religione non sono in contraddizione, dopo l'ingresso "giù in fondo"⁸ - e mi credevo nel limbo, il limbo – la mia camera – comunque fuori dalla dannazione, anche se non partecipe della "salvezza"- dove la luna e il sole si incontrano all'alba e al crepuscolo (Carrington, [1944], (1979), 1988:72).

Come Iside e Osiride, *yin e yang*, come maschile e femminile nell'androgino, mente e corpo, ragione e emozione, per uscire e liberarsi dal Cardiazol, che alla fine, come viene a sapere,

era una semplice iniezione e non un effetto dell'ipnotismo, che Don Luis non era un mago ma un bandito, che Codavonga, l'Egitto, Amachu, la Cina erano reparti dove si curavano i pazzi e che dovevo andarmene al più presto (Carrington, [1944], (1979), 1988:76).

Rinasce a nuova vita, riesce a rigenerarsi.

⁸Non è un caso che la figura tipica dell'alchimia nei trattati medioevali coincida con l'immagine dell'Assunzione della Vergine in relazione al processo di trasmutazione. "Facevo dei calcoli e deducevo che il padre era il pianeta, il Cosmo: raffigurato dal segno del pianeta Saturno. Il figlio era il Sole e io la Luna, elemento essenziale della Trinità, con la conoscenza microscopica della terra, delle sue piante e delle sue creature.

Sapevo che il Cristo era morto e finito, che dovevo prenderne il posto perché la Trinità, privata della donna e della conoscenza microscopica, era diventata arida e incompleta. Il Cristo era sostituito dal Sole. Io ero il Cristo sulla terra nella persona dello Spirito Santo", Carrington, [1944], (1979), 1988: 58.

3. CONCLUSIONI

Solo a distanza di tempo, quando scrive, Leonora comprende “l’importanza della salute, cioè la necessità assoluta di avere un corpo sano per evitare il disastro nella liberazione dello spirito” (Carrington, [1944], (1979), 1988: 11). Riesce ad uscirne e la sua *resurrectio* è simile alla trasmutazione alchemica, dalla *nigredo* all’*albedo* fino alla *rubedo*, come un processo di purificazione dalle scorie del mondo⁹, dalla terra al cielo. Riscopre la propria identità, la propria natura dinamica improntata al cambiamento, per cui ogni blocco e arresto si esprime in insoddisfazione e inquietudine.

Leonora Carrington è una delle donne erranti che vivono la condizione di esilio volontario come distacco e sradicamento, esperienza nomadica. Per lei il viaggio assume veramente i toni della fuga, nell’intento di superare se stessa e dell’itinerario iniziatico per assumere consapevolezza di sé, come conquista, liberazione, sogno, scoperta perenne.

Dopo l’internamento migrerà in Messico nel 1942 con Renato Leduc, scrittore e poeta messicano, sposato per convenienza, per allontanarsi dall’Europa¹⁰.

A Città del Messico incontrerà Remedios Varo che aveva conosciuto nella capitale francese due anni prima, un’altra artista che dopo la formazione in Spagna e i soggiorni a Parigi, giunge nel 1941 con Benjamin Péret a Veracruz, per stabilirsi poi nella calle Gabino Barreda, in una dimora che immediatamente si converte in un luogo di incontro, di dibattito,

⁹ “Avevo sentito parlare di vari padiglioni; il più grande era molto lussuoso, come un albergo, coi telefoni e le finestre senza sbarre; lo chiamavano «Abajo» (Giù in fondo) e ci si viveva felici. Per approdare a quel luogo paradisiaco bisognava ricorrere a metodi misteriosi, che io credevo fossero la divinazione della Verità Intera”, Carrington, [1944], (1979), 1988: 46.

¹⁰ Mentre stava gradualmente recuperando per uscire dalla psicosi a Santander, la famiglia aveva deciso di inviarla in un altro istituto per cure mentali in South Africa, ma l’artista riuscì a non sottostare all’itinerario che le avevano organizzato e recatasi a Lisbona per imbarcarsi fu affidata a una sorvegliante nel vicino villaggio di Estoril. Prossima alla partenza, sfuggì a tale destino recandosi all’Ambasciata messicana dove sapeva di trovare un vecchio amico, Renato Leduc, che le garantì la protezione come ambasciatore e che poi sposò per ottenere l’immunità diplomatica, come scrive Aberth, [2004], 2010: 51.

di sperimentazione. Leonora si stabilisce vicino all'abitazione dell'amica in un appartamento in Rosa Moreno e conosce più tardi Emerico (Chiki) Weisz, un fotografo di origine ungherese.

Nonostante ambedue si fossero incontrate brevemente in Francia, come scrive Whitney Chadwick, la loro amicizia divenne poi il centro della vita creativa della Carrington: "La presenza di Remedios - ha detto Leonora a posteriori - in Messico ha cambiato la mia vita" (Carrington. In Chadwick, 1986: 40).

In tale contesto Leonora e Remedios saranno affascinate dalle arti magiche come dai sogni che proiettano in un altro mondo. Lavoreranno considerando la scrittura e la pittura come un processo alchemico per ritrovare se stesse.

