



(ASOCIACIÓN UNIVERSITARIA DE ESTUDIOS DE MUJERES)

MUJERES EN GUERRA/GUERRA DE MUJERES EN LA SOCIEDAD, EL ARTE Y LA LITERATURA

Estela González de Sande • Mercedes González de Sande (editoras)

**MUJERES EN GUERRA / GUERRA
DE MUJERES EN LA SOCIEDAD,
EL ARTE Y LA LITERATURA**

Estela González de Sande

Mercedes González de Sande (editoras)

Colección Escritoras y escrituras Directora: Mercedes Arriaga Flórez
MUJERES EN GUERRA/ GUERRA DE MUJERES EN LA
SOCIEDAD, EL ARTE Y LA LITERATURA

Editoras: Mercedes González de Sande y Estela González de Sande

Comité científico: Elena Jaime de Pablos (Universidad de Almería), Leonor Saez Méndez (Universidad de Murcia), Marcela Prado Traverso (Universidad de Playa Ancha, Chile), Remedios Zafra Alcaraz (Universidad de Sevilla), Yolanda Morató Agrafojo (UPO), María Reyes Ferrer (Universidad de Murcia), Victoriano Peña Sánchez (Universidad de Granada), Rocío Velasco de Castro (Universidad de Extremadura), Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo), Fausto Díaz Padilla (Universidad de Oviedo), M^a Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada), Isabel González Fernández (Universidad de Santiago de Compostela), Victoriano Peña Sánchez (Universidad de Granada), Fabio Rodríguez Amaya (Università degli Studi di Bergamo), M^a Amparo Pedregal Rodríguez (Universidad de Oviedo), M^a Elena Jaime de Pablos (Universidad de Almería), Sarah Zappulla Muscará (Università degli Studi di Catania), Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla), Vicente González Martín (Universidad de Salamanca), Antonella Cagnolati (Università degli Studi di Foggia), M^a del Carmen Alfonso García (Universidad de Oviedo)

© Imagen de portada: Femmes de Adriana Assini
www.adrianassini.it

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright"©, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

© Arcibel editores, Sevilla, 2014 ISBN 978-84-15335-56-6

ÍNDICE

1. MUJERES ESCRITORAS Y ACADÉMICAS

1.1. *La voz y la pluma de las mujeres como medio de reivindicación política y social*

MARÍA TERESA ARIAS BAUTISTA, *Mujeres encadenadas por la palabra*.

RAISA GORGOJO IGLESIAS, *Cuerpo, discurso y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo*.

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO, *Palabras para recordar: el compromiso político de Concetta La Ferla en el relato de Maria Attanasio “Di Concetta e le sue donne”*.

ANA MENÉNDEZ PRIETO, *Santa Teresa, maestra y escritora*.

MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO, *La mujer al otro lado de la trinchera en Espérame en el cielo o mejor no de Diana M. de Paco: la heroicidad de la supervivencia en la violencia de género*.

ASSUMPTA SABUCO CANTÓ, *Cuerpo y sangre en la obra de Pilar Albarracín*

ARETI SPINOULA, *La “Chiara” di N. Kazantzakis, mito e realtà*.

CARMEN SUÁREZ SUÁREZ, *Sara Suárez Solís: una escritora contra el patriarcado*.

1.2. *Escritoras contracorriente, polémicas o bélicas*

DAVIDE BIGALLI, *Donne sul piede di guerra. Il Femminile futurista tra bellicismo e riscatto*.

ROSA DOMÍNGUEZ MARTÍN, *Las “Aficiones Peligrosas” de la condesa rebelde, análisis de su primera obra*.

CRISTINA MORALES SARO, *Cuando el privilegio es matar. El travestismo militante de Dorothy Lawrence*.

1.3. *La guerra en la literatura escrita por mujeres*

ANTONELLA CAGNOLATI, *Le drammatiche tracce dell’ora presente nella vita privata: la guerra nel carteggio tra Anna Kuliscioff e Filippo Turati (1915-1918)*.

ISABEL CARRERA SUÁREZ, *Tres Guineas y el centenario de 1914: guerra, activismos y escritura desde el siglo XXI*.

TERESA GIBERT MACEDA, *Margaret Atwood y el legado literario de la Primera Guerra Mundial*.

MARÍA TERESA GONZÁLEZ MINGUEZ, *Virginia Woolf y la Primera Guerra Mundial: el nexo femenino en To the lighthouse y Mrs Dalloway.*

TRINIS A. MESSINA FAJARDO, *Mujer, guerra y exilio en “Las peregrinaciones de Teresa” de María Teresa León.*

ROSARIO MESTA RODRÍGUEZ, *Sólo hacen falta tres guineas para poder detener la guerra: el combate literario de Virginia Woolf contra la masculinidad, el patriarcado y los conflictos bélicos.*

VERÓNICA PACHECO COSTA, *Cicely Hamilton: la sufragista anti bélica.*

DAMIANO PIRAS, *Tra assordanti silenzi ed eroiche vedute: pensieri e parole sulle dissonanti reazioni delle intellettuali sarde alla Grande Guerra.*

1.4. La lucha de las mujeres en los centros académicos

IRENE AGUADO HERRERA, *Visibilización de las aportaciones de las mujeres en el origen del psicoanálisis*

ELENA FERNÁNDEZ TREVIÑO, *Educación con el corazón (María Zambrano: la revolución educativa pendiente).*

ESTRELLA MONTES LÓPEZ, *La carrera académica vista con ojos de mujer: análisis cualitativo de experiencias profesionales.*

STELLA PRIOVOLOU, *Jacqueline De Romilly: l'ideale ermeneuta dell'antichità classica e appassionata di Grecia*

1.5. Mujeres rebeldes y transgresoras en la literatura

MARTA BELLOMETTI, *Poder y rebeldía en La casa grande, de A. Cepeda Samudio: cuestión de trincheras, cuestión de mujeres.*

ALMUDENA ORELLANA PALOMARES, *Poesía y homosexualidad en la posguerra española: Gloria Fuertes García.*

YOLANDA ROMANO GARCÍA, *Una mirada feminista en el giallo italiano*

2. MUJERES LUCHADORAS Y ACTIVISTAS

2.1. La lucha armada o inerme a favor de los derechos de las mujeres

ANA ABA CATOIRA, *La contribución de las mujeres en la gestación del Estado de Derecho.*

MARINA LÓPEZ BAENA, *Las mujeres y los procesos de pacificación. Una crítica de ausencias y reivindicación de presencias.*

LOURDES PÉREZ GONZÁLEZ, *Del victimismo al activismo: las guerras de las mujeres en la guerra.*

2.2. Reivindicaciones políticas y sociales de las mujeres y su aportación a la sociedad moderna

SANDRA DEMA MORENO, AMAIA DEL RÍO e ITZIAR GANDARÍAS, *¿Qué modelo de desarrollo queremos construir? Generando alianzas entre el feminismo y la cooperación para el desarrollo.*

ALBA MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Andaluzas exiliadas en México tras la Guerra Civil española. Compromiso social, mantenimiento y transmisión de valores democráticos y republicanos.*

OLGA TORRES DÍAZ, *El sostén azul de la plaza Tahrir. El grafiti se suma al activismo femenino en las calles de Egipto.*

2.3. Participación de las mujeres en la guerra

CRISTINA DE PEDRO ÁLVAREZ, *Ángeles de la guerra. Los discursos pacifistas de Carmen de Burgos y Sofía Casanova tras sus experiencias como corresponsales.*

LILIAN DOS SANTOS RIBEIRO, *Eneida de Moraes: memoria y militancia de una activista*

M^a LUISA MOLINA IBÁÑEZ, *La enfermera en la primera guerra mundial. Empoderamiento y estereotipos.*

PABLO GARCÍA VALDÉS, Universidad de Oviedo, *La participación de las aristócratas lombardas en el Risorgimento italiano.*

MERCEDES TORMO-ORTIZ, *Abandonando la sala de estar: Eleonora de Fonseca Pimentel, una napolitana en la lucha por la libertad.*

2.4. Mujeres en la historia, en la cultura y en la sociedad

LUCÍA LÓPEZ MENÉNDEZ / SOFÍA FERNÁNDEZ CASTRO, *Una pionera en el socorrismo: María Antonia Martínez.*

ANNA GRAZIA RUSSU, *All'opre femminili intente. Divieto di guida per le donne arabe.*

ANTONIA SAGREDO SANTOS, *El protagonismo de la mujer en la sociedad estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial.*

SARA VELÁZQUEZ GARCÍA, *Una herida abierta en el cuerpo de las mujeres: la violencia sobre las mujeres en la Guerra de los Balcanes.*

3. MUJERES ARTISTAS

3.1. *Participación de las mujeres en el arte y su aportación a la cultura igualitaria*

PATRICIA GIL SALGADO, *Vanguardias pictóricas durante la década de 1910 y 1920: proyección de los roles de género en los estudios de caso de María Blanchard y Georgia O'Keeffe.*

CRISTINA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Al otro lado del Prerrafaelismo: Evelyn de Morgan, imágenes para la sororidad y la igualdad.*

PILAR MUÑOZ LÓPEZ, *Artistas españolas en la Guerra Civil (1936-1939).*

MARÍA ELENA PALMEGIANI, *Leonor Fini hacia una nueva dimensión de lo femenino.*

DIEGO RAMBOVA, *Exorcizando el fantasma Patriarcal: El caso de Mary Beth Edelson.*

3.2. *Representaciones artísticas de la mujer en el teatro, la música, el cine y la fotografía*

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ SOTO, *María Guerrero: gesto, figura y voz para una Cleopatra de abono teatral (1898).*

JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ, *Una mujer adelantada a su tiempo: Rogelia Gayo los Vaqueiros de Alzada*

SARA SÁNCHEZ CALVO, *Proyecto "Discovering Sophie". Representación de mujeres más allá de la norma: cultura, revoluciones y vida cotidiana en el siglo XIX.*

ROBERTO TROVATO, *Dal romanzo "Artemisia" alla pièce di Anna Banti "Corte Savella".*

PRESENTACIÓN

Bajo el título *Mujeres en guerra/Guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, el presente volumen reúne más de cincuenta ensayos realizados por profesores/as e investigadores/as de distintas disciplinas y áreas de conocimiento, con el objetivo de divulgar los estudios llevados a cabo en el ámbito académico sobre las mujeres y la guerra dentro y fuera de España; rindiendo, de este modo, homenaje al centenario de la primera Guerra Mundial y proponiendo, a su vez, nuevas líneas de investigación en torno al estudio de la mujer desde el punto de vista de su actuación y participación en la vida pública.

Con el primer gran conflicto bélico como telón de fondo, este libro pretende dar a conocer el papel fundamental de las mujeres “al otro lado de las trincheras”, entendido de forma metafórica o literal, con la convicción de que todavía hay mucho que decir y que escribir sobre la participación de las mujeres en la conformación de las sociedades democráticas, resaltando su aportación al campo de la política, del arte y de la cultura en pro de una sociedad igualitaria.

Por ello, con la ambición de abarcar diferentes ámbitos de estudio que engloben esta aportación de la mujer, los ensayos versarán en torno a tres ejes temáticos, que incluyen diversas líneas de investigación: “mujeres escritoras y académicas”, “mujeres luchadoras y activistas” y, por último, “mujeres artistas” y que, a su vez, están subdivididos en varias secciones, que analizan, entre otros temas de interés, textos literarios protagonizados por mujeres relevantes en la Historia y en los conflictos bélicos, ya sea como sujetos u objetos de la narración; o la participación activa de las mujeres en las diferentes guerras y, especialmente, en la constitución de las culturas democráticas europeas implantadas a raíz de las dos grandes guerras mundiales; así como la contribución de numerosas mujeres a la cultura y a los logros políticos y sociales de muchos países. Temáticas, todas, con un objetivo común: fomentar una cultura paritaria, y en cuya memoria puedan reconocerse también las mujeres como sujetos activos de la historia y de todos los campos que la componen. Mujeres, ya sean

escritoras, artistas, académicas, activistas, o mujeres luchadoras de cualquier espacio y condición social, cuyas aportaciones a lo largo de la historia, de manera colectiva o individual, han sentado la base de los valores de igualdad imprescindibles en una sociedad democrática.

Estela González de Sande
Mercedes González de Sande
Editoras

1. MUJERES ESCRITORAS Y ACADÉMICAS

1.1. La voz y la pluma de las mujeres como medio de reivindicación política y social

MUJERES ENCADENADAS POR LA PALABRA

María Teresa Arias Bautista

Agrupación Ateneísta de Estudios sobre las mujeres Clara Campoamor

1. INTRODUCCIÓN

Hay muchísimos vínculos que encadenan a las personas: la sangre, el afecto, la amistad, el compromiso, la afición... Dos de las tres mujeres que conforman este trabajo estuvieron unidas por la sangre pues eran madre e hija: *Mercedes Gaibrois Riaño* (1891-1960) y *Mercedes Ballesteros Gaibrois* (1913-1995). A este fortísimo vínculo se sumó otro que las ha hecho llegar hasta nuestros días: la palabra, que las ensambló, igualmente, a la primera de ellas en el tiempo: *Soledad Acosta de Samper* (1833-1913). Las tres fueron mujeres cultísimas, pertenecientes a una clase social privilegiada que les permitió situarse intelectualmente por encima de la mayoría de sus contemporáneas. Conscientes de sus capacidades y dentro de los márgenes de su ideología religiosa y de clase, mostraron que la diferencia entre hombres y mujeres era ficticia, fruto de una tradición injusta que podía ser demolida con la formación adecuada, el esfuerzo y el trabajo bien hecho.

2. CULTURA Y POSIBILIDAD

No todas las mujeres del siglo XIX y principios del XX, en Colombia como en España, ni gran parte de las que nacieron o se desarrollaron en la postguerra española, hubieran podido alcanzar las altas cotas de saber y reconocimiento que lograron ellas, si no se hubiesen dado en sus vidas las condiciones idóneas, pues únicamente las mujeres de las clases privilegiadas –al menos en el siglo XIX– contaron con los medios económicos necesarios para acceder a un grado aceptable de instrucción. Más adelante pudieron hacerlo otras cuyas familias contaban con menos recursos, pero a costa, la mayoría de las veces, de un gran esfuerzo personal, compaginando en ocasiones trabajo y estudio y renunciado a mucho por el camino.

Durante todo el periodo referido se requirió, además de un entorno socio-familiar favorable a su formación intelectual¹. Por otra parte, la posibilidad de alcanzar notoriedad o de hacer públicos sus conocimientos precisó de la complicidad y confianza de quienes se convirtieron en sus compañeros. Hombres que colaboraron con ellas, que creyeron en sus capacidades y las alentaron a manifestarlas sorteando las posibles críticas y los sentimientos generales en cuanto a las mermadas facultades femeninas. De ahí, que a mi modo de ver, cultura y posibilidad (en el amplio sentido de la palabra: aptitud, potencia, ocasión para ser o existir y medios disponibles) se resuelvan en una simbiosis ineludible para que las mujeres lograran mérito y reconocimiento.

Tanto en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX, como posteriormente en este último en España tras el breve paréntesis de la II República, no eran muy diferentes las ideas que se tenían en cuanto a las mujeres y lo femenino: una desdicha, su nacimiento, una preocupación, insertarlas socialmente, sin contar con su consentimiento o en contra de su voluntad, y el miedo a que no fuesen capaces de comportarse como una esposa ejemplar y una madre amantísima. En una palabra, transformarse en aquella imagen de “ángel del hogar”, causante de grandes desdichas para numerosísimas mujeres, que logró alcanzar el siglo XX de manos del franquismo.

A un lado y otro de la comunidad hispana, para lograr la aceptación del incuestionable destino femenino, se orquestó su peculiar educación: saberes intelectuales pocos, el desarrollo de una sensibilidad a flor de piel y habilidades cotidianas imprescindibles para su tarea doméstica, tanto para realizarla, como para mandarla y distribuirla, según la categoría social de pertenencia, y una serie de valores morales y religiosos como la decencia, la piedad, el sometimiento y el ánimo de complacer a propios y extraños.

En Colombia durante la etapa colonial apenas se realizaron políticas destinadas a la educación pública femenina. No obstante, allí, al igual que ocurrió en España a lo largo del siglo XIX, algunas personas dotadas de una percepción diferente con respecto a sus coetáneos, y/o de una concepción piadosa y caritativa de la asistencia a los necesitados promovieron a sus expensas la educación de las niñas en sus lugares de residencia.

¹ “Entretanto, su hermana de extraordinario talento –supongamos-, se quedó en casa. Era tan aventurera, tan imaginativa, tan curiosa por ver el mundo como él. Pero no fue a la escuela. No tuvo la oportunidad de aprender gramática y lógica, mucho menos de leer a Horacio y a Virgilio. Cogería un libro de vez en cuando, quizá uno de los de su hermano, y leería unas cuantas páginas. Pero entonces entrarían sus padres y le dirían que zurciera los calcetines, vigilara el cocido y no se distrajera con libros y papeles. Le hablarían con firmeza pero bondadosamente, pues eran gente de dinero que conocía las condiciones de vida de una mujer y amaban a su hija.” (Woolf, 2003: 74)

Ciertamente, la beneficencia ofrecerá a las damas poderosas un espacio de libertad que servirá para aliviar las desdichas de los menesterosos, o de quienes sin serlo mantuvieran una vida de precariedad que les impedía el acceso a ciertos beneficios como la educación². El Estado aceptará gustoso unas actuaciones que solucionaban problemas sin costes para las arcas públicas y aseguraban el mantenimiento de tan injustas estructuras sociales.

Tras la Independencia colombiana los esfuerzos individuales y públicos para la instrucción femenina alcanzaron escasa incidencia. Hacia 1833, fecha del nacimiento de Soledad Acosta, las mujeres que recibían educación eran solo un 10% de educandos, y a finales del siglo un 40% (Londoño, 1995). Además, las fundaciones piadosas realizadas desde mediados de siglo se frustraron por las frecuentes guerras civiles (Villegas, 2006: 6). Paso importante tuvo lugar, en 1870, con la reforma del presidente Eustorgio Salgar que decretó la enseñanza pública obligatoria y gratuita para niños y niñas. Pero, al tratarse de una educación secular, los conservadores se opusieron abiertamente y lo intentaron todo por arruinarla³. Sin embargo, a pesar de las dificultades, la enseñanza primaria fue ganando terreno y a ella seguiría la secundaria. En 1930 la República Liberal abrió nuevos centros, promovió el bachillerato femenino y las mujeres comenzaron a ingresar en la universidad (Villegas, 2006: 9).

Algo similar sucedía en España. En el siglo XIX las mujeres eran casi todas analfabetas y las que asistían a las escuelas las abandonaban pronto. La enseñanza era básica para que pudieran desenvolverse en las tareas domésticas. La ley de Moyano de 1857, dictó la educación primaria elemental obligatoria para toda la población, pero las vicisitudes políticas y los problemas presupuestarios mermaron su eficacia (Folguera, 1997: 433). El krausismo impulsó nuevas ideas pero sin cuestionar la imagen de esposa y madre (Parreño, 2011:10). No obstante, al igual que en Colombia, poco a poco la instrucción de las mujeres ganará terreno, alcanzado su punto álgido durante la II República. Más tarde el franquismo abolirá cualquier pretensión femenina que no fuese la de ser esposa y madre y una educación basada en la sumisión. Pero la dictadura hubo

² “La beneficencia fue un espacio de socialización para las damas de la elite. Además del espíritu de solidaridad, algunas mujeres se dedicaban a esas obras aprovechando salir de sus casas, figurar y tener protagonismo en la ciudad.” (Bonilla, 2003)

³ “Un sacerdote de Popayán declaró un domingo que los estudiantes que fueran a la maldita escuela pública serían atacados por la viruela”... En esa misma ciudad, en 1876, un maestro denunció que solo contaba con tres alumnos porque los sacerdotes “habían amenazado a los padres diciéndoles que si enviaban a sus hijos a las escuelas pagadas por el gobierno, no podrían recibir perdón por sus pecados y carecerían en consecuencia de los beneficios espirituales del sacramento.” (Loy, 1970: 5)

de hacer concesiones, sino ideológicas, si pragmáticas, por la necesidad de incorporar al mundo laboral la fuerza de trabajo de las mujeres.

Acerca de la emancipación femenina, la mayoría de hombres y mujeres, así liberales como conservadores, eran partidarios de un mantenimiento del *statu quo* vigente, garante del orden social establecido, con independencia de algunas mentes preclaras que consideraban el sometimiento secular de las mujeres como algo detestable y de los grupos de feministas que en muchos países, especialmente en los anglosajones, elevaban sus voces para acabar con aquella situación.

3. TRES BIOGRAFÍAS ENCADENADAS

3.1. Soledad Acosta de Samper

No hace mucho Soledad Acosta era una gran olvidada (Alzate, 2006: 33), lo que ha resuelto el interés por la autoría femenina de los últimos tiempos, haber sido reconocida como la más importante escritora colombiana del XIX y una de las más relevantes personalidades literarias en el panorama hispanoamericano de su generación. A ello hay que añadir que el pasado año se conmemoró el centenario de su óbito realizándose muchos homenajes en su nombre. Con todo, como sucede con las mujeres célebres, sabemos poco de los entresijos de su vida⁴, aunque conozcamos los datos más importantes y podamos intuir algo de su personalidad gracias a sus escritos, un borrador de la biografía sobre su padre que no llegó a publicar (Ordoñez, 2005: 68) y algunas anotaciones de un diario íntimo publicado en 2004, inspirado por el hombre que se convirtió en su marido (Alzate, 2006: 33).

Nacida en Bogotá, el 5 de mayo de 1833, fue hija del insigne Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán y de la americana Carolina Kemble Rou. Se educó de forma selecta en el colegio de la Merced de Bogotá⁵. A los doce años vivió en la residencia de su abuela en

⁴ “El rasgo más saliente de su personalidad parece que era el de ser muy reservada... una mujer casi pública, refugiada en una vida privada impenetrable, que se dedicó a crear vidas y voces, en cientos de expresiones múltiples y casi contradictorias, que hacen tremendamente difícil explicarla como sujeto.” (Ordoñez, 2004)

⁵ “El colegio de la Merced fue el primero que inició una educación más amplia y civilizada para la educación femenina... destinado especialmente para las hijas de los próceres de la Independencia y de los beneméritos de la patria.” (Acosta, 1901: 337-338)

Halifax donde perfeccionó el inglés del que ya poseía nociones (Acosta, 1901: 394). Seguirían colegios parisinos y la formación impartida por su propio padre⁶.

En 1855 casó con José María Samper, a su regreso a Colombia. Escritor polifacético, humanista y político, fue su gran apoyo para afirmarse en su obra literaria⁷. Dos hombres pues, su padre y su esposo, le ayudaron y estimularon en su caminar existencial y literario, una necesidad identitaria para asumir roles que no estaban considerados propios de mujeres.

De su matrimonio tuvo cuatro hijas: Bertilda, Carolina, María Josefa y Blanca Leonor. La familia vivió en Londres y París hasta que, en 1862, marchó a Lima y desde allí regresó a Bogotá. En 1872 fallecieron sus hijas Carolina y María José y en 1875 fue encarcelado Samper que no ahorró críticas en la prensa contra el presidente de la República Santiago Pérez por lo que fue encarcelado, sus bienes confiscados, y cerrada su imprenta (Cortés, 2009: 183). Soledad no se amilanó y haciendo gala de un extraordinario valor y fortaleza de carácter dirigió una carta al presidente recriminando lo injusto de su proceder⁸.

Una vez que su esposo salió de la cárcel se trasladaron a Venezuela y cuando este murió, Soledad fijó su residencia en París donde, en 1892, fue nombrada delegada oficial de la República de Colombia al IX Congreso Internacional de Americanistas que tuvo lugar en el convento hispano de la Rábida. Representó también a su país en los Congresos Conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento de América. Recibió el nombramiento de miembro honorario de la Academia Colombiana de Historia y en 1910 se le encargó la celebración del Primer Centenario de la Independencia.

Cuando murió en Bogotá, el 17 de marzo de 1913, era una figura intelectualmente admirada y respetada como muestran las notas necrológicas que aparecen en la segunda página de *El Tiempo*, del 19 de dicho mes, y en las 74 páginas en las que un editor

⁶ “Mi padre tenía por mí, su hija única, un amor bien entendido, así es que su principal anhelo era inculcarme la idea de que buscara en el estudio la distracción de la vida. Pero temiendo que me envaneciera o llenara de ilusiones, deseaba que me dedicara particularmente a estudios serios que no son generalmente del resorte de la educación de la mujer, sobre todo en Colombia. Hízome pues seriamente primero estudiar en París adonde me llevó muy niña y después a su lado, pero desgraciadamente a poco de haber regresado a nuestra patria, la muerte le arrebató casi repentinamente y me dejó en una orfandad no solamente física sino también del espíritu. Mi dolor fue tan grande que jamás me he podido consolar de haberlo perdido, pero desde entonces juré en mi alma trabajar sin tregua en educar mi alma de la manera que él lo hubiera deseado.” (Ordoñez, 2005: 68)

⁷ “Felizmente encontré apoyo y maestro en mi esposo el cual se ha complacido en guiarme por la senda de la literatura y alentarme en ello, empezando por convidarme a que le ayudara en las empresas periodísticas que le han ocupado siempre.” (Ordoñez, 2005: 69)

anónimo recogió todas las notas necrológicas que sobre ella se publicaron en los periódicos nacionales e internacionales (Russotto, 2006: 164).

3.2. Mercedes Gaibrois Riaño

Colombiana como Soledad Acosta, Mercedes Gaibrois⁹ nació en París, el 18 de septiembre de 1891, dado que su padre José Trinidad Gaibrois, formaba parte del cuerpo diplomático de Colombia. Su madre, Soledad Riaño Ruiz, pertenecía a una importantísima familia bogotana.

En 1892 regresaron a su país y en Sopor, cerca de Bogotá, pasó Mercedes su infancia en una inmensa hacienda llamada “El Castillo”. Dos mujeres influyeron en su formación intelectual y le brindaron los recursos para alcanzar sus posteriores metas: Herminia Gómez Jaime de Abadía¹⁰ y Soledad Acosta de Samper. Mercedes Gaibrois nunca poseyó un título académico, lo que no impidió que por sus vastísimos conocimientos y erudición fuese admirada por cuantos la conocieron.

Soledad Riaño quedó viuda muy joven y junto con su hija se trasladó a España. En Sevilla conoció Mercedes a Antonio Ballesteros Beretta, nacido en Italia en 1880, que tras abandonar la judicatura abrazó la pasión de su vida: la Historia. Cuando conoció a Mercedes ya era Catedrático de Historia Universal Moderna y Contemporánea en Sevilla, desde 1906. Se casaron en 1910 y dos años más tarde se trasladaron a Madrid donde Antonio obtuvo la cátedra de Historia Universal Antigua y Media en la universidad Central.

⁸ “Soledad Acosta, esposa del ciudadano José María Samper, ante vos, en uso de las garantías individuales, siquiera estén todas suspendidas por resolución vuestra, respectivamente expongo:... ¿Cuál, Ciudadano Presidente, de los pretextos alegados puede ser el verdadero motivo de la prisión de mi esposo? Si se le ha encarcelado por ser periodista, la prisión no tiene objeto; toda vez que ha cesado la publicación de todos los periódicos de oposición, que las imprentas están mudas; que por orden vuestra, han sido suspendidas las garantías individuales, bien que los periodistas que os sostienen sí gozan de libertad para escribir, y aun para insultar a sus cofrades encarcelados... Nada de esto alego, porque no es mi ánimo haceros oír quejas de una mujer que tiene y debe tener la dignidad de no quejarse ni pedir favor. Lo que os pido, Ciudadano Presidente, es equidad, es integridad. Os pido que obréis conforme a los principios que tan valientemente sostuvisteis en *El Mensajero* en 1866 y 67, cuando erais periodista de oposición... Os pido, por tanto, que devolváis a mi esposo la libertad y demás garantías que le habéis privado.” (Ordoñez, 2005: 55-56)

⁹ Tan sigilosa sobre su vida como su maestra (ni escribió sobre sí misma, ni concedió entrevistas salvo dos a periódicos colombianos), no existen biografías de calidad, salvo la recientemente publicada por la historiadora Ana del Campo (Gaibrois, 2010: XI-CXIII), que he seguido, y la información suministrada por su bisnieta Claudia de la Torre.

¹⁰ Su vida se desarrolló entre los años 1861 y 1926. Fue escritora y educadora y una de las pocas mujeres que incursionó en la narrativa colombiana a finales del XIX y logró publicar una cantidad considerable de obras. Cultivó la poesía y la narrativa, así como obras de carácter histórico. También poseía buenas dotes como oradora (Agudelo, 2010: 204).

Mercedes Gaibrois había mostrado inicialmente gran interés por la pintura. De hecho, sus trabajos fueron premiados en la escuela colombiana de Bellas Artes, pero en España cambió los pinceles por la pluma y por la Historia, influencia, tal vez, por sus maestras y esposo: “nunca supe si fue la historia la que me llevo al amor o si fue el amor es que me llevó la historia”.

Del matrimonio nació Manuel, en 1911, igualmente historiador, y Mercedes, de quien hablaremos en el siguiente apartado.

Antonio Ballesteros ingresó en 1918 en la Real Academia de la Historia y al año siguiente fue nombrado Gobernador Civil de Sevilla durante el mandato de Maura, su gran amigo.

Mercedes se dedicó con especial ahínco a la Historia Medieval, desarrollando una labor investigadora altamente fructífera. Su obra sobre el reinado de Sancho IV obtuvo, en 1920, el premio Duque de Alba, concedido por la Real Academia de la Historia y una crítica muy elogiosa por su labor erudita y la elegancia y sencillez de su narrativa. Quienes obtenían dicho galardón eran elegidos miembros de la institución, pero la propuesta formulada en 1922 no prosperó. En 1932, nuevamente se presentó un informe en la Real Academia detallando los méritos de Mercedes y proponiéndola como candidata. Fue elegida por unanimidad el 23 de diciembre, celebrándose la solemne ceremonia de ingreso el 24 de febrero de 1935.