Credono nel processo alchemico, come unica via per la propria coscienza, che non è privo di sforzi per edificarsi, in quanto che permette il raggiungimento della conoscenza superiore, la saggezza, il cambiamento, per rinnovarsi, per elevarsi, giungere attraverso la trasmutazione alla vera conoscenza, alla pietra filosofale, come l'alchimista che mescola i metalli per giungere all'oro, luce di sapienza superiore, alla scoperta della verità, dell'elisir di lunga vita, del sacro Graal.

Nella nuova terra mitica, magica, ancestrale, dove vivono Leonora e Remedios manifesteranno una curiosità particolare per differenti culture e identità, costumi e tradizioni e la loro amicizia è un legame talmente forte che sembra una unica energia, completandosi a vicenda, una più inquieta come la notte, l'altra più tranquilla e solare, come la Luna e il Sole.

Interpreteranno così in maniera personale nella loro opera pittorica e letteraria il percorso alchemico a distanza ormai dal Surrealismo che si avvicinava all'alchimia nel corso degli anni Trenta, quando André Breton parlava di "alchimia del verbo" nel secondo manifesto del movimento, e che avvicinandosi proprio all'alchimia, al misticismo, all'occultismo nel 1929, prima della pubblicazione, sottolineava l'esigenza di giungere all'occultamento profondo¹¹. Tale processo diventerà per loro la

¹¹ "Alchimia del verbo: queste parole che oggi si vanno ripetendo un po' a casaccio esigono che le si prenda alla lettera [...] - per questo - chiedo l'occultamento profondo, effettivo del surrealismo. Proclamo, in questa

via della conoscenza e dell'affermazione di sé, ma anche della libertà come capacità di esprimere il proprio potenziale creativo senza limiti e reticenze, anche per immaginare nuovi mondi in cui proiettarsi per sopravvivere alle "strette" del sistema, alla "prigione", come indicherà Leonora più tardi in *Le cornet acoustique* sognando una nuova era glaciale ¹².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aberth, S. L. [2004], (2010). *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*, Farnham, Surrey, Burlington, VT: Ashgate; Aldershot: Lund Humphries.
- Agnati, T. [1997], (2003). *Leonora Carrington: Il surrealismo al femminile*. Milano: Selene Edizioni.
- Breton, A. [1953]. Du Surréalisme en ses oeuvres vives. In A. Breton (Ed.). (1962). *Les manifestes du surréalisme*. Paris: Pauvert; (1966), 2003. *Manifesti del surrealismo*. Torino: Einaudi. In R. Passeron (Ed.). (2002). *Surrealismo: il sogno e l'inconscio nell'arte*, (41 - 42). Santarcangelo di Romagna: Keybook.
- Breton, A. (1930). Secondo manifesto del surrealismo. In L. Binni, (Ed.). (2003). *Il surrealismo* (93). Roma: Newton & Compton.
- Carrington, L. (1939). *La Dame ovale*. Paris: Éditions GLM.
- Carrington, L. (1939). *La débutante*. In L. Carrington (Ed.). (1939).
- Carrington, L. (1944). Down Below (trans. Llona, V.). *VVV*, 4 february, 70 - 86.
- Carrington, L. (1945). *En Bas*. Paris: Éditions de La Revue Fontaine, Collection L'Âge d'or.

materia, il diritto all'assoluta severità. Nessuna concessione al mondo, nessuna grazia. Di fronte a noi la terribile alternativa. Abbasso coloro che dispensano il pane maledetto agli uccelli", Breton, (1930), In Binni, 2003: 93.

¹² Con Carmilla, che impersonifica l'amica Remedios, accorgendosi di essere entrate in una nuova era glaciale, Leonora ricerca un punto di riferimento, la stella polare: "La stella polare si deve vedere attraverso il centro del disco - spiegho - per poter trovare le posizioni degli altri corpi celesti che sono tutti in movimento. La stella polare si muove, a quel che sembra, solo se i poli della terra si inclinano abbastanza per produrre un cambiamento completo nella loro posizione magnetica [...] - Carmilla - Aveva trovato la stella polare ma nessuna delle altre costellazioni appariva al suo posto [...]. Le ere glaciali trascorrono e sebbene il mondo sia sempre immerso nel gelo, pensiamo che un giorno erba e fiori cresceranno di nuovo", Carrington, [1974], 1984: 154-156, 182.