Al estallar la guerra civil la situación familiar se complicó en extremo y hubo de refugiarse en la Embajada de México, pues Antonio Ballesteros, monárquico, conservador y preceptor del Príncipe de Asturias, fue perseguido por un grupo anarquista. El Gobierno de la República le cesó en todos sus cargos, que recuperó en 1938, una vez instalada la dictadura y jurado fidelidad al régimen. Como bibliotecario ocupó un piso en el edificio de la Real Academia. Allí, Mercedes Gaibrois organizó una tertulia a la que acudían intelectuales de gran talla, donde se debatía acerca de un tema previamente seleccionado.

Hasta la muerte de su marido, ocurrida en 1949, ambos desarrollaron una intensa labor investigadora, peinando archivos provinciales y locales y recopilando toda la documentación que consideraban de interés. Llegaron a visitar 134 archivos de 90 ciudades españolas. Dedicaban a ello especialmente sus periodos vacacionales, haciendo extensivas sus búsquedas a otros países europeos.

Mercedes ocupó el cargo de bibliotecaria perpetua, vacante por la muerte de su esposo. Su actividad de historiadora continuó, aunque se interesó vivamente por la

comunicación y el intercambio de ideas. Gracias a su empeño, habilidad negociadora y excelentes contactos consiguió que un grupo de historiadores españoles participasen en el IX Congreso Internacional de Ciencias Históricas, que se celebró en París, en 1950, a pesar del aislamiento del régimen y de la suspicacia de este con respecto los citados intercambios.

Fue correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y de la Sociedad de Americanistas de París. En 1959 se le concedió el lazo de la Orden de Isabel la Católica por sus méritos en el campo de la cultura. También obtuvo importantes reconocimientos internacionales, como la colombiana Orden de Bogotá, en 1933, que obligó a cambiar los estatutos dado que no se concedía a mujeres y, en 1957, la Gran Cruz del “Cruzeiro do sul” de Brasil. Mercedes Gaibrois falleció en Madrid el 25 de febrero de 1960, dejando una extensa y meritoria obra.

3.3. Mercedes Ballesteros Gaibrois¹¹

Nació en Madrid, en 1913, hija de Antonio Ballesteros y Mercedes Gaibrois. Rodeada, al igual que su hermano por los libros y el ejemplo de un padre y una madre absorbidos por la investigación. Recibió una formación abierta y comprensiva y con un alto grado de libertad. A ello se sumaban los viajes de la familia a Italia, residencia de su abuela paterna, e igualmente a Alemania, Francia o Inglaterra, donde se empapó de otras culturas, formas de ver e interpretar la realidad, el arte, etc. Mercedes hablaba de su infancia como de un paraíso perdido, un lugar en el tiempo en el que reinaba la inocencia, la fantasía y la magia. Un mundo donde el juego y la fabulación eran tan importantes como el estudio, lo que intentó transmitir tanto a su hija como a sus nietos.

Cursó Filosofía y Letras y fue una mujer inquieta, culta y abierta al mundo y a los cambios, como muestra el hecho de que fuese una de las primeras mujeres en obtener el carnet de conducir en Madrid, al igual que su madre. Con solo 18 años conoció a Claudio de la Torre, que pertenecía a una importante familia intelectual canaria. Se había formado en Gran Bretaña y luego en Madrid, donde además de estudiar Derecho, para complacer a su padre, tomó contacto con grandes intelectuales del momento como

¹¹ Si pocas son las noticias sobre las mujeres precedentes, más lo son todavía las que atañen a Mercedes Ballesteros de quien falta un cuidadoso estudio de su vida y obra. Quizás el motivo radique en que su proximidad en el tiempo no ha generado aún el necesario interés y solo existen algunas breves reseñas. Esta pequeña aportación ha sido elaborada a partir de una conferencia impartida por su nieta, Claudia de la Torre, en el Ateneo de Madrid, el día 7 de marzo del corriente, dentro del Ciclo: Mujeres humoristas. Se trata pues de una valiosa información de primera mano, como pocas veces tenemos ocasión de conseguir.

Dalí, Lorca y Buñuel. Acabó abrazando su vocación artística como dramaturgo de vanguardia y director cinematográfico. Tras su matrimonio, celebrado tres meses después del primer contacto se trasladaron a París, donde siguieron trabando amistad con importantes personajes de la época, como Luis Buñuel.

La pareja regresó a Madrid un par de años antes de que estallase la Guerra Civil. Cuando sucedió el desastre, y dado que Claudio de la Torre fue hostigado por los sublevados porque tenían noticia de que era masón, se refugiaron también en la Embajada mejicana. La barbarie de la Guerra Civil afectó enormemente a todos. Mercedes Ballesteros hablaba poco de aquella etapa tan dolorosa e ingrata. Finalizado el conflicto Mercedes y Claudio comenzaron a reconstruir sus vidas. Para poder subsistir iniciaron una colección denominada “La Novela Ideal” de la que luego hablaré. Otros proyectos compartidos por el matrimonio fueron obras teatrales, rodajes,... Espiritualmente activos fundaron una tertulia que se reunía en su casa cada 15 días, abierta a todo tipo de personas con solo tener el don de la conversación, sentido del humor, talento y ganas de pasar un buen rato.

Cuando ya no lo esperaban y tras 18 años de matrimonio nació su hija Verónica, que pasó a ser el centro de sus vidas. Al final de la década de los 60 se trasladaron a Londres donde Claudio era corresponsal de “ABC”. Mercedes irá espaciando su actividad literaria a medida que la salud de su marido empeoraba, para dedicarse a él. Tras su fallecimiento, acaecido en 1973, dejó de escribir, salvo un último libro: “Pasaron por aquí”. Mercedes Ballesteros falleció en 1995 dejando una obra que está pendiente de revisión.

4. RESCATANDO VOCES Y TEJIENDO PALABRAS DE MUJER.

La obra de las tres mujeres que anteceden puede ser analizada desde múltiples perspectivas, como la de tantas otras prolíficas y polifacéticas intelectuales. He intentado acercarme sucintamente a aquella parte que haga referencia al mundo de las mujeres.

4.1. Soledad Acosta de Samper

Puede ser definida como una prolífica polígrafa, porque escribió mucho y de las más diversas materias (novelas, cuentos, biografías, ensayos, artículos periodísticos, textos históricos, obras de texto, relatos de viajes, traducciones al castellano del inglés, francés

y alemán...). Igualmente fue una gran maestra y se manejó como directora y editora de cinco periódicos. Al comenzar su andadura literaria lo hizo utilizando varios seudónimos: Aldebarán, Renato, Andina, Bertilda... Luego su nombre apareció impreso en sus obras, alejando con ello el miedo al rechazo y a la crítica.

Su empeño en educar a las mujeres y servir de transmisora de cultura le llevó a fundar y dirigir varias revistas: *La Mujer* (1878-1881), *La Familia, lecturas para el hogar* (1884-1885), *El Domingo de la familia cristiana* (1889-1890), *El Domingo* (1898-1899) y *Lecturas para el hogar* (1905-1906). En las revistas no solo les ofrecía pasatiempos y lecturas útiles tales como urbanidad, higiene, cuidado de los hijos, etc., sino que intentó instruir las en historia, antropología, filosofía, etc... tal y como podemos comprobar en *La Mujer*¹².

En sus novelas denuncia la desgracia de muchas de sus figuras femeninas apremiadas por matrimonios de conveniencia¹³, propios de las personas de su grupo social. Las situaciones provocadas son criticadas abiertamente por la autora quien no entendía que a las mujeres se las educara en el logro del amor romántico¹⁴, ideal de felicidad que las convertiría en mujeres completas y, si este fallaba, se achacase únicamente a que la desdichada no habría sabido conducir sus afectos o cumplir con las expectativas¹⁵.

En su ensayo “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones”, defiende el derecho de las mujeres a la educación, la necesidad de mostrarles paradigmas femeninos

¹² “Revista quincenal redactada exclusivamente por señoras y señoritas, bajo la dirección de la señora Soledad Acosta de Samper”. Secciones: *Artículos varios*: prospecto de la directora, en el mar de Tiberia, Consejos, La caridad, Sociedad protectora de niños desamparados, consejos a las señoritas, la instrucción pública, una pesadilla, memorias de la guerra. En el apartado *Biografías*: La princesa Isabel, La Marquesa de Lescure, la esposa de Lafayette, La señora de Montagú, Rosa Ferrucci. En el correspondiente a *Historia*: estudios sobre la mujer en la civilización, historia antigua, la mujer hebrea, asiria, persa, siria, escita, de la india, fenicia y cartaginesas. *Moral*: reflexiones sobre Mme Lambert, Lo que piensa una mujer de las mujeres y reflexiones. Siguen siete *Novelas Históricas*, en el correspondiente apartado y 30 en el de *Novelas de Costumbres*. A continuación hay una *Sección para niños*, otra de *Revistas* y la última sobre *Variedades*” (Acosta, 1879: índice).

¹³ “Su padre era un hombre egoísta, sin más sentimientos de virtud que los que le aconsejaba el interés de conservar su riqueza. Vigilaba a su hija con el mayor cuidado porque pensaba servirse de ella como de un instrumento útil.” (Acosta, 1878)

¹⁴ “He aquí un problema de educación que no se ha podido resolver satisfactoriamente. ¿Se debe permitir que germine en el alma de las jóvenes ideas románticas, inspirándoles un sentimiento erróneo de la vida, pero noble, puro y elevado? O, al contrario, se han de cortar las alas a la imaginación en su primer vuelo y hacerles comprender que esos héroes que apuntan los poetas no existieron sino idealmente...” (Acosta, *El corazón de la mujer*, 1869)

¹⁵ “Las mujeres no tienen derecho de desahogar sus penas a la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas; por eso ellas entierran sus penas en el fondo de su corazón, como en un cementerio, y a solas lloran sobre los sepulcros de sus ilusiones y sus esperanzas.” (Acosta, Teresa la Limeña, 1869)

para estimularlas, para inducir las a afrontar los retos de fuera, sin renunciar a los de dentro del hogar. Realiza un rescate de la genealogía femenina citando, entre otras, a Concepción Arenal y a un buen número de mujeres virtuosas de todas partes y sobresalientes en los más diversos campos: intelectuales, viajeras, músicas, artistas... Su feminismo es conservador, motivo por el que critica a las sufragistas, no tanto por la imposibilidad de alcanzar su objetivo, sino por la inoportunidad del momento y por las acciones extravagantes y condenables que a su juicio realizaban las activistas¹⁶. Soledad fue una mujer adelantada a su tiempo pero inmersa en contradicciones, las que enfrentaban sus ideas de progreso social y femenino con su educación de clase y profunda religiosidad.

4.2. Mercedes Gaibrois Riaño

Como su maestra, Soledad Acosta, Mercedes Gaibrois fue también una maestra de la palabra, con la que supo transmitir ideas y valores. Pero, también, una intérprete de la palabra, pues a través del análisis de los documentos oía hablar a sus personajes, liberaba sus voces de la cárcel del tiempo y luego les devolvía la palabra¹⁷. Junto a su esposo llevó a cabo una función inestimable y fundamental para el oficio de historiar: el rescate del documento. A lo largo de su vida fueron incontables los fondos que escrutó.

Ella hizo historia recuperando personalidades masculinas, pero también femeninas que son las que aquí nos interesan. Ella, como Soledad Acosta, siguió haciendo genealogía femenina bajo su perspectiva, la de una mujer que buscaba motivaciones desapercibidas para los varones. Mercedes sabía que un comportamiento determinado suele responder a estímulos externos concretos, en los que la historia tradicional apenas había reparado. Una forma de mirar con ojos y sensibilidad diferente, en defensa de perfiles olvidados¹⁸, maltratados¹⁹ o mal interpretados. Su obra más importante María de

¹⁶ “Unas continuarán bajo la dependencia casi absoluta de la voluntad del varón...Otras penetrará en los recintos científicos que hasta el día de hoy solo frecuentan los hombres y allí, al igual que ellos, ganarán las palmas del saber humano... Nunca será digna del puesto que debe ocupar en el mundo, si renuncia a ser mujer, por las cualidades de su alma, por la bondad de su corazón, y si no hace esfuerzo para personificar siempre la virtud, la dulzura, la religiosidad y la parte buena de la vida humana.” (Acosta, 1896)

¹⁷ “Siento más que nunca esa exaltación de la palabra por la palabra escrita, que, muda, aguarda en los archivos el instante fecundo del diálogo.” (Gaibrois, 1982)

¹⁸ “Anacaona, esposa y hermana de caciques haitianos ‘benévola para los españoles, tolerante con el dominio extranjero’, parece acogió en su pecho un grito de rebeldía lanzado por los suyos.” (Gaibrois, 1920: 52)

Molina no ha sido aún superada, pero atendió igualmente las figuras de Isabel la Católica, Sor María de Agreda, Anacaona, doña Constanza y doña Sancha, infantas de Aragón, María de Hungría, La reina portuguesa doña Mencía de Haro, Ana de Austria, Guiomar Manuel (benefactora de los presos de la ciudad de Sevilla en 1419) o Leonor de Trastámara. Igualmente atendió un tema abandonado por la historiografía: la presencia de las mujeres en la conquista de América.

Como puede seguirse existía una gran preocupación de Mercedes Gaibrois por las mujeres en la Historia, quizás porque supo darse cuenta de que no habían ocupado el lugar que merecían o porque observó, como Soledad Acosta, que era una historia por hacer.

En el aspecto vital, sus logros sirvieron de ejemplo para muchas mujeres, muy a su pesar, al ocupar un puesto al que no había accedido antes ninguna mujer. También obligó a cambiar los estatutos de otro de sus galardones porque no se había concedido a mujer alguna. No quería ser considerada singular porque le parecía que con eso restaba importancia al resto de su género, o empeño para alcanzar iguales o mayores méritos. Prefería pensar que la capacidad femenina no era patente de unas pocas.

Otra actitud reseñable fue su capacidad de diálogo, de mediación, a través del cual obtuvo lo que no se había conseguido hasta entonces que los historiadores españoles pudieran acudir a foros internacionales donde intercambiar y contrastar ideas, aprender y hacer oír sus voces.

Quizás convendría revisar su obra y rastrear sus postulados porque podemos aprender mucho de ella.

4.3. Mercedes Ballesteros Gaibrois

El humor y la sátira fueron el campo en el que mejor se movió Mercedes Ballesteros, un espacio donde han descollado pocas mujeres pues era opinión general que tenían un humor diferente, que no eran graciosas, o que aún siéndolo no disponían de las sutilezas intelectuales precisas para moverse con la soltura necesaria. Ella, sin miedo, con toda la

¹⁹ “Hacia Leonor de Trastámara, mujer de Carlos el Noble, muestran evidente antipatía los historiadores todos, tanto navarros, como castellanos. Acaso tal unanimidad en el concepto adverso provenga de que los autores solo se han fijado, con preferencia, en determinada e ingrata época de crisis que atravesó aquella reina de Navarra, porque si se abarca la vida de esta mujer en su conjunto, con mirada amplia, serena y detenida, no merece ella un juicio tan hostil. ¿No se habrá producido este fenómeno porque a Leonor sencillamente, se la desconocía?... Quisiera poner la piedad que le escatimaron los historiadores de aquellos tiempos. Aspiro a modificar el rótulo que la define solamente como terca, neurasténica o caprichosa... Nadie se ha preocupado de estudiar su personalidad.” (Gaibrois, 1947, 1)

fuerza de su carácter, y la que le confería su inigualable formación, se adentró en el humorismo bajo el seudónimo de “la baronesa Alberta”, réplica del utilizado por Mihura, “el conde Pepe”, adquiriendo gran prestigio y estima por su labor²⁰. Lo hizo en “La Codorniz”, nacida en un momento dorado e irreplicable del humorismo español, donde un genial grupo de personas lograron reírse de los convencionalismos y de las estructuras trasnochadas del régimen de forma subversiva y sin aparentarlo, ya que no atacaban directamente a nadie. Ello les permitió burlar la censura, al tiempo que ponían en solfa cuanto se les antojaba con fotomontajes absurdos y viñetas surrealistas que sirvieron de revulsivo a la realidad existente.

Gran observadora de la realidad Mercedes Ballesteros se reía y hacía reír desde su perspectiva de mujer de situaciones absolutamente ridículas. Nada escapaba a sus certeros dardos: los lugares comunes, las vacaciones terribles, los barrios que de tan residenciales resultaban tan artificiales como flores de plástico, los niños capaces de prenderle fuego a un monte, las madres de familia numerosa que usaban el aceite de ricino como ungüento amarillo que todo lo curaba y que acudían a un veterinario en lugar de a un reputado galeno, porque salía más barato... Todo, o mejor, cualquier cosa cotidiana podía ser motivo de un artículo, una vez que transformado por su genio mostraba el lado más absurdo, sin crueldad, con la ternura propia de quien era conocedora de los fallos humanos.

Mercedes Ballesteros rescató también vidas de mujeres, como la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, ofreciendo de tan excepcional mujer una visión feminista que puede seguirse en la introducción²¹.

En la colección “La Novela Ideal” utilizó un género romántico y clasificado como “rosa” que Claudia de la Torre defiende, porque a su entender “bajo los seudónimos de Sylvia Visconti, Rocq Morris o Laura de Comminges, tanto su abuela, como su tía Josefina de la Torre dieron vida a heroínas que si bien acaban felizmente casadas, lo

²⁰ De ella se dijo en “ABC” en 1953: “La baronesa Alberta nos persuade, burla burlando, de que si la vida es muy pródiga en aspectos ridículos, ello se debe a que la sociedad abunda más en tontos que en dementes, de tal suerte que, sin grave riesgo, podemos aceptar las cosas como son: indulgentes, desde luego, pero dispuestos á que el buen humor derive en sátira aleccionadora”.

²¹ “El clima del éxito es poco propicio a la felicidad femenina. El varón es más dado a perdonar en la mujer sus flaquezas que a premiar sus excelencias. Su papel masculino se aviene más con una tolerante comprensión de las deficiencias femeninas que con una admiración cordial. Puede hasta afirmarse que toda admiración de hombre a mujer ponen una distancia entre uno y otro. Y así la historia de las mujeres egregias, dotadas de una inteligencia superior, es la historia de pobres mujeres solas, con el corazón dolorido y sediento, como este corazón generoso y noble de Gertrudis Gómez de Avellaneda.” (Ballesteros, 1949: 10)

hacían siguiendo sus propias reglas. Las protagonistas eran periodistas, detectives, secretarias de dirección... Mujeres capaces de pilotar un avión, desenmascarar a un criminal, desarrollar su carrera profesional... En definitiva, mujeres que hacían pensar a sus lectoras que mas allá de lo que la sociedad esperase de ellas podían ser dueñas de su propia vida”.

Pero Mercedes también utilizó la vida cotidiana para elaborar otro tipo de historias: la de personas humildes que habían de enfrentarse a los retos de la subsistencia, sin que pareciese que pudieran sustraerse a ella o los privilegiados se percatasen de ello. En “Taller” relata la vida de unas modistas atribuladas por los atropellos a los que se enfrentaban, socialmente deprimidas, rodeadas de obstáculos insuperables en un mundo sórdido que les exigía una conducta moral irreprochable, a pesar de que nadie las respetase y se riera de sus aspiraciones.

En otras obras ridiculiza los consejos superfluos dirigidos a las mujeres porque considera que faltan a su inteligencia²² y a la realidad que empujaba con fuerza el siglo XX²³.

5. CONCLUSIONES

Cultura y posibilidad han generado históricamente una notable diferencia entre las mujeres. Muchas de las que tuvieron suerte de aunar ambos elementos lograron sortear

²² ¡Basta de recetas idiotas para retener a los maridos en casa! Hay infinidad de revistas, llamadas “del hogar” que hacen tiradas de miles de ejemplares con el solo objeto de evitar que los maridos salgan de sus casas... La base del hogar sugestivo, según dicen esas revistas, consiste en poner unos visillos monos y un florero con tulipanes. Si además se tiene una “macedonia” de frutas en *el frigidaire*, un aparato de radio y luz indirecta, entonces el marido (ese marido cretino hecho a la medida de las revistas femeninas) se considerará feliz... Otra pamema inventada por tales revistas es esa de que se conserva el cariño del marido usando una crema para las manos, una mascarilla para las arrugas... Esa mujer que emplea una hora antes de acostarse y tres al levantarse para conservar su belleza, es un tipo de señora que a cualquier hombre le revienta. Hay que desechar toda esa literatura vulgar para gente vulgar y observar la vida directamente. A los hombres les tienen sin cuidado los floreros con tulipanes... Cuando un hombre abandona su hogar y se va con otra, esa otra, por lo general, tiene sus buenas patas de gallo.” (Baronesa Alberta, 1953: 200-201)

²³ “Repetidas veces nos vemos obligados a rellenar impresos en los que se nos exige que confesemos en pocas palabras determinadas circunstancias personales... donde la burocracia se ensaña de verdad con una es a propósito del enunciado “profesión”. Sin pararse a pensarlo, en “sus labores” despectivo da a entender que las mujeres hemos venido al mundo para planchar. Y eso no es justo. Al menos, no es equitativo. ¿Por qué se da por sentado que una mujer está obligada a trabajar, quiera o no? ¿Qué estigma es ese que condena a la hembra del mundo racional a tener una labor, su labor, que le cae en suerte solo por el hecho de haber nacido niña?... Mi rectitud moral –dijo– me impide incurrir en falsedad de documento público. Yo no he hecho jamás nada, ni pienso hacerlo. El empleado trató de ayudarla: –Vamos, ¡no irá a decirme que en su vida no ha zurcido un calcetín! –No –negó esta campeona de las reivindicaciones feministas...” (Ballesteros, 1955: 243-244)

una vida anónima y trascenderla. De igual modo existían otras situaciones, como las expectativas generadas por la lucha que iba intensificándose para obtener derechos más o menos conscientes, más o menos proyectados, pero sí queridos, deseados, estimados, táctiles. Las mujeres cultas del siglo XIX y principios del XX, pertenecientes a las clases privilegiadas no actuaron todas de igual manera, ni todas fueron conscientes de su sometimiento. Algunas estuvieron de acuerdo con lo establecido; con las perspectivas masculinas machaconamente impuestas a través de todo lo que las rodeaba²⁴. Otras fueron activas luchadoras contra las desigualdades y otras muchas, aún dentro de los cánones aceptados por la sociedad patriarcal aprovecharon la posibilidad que les ofrecía la cultura para cuestionarse, sino todos, sí algunos axiomas, trascender los límites impuestos a lo femenino y convertirse en referentes irrefutables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA DE SAMPER, S., “Teresa la Limeña”, en *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, 1869. Internet.10-08-14. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novelas-y-cuadros-de-la-vida-suramericana--0/html/ff243e56-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm>

ACOSTA DE SAMPER, S., “El corazón de la mujer. Ensayo psicológico”, 1887. Internet. 14-08-14. <<http://www.biblioteca-antologica.org/.../Acosta-de-Samper-El-corazón-de-la-mujer>>.

ACOSTA DE SAMPER, S., *La mujer*, Bogotá, febrero 2 de 1878. Internet. 02-08-14. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/lamujer/indice.htm>>

Acosta de Samper, S., “La educación de las hijas del pueblo”, *La Mujer*, vol. 3, 25, (octubre 1 de 1889). <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/lamujer.htm>>

ACOSTA DE SAMPER, S., *Biografía del General Joaquín Acosta*, Bogotá, Librería Colombiana, 1901.

ACOSTA DE SAMPER, S., “Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el congreso pedagógico Hispano-Lusitano-Americano reunido en Madrid en 1982”, *Revista de Estudios Sociales*, 38, (2011), pp. 170-175.

²⁴ “El verdadero feminismo, es decir, la intervención de la mujer en la vida social, debe abordar, con ese apasionado entusiasmo propio del corazón femenino, los vitales problemas de la educación familiar y de la educación ciudadana, atendiendo por esto al estudio de las cuestiones de asistencia en sus dos ramas: beneficencia privada y pública.” (Tolosa, 1920: 54)

AGUDELO OCHOA, A. M^a, “Las leyendas históricas de Herminia Gómez Jaime: la ficcionalización de la Historia”, 2010. Internet. 27-07-14. <<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3418147.pdf>>

ALZATE, C. y ORDOÑEZ, M., *Soledad Acosta de Samper: escritura, género y nación en el siglo XIX*, Madrid-Frankfurt, Vervuet, 2005.

ALZATE, C., “El diario íntimo de dos amantes del siglo XIX: Soledad Acosta y José María Samper”, *Revista de Estudios Sociales*, nº 24 (2006), pp. 33-37.

BALLESTEROS GAIBROIS, M., *Este mundo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1955.

BALLESTEROS GAIBROIS, M., *Vida de la Avellaneda*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949.

BARONESA Alberta, *Así es la Vida*, Barcelona, José Janés Editor, 1953.

BONILLA VÉLEZ, G., “Mujer y prensa en Cartagena de Indias (1900-1930)”, *Sala de prensa, web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, octubre 2003, 60, año V, Vol 2; Internet: 05-07-14. <<http://www.saladeprensa.org/art499.htm>>

BONILLA VÉLEZ, G., “Escritura, prensa y literatura en clave femenina. Caso colombiano”, coloquio AGIHM, Asociación Española de Investigación e Historia de las Mujeres. Mujeres, Ciencia y Creación a través de la Historia, Salamanca 2012.

FOLGUERA CRESPO, P., “La mujer en la España Contemporánea”, en Garrido, E., (Editora), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Ed. Síntesis, 1997, pp. 427-433.

GAIBROIS, M., *María de Molina*, Pamplona, Urgoiti Editores, 2010.

GAIBROIS, M., “Anacaonda”, *Voluntad*. XV. pp. 50-52.

GAIBROIS, M., Leonor de Trástamara, 1947. Internet. 10-05-14. <<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2252389.pdf>>

LONDOÑO VEGA, P., “El ideal femenino del siglo XIX en Colombia: entre flores, lágrimas y ángeles”, *Las mujeres en la historia de Colombia*, Tomo III, Norma, Bogotá, Ed. Magdala Velásquez Toro, 1995, pp. 302-329. Internet. 15-06-14. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/credencial/agosto95/agosto2.htm>>

LONDOÑO, P., “Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer (1858-1930)”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 23, Bogotá, Banco de la República, 1990.

LOY, J.M., *Los ignorantes y las escuelas-La oposición a la reforma educativa durante la Federación Colombiana*, 1970. Internet. 20-08-14. <http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/9_04ens-pdf>

MARTÍN GAMERO, A., *Antología del Feminismo*, Madrid, Alianza, 1995.

MORALES GARCÍA, C., “Antonio Ballesteros y Mercedes Gaibrois: América como tema”, *Vegueta*, 7 (2003) pp. 179-191.

ORDOÑEZ, M., *Género, escritura y siglo XIX: Releyendo a Soledad Acosta de Samper*, Universidad Javeriana, 2004.

PARREÑO ARENAS, E., “Mujer y educación. Una mirada sobre la educación femenina durante el siglo”, *XIX. III Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 2011. Internet. 20-07-14.

<http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii.../Educacion_y_mujer.pdf>

RUSSOTTO, M., *Formación de la autoría femenina en América Latina: Los textos autobiográficos*, Caracas, Edición Equinocio, 2006.

SEGURA, GONZÁLEZ, W., “Breve biografía de Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros”, *Aljaranda. Revista de estudios tarifeños*, 47 (2002), pp. 22-23.

STUART, J.M. y TAYLOR, H.M., *Ensayos sobre igualdad sexual*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

VILLEGAS BOTERO, L. J., “Educación de la mujer en Colombia entre 1780 y 1930”, *Academia Antioqueña de Historia*, 31, agosto 2006, Internet. 15-07-14. http://www.lestonnac.org/doc_noticias/villegas.pdf, consultado 7-8-14.

WOOLF, V., *Un cuarto propio*, Madrid, Horas y horas, 2003.

CUERPO, DISCURSO Y MUERTE EN LOS CUENTOS DE SILVINA OCAMPO

Raisa Gorgojo Iglesias

Universidad de Oviedo

Silvina Ocampo es una escritora de misterios y nostalgias equivocadas: sus personajes añoran mundos que no existieron y viven en otros que llenan de silencio. En *La Furia y Otros Cuentos*, (1959) y en *Las Invitadas* (1961), sus colecciones de cuentos netamente fantásticas, hace girar sus relatos en torno al encierro, ya sea físico o social, y a la posibilidad de escape. La trama juega con el exceso de palabras y la ausencia de ellas, una tensión perpetua entre lo que se puede, se debe y se quiere decir. Como destaca Milagros Ezquerro (1997), ni en el interior de la propia casa se está a salvo de la persecución. Y es que Ocampo no sólo sitúa muchos de sus relatos de este período en espacios cerrados y claustrofóbicos, delimitando la esfera de lo público y lo privado, sino que somete a sus personajes a una vigilancia tal que la oposición público-privado desaparece y no queda espacio para lo personal o la identidad propia. La vigilancia extrema a la que son sometidos sus personajes lleva a que desistan de intentar individualizarse o construir su propia identidad, o bien a que paguen con la muerte o la enfermedad su intento de articular un discurso potencialmente disidente.