- Carrington, L. [1944], (1988). *Giù in fondo*. (trad. Bompiani, G.), Milano: Adelphi.
- Carrington, L. [1970], (1981). What is a woman?. *Cultural Correspondence*, 12-14. In P. Rosemont (Ed.). (1988). *Surrealist women: An International Anthology* (373-375). Austin: University of Texas Press.
- Carrington, L. (1974). *Le cornet acoustique* (trans. Parisot, H. prologue par Pieyre de Mandiargues, A.). Paris: Flammarion, Collection L'Âge d'or; (1984). *Il cornetto acustico* (trad. Bompiani, G.). Milano: Adelphi Edizioni.
- Carrington, L. (1974). *Interview*. In M. Ávila Camacho Lopez (Ed.), Max me enseñó nueva forma de vivir. *Excelsior*. 10 de febrero, 1 - 2; La vida hay que vivirla como venga, con ideales, temores, amores, y problemas dice Leonora Carrington, *Excelsior*, 11 de febrero, 1 - 2. In S. L. Aberth (Ed.). [2004], (2010), (12).
- Carrington, L. (1992). *Memorias de abajo* (trans. Torres Olivier, F.). México D. F.: Siglo XXI.
- Carrington, L. (1999). *Interview*. Colonia Roma, Mexico City, february. In S. L. Aberth (Ed.). [2004], (2010), (32).
- Carrington, L. (2004). Intervista, 26 luglio. In D. Sileo (Ed.). (2007). *Remedios Varo: La magia dello sguardo* (209 - 220). Milano: Selene Edizioni.
- Chadwick, W. (1986). Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness, *Woman's Art Journal*, (7), 40.
- Morales, L. (1993). La enfermedad de Leonora. Tribuna. La intensa vida de la última surrealista. *El País*, 18 de abril, http://elpais.com/diario/1993/04/18/cultura/735084002_850215.html [Data di consultazione: 08/06/2017].
- Richter, J. P. (1826 - 1838). *Sämtliche Werke*. In F. Caroli. (1995). *Storia della fisiognomica* (190). Milano: Leonardo.

VISIÓN COMPARATIVA DE LOS PERSONAJES
FEMENINOS DE *GINEBRA Y EL REY DEL INVIERNO*
COMPARATIVE VIEW OF *GINEBRA AND EL REY*
DEL INVIERNO'S FEMININE CHARACTERS

María Elena SEOANE PÉREZ
Universidad de Oviedo

Resumen: La trilogía de novela histórica/fantástica del autor inglés Bernand Cornwell muestra una visión distinta de Arturo, cuya variación se deja sentir también en los personajes femeninos de la obra. Además, se realizará una comparativa entre el punto de vista de Cornwell con el ya estudiado de Morgana y Ginebra de Rosalind Miles, tanto sus características como mujeres en un mundo de hombres, sino también la relación de ambas con Arturo. Cornwell, apoya su opinión y su pensamiento sobre Arturo y sus aventuras a través de los ojos de otro personaje de la obra, Derfel Cardan; mientras que, Miles muestra sus críticas, su disconformidad al sistema patriarcal mediante los personajes femeninos, las diosas antiguas célticas, etc. Un viaje por dos caminos contrarios que su fundirán a la hora de ensalzar las figuras siempre reveladoras de la materia artúrica: Morgana, Nimue y Ginebra.

Palabras clave: Morgana, Ginebra, Arturo, Nimue, Bernand Cornwell, Rosalind Miles.

Abstract: The historical/fantastic trilogy novels written by the English author Bernand Cornwell shows a different vision of Arthur, whose variation is also felt in the female characters of the work. In addition, a comparison will be made between Cornwell's point of view with the already studied Rosalind Miles' Morgana and Geneva: their characteristics as women in a men's world and also their relationship with Arturo. Cornwell, supports his opinion, thinking and Arthur's adventures through the eyes of another personage of the work, Derfel Cardan, while Miles shows her criticism and disagreement with the patriarchal system

through female characters, ancient Celtic goddesses... A journey through two opposing paths that will melt together in order to extol the ever-revealing figures of Arthurian issues: Morgana, Nimue and Geneva.

Key words: Morgana, Geneva, Arthur, Nimue, Bernand Cornwell, Rosalind Miles

1. BERNAND CORNWELL Y SU REY

Cornwell es un escritor y periodista inglés valorado como uno de los mejores 25 autores del siglo XX. Conocido por sus sagas dedicadas a las conquistas del Imperio británico y las guerras napoleónicas y, a su vez, por las leyendas artúricas como la que nos ocupa. Ha publicado más de 40 obras y algunas de ellas han sido traducidas a 16 idiomas y adaptadas a la televisión por la BBC. En 2006, este exitoso creador de novelas históricas fue nombrado Caballero del Imperio Británico.

Por lo que se refiere a *El rey del invierno*, los saltos temporales nos muestran a este personaje ya mayor, convertido al cristianismo y escribiendo las aventuras de Arturo. Quizás sea una lucha del protagonista de lo que había sido, un gran guerrero que luchaba al lado de Arturo y que creía fielmente en sus propósitos contra lo establecido, una religión nueva y la destrucción de un sueño jamás irrealizable.

2. MORGANA

Morgana aparece sobre todo durante las cien primeras páginas del libro. Se describe como la representante de los saberes de los antiguos dioses: “ir a buscar a Morgana [...] Uther tenía preparados a los dioses antiguos por si fallaba el nuevo” (Cornwell, 2015: 26). El parto del hijo de Uther y Norwenna (no Igraine) se especifica otras dos de las misiones que tendrá durante la obra y que siempre le han caracterizado: curar a los enfermos y ayudar en el nacimiento, aún más si existe alguna complicación. En este punto se produce también un hecho significativo que se volverá a repetir durante la obra y será tratado a través de los distintos personajes y sus creencias: la coexistencia de la religión

antigua, tradicional con la nueva, que describe la expansión paulatina del cristianismo. Uther mantenía las creencias de su pueblo, mientras que Norwenna era cristiana. Cuando Morgana entra en la habitación para ayudar, elimina cualquier rasgo simbólico de la habitación y utiliza pociones y ritos para “espantar” los malos espíritus. “Morgana arrojó las dos cruces a la nieve y echó al fuego un puñado de Artemisa, la hierba de las mujeres” (Cornwell, 2015: 28).