En los contextos en que Ocampo sitúa sus relatos, los personajes pueden, o bien utilizar su cuerpo como último refugio, como el espacio propio inaccesible al ojo del panóptico, o bien usarlo como herramienta discursiva, llevando a sus últimas consecuencias la disciplina corporal a la que están sometidos. Este trabajo analizará la *ultradisciplina* a la que someten sus cuerpos, que indirectamente cuestiona la norma y evidencia los defectos del sistema. La muerte o metamorfosis que sufren los personajes de los cuentos de que nos ocuparemos, casi siempre deseada, no sería un castigo sino que constituiría una última rebelión, al mostrarse el sistema incapaz de un control total de los cuerpos.

Una de las características más comentadas de la obra de Ocampo es su ambigüedad: sus textos no atan todos los cabos y le dan al lector el papel de reescritor de la historia. En ese sentido, los cuentos de las dos colecciones estudiadas entran dentro de la definición clásica de género fantástico propuesta por Todorov, todo ello en un momento y lugar, la Argentina de mediados de siglo XX, en que los maestros de lo fantástico no

sólo cultivaban el género, sino que lo redefinían: si el fantástico decimonónico daba a elegir al lector de novelas de Henry James o de cuentos de Poe entre la explicación científica y la maravillosa, ya que ofrecían datos para que ambas fueran plausibles, el fantástico rioplatense juega no con la multiplicidad sino la superposición de planos. Esa es una característica que Gamarro (2010) atribuye al neobarroco argentino y que me induce a pensar en una interdependencia entre neobarroco y género fantástico en este contexto particular: así, Mario Goloboff habla de una invasión de irrealidad en la literatura, en oposición directa al otro gran género latinoamericano: el realismo mágico.

El fantástico rioplatense se sirve de herramientas neobarrocas tales como la ya mencionada ambigüedad (diálogos inconclusos, narradores poco fiables), el uso de múltiples autores y manuscritos o los juegos lingüísticos. En todo ello Silvina fue una maestra, aunque alejada del estilo de los más reconocidos Borges o Cortázar, pero en especial destacó por el uso de un lenguaje lleno de dobles sentidos que crea confusiones estratégicas, redondeando la obra y contribuyendo a la ya mencionada superposición de planos: la realidad no es unívoca y la respuesta correcta, de haberla, no es una sola.

En ese contexto hay que insertar el interés de Ocampo por lo normativo y lo subversivo. Refugiarse en el género fantástico le permite explorar realidades en potencia y diagnosticar los problemas de la referencial. Sus narradores y sus personajes no son casuales: “los sirvientes, los niños y hasta los animales y objetos se ven como aliados en contra de las fuerzas normativas. Ocampo ofrece una voz al silencio literario generalizado de los niños, y rompe la imagen de la niña, en particular, como angelito inocente” (Klingenberg, 1999: 23). Según Duncan (2010) el discurso patriarcal es el normal o natural, mientras que los sistemas discursivos marginales son silenciados, ignorados o tratados con escepticismo. Silvina no propone discursos revolucionarios ni realidades alternativas, sino que expone las fallas del sistema mediante la “ultraliteralidad”. Escribe sobre el empeño de lo oficial por normalizar y normativizar todo lo que se escapa a su orden ideal: su fantástico nace de la yuxtaposición de una realidad improbable con una cotidiana, creando un tercer plano grotesco: así, en el cuento “La casa de los relojes”, a Estanislao Romagán unos amigos pretenden adecentarle planchándole la joroba.

Por otro lado, cuando se dice que da voz a los silenciados, no quiere decir que les dé las herramientas discursivas apropiadas para hablar. Si bien tiene personajes (particularmente, niñas) que descaradamente señalan lo ridículo de ciertos acuerdos sociales, que se muestran disconformes con lo normativo y actúan en consecuencia, o

que, directamente, son malignos, los casos de los que me ocupó en este trabajo son los de los personajes que aplican a la perfección las normas y que son todo lo que cabría esperar de ellos. Se trata de personajes silenciosos, o, irónicamente, incontinentes verbales, pero siempre incómodos e internamente en desacuerdo con lo que les viene impuesto. Con palabras o sin ellas, todas guardan silencio al respecto: alzar la voz, aun cuando no será escuchado, significa “romper los acuerdos sociales”, lo cual conlleva potencialmente la pérdida del poder de representación, el único que posee la mujer (Pina, 2006: 302).

De ese modo, los silencios totales se expresan mediante el cuerpo. Mediante gestos, tics, enfermedades, psicopatías o incluso la muerte, es el cuerpo quien contradice a los personajes, bien estén guardando silencio o bien estén enunciando el discurso esperable en ellos. Es llamativa la elección del cuerpo como herramienta expresiva, ya que desde la filosofía presocrática hasta Weininger, pasando por Darwin, Freud y Schopenhauer, se identifica a la mujer como lo puramente corporal y pasional, alejado de todo espíritu. La mujer, según Weininger, es un puro instinto animal cuyo fin último era la procreación; el hombre, en cambio, aspiraba al Genio (1903). Aceptando tal dicotomía y jugando con ella, Ocampo plantea que entonces las herramientas discursivas patriarcales no permiten a sus personajes la configuración de un discurso propio, de modo que es su esencia, la carnal, la que los articula. El juego de *Silvina* es doble: ridiculiza el absurdo de las creencias e imposiciones patriarcales sin cuestionarlas, sólo poniéndolas ante el espejo, interpretándolas al pie de la letra.

Precisamente es el espejo la clave para entender la mirada de la autora: se trata de una descripción aparentemente superficial de la trama, hecha por un narrador que o bien es heterodiegético pero no omnisciente, o bien es homodiegético pero sigue al pie de la letra los preceptos del discurso oficial o narra lo que le sucede a otra persona. Refleja de ese modo lo que sucede en la realidad: la mujer es observada y descrita, pero no está autorizada para crear su propia identidad. Dentro de la economía de la respetabilidad, término que tomo prestado de Eva Figes (1970), el cuerpo femenino no sólo es mano de obra gratuita para las tareas domésticas y de crianza, tal como propone Lefebvre, sino que mantenerlo alejado de toda mácula es esencial para el buen funcionamiento de la sociedad y el estado. El ámbito doméstico está en la base de la felicidad social: es la mujer quien tiene la responsabilidad de tejer esos hilos, mientras que el hombre ejerce de *paterfamilias*, explora y crea espacios ajenos al doméstico y, en definitiva, aspira al Genio.

El poder opera a un micronivel tal que es imposible escapar a la vigilancia. Todos los personajes de *La furia y otros cuentos* y *Las invitadas* sufren las consecuencias de tal vigilancia, se rebelen o no contra ella. La familia y el ámbito doméstico del que hablábamos es, según Klingenberg (2013), un núcleo de violencia. Los personajes silenciosos (o silenciados) de quienes nos estamos ocupando ahora, no tienen cuerpos dóciles, apropiándonos de las palabras de Foucault, sino mentes dóciles... son los cuerpos quienes manifiestan la imposibilidad de acatar las normas y aspirar a un estándar imposible sin que queden patentes las imperfecciones de los mismos. El cuerpo femenino, a diferencia del masculino, es en los cuentos de Ocampo entendido como una barrera que impide equipararse a lo masculino, siguiendo el razonamiento de Klingenberg. La rigidez impuesta, la poca capacidad de acción de los personajes desemboca en unos síntomas incontrolables que dan pistas al lector para que se dé cuenta, dentro de la ambigüedad de Ocampo, de lo que realmente ocurre. Si Foucault en *Vigilar y Castigar* definió un cuerpo dócil como aquel que “may be subjected, used, transformed and improved (...) spatially enclosed, positioned to maintain order and discipline” (146). Ocampo puso de relieve 14 años antes de la publicación de Foucault cómo la máquina eficiente que la sociedad pretendía que fuesen los cuerpos, en este caso los femeninos, era incapaz de sostener en el tiempo el rendimiento deseable. Ante tal situación o ante tal anomalía, como la joroba de Estanislao, el sistema busca una corrección o muestra total indiferencia ante una muerte o metamorfosis.

El trabajo de Foucault es asociado, tal y como nota Nancy Fraser, (1989) a “the politics of everyday” porque establece la base empírica para estudiar la sexualidad, la escuela, la psiquiatría y las ciencias sociales como fenómenos políticos. Desdibuja la línea entre lo público y lo privado y cuestiona la univocidad del sistema. En ese mismo sentido, Julio Cortázar dijo que el fantástico de Silvina es el fantástico de lo cotidiano, alejado de lo que en ese momento él mismo, Borges o Bioy Casares estaban creando. Los personajes de Silvina parecen sufrir una especie de disconformidad con lo que ocurre a su alrededor y el conflicto nace del modo en que tiene de combatirlo o aceptarlo. Como ya se ha dicho, ella es capaz de crear indomables *nenas terribles*, como las llamó Blas Matamoro, pero también personajes sometidos y en apariencia conformes con tales imposiciones. Sin embargo, pagan su silencio con la muerte o la degradación corporal.

Aunque pueda parecer una paradoja, el silencio constituye una respuesta activa dentro de la narrativa femenina y feminista. Ardener configuró lo que se llamaría

“muted-group theory”: las mujeres, habiendo sido excluidas el discurso oficial estando este instrumentalizado por los hombres, hablan y escriben de un modo diferente, propio, porque el discurso oficial ignora la especificidad femenina. Kramarae (Weldt-Basson, 2009: 20) apunta en ese sentido que las mujeres son más propensas que los hombres a buscar otra forma de expresarse fuera del discurso oficial, debiendo autodefinir su modo de expresión en presencia y ausencia de la oficialidad, y en tensión con ella.

Así, en el relato “El pecado mortal” la niña protagonista entiende los abusos sexuales que sufre antes de su primera comunión como un pecado suyo y los interpreta con las claves que le vienen impuestas, las del placer del hombre. Sintiendo contaminada, guarda silencio para proteger su inocencia, pero creo que de la narración se desprende que Muñeca (así es apodada la protagonista por su belleza) carece de las herramientas discursivas y morales para construir su propio discurso. Silvina presenta la relación entre poder y sexualidad que Foucault desentrañaría en “Cuerpos dóciles”: Muñeca se siente en pecado por haber guardado en silencio y por haber sido enseñada a tener que disfrutar (que no es lo mismo, atención, que el disfrute innato). En términos foucaultinos, es el poder, representado por el niño abusador, quien controla y dirige el deseo sexual de Muñeca en determinada dirección, normativa, pero, dentro del abuso, perversa. Él es quien, además, confunde no sólo los pensamientos de la protagonista, sino los del propio lector, invirtiendo los valores morales y haciéndola a ella aparecer culpable ya desde el título del cuento. La sexualidad, entonces, resulta construida a través del ejercicio de relaciones de poder (Foucault, 1975: 155).

El silencio es parte fundamental de la narración para que el efecto grotesco y la inversión moral y de planos de los que hablábamos surta efecto. Muñeca entiende el suceso como algo natural y ni siquiera es capaz de expresarlo, de hecho, es el narrador heterodiegético quien dirige la interpretación del lector, manteniendo los verdaderos pensamientos de la protagonista inaccesibles. La autora pone de este modo sobre la mesa un tema tabú, la sexualidad infantil, y yuxtaponiendo las acciones del abusador y los comentarios del narrador crea una tercera realidad, grotesca, en la que la propia niña es la instigadora del abuso, que recibe con placer. Con su actitud y tal como es presentada, Muñeca o bien guarda silencio porque no sabe en qué términos articular lo sucedido, o bien por complicidad, que es lo que el narrador quiere que pensemos. En manos del lector queda entender la multiplicidad e intercambiabilidad de planos del cuento.

Todo lo contrario sucede en “Las fotografías”, relato en el que el silencio es perpetuo y total por parte de la protagonista, Adriana. En este caso, en cambio, ella lucha literalmente hasta la muerte por romperlo, pero el silencio es una imposición física por su enfermedad o lesión. Por ese mismo motivo, tampoco puede escoger su propio espacio, sino que se vio confinada a una silla, dependiente de sus familiares para moverse e incluso para decidir las posturas que debe de hacer, teniendo en cuenta sólo la conveniencia para el cuadro fotográfico.

Todos estos elementos la configuran no como persona, sino como muñeca: no sólo no puede moverse libremente, sino que ni siquiera su cuerpo le pertenece, y la mente, sería su último refugio: “la vida interior, paralela al instinto colectivo, fomenta los procesos de la subjetividad en personajes exiliados del cuerpo social” (Araújo, 1982: 27). No obstante, La experiencia del silencio, en este cuento, es total e incluye al lector: el fracaso del acto comunicativo es tal que el lector nunca llega a conocer las bases que conforman el discurso de Andriana porque lo que pasa se le hace saber a través de los ojos ajenos de un familiar. De nuevo, es un narrador heterodiegético quien describe con detalle toda la escena, prestando una atención secundaria a Adriana, a pesar de ser su cumpleaños. La mirada recae sobre los familiares, cuyo comportamiento se censura a veces por envidia y a veces por asco, y hacia la comida. Los pasteles y sándwiches no pueden ser tocados hasta que sean retratados por el fotógrafo, para crear el cuadro perfecto que culminará controlando el cuerpo débil de Adriana, a quien los familiares obligan a posar grotescamente ante la lastimera mirada del fotógrafo.

Por si se dudase, no cabe duda de que ndriana efectivamente intenta construir una respuesta, pues expresa su incomodidad a través de sonidos y gestos en un literalmente último esfuerzo. La narradora da cuenta de vez en cuando de ello, pero quienes merecen sus comentarios son los familiares, el calor de la pequeña habitación en que se amontonan para las fotosy en general, lo absurdo de la escena.

La fiesta es en realidad otro procedimiento de cosificación para Adriana, convirtiéndose en herramienta opresora no sólo el reducido espacio, sino la familia que lo infesta para la fiesta. Precisamente la opresión y la asfixia son los pilares en que descansa el cuento. La tensión para Adriana, agobiada por las poses y rodeada pero ignorada por su numerosa familia, va creciendo más y más, la sensación de angustia se transmite al lector hasta que finalmente, tras unos segundos de protesta en vano, muere. Son los momentos previos al desenlace, la lucha por ser escuchada, los que transmiten al lector una mayor sensación de ahogo y de angustia. Adriana muere sola en su fiesta,

porque aunque está en la misma habitación que su familia, nadie la está mirando. Notifican su muerte, como es usual en los relatos que estoy analizando, de un modo indiferente: un cuerpo menos, reemplazable. De hecho, los sándwiches y tartas que permanecían sin tocar hasta la llegada del fotógrafo, son devorados ávidamente por los familiares aprovechando el momento de confusión que crea la muerte de Adriana, de modo que evitan ser juzgados por las miradas ajenas, teóricamente ocupadas con la muerte de la niña. En ese sentido, se crea un paralelismo entre la comida y el cuerpo de Adriana: bienes materiales, dentro de la mencionada “economía de la respetabilidad”, que dan cuenta del estado y poder de una familia; sin embargo, en última instancia, se da más importancia a la comida, ya que puede satisfacer una pasión personal, que al cuerpo de Adriana, que permanece alejado de la mirada del narrador en las últimas líneas.

Creo que el silencio de Adriana puede clasificarse dentro de la categoría de paradójico: “paradoxical silence refers to the simultaneous employment within a text (or series of texts by a writer) of silence as a sign of female passivity and female rebellion” (Weldt-Basson, 2009: 30). La condición femenina de Adriana, simbolizada como enfermedad, no le permite expresarse, pero sí luchar. Es un ser pasivo sujeto a las acciones y de los comentarios ajenos, pero rebelde en tanto que su silencio es una imposición que lucha por evitar.

Efrén, protagonista de “El mal”, tiene mucho en común con Adriana. Convaleciente en un hospital, solo la mayor parte del tiempo, su vida se encuadra en el silencio. En este caso, dado que Ocampo cambia el foco narrativo, el lector tiene acceso a la voz subjetiva de Efrén: de hecho, el relato se articula en torno a sus pensamientos, a sus emociones, a lo que sucede en su limitado espacio de la cama donde espera la muerte. La única voz física que se oye, en cambio, es la de los visitantes que llegan todos los domingos. Al igual que los familiares de Adriana, los visitantes hablan de muerte y enfermedad, convirtiéndole en el centro del discurso pero dándole la espalda. También Efrén se ve categorizado sujeto sin capacidad de autodefinición, objeto de la enunciación porque, según la autoridad, no puede convertirse en el elemento enunciativo: “to speak –or to try to speak- is to experience difficulties in finding an appropriate speaking-position in an androcentric mode of discourse which designates men as the enunciator and relegates women to the position of the enounced” (Ruthven, 1990: 60).

El silencio de Efrén, entonces se englobaría también dentro de la categoría de paradójico, pues transgrede las reglas que deberían regir su discurso: Agosín sugiere que el mutismo es un modo de evadir la autoridad, un refugio interior de imaginación para decir sólo lo que se quiere decir, lo que justamente hace Efrén: en otras palabras, busca su propia identidad en un espacio y condiciones físicas limitados, pero no por ello renuncia a ella. La enfermedad aparece aquí retratada como metáfora de la condición femenina y como condición que bloquea la autorrepresentación.

La incapacidad para autodefinirse se atribuye aquí a los sujetos femeninos en cuanto que deben ser construidos desde fuera, por y para la autoridad. Por carencia de derecho propio, las mujeres ni responden, ni crean, ni replican.

Existe en el universo de Ocampo otro tipo de silencio, el que se da cuando los personajes se muestran en sus discursos de acuerdo con las imposiciones, pero cuyas reacciones corporales muestran el contraste entre lo que dicen y lo que piensan. Eso ocurre en “El vestido de terciopelo”, cuento en el que la protagonista está muy entusiasmada con su nuevo vestido que se pondrá en el invierno parisino pero que debe probarse en el agobiante verano bonaerense. Sin embargo, sus pensamientos últimos permanecen inaccesibles, como es típico en Ocampo, ya que le cede la voz narrativa a una niña en cuya inocencia el lector no confía, dado el modo en que le interpela y sus palabras: la narradora ríe constantemente ante el sufrimiento de la señora, quien se muestra comedida en la expresión de su malestar físico pero que se encuentra evidentemente mal: suda, se marea, pide pausas. No es capaz de aguantar el tejido pesado pero no obstante, le dice a la niña que algún día ella tendrá un vestido igual. A ella, en cambio, no le apetece nada ponerse en la piel de la señora, y ni mucho menos ponerse su vestido. La narradora hace llegar al lector la sensación de la dama con las palabras “el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos angustiadas” (252) y quien narra el momento de la muerte personificando el adorno de lentejuelas del vestido, “el dragón se retorció” y “el dragón quedó inmóvil” (252). Es ella, en definitiva, quien subvierte la realidad e induce a la sospecha: el fantástico dragón de lentejuelas parece ser culpable, a ojos de la niña, de la muerte de la señora, asfixiándola mientras ella se quejaba. Ahí es precisamente donde radica el éxito de la narración, en el factor sorpresa que culmina lo que parecía un cuadro de costumbres (Espinoza-Vera, 2009: 220). De nuevo, la muerte es recibida sin afectación por parte de las testigos: la costurera se lamenta de que su magistral trabajo de costura quedará desaprovechado.

Teniendo en cuenta que el fantástico en Silvina es una manifestación de subversión femenina (Klingenberg, 43), el vestido de terciopelo no es sólo un objeto cotidiano espeluznante, sino un símbolo patriarcal. Lo apretado del corte y la textura de la tela impiden la articulación de un discurso coherente, pero una vez hecho, una vez que la dama consigue ser escuchada y quejarse, la autoridad suprime el elemento anómalo, como en los otros cuentos. Duncan apuntó que la literatura fantástica constituye el sustrato óptimo para articular el discurso femenino porque permite, ciñéndose al territorio de lo ficticio, subvertir el discurso patriarcal dominante, de modo que es esperable una arquitectura narrativa diseñada para aportar un significado entre líneas.

El conflicto entre estabilidad social y estabilidad personal culmina en “La cara en la palma”. Se trata del relato en primera persona de una chica que se escapó de casa y fue encontrada por un amable y apuesto caballero que la encamina en la buena vía: le enseña un oficio, creador de flores de papel y tela, y le da una recomendación personal para trabajar en casa de una respetable señora. La estructura corresponde a la de la fábula clásica, ya que, claramente, la protagonista se enamora de su salvador: no obstante, ella tiene una cara en la palma de su mano que constantemente le dice que no debe casarse, que es un hombre horrible, que su oficio es ridículo y que, en definitiva, la mejor decisión que había tomado en su vida fue la de escaparse. El conflicto que la cara en la palma crea a la protagonista la conduce a un encierro: se trata de una constante en la narrativa de Ocampo, pues relatos como “La continuación” o “La pluma mágica” nos presentan protagonistas que adquieren una voz propia y, como consecuencia, pierden lo que Julia Kristeva (ver Pina, 2006) llama “poder de representación social”, terminando enclaustradas o aisladas de por vida. Alzar la voz o construirse una identidad significa perder contacto social y, desde luego, ser alejadas de la familia o del amor. No obstante, Ocampo no presente necesariamente tales consecuencias como negativas, salvo en el caso de “La cara en la palma”, donde la protagonista sí que sufre por amor hasta el punto de que sería capaz de cortarse la mano para casarse con su caballero salvador. Sin embargo, no lo hace.

El tono febril con el que se expresa la protagonista hace pensar que se trata, efectivamente, de una patología, de una personalidad múltiple, y no de una cara en la palma en el sentido literal. Por eso, creo que este cuento entra de pleno en el territorio de lo fantástico, pero no sólo eso: se trata, como en los casos anteriores, de una manifestación corporal del conflicto social y emocional que el sistema crea en los sujetos que pretende disciplinar.

Si este relato no presenta un desenlace cierto, en el brevísimo cuento “Isis” el final no deja lugar a dudas: la protagonista, una niña pequeña que nunca habla, termina transformándose en una criatura animal de naturaleza incierta. Dado que el relato está narrado por una amiga suya, testigo único de la metamorfosis, y que sus familiares no la creen, la historia entra dentro de lo fantástico y no lo maravilloso en tanto que plantea al lector la duda de lo que en verdad ocurrió. Para Isis todo era perfecto, en palabras de su prima: jamás se lamentaba y nunca pidió nada salvo ir al zoo el día en que se transformó en animal. La metáfora de liberación que representa la metamorfosis es bastante obvia y, en palabras de Mariano García (2009) el cuento “dramatiza el llamado de la selva.” Significativamente, su amiga es incapaz de ver la metamorfosis y muestra repulsión hacia ella: la alteridad de Isis es insoportable dentro de los códigos del sistema establecido, y mucho menos la solución que su cuerpo propone para burlar los límites impuestos. A la amiga, simplemente, tal alternativa le horroriza.

En los cuentos analizados en este ensayo hemos visto cómo la disciplina de los cuerpos como medio para controlar los individuos resulta eficaz temporalmente. Tarde o temprano, muestran una debilidad física que evidencia la disconformidad de los individuos con las condiciones de vida impuestas. No se trata necesariamente de rebeliones, sino de síntomas de la imperfección del sistema. La rigidez y el silencio desembocan en problemas físicos y psíquicos, traduciendo el cuerpo lo que en realidad está pasando. El intento de articular una respuesta tiene como consecuencia el aislamiento o la muerte, pues lo que en definitiva estos cuentos vienen a decir es que las herramientas que proporciona el discurso patriarcal no son las adecuadas para construir uno femenino. El diseño de un nuevo discurso y de unas nuevas normas que lo fijasen implicaría una total liberación cuya búsqueda, a la vista de lo que les sucede a los personajes de Ocampo, es infructuosa y peligrosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Helena, “Narrativa femenina latinoamericana”, *Hispanamérica*, 11. 32 (1982), pp. 23-34.

DUNCAN, Cynthia, *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones*, Philadelphia, Temple University Press, 2010.

ESPINOZA-VERA, Marcia, “Unsubordinated Women: Modernist Fantasies Of Liberation in Silvina Ocampo’s Short Stories”, *Hecate*, 35.1/2 (2009), pp. 219-227.

EZQUERRO, Milagros, *Aspects du récit fantastique rioplatense*, Paris, Montreal, L'Harmattan, 1997.

FERNÁNDEZ, Teodosio, "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo", *Anales de literatura española*, 16 (2003), pp. 5-31.

FIGES, Eva, *Patriarcal attitudes*, Londres, Faber and Faber, 1970.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FRASER, N, *Unruly Practices: power, discourse and gender in contemporary social theory*, Cambridge, Polity Press, 1989.

GAMERRO, Carlos, *Ficciones Barrocas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

GARCÍA, Mariano, "Laberintos y Metamorfosis estéticas en tensión en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo", *Revista Mitocrítica*, I (2009), pp. 77-88.

KLINGENBERG, P. N., *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999.

MATAMORO, Blas, "Fantástico, fantasía, fantasmas", *Hispanamérica*, 22.66 (Dec. 1993), pp. 87-97.

OCAMPO, Silvina, *Antología: cuentos de la nena terrible*. Selección, prólogo y notas de Patricia Nisbet Klingenberg. Doral, Stockcero, 2013.

OCAMPO, Silvina, *La Furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Ocampo, Silvina, *Las Invitadas*, Buenos Aires, Losada, 1961.

PINA, Raquel G., "La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia de espacio privado", *Revista De Critica Literaria Latinoamericana*, 32.63/64 (2006), pp. 297-310.

RUTHVEN, K.K, *Feminist Literary Studies: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

SHOWALTER, Elaine, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*, New York (N.Y.), Ed. Elaine Showalter, Panteon, 1985.

WELDT-BASSON, Helen C., *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

WILSON, S.R., "Art by Gender: The Latin American Woman Writer", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6.1 (1981), pp. 135-137.

**PALABRAS PARA RECORDAR: EL COMPROMISO POLÍTICO DE
CONCETTA LA FERLA EN EL RELATO DE MARIA ATTANASIO DI
*CONCETTA E LE SUE DONNE***

Milagro Martín Clavijo
Universidad de Salamanca

Maria Attanasio²⁵ publica en 1999 su obra *Di Concetta e le sue donne*, centrada en la vida de Concetta La Ferla, definida en la obra como una “figura a metà tra il capopopolo – nel PCI del dopoguerra e la profemminista”– (Attanasio, 2000: 13) y protagonista, junto a un grupo de mujeres de Caltagirone, de la lucha política en la Sicilia de los años sesenta y setenta,

inseguendo un sogno di libertà, di giustizia, di felicità. Inseguendo il sogno della rivoluzione. Una rivoluzione che si nutre anche delle piccole battaglie della vita quotidiana, per i bisogni fondamentali, come quello dell’acqua. Una storia che aiuta a comprendere come la forza del partito non fosse tanto nell’abilità dei suoi leader, ma nella speranza di donne e uomini semplici. (Bosio, 1999)

En el libro se relatan las luchas que mantienen estas mujeres para conseguir mejores condiciones de vida, como el agua potable, la luz eléctrica, un servicio de correos funcional o el alcantarillado. Al principio no están ligadas a ningún partido político; con el tiempo, Concetta las formará también políticamente y juntas crearán la sección femenina dentro del Partido comunista de su ciudad. Una experiencia que durará apenas dos años y que las devolverá, de nuevo, a una lucha al margen de la política.

²⁵ Maria Attanasio (Caltagirone, Sicilia, 1943) ha trabajado desde muy joven como profesora de secundaria en su ciudad natal. Su carrera literaria la inicia en poesía y continuará a lo largo de los años – *Interni*, 1979; *Nero Barocco nero*, 1985; *Eros e mente*, 1996; *Ludica mente*, 2000; *Amnesia del movimento delle nuvole*, 2003, premio Lorenzo Montano; el opúsculo *Del rosso e nero verso*, 2007; *Di dettagli e detriti* y el opúsculo *Frammenti dell’acqua mutante*, 2010. En 1994 publica su primera novela, *Correva l’anno 1698 e nella città avvenne un fatto memorabile*, por la que recibe los premios “Opera prima Pirandello” de Agrigento y “L’isola di Arturo-Elsa Morante” de Procida. Tres años más tarde sale el libro de relatos *Piccole cronache di un secolo* que escribe con Domenico Amoroso. *Di Concetta e le sue donne* es de 1999 y recibe el premio literario “Racalmare - Leonardo Sciascia - Città di Grotte”. En 2007 publica su novela *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla* con la que gana el Super Premio Elio Vittorini y un año más tarde *Dall’Atlante agli Appennini*. Vuelve al relato breve con “Il decalogo di Nordia”, en el volumen en *Il sogno e l’approdo*, 2009, y con *Della città d’argilla*, 2012, una colección de textos breves en prosa. Su última obra es una novela titulada *Il condominio di Via della Notte*, 2013. Maria Attanasio ha publicado también numerosos ensayos de literatura y de historia y colabora con periódicos – “La Sicilia” – y revistas – “Autobus”, “Cobold”, “Nuovi Argomenti”, “Per approssimazione”, “U & G”, “Spirali”, “Tabella di marcia”.

Estos son los episodios fundamentales del relato de Attanasio, de carácter fuertemente colectivo y que se tienen como fondo algunos de los sucesos más importantes de la historia de Italia de esos años, como la guerra, la posguerra, los años de plomo, el atentado a Togliatti, la caída del muro de Berlín y el final de la Unión soviética.

Unidos a todos estos hechos de carácter histórico nos encontramos con la historia personal de Concetta La Ferla, desde su infancia, marcada por el amor y la pasión política de su padre, su participación en las reuniones políticas, su toma de conciencia progresiva, su relación con algunos comunistas que le han marcado –el doctor Fanales, fundamentalmente– hasta su lucha por los derechos de los más desfavorecidos, especialmente de las mujeres.

Pero también en estas páginas “Cettina” habla de su amor por Pippo Sforzo, de los difíciles embarazos, la muerte del padre, la profunda depresión en la que se vio sumida durante cinco largos años. En su relato un lugar especial también lo ocupa su amistad con Maria Attanasio, su escribana.