Las diferencias que podemos encontrar en la obra con respecto a otros textos, más concretamente con el de Rosalind Miles, son las siguientes:

- a. Al igual que en *Vita Merlini* de Geoffrey de Monmouth, Morgana es la hija mayor, pero en este caso de cuatro hermanos bastardos, entre ellos Arturo, no de nueve hermanas. Pero, en ambos casos, sigue poseyendo todas las artes aprendidas del mago Merlín que será su bagaje en la materia artúrica.
- b. El leitmotif¹ de la leyenda artúrica es el cuidado de las heridas de Arturo después de haberse enfrentado a los enemigos o a su propio hijo y es llevado por Morgana a Ávalon para volver a reinar una Britania unida. No obstante, en *El rey Morgana* se ocupa de Mordred “permitiéndole” vivir y de que sobrelleve su tara física: nació tullido a causa de un “pie torcido”. Este contratiempo no impedirá que gobierne Britania en un futuro.
- c. La tercera discrepancia se refiere a su aspecto físico. Normalmente se describe como una mujer hermosa, alta, sensual y con un gran poder atrayente (si excluimos a partir de finales del siglo XIII² ya era vista como una bruja y con un aspecto horrendo). En el libro “postró su grueso cuerpo ante el rey” (Cornwell, 2015: 30). Asimismo, aparece con un aspecto horrendo ya que su rostro fue quemado durante un incendio, donde murió su esposo, quedando también afectado su lado izquierdo y la pierna izquierda retorcida. “Morgana, la más grotesca de las criaturas que moraban en la casa de Merlín [...] era una visión de pesadilla”

¹ Historia de los reyes britanos de Geoffrey de Monmouth.

² Lanzarote en prosa, Walter Map.

(Cornwell, 2015: 38). Su rostro estaba tapado por una máscara de oro que resplandecía en cada sitio que entraba, de tal manera podía ocultar sus defectos. A pesar de su semblante, era respetada por todos, famosa por su saber en la interpretación de los sueños, por sus poderes curativos y por sus conocimientos. Sorprende la gran consideración que le profesan Uther y Merlín: el mago la convierte en profetisa debido a su gran fortaleza; el rey la recibe en su consejo, que es una reunión prohibida a las mujeres, para que opine sobre quién deber proteger a su hijo. Su opinión es más importante que la de sus propios hombres consejeros. “Uther había convocado a Morgana al Gran Consejo [...] no se recibía a las mujeres [...] guardaba más sentido común que la mitad de las cabezas de sus consejeros juntas” (Cornwell, 2015: 74).

- d. Ávalon, la isla mágica donde tradicionalmente Arturo se repone de sus heridas para unificar a los pueblos britanos en un futuro, pertenece a la familia de Merlín. Se define como su reino, un lugar en el cual los druidas son libres. Pero, aquí se denomina con el nombre conocido por los britanos, Ynys Wydryn (“Isla de Cristal”). “Era buena tierra, y justo en su centro se hallaba Ynys Wydryn [...] conocida con el nombre de Ávalon [...] constituían la hacienda de Merlín”. (Cornwell, 2015: 26, 34).

Salvo por los estereotipos presentes en las novelas –amargada, temida, bruja-, Morgana siempre está dispuesta a ayudar a los demás tanto a hombres como a mujeres: Mordred, el futuro rey de Britania, Norwenna, madre del príncipe, enferma después de haber dado a luz; su compañera Sebile, “llegó a Ynys Wrydryn hablando incoherentemente, allí Morgana procuró devolverle la salud mental” (Cornwell, 2015: 39); logra salvar a algunas mujeres y a niños cuando el rey de Siluria, Gundleus, decide atacar Tor. También Merlín le encargará una serie de trabajos: del mismo modo que debe cuidar de Mordred y Norwenna, debe mantener limpios los caminos de los malos espíritus.

En cuanto a profetisa, es reclamada en la ceremonia de proclamación del nuevo rey, Mordred, para vaticinar el futuro del niño. Para ello, usa los ritos antiguos: los elementos de fuego, agua y tierra que a través de los cuales vislumbra malos

presagios, mas al dirigirse al pueblo proclama que tendrá larga vida. Así mismo, sus dotes adivinatorias, característica común de sus dotes, que, junto a su gran inteligencia y sagacidad, predijeron que iban a ser atacados por el rey de Siluria, que moriría Uther y que Gundleus y Gorfyddyn querían conseguir el trono a toda cosa, aunque significara la muerte del niño. “Morgana, que poseía astucia suficiente como para conocer la maldad de este mundo, se figuró que el rey de Siluria tenía planeado esa guerra”. (Cornwell, 2015: 131).

Su última aparición se debe a la visita de Arturo a Tor antes de la guerra final. Se ha mencionado anteriormente la importancia de su postura en diversos temas. Su hermano necesitaba el apoyo y la sabiduría de Morgana ante tamaña empresa – enfrentarse a un nutrido ejército y a un gran rey con pocos hombres y recursos. A pesar de la gran relación fraternal entre ambos, el autor, mediante el personaje Derfel, la dibuja en ese momento como una mujer amargada ya que no disponía del mismo poder como cuando vivía Uther y Merlín estaba presente en Dumnonia. Aún así conservaba el de interpretar los sueños y de curar. Aunque a través de diversos comentarios de Merlín, Morgana y Nimue, se deduce que ninguno de los tres era realmente feliz viendo como los hombres se destruían unos a otros. Igualmente, los tres sabían muchas más cosas del futuro que el resto y este “privilegio” les provocaba inquietud y desdicha, y en cierta medida hasta sarcasmo. “Merlín nació aburrido, de modo que se dedica a hacer lo mismo que hacen los dioses: divertirse a expensas nuestras” (Cornwell, 2015: 481).

3. NIMUE

Existen diversos nombres atribuidos al otro gran personaje femenino presente en la obra: Nimue, la Dama del Lago, Viviana, Niniana, igualmente relacionada con el mago Merlín tanto a nivel intelectual, como a nivel sentimental.

En algunos textos Viviana se acerca a Merlín para adquirir sus conocimientos mágicos para después usarlos en su propio beneficio. En los peores casos, usaba sus artes seductoras³

³ Lanzarote en prosa, Walter Map.

(descripción típica de las mujeres durante la Edad Media) para llegar y conseguir lo que quería de él.

La Dama del Lago era la protectora de la espada de Arturo, Excalibur y también de los mejores caballeros de la Tabla Redonda, indudablemente de Lanzarote, que se le consideraba el mejor caballero del mundo. No obstante, a partir de la cristianización⁴ de la materia artúrica su sino cambió a causa de su relación adultera con Ginebra por lo que su estrella cambió a su hijo Galahad (caballero perfecto, inocente, puro). Antes del cambio de relato, la Dama del Lago se convierte en la madre adoptiva de Lanzarote, incluso, lo ayuda en los encuentros que tiene con Ginebra y en las artes vengativas de Morgana para destruir a los amantes. Acerca de este hecho, se recuerda que en los textos particularmente en la *Vulgata* esta dura relación fue introducida para convencer y afirmar que las mujeres nunca se pueden llevar bien a causa de su rivalidad en conseguir al mejor candidato como marido.

El tercer nombre relacionado con Viviana es Nimue, el cual aparece en *El rey del invierno*. Descrita como una niña morena, delgada, irlandesa que fue raptada por Uther Pendragón cuando era pequeña. Al haber sido la única superviviente de un naufragio, Merlín le atribuye el papel de la segunda persona más importante de Ynys Wydryn considerando que estaba protegida por los dioses. “Nimue [...] salió de las aguas por su propio pie sin haberse mojado siquiera. Merlín dijo que era una señal del dios del mar, aunque la niña aseguró que había sido Don, la diosa más poderosa.” (Cornwell, 2015: 37). Por esta razón, su destino era convertirse en sacerdotisa ya que había sido elegida por la antigua religión. “Solo Nimue parecía realmente una elegida de los dioses y preparada para ser sacerdotisa” (Cornwell, 2015: 40).

Se muestra como un personaje fuerte, de grandes convicciones y con una misión que cumplir junto a Merlín: restaurar Britania. “Me enfrentaba a un rey, a su druida y a sus guerreros. Derfel, una chica contra un rey, un druida y una guardia real. ¿Quién ganó?” (Cornwell, 2015: 67). Debido a su fortaleza, quería alcanzar las tres heridas al igual que Merlín con el objetivo de adquirir el conocimiento y llegar a ser una mujer sabia: la herida del cuerpo,

⁴ La búsqueda del Santo Grial, la *Vulgata*.

la del orgullo y la de la mente. “Habré de recibir las tres heridas de la sabiduría” (Cornwell, 2015: 69). Por lo que se refiere a Morgana, solo recibió una (la del cuerpo) por lo tanto no puede obtener el beneplácito de los dioses.

Otra apreciación de su carácter fuerte de sus grandes convicciones se muestra en una explicación sobre su lugar en el mundo: confiesa a Derfel que no es feliz ya que superpone la misión que tiene para con su pueblo por encima de su propia felicidad. Reafirma de manera análoga que ha elegido este cometido porque no acepta ser una mujer sumisa, no quiere cuidar de un marido y de unos hijos. No desea ser una mujer convencional, ni seguir lo que se espera de ellas como muestra mayor parte de las mujeres que viven a su alrededor. “Si quisiera ser feliz, Derfel, estaría aquí debajo contigo, amasándote el pan y lavándote las sábanas”. (Cornwell, 2015: 204).