En este artículo pretendemos analizar una de las obras más peculiares de Maria Attanasio²⁶, centrándonos fundamentalmente en tres aspectos que consideramos clave. Por un lado, su peculiar forma, a medio camino entre autobiografía, biografía y memoria, escrita prácticamente a cuatro manos y con registros también muy distintos.

En segundo lugar, analizaremos el núcleo central del relato, el activismo político de Concetta La Ferla y la revolución que lleva a cabo, haciendo especialmente hincapié en la creación de la sección femenina de Caltagirone y en su lucha más allá del PCI. Una lucha que se lleva a cabo siempre con otras mujeres, que son también protagonistas, junto a Concetta, de una revolución que, a pesar de todo, será siempre actual.

Finalmente, nos ocuparemos del objetivo de este relato, la necesidad de la memoria y de la escritura para que no se olvide el pasado, sobre todo en los tiempos que corren.

²⁶ La obra de Maria Attanasio todavía no se ha estudiado en profundidad, pero cuenta con algunos artículos, entre los que destacamos, además de los que señalamos en la bibliografía final, los de Giuliana Adamo –“La deliberata infedeltà della scrittura. Riflessioni sulla narrativa storica di Maria Attanasio”, *Strumenti critici*, XXIV, 2009a, 3, pp. 471-484; “Lo sperimentalismo di Maria Attanasio tra Sciascia e Orwell, Leonardo Sciascia: Un testimone del siglo XX”, en Trapassi, L. (a cura di), Bonnano Editore, Acireale-Roma, 2012, pp. 207-216; y el de Elisa Castorina – “Maria Attanasio o del Barocco gutturale”, *Le classiche*, Anno VIII, nº 2, Ottobre 2002. También se han publicado varias entrevistas a la autora - Bisogno, Maria, Lo Strillone, “Tre domande a Maria Attanasio”, 25 aprile, 2009; Milioto, Stefano, “Incontro del 27 ottobre con Maria Attanasio”, en Milioto, S. (a cura di), *Incontri con l'autore*, Agrigento, Assessorato alla Cultura, 1997, pp. 9-29; Todesco, Serena, “Intervista a Maria Attanasio”, *Paleokastro* (Rivista trimestrale di studi siciliani), NS 3.3. Caltagirone, 18 giugno 2009.

En este sentido, escritora y protagonista intentan garantizar la memoria a una historia de compromiso político de las mujeres en el seno del partido comunista en Sicilia.

1. LAS MUJERES DE CONCETTA

El título *–Di Concetta e le sue donne–* ya nos deja muy claro que este libro no nos va a hablar sólo de Concetta La Ferla. Protagonistas de esta historia son también las mujeres, muchas veces anónimas, que han luchado junto a ella para conseguir tantas cosas en Caltagirone.

Es la historia de la militancia comunista femenina en Sicilia y todas ellas van conformando la memoria de una parte de la historia –siciliana, italiana– que poco a poco se va perdiendo y de la que, precisamente, Concetta y sus mujeres son los últimos testigos.

La protagonista, así como la escribana, son conscientes de que, si se espera todavía unos años, nadie podrá contar de primera mano las luchas de las mujeres de Caltagirone durante varios decenios; la historia oficial no lo ha hecho, tampoco la del partido; prácticamente no quedan documentos sobre los hechos; por eso, es el momento de escribir su historia.

Historia personal, microhistoria, se une a la historia de la colectividad²⁷ de tal manera que muchas veces no podemos distinguirlas, especialmente cuando el hilo conductor es la vida de una mujer que ha nacido para liderar a otras, para guiarlas, para organizarlas, para apoyarlas y darles consejos, para liberarlas, en medida de lo posible, de las cadenas que todavía las tienen atadas.

La unión entre individuo y colectividad es importante para Maria Attanasio, por eso, en sus obras nos encontramos siempre con esta dualidad que tiene como centro su ciudad natal, el lugar de encuentro entre individuo y colectividad, donde la vida es una con la historia. (Pace, 2010: 15)

Esa colectividad y esos individuos que son casi invisibles para la Historia con mayúsculas, pero que han escrito también una página de ésta que merece que se

²⁷ En este sentido, afirma Josephine Pace: “Dalla microstoria poi è possibile ricostruire i vissuti collettivi di un’epoca ed il senso degli avvenimenti, senza appiattirsi sulle versioni ufficiali: nella vita e nella scrittura, è l’uomo, il suo vissuto, la chiave interpretativa sia per operare nel politico e agire nel quotidiano, sia per leggere la grande storia. Che non va accettata come un inevitabile già accaduto, ma rigorosamente giudicata: una rivisitazione critica del passato, più che mai necessaria in questo iper tecnologico e smemorato presente.” (Pace, 2010:16)

conozca, que no se pierda en la densidad del bosque, que salga a la luz. Caltagirone y, en general, Sicilia tienen historia, como considera Maria Attanasio:

Ritrovandola anche qui –tra questi monti della Sicilia dell'interno – spesso densa di ribellione e non di rassegnazione, quella storia. Francisca, Catarina, Annarcangela, e tutte le protagoniste delle mie narrazioni, risalendo dall'anonimo vissuto della storia della mia città, restituiscono spessore e senso alla mia identità di genere nella contemporaneità. (Pace, 2010: 15)

2. UNA HISTORIA A CUATRO MANOS

2.1. La historia de Concetta y María: a medio camino entre biografía, autobiografía y memoria

Di Concetta e le sue donne está firmada por Maria Attanasio. Efectivamente, es ella la que da una redacción final a la historia de Concetta La Ferla, la que pone en orden los sucesos que se relatan y la que, finalmente, publica la obra. Pero, como ella misma se define, Attanasio es sólo una escribana que escribe, casi al dictado, la historia que le relata Concetta, pero en la que no puede por menos, y a su pesar, de introducir su propia perspectiva, la que le permite el haber vivido de cerca muchos de los hechos relatados y conocer muy bien también a la protagonista.

En este sentido, podemos considerar a esta obra verdaderamente a medio camino entre biografía –no es la protagonista la que cuenta finalmente su historia que pasa por un filtro clave, el de la narradora que también tiene voz propia en el relato– y autobiografía –en gran parte de la obra es Concetta la que cuenta directamente su historia. Somos de la opinión de Pina La Villa cuando afirma que “unendo felicità del raccontare e verità della biografia e dell'autobiografia, l'autrice realizza quello che solo i grandi libri fanno: trasmettere il senso di una vita e di una storia”. (La Villa, 1999b)

Pero también esta obra la podríamos calificar de memoria, ya que en ella es central relatar la vida de La Ferla, pero especialmente en relación con los acontecimientos históricos que ha vivido y en los que ha participado directamente. Además, el relato de los hechos del pasado se funde con interpretaciones y reflexiones vertidas desde el presente, con la intención de reconstruir, en medida de lo posible, lo que ha vivido una colectividad y, de esta manera, no permitir que se olvide.

En relación con este libro en particular, nos parece pertinente la observación que hace Isabel Román Gutiérrez sobre el interés sociológico que tiene este tipo de obras

cuya pretensión suele ser “la justificación de una determinada postura ante la vida que ha podido ser de algún modo combatida” (Citado en Laguna, 2005).

Por eso, la mayoría de los sujetos de estas memorias son personajes rebeldes en un periodo de revolución. Este es el caso concreto de Concetta La Ferla que escribe su relato en un momento en el que la figura del militante comunista es “una figura desueta e –come i lampioni a gas, le azzeruole, i ricami fatti a mano– in via di totale estinzione” (Attanasio, 2000: 35), mientras que en un pasado, no tan lejano, “in ogni militante c’era invece piena intelligenza di quel progetto di mondo più giusto e condiviso che oggi chiamano dannifica utopia, e totale dedizione ad esso di tempo, sentimenti, intelligenza, e all’occorrenza anche della vita.” (Attanasio, 2000: 35)

Se trata, entonces, de mantener viva la memoria de los militantes comunistas que, como Concetta, han luchado por un mundo mejor. Es a ellos a los que se dedica este libro. (Attanasio, 2000: 105)

2.2. Dualismo narrativo y expresivo

La obra ya desde el principio revela un dualismo, tanto desde el punto de vista narrativo como expresivo y también tipográfico. El libro está dividido en tres secciones: “Quasi un’introduzione”, “Concetta racconta” y “Notizia e dedica” que aparecen narradas en primera persona, pero en la primera y la última es la voz de Maria Attanasio directamente la que narra –también sobre su persona, sobre su rol de escribana y cronista– y lo hace con su particular estilo: “La prima parte è nel mio linguaggio, dove io tendo alla letterarietà, ossia alla parola. Io provengo dalla poesia e ho questo rapporto di necessità con la parola, con la ricerca espressiva”. (Ferlita, 2000)

Se trata de “un’introduzione di sottile introspezione, che stringe in un unico nodo di disagio delusioni personali e disaffezioni di tipo collettivo”. (Vittori, 1999) Estos dos apartados aparecen en cursiva.

En la parte central de la obra es Concetta –esta vez no señalada con cursiva– la que cuenta su historia, con su peculiar manera de hablar: “E come suona diversa, questa parola: non ha moderne raffinatezze né vertigini, quanto piuttosto una vitalità antica, cocciuta, fortissima”. (Vittori, 1999)

Maria Attanasio reflexiona mucho sobre esta dualidad y, especialmente, sobre las dificultades que suponían para ella. Por un lado, el tener que hablar de sí misma: “A mettermi a disagio era il dover ricostruire, insieme a quegli anni, la me stessa di allora: avvertivo una forte resistenza a leggermi al passato, a trasformarmi da persona in

personaggio.” (Bosio, 1999) Por otro, la necesidad de cambiar de registro para dar voz a Concetta: “Lei parla con questa tonalità epica e con un’affabulazione retorica, fatta di dialetto e lingua. Ho dovuto così confrontarmi con un linguaggio diverso.” (Ferlita, 2000)

3. LA REVOLUCIÓN DE CONCETTA Y SUS MUJERES

3.1. Los años de activismo político y de formación de las mujeres

Senza politica nella vita non c’è niente. Io sentivo che non potevo stare più lì, nel chiuso della sezione, a riminarmi le mani, a perdermi in chiacchiere: volevo agire, fare qualcosa. Sentivo come un fuoco dentro di me, di sentimento politico, che dovevo contagiare agli altri. (Attanasio, 2000: 49-50)

Concetta La Ferla ha nacido para la política y para la acción²⁸. Ella lo sabe desde niña, “Io sono portata alla fattività” (Attanasio, 2000: 97), “l’impegno per me è come un vizio che non mi posso levare, anche in questo tempo così compromessista.” (Attanasio, 2000: 98) Por eso, su vida está llena de luchas, de aparentemente pequeñas revoluciones –pequeñas porque afectan a un grupo no muy grande de personas; grandes porque ayudan a mejorar consistentemente sus vidas y a darles una mayor conciencia de su fuerza.

Su núcleo de acción lo tiene muy claro: como comunista verdadera tiene que estar siempre del lado de la clase proletaria, de los campesinos, de los emigrantes, de los que sufren por cualquier motivo, de los que no son iguales, de las mujeres. Se siente irremediamente unida a esos barrios en los que prevalece la “sofferenza atona di un’umanità che, sepolta tra le mura e l’indigenza, mai usciva alla luce” (Attanasio, 2000: 21).

Además, ella es consciente de que sirve para ese tipo de trabajo político: “io ero adatta, sono adatta per fare questo lavoro politico, discutere con le persone e

²⁸ En la obra nos encontramos con distintos retratos de Concetta que giran siempre alrededor de varios aspectos de su personalidad que la caracterizan: su carácter guerrillero que no se deja vencer por nada – “Battagliera e testa calda: che non sempre però ha il sentimento dell’opportunità nelle cose” (Attanasio, 2000: 18) –, su temperamento impulsivo – “io invece sono tutta a mio padre: impulsiva e senza paura” (Attanasio, 2000: 45) – y su capacidad de liderazgo – “Ero io come un fuoco nelle lotte, e le donne mi seguivano a frotte”. (Attanasio, 2000: 39) Una mujer que “sentiva fortemente i problemi del sottoproletariato, di cui portava avanti le istanze, e a cui anche linguisticamente tendeva ad avvicinarsi”. (Attanasio, 2000: 19)

organizzarle politicamente, specialmente col sottoproletariato che per me è come i fratelli e le sorelle che non ho avuto”. (Attanasio, 2000: 52)

Concetta cree en la acción, la intervención en lo concreto, como única manera de cambiar las cosas: “I problemi non si risolvono restando fermi nella sezione, ma andando in mezzo alla gente e con le lotte farla migliorare nei bisogni en el pensare.” (Attanasio, 2000: 64)

Por eso, comienza ocupándose de los muchos problemas de su barrio, Canalotto, y con la ayuda de las mujeres que va organizando, se consigue resolver los problemas básicos, fundamentalmente el del agua y la luz eléctrica. En poco tiempo Concetta se convierte en referente indispensable para las mujeres: “Le donne si rivolgevano a me per sapere che fare; io con la persuasione della parola ho impugnato queste donne, e le ho invogliato a lottare.” (Attanasio, 2000: 67)

La Ferla es muy consciente de que especialmente las mujeres tienen por delante un largo camino por recorrer, largo y plagado de minas que habrá que sortear. En ese recorrido es fundamental la toma de conciencia de los propios derechos y de la necesidad –pero también de la posibilidad efectiva– de cambio.

Concetta nos habla de la sumisión de las mujeres en Caltagirone²⁹, de su dificultad para la acción, aunque se tratara de campos muy concretos y locales. Su formación tiene que ser gradual, lenta, bien programada para que pueda tener éxito. Primero hay que solucionar los problemas cotidianos que éstas tienen; sólo entonces se puede pasar a una conciencia política.

Concetta sabe hablarles en una lengua que ellas pueden entender y es consciente que hay una serie de temas en los que no merece la pena entrar porque, de hacerlo, esas mujeres se apartarían definitivamente de la política y de la lucha.³⁰

²⁹ “In quel tempo era (tale la) sottomissione all'uomo che quando la mattina il marito andava in campagna, era la donna che si doveva alzare prima, metterci i cuffini e il capestro sul cavallo, prepararci i sacchini, la zappa; in campagna ci andava anche lei per aiutare a seminare, a coltivare, a raccogliere erbe selvatiche... ma sul cavallo ci si metteva l'uomo; la donna camminava a piedi, a lato di un cuffino, insieme al cane legato al bardone della cavalcatura che si portavano per compagnia. Quegli uomini non lo facevano per male, ma l'ignoranza e la miseria erano così incarnate che questa era la mentalità: l'unico potere dell'uomo, l'unica cosa su cui poteva comandare a suo parere era la donna”. (Attanasio, 2000: 67-68)

³⁰ En este sentido, es muy ilustrativa la diferencia que establece Concetta entre sus mujeres y las feministas: “C'era una grande differenza fra le donne di Catania che erano giovanissime, studiavano e nella politica erano nate con quel sistema di femminismo, e quelle di Caltagirone che tante volte erano analfabete e avevano il peso di una casa sulle spalle, e tutti, anziani, bambini, mariti, da loro volevano conto e ragione.” (Attanasio, 2000: 86) El tema de la liberación sexual no es una prioridad para estas mujeres, es más, como es consciente Concetta: “Se io nella sezione femminile ci riporto questi discorsi, le donne mi abbandonano” porque “non si può fare pubblicità delle cose intime con amici parenti e compagni” (Attanasio, 2000: 87) Concetta está de la parte de las mujeres, está por la lucha de derechos

3.2. La sección femenina del PCI de Caltagirone

Será a través de las luchas en su barrio, que las mujeres van a acercarse a la política, van a empezar a funcionar de manera autónoma, “a emanciparsi, a recepire, anche se rozzamente, il discorso della lotta di clase” (Attanasio, 2000: 71) y a ser conscientes que “ogni piccolo diritto di sopravvivenza ce lo dobbiamo conquistare con la nostra fatica di lotta”. (Attanasio, 2000: 71) Sólo entonces entrarán en el partido y obtendrán el carnet como los hombres. Pero para ellas no es fácil formar parte de una sección llena de hombres, la sociedad las castiga demasiado por ello. De ahí la necesidad en Caltagirone, y no sólo, de que las mujeres tengan un espacio propio, donde se puedan reunir y organizarse:

Fu allora che mi venne di fare la sezione femminile, cominciai a pensare che per diventare consapevoli e portare avanti i loro fabbisogni di vita e di politica, le donne debbono organizzarsi da sole, senza più soffrire o dover mendicare ogni briciolo di libertà dagli uomini [...] volevamo il nostro segretario, il nostro comitato per decidere da sole quello che si doveva sviluppare politicamente; ma anche poter parlare liberamente dei nostri problemi personali. (Attanasio, 2000: 76)

Una de las experiencias más importantes que relata Concetta La Ferla es la de la sección femenina del PCI en Caltagirone, una de las pocas que se crearon en Italia³¹ y de carácter experimental y que, a pesar de que duró apenas dos años, constituye un referente para la luchas por los derechos de las mujeres antes de que el feminismo se convirtiera en un movimiento de masas. La llamaron Lenin porque “anche se era un uomo, tanto aveva fatto per l’emancipazione delle donne.” (Attanasio, 2000: 81)

Concetta habla de un movimiento femenino basado en la solidaridad, en “la confidenza tra le donne, sul bisogno di essere capite: di rompere quel tabù di sofferenze.” (Attanasio, 2000: 76) Sin embargo, la creación de la sección femenina provocó innumerables problemas, tanto dentro como fuera del partido. Muchos hombres rechazaron la autonomía de las mujeres y se opusieron a ella con todas sus fuerzas. “Eravamo tra due fronti: quello democratico cristiano a cui dovevamo portare la lotta

para todos, hombres y mujeres, y considera el feminismo como “una bolla di sapone, le femministe... ora sono tutte a casa, le compagne rivoluzionarie no: siamo ancora tutte qua.” (Attanasio, 2000: 87)

³¹ Concetta menciona, sin dar más detalles, la sección femenina de un pueblecito de Apulia, donde la situación era muy parecida a la de Caltagirone. El relato de otra de otro caso similar nos lo trae Mariuccia Masala, *Signora Sezione. PCI: cronaca della nascita della sezione di donne Teresa Noce*, Napoli, Magistra Edizioni, 1990.

che organizzavamo nei quartieri, e quello di Manichino di salotto e dei dirigenti della sezione maschile. Per loro, a Caltagirone, il nemico politico da sottomettere non era la Dicci, ma le donne della sezione Lenin.” (Attanasio, 2000: 83)

De su parte sólo estaban las compañeras de la dirección nacional del PCI en Roma, las únicas que comprenden que “si doveva fare una politica di emancipazione femminile; rispetto alla vivacità di movimento che c’era dopo la guerra, le donne, invece di andare avanti, erano andate indietro indietro come i codari, anche dentro il partito che era infatti come la chiesa dove solo i maschi dicono messa”. (Attanasio, 2000: 79)

A pesar de su ilusión y de su lucha por la continuidad de la sección femenina, ésta sólo durará dos años; largos meses de enfrentamientos sin tregua, de gran desgaste, de aislamiento, de diferencia neta de ideas y de funcionamiento³², de denigración y humillación. Las mujeres, en masa, dejan el PCI, renuncian a su idea de acción dentro del partido y se lanzan un nuevo proyecto: la creación de una asociación, Manifesto calatino, donde continúan –esta vez hombres y mujeres juntos– con su actividad de lucha y asistencia.

Anno dopo anno, battaglia dopo battaglia, siamo andati sempre avanti in questo dovere di militanza, e sempre siamo state insieme, le donne, a sostenerci l’una con l’altra per risolvere problemi che a talarli a uno a uno sembrano piccoli, ma tutt’assieme sono pesanti di sofferenze. (Attanasio, 2000: 96)

4. DE LA LUCHA A LA ESCRITURA. LA NECESIDAD DE LA MEMORIA

Oggi che viviamo in piena omologazione, sotto la dittatura dell’economico, solo la poesia può restituire il senso dell’umano e della giustizia, un’idea di mondo che abbia al centro i bisogni umani, fisici, etici, di bellezza, di uguaglianza. In questo senso la poesia è rivoluzionaria. In questo senso rivendico il mio essere comunista. (Attanasio, citado en Modica, 2012)

A lo largo de toda su vida Concetta La Ferla ha considerado que la lucha, el contacto directo con la realidad de los barrios populares es el núcleo fundamental para conseguir cambiar las cosas. Se trata, como también comparte Attanasio, de

³² Concetta subraya la diferencia entre el movimiento femenino “che era vicino ai problemi della popolazione emarginata, e la sezione maschile, che invece, volendo andare all’alleanza con impiegati e parrinari, nei quartieri non ci andava mai.” (Attanasio, 2000: 90)

un'esperienza conoscitiva [...] per me fondamentale, senza la quale forse mai avrei percepito l'invisibile deriva di vita nel presente e nel passato di quei carruggi, né, in seguito, il bisogno di dar voce ad essa attraverso la scrittura. Anche allora, di tanto in tanto, scrivevo qualche verso [...] per rinunciarci subito: un'opzione incomparabilmente sbiadita rispetto al reale e al senso di piena e moltiplicata identità che fu per me la militanza politica. Ogni gesto, anche banale [...] non finiva mai in se stesso: insostituibile nell'interminabile e collettiva catena di altri gesti, di altre vite, di cui ero compagna, anonima sorella. (Attanasio, 2000: 21-22)

Son los años de militancia política activa también para nuestra escritora y, como hemos visto, la intervención directa sobre la realidad tiene prioridad absoluta sobre la escritura.

Concetta es consciente que se necesita también la obra de los intelectuales para poder llevar a cabo cambios sustanciales en la sociedad, pero insiste que “le parole non hanno dato mai da mangiare a nessuno” y que “senza la mobilitazione delle masse popolari, non c'è niente.” Las palabras escritas para ella son tan sólo “piccole lumiere che fanno un po' di luce quand'è scuro, ma non sono la luce. Sono un'imitazione”. (Attanasio, 2000: 40)

Es en el momento actual – “in questo tempo grigio come tonaca di monaco” – que estas palabras van a tener un valor, el de recordar “alle nuove generazioni, senza midollo, e col piattoimpiattato, che anche qui, nella città dei culichiatti, c'è stata la rivoluzione proletaria.” (Attanasio, 2000: 40)

Concetta se da cuenta de esta necesidad especialmente cuando en 1993 cae gravemente enferma; ella y las otras mujeres, muchas de ellas ya desaparecidas, son las únicas que pueden contar esa historia que, si no se contara, se perdería completamente y nadie sabría de ella.

La Ferla siente su compromiso con las nuevas generaciones, la necesidad de recordar, de la memoria, para poder ir hacia delante. Ante la incapacidad de escribir ella misma la historia de las mujeres de Caltagirone, acude a Maria quien, ya en los años noventa, está convencida de que “la parola scritta può avere la stessa valenza di intervento nella realtà quanto il gesto, la prassi”, como afirma en una conversación con Giuliana Adamo (2009).

De esta manera, “più che raccontare Concetta, Maria dà al racconto che Concetta le ha fatto della sua vita, la forma della scrittura, conferendo così alla donna e al suo racconto la garanzia della memoria, la dignità della storia, in una parola l'esistenza.” (La Villa, 1999a).

Maria se convierte en la escribana, o mejor en la cronista de Concetta y de una época, como se hacía en el pasado, cuando las ciudades contaban con esta figura para que no se olvidaran los grandes eventos civiles, pero también para recordar aspectos mucho más cotidianos de esa comunidad, con el objetivo de sustraer “la memoria alle azzenanti generalizzazioni della storia” (Attanasio, 2000: 34) Este oficio de cronista se hace indispensable en la época actual en la que

ogni evento si vive e si consuma in tempo reale, della storia di una comunità negli ultimi quarant’anni non resta assolutamente niente: quotidianamente cestinata insieme a carte, a inservibili giornali, mentre la furia del nuovo invade case cibo sentimenti e politica, cancellando insieme alla memoria ogni cifra di appartenenza. (Attanasio, 2000: 34)

Efectivamente, Attanasio no encuentra apenas información que testimonie esa época, ni registros, actas, manifiestos de esos años, ni tampoco documentos sobre las secciones femeninas del PCI:

di quel passato prossimo, che non era più cronaca, e non era ancora storia –né mai del resto per la sua marginalità lo sarebbe diventato--non c’era nessuna traccia: andato perso tra traslochi, revisionismi e pentimenti in una contemporaneità che, senza memoria e senza utopie, al suo tetro esistente omologa tutti gli spazi e tutti i tempi. O li cancella. (Attanasio, 2000: 32)

Ante esta realidad “non restava che accettare, dunque, quel decreto d’inesistenza o testimoniare direttamente questa piccola storia di ordinaria militanza, una tra le tante di quegli anni.” (Attanasio, 2000: 35)

Giusi Bosio (1999) titula su artículo sobre esta obra “per non essere divorati da un passato buio”, una frase que expresa de forma sintética pero eficaz la idea que empuja a las dos mujeres a dar vida a este libro: apuestan por la memoria para que no se olviden de la figura del militante comunista en los años setenta, de su pasión, de su profundo compromiso con la sociedad, de su voluntad para cambiar el mundo.

5. “LA REVOLUZIONE È ANCORA ATTUALE”

Il mio forse è un vecchio modo di essere rivoluzionaria, ma l’idea è sempre quella: ogni giorno ogni essere umano [...] è in eterna rivoluzione per i fabbisogni e deve lottare e stentare per avere ciò che deve avere, essere libero e grande come umanità. (Attanasio, 2000: 100)

Concetta se considera una revolucionaria, una mujer que cree, incluso en estos tiempos que corren, en una utopía socialista, necesaria y siempre en vigor porque las cosas no han cambiado y las injusticias se siguen cometiendo. Es verdad, que también ella, a su pesar, ha perdido la ilusión de los primeros tiempos y, sobre todo, la que caracteriza a la generación de su padre, en la época del nacimiento del socialismo y de la lucha confiada en la revolución y en su capacidad para cambiar el mundo.

Los tiempos han cambiado y, como ella misma afirma, “in questi anni il socialismo se l’hanno mangiato. E dopo cinquant’anni ci sono ancora padroni e disoccupati, e bambini senza mangiare e senza scuola.” (Attanasio, 2000: 48)

En nuestro mundo hoy la política no tiene cabida y “uno si sente accubare come se ci mancasse l’aria.” (Attanasio, 2000: 59) Por eso, incluso en los años de su vejez y enfermedad, Concetta no se da por vencida porque “sempre che dal fondo della notte nasce il giorno.” (Attanasio, 2000: 48)

Noi moriamo perché è nella natura delle cose che dobbiamo morire, ma le idee del Socialismo non possono morire mai; rimarranno a duratura vita. Perché esiste ancora oggi lo schiavismo, l’ingiustizia, le tangenti, le ruberie; e soprattutto il fatto che la nuova generazione, dopo aver avuto una vita agiata, comoda nello studio, nel mangiare, nel vestire, si trova in grande difficoltà: i tempi stringono, la moneta non ha il suo valore, la disoccupazione e la sottocasa integrazione in tutto il mondo invece di diminuireumentano ancora di più... Che sentono forte dentro di loro il malostare che c’è nella società: e se noi non ci ribelliamo faranno una brutta fine. Sì, la rivoluzione è ancora attuale. (Attanasio, 2000: 99)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMO, Giuliana, “Letteratura ed impegno: l’eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio”, *La Libellula. Rivista di italianistica on-line*, I (19 dicembre 2009b), pp.87-94, http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/?page_id=682-

ATTANASIO, Maria, *Di Concetta e le sue donne*, Palermo, Sellerio, 2000.

BOSIO, Giusi, “Per non essere divorati da un passato buio. Maria Attanasio e il ricordo delle compagne”, *Il Mediterraneo*, 17 dicembre 1999. Internet. 12-09-2014. <<http://www.ateneonline-aol.it/991217gibo.html>>

FERLITA, Salvatore, “Concetta, la mia pasionaria che lottò contro il bigottismo”, *La Repubblica*, 2000. Internet. 12-09-2014.

<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/10/08/concetta-la-mia-pasionaria-che-lotto-contro.html>>

LAGUNA GONZÁLEZ, Mercedes, “La escritura autobiográfica”, *Lindaraja. Revista de estudios interdisciplinarios*, Número 3 (septiembre de 2005). Foro universitario de Realidad y ficción. Internet. 12-09-2014.
<<http://www.filosofiayliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm>>

LA VILLA, Pina, “Maria la scrivente e Concetta la protagonista”, *Girodivite*, n.59, dicembre (1999°). Internet. 12-09-2014.
<http://www.girodivite.it/antenati/xx3sec/attanasio/maria_scrivente_pina.htm>

LA VILLA, Pina, “Di Concetta e le sue donne”, *Sherazade*, n.2 (1999b). Internet. 12-09-2014. <http://www.girodivite.it/antenati/xx3sec/attanasio/concetta_pina.htm>

MODICA, Gisella, “Una poeta e le sue personagge”, Interviste, *Letterate Magazine*, LM n.19. Internet. 12-09-2014.
<<http://www.societadelleletterate.it/2012/09/una-poeta-e-le-sue-personagge/>>

PACE, Josephine, “Le ‘interferenze’ della scrittura: Intervista a Maria Attanasio”, *La Libellula*, n.2, anno 2 (Dicembre 2010), pp.15- 18.

PITTALIS, Paola, “Nel libro scritto da Maria Attanasio la storia di una femminista ante litteram vissuta in Sicilia Concetta in lotta per la libertà. Le battaglie per aprire la sezione femminile del Pci”, *La nuova Sardegna*, 3/04/2000. Internet. 12-09-2014.
<<http://ricerca.gelocal.it/lanuovasardegna/archivio/lanuovasardegna/2000/04/03/ST701.html>>

VITTORI, M. V., “Recensione a ‘