Arturo decide ir a luchar en contra de Gorfyddyd de acuerdo con el compromiso que había adquirido de cuidar a Mordred y a su sueño de ver una Britania unida. De ahí que se unan los protagonistas masculinos relevantes – Derfel, Galahad- y Nimue teniendo en cuenta que todos creían que Nimue era mucho más fuerte tras su vuelta de la Isla de los Muertos, esto es, necesitaban que les infundara fuerza, confianza y la victoria para tamaña empresa. Del mismo modo, Nimue quería ir con ellos por dos razones particularmente: deseaba vengarse de Gundleus quien la había violado; y, quería ayudar a Arturo y a sus hombres a ocultarlos bajo encantamientos y contrarrestar así los maleficios de los druidas que llevaran los del bando enemigo. Mientras no estaba realizando encantamientos o luchando contra los druidas enemigos, peleaba como otra guerrera más, invocando a Andraste, la diosa de las matanzas. Conviene subrayar un momento que se pone al mando del grupo de Derfel al encontrarse este envuelto en un halo de dudas y miedo. “Nimue notó mi absoluta indefensión y tomó el mando [...] Habló con una confianza inamovible”. (Cornwell, 2015: 560).

Se debe agregar que finalmente recibe las tres heridas de la sabiduría lo que confirma que era una elegida realmente de los dioses tradicionales.

1. La herida del cuerpo: en el asalto de Tor, pierde un ojo que le será reemplazado por uno de oro (de manera semejante a la máscara de oro de Morgana).
2. La herida del orgullo: en el asalto, también es violada por Gundleus. Una vez a salvo se encuentra bajo los cuidados de Morgana para el cuerpo y para el alma.
3. La herida de la locura: Sansum es un obispo cristiano que apoya a Arturo para sacar réditos a su respaldo (dinero, abadía, tierras...). Ginebra y Nimue planearon acabar con la expansión de la nueva religión. Sansum descubre que Nimue asalta su iglesia y quiere que la quemen como a una bruja. Dado que es una discípula de Merlín deciden encerrarla en la Isla de los Muertos como castigo. Allí son enviados los supuestos “locos” o personas que no tienen curación para sus males. Finalmente, Derfel la rescata de la Isla.

Niniana es otro nombre relacionado con Viviana, en cambio hay una doble personalidad⁵:

- Cuando actúa como Niniana, se convierte en un ser maléfico y mata a Merlín.
- Mientras protege y salva a Lanzarote, se comporta como la Dama del Lago.

En definitiva, cualquiera que sea su nombre, las cuatro están ligadas al personaje de Merlín y, similarmente, son sus amantes. Las características de las cuatro son relativamente iguales: suelen ser niñas o jóvenes, vírgenes hasta el encuentro amoroso con Merlín. En consonancia con su origen, se podría concretar que sus antepasados fueron ninfas⁶ ligadas al culto del agua, del bosque, de la montaña. Presentadas paralelamente a sus dobles masculinos (Merlín) como profetisas, dotadas de un poder adivinatorio dentro de un ataque de delirio sagrado.

4. NIMUE / MORGAN

Una teoría bastante interesante sobre la relación entre Morgana y la Dama del Lago es el desdoblamiento del mismo personaje, Morgana, en dos: esta última portaría los elementos

⁵ El rey y su mundo, Carlos Alvar.

⁶ Les fées au Moyen Âge, Half-Lacner.

negativos, mientras que la Dama del Lago se quedaría con los positivos. La expansión del cristianismo produjo la eliminación de las religiones antiguas (la religión celta), la asimilación de sus ritos y supersticiones (la triada de los dioses; estornudar o pasar por debajo de las escaleras), las características de los dioses (el dios Apolo es el dios del Sol cuya fiesta se celebraba el 25 de diciembre por lo que Cristo absorbe sus rasgos). A su vez, no se puede olvidar cómo fueron tratadas las mujeres durante esa época: seres sumisos, sin derechos, bajo el dominio del hombre que dirigirá sus vidas al igual que un Dios gobierna la del hombre. Morgana representa el enemigo a batir: una mujer fuerte, sabia, defensora de las mujeres, de las antiguas diosas y tradiciones. Una mujer que no se deja amilanar por las imposiciones sociales, por el cambio que se produce en la sociedad, por el posicionamiento, nunca deseado, de lo que será la mujer a partir del siglo XIII en toda Europa.

A través de su personaje, podemos vislumbrar el trato que han ido recibiendo las mujeres: quien iba en contra de esta religión era tachada de hijas del demonio. Más aún, sus conocimientos procedían del mal y eran las tentadoras –como Eva-, para incitar al hombre a pecar. El adjetivo bien conocido por todos es el de “bruja”: un ser maligno, feo, cuyos propósitos son destruir el cristianismo y expandir el mal. Morgana, en la mayor parte de los textos, es definida como una bruja, un ser demoníaco que busca la muerte del sueño de Arturo, quien garantizaba la gloria del cristianismo: una Tabla Redonda compuesta de caballeros perfectos, guiados por un Bien Supremo (Dios), creyentes de la culpabilidad, del sufrimiento, del arrepentimiento, adoradores de un único dios todopoderoso. A partir del *Lancelot en prose*, incluido en la *Vulgata*, de la *Posvulgata*, los textos hispánicos (*Libro del caballero Zifar*), será una mujer malvada, bruja, inclinada al mal, a la lujuria y a la utilización de su sabiduría y astucia para conseguir sus fines más maquiavélicos: la destrucción del cristianismo mediante el odio a los valores que representan Arturo y su mundo.

La Dama del Lago⁷, ninfa virgen, será la protectora del mejor caballero medieval antes de la llegada de Galahad. Lo protege del

⁷ La muerte de Arturo, Sir Thomas Malory.

odio y de la venganza de Morgana para acabar con el amor que le profesa a Ginebra conforme a la teoría de que siempre había estado enamorada de Lanzarote (versión para crear la idea de que las mujeres no pueden tener una relación de amistad o de hermandad), la cual se extenderá con la aparición del personaje de Ginebra y con el adulterio de ambos. También Merlín, posteriormente vinculado al cristianismo⁸, elegirá a Viviana / Dama del Lago como su elegida ante Morgana. No obstante, la mantendrá en su triángulo por ser una mujer sabia, por sus conocimientos y por lo que representa en la religión celta: la descendiente de la diosa Morrigan.

En consonancia con su afinidad en *El rey del invierno*, Morgana y Nimue eran las únicas con acceso a los aposentos, a los conocimientos mágicos y a la fortaleza de Merlín. En cuanto a la celebración de las reuniones del rey con sus consejeros, eran llamadas para contar con su opinión, sobre todo, Morgana al poseer el don profético. “Lo que sucedía en el interior de la torre era un misterio para todos excepto para Merlín, Morgana y Nimue, y ninguno de ellos lo contaría jamás” (Cornwell, 2015: 45). Durante la Edad Media las mujeres de la nobleza o de la realeza eran tratadas como mera mercancía, un escalón para acceder al poder. No disfrutaban del derecho a opinar ni a elegir esposo: el padre u otro varón de la familia era el depositario de tal elección. En contraste a la libertad de ambas, el siguiente ejemplo sirve para ilustrar esta costumbre: Norwenna, mujer de escasa belleza y de otras aptitudes, era solamente relevante a los propósitos de Uther para adquirir más poder a través de su unión.

Ambas estaban en contra del cristianismo ya que las mujeres cristianas se debían someter a la voluntad de los hombres y tampoco permitían que hubiera sacerdotisas. Siguen la tradición celta de adorar a las diosas, como en el caso de Nimue que no solo sigue a su salvadora, Don⁹, sino también aprende los secretos de

⁸ Estoire de Merlin, ciclo de la Vulgata o Pseudo-Map.

⁹ La diosa Dôn, Dana, es la diosa madre celta cuyo significado es “aguas del cielo”. Al igual que las ninfas (Nimue) y las hadas (Morgana) están vinculadas al agua, esto es, con el poder de dar la vida. El culto a la Diosa-Madre se remonta a la época del Paleolítico donde representaban las más importantes deidades al ser consideradas portadoras de la vida. Igualmente, la social estaba basada en el matriarcado, esto es, las mujeres

los antiguos dioses gracias a Merlín y es la elegida de los dioses. Habría que decir también que Morgana se muestra un tanto más radical a la hora de tolerar la nueva religión. Cuando ayuda a Norwenna durante el parto, se deshace de cualquier símbolo relacionado con el nuevo dios. “Morgana expulsó a las acompañantes cristianas. Acto seguido, Morgana arrojó las dos cruces a la nieve y echó al fuego un puñado de Artemisa, la hierba de las mujeres”. (Cornwell, 2015: 28).

No existía entre ambas una gran amistad, aun así, se respetaban la una a la otra hasta tal punto que Morgana, gracias a sus dotes de curación, se encargó de reparar las heridas de Nimue cuando había sido atacada y violada por Gundleus. “Morgana le curaba el ojo”. (Cornwell, 2015: 179). De igual modo eran las representantes de Merlín por lo que su objetivo era salvaguardar sus planes: la conservación de un lugar pacífico, unido y la prevalencia del conocimiento de los antiguos dioses. “Morgana y Nimue volvieron a Ynys Wydryn, donde pensaban reconstruir el Tor” (Cornwell, 2015: 174).

5. *GINEBRA / EL REY DEL INVIERNO*

5.1 SEMEJANZAS

Morgana y Ginebra son mujeres fuertes, decididas, independientes e inteligentes por lo cual no hay ninguna rivalidad entre ellas, a pesar de los conflictos que surgen: en *Ginebra*, Morgana mantiene relaciones sexuales con su hermano para demostrar a Ginebra que todos los hombres son iguales y que no se debe confiar en ellos; en *El rey*, Ginebra no quiere a Morgana por su fealdad (tiene el rostro desfigurado), no porque sea mujer o la vea como una rival. Además, existe sororidad entre las tres, sobre todo, en *Ginebra*, ya que las decisiones de ambas se realizan por el bien de la otra.

En los dos textos, no son cristianas, sino que practican la religión pagana: Morgana, la céltica y Ginebra, el culto a Isis. Precisamente se ha comentado anteriormente su reprobación hacia el cristianismo y los constantes ejemplos de su oposición.

ostentaban el poder y se les respetaba en todos los ámbitos político-sociales. (Mitología celta, Jesús Ávila Granados; Dios nació mujer, Pepe Rodríguez).

“Pretende hacernos sentir culpables a todas horas y no dejo de decirle que nada tengo de qué arrepentirme; pero el poder de los cristianos va en aumento”. (Cornwell, 2015: 309).

5.2 CONTRASTES

En este caso son más numerosas partiendo desde el punto de vista de los autores: Rosalind prepondera el matriarcado, cuya protagonista es una Ginebra segura, determinada y reina de Ávalon, mientras que Cornwell resalta a los protagonistas masculinos, concretamente, a Derfel y a Arturo. Es necesario recalcar que da más relevancia a los masculinos, pero los tres femeninos más importantes gozan de una mayor libertad que en diversos textos de la materia artúrica. No son sumisas ni dependientes, al contrario, su carácter y su voluntad les hacen ser valoradas y apreciadas.

Normalmente Morgana es la representante de la isla mágica, donde lleva a Arturo a curar sus heridas del alma, donde las mujeres viven en total libertad. En *El rey*, Merlín es el guardián de Ávalon ya que la isla había pertenecido a su familia desde hace tiempo.

Naturalmente, Arturo no es un pusilánime, fácil de engañar y de seducir como ocurre en *Ginebra*. Se deja engañar por Morgana y también por las promesas de Merlín que pensaba en convertirle en el rey elegido por todos los britanos. Por el contrario, toma la determinación de coger el poder que cree corresponderle y se convierte en el protector primero de Mordred, y después de Dumnonia. A pesar de haber sido desterrado por no proteger a su hermano y ser considerado un hijo bastardo de Uther, cuenta con la aprobación de Merlín, Morgana y Nimue. Además, es visto por el pueblo como el adalid y libertador contra los sajones.

En *Ginebra*, Arturo era cristiano y quería convertir a Ávalon y a Ginebra también al cristianismo (una de las metas de Merlín). Baste, como muestra alguno de sus actos descritos como momentos mostrados en la Biblia: igualmente que Herodes mandó matar a los primogénitos, Arturo ordenó la misma cruenta decisión debido a que quería acabar con su propio hijo. Sin embargo, Cornwell indica que no cree realmente en ninguna religión, más bien las utiliza para sacar réditos de cada una de

ellas (del cristianismo para casarse con Ginebra; del paganismo para tener a los britanos como sus “futuros” súbditos).

Por último, la relación entre los hermanos varía dependiendo el punto de vista del autor. Rosalind presenta una buena relación fraternal en un principio con el propósito de explicar la actuación de Morgana con respecto a los hombres. Buscaba vengarse a través de Arturo debido a la desconfianza hacia ellos y a demostrar que ninguno es realmente fiel (Arturo está enamorado de Ginebra, pero se acaba acostando con su propia hermana). Quizás la venganza se debe también al resentimiento que crece en Morgana por ser despojada de sus derechos de sucesión o de herencia. Antes de la cristianización, la mujer o la hija heredaba los bienes de la madre, esto es, una sociedad matrilineal. Todo ello cambió y su hermano pasó a ser el heredero único a pesar de que era la hermana mayor. En cambio, en *El rey*, la relación de los hermanos es totalmente cordial, de amor mutuo, sin un ápice de rencor o resentimiento. Así mismo, será su apoyo a lo largo de las decisiones que vaya tomando su hermano a lo largo de la historia.

6. CONCLUSIÓN

Posiblemente nos encontremos ante los pocos ejemplos de una visión distinta no solo de la figura de Morgana sino también de las mujeres de la materia artúrica bajo la pluma de un escritor. Precisamente el enfoque es reseñable dado que suelen ser las causantes de las desgracias de Arturo y sus caballeros –en lo concerniente a Morgana y Ginebra- o arquetipos de lo que se espera en las mujeres (la Dama del Lago es una mujer que se opone a otra por el simple hecho de querer disponer de más libertad). Rosalind va mucho más allá y rompe con el modelo de la saga artúrica con la intención de que las mujeres protagonicen su propia vida, su propio destino y que, finalmente, sean valoradas debidamente. Indiscutiblemente, ambos escritores se oponen a una religión que aboca a las mujeres al sometimiento y a la supresión de sus derechos como personas. En definitiva, es necesario eliminar gradualmente estos arquetipos y cadenas de las mujeres de una sociedad que sigue organizado mediante un sistema patriarcal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Rodríguez, P., (1999). *Dios nació mujer*. Madrid: Ed. Grupo Zeta.
- Markale, J., (1997). *El ciclo del Grial. El hada Morgana*. Barcelona: Martínez Roca S.A.
- Zorrilla Ortiz de Urbina, L., (2015). *La figura de Morgana en la materia de Bretaña hispánica*. Vitoria-Gasteiz: Las Modernas.
- Ávila Granados, J., (2007). *La mitología celta*. Madrid: Martínez Roca.
- Harf-Lancner, L., (1991). *Le monde des fées dans l'occident médiéval*. París: Hachette Littératures.
- Harf-Lancner, L., (1984). *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. París: Ed. Champion.
- Miles, R., (1999). *Ginebra. Reina del País del Verano*. Madrid: Ed. Plaza & Janes Editores.
- Álvar, C., (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gracia Noriega, J. I., (2009). *El reino mágico de Arturo*. Madrid: La Esfera de los libros, S.L.
- Cornwell, B., (2015). *El rey del invierno. Crónicas del Señor de la Guerra I*. Barcelona: Aleph Editores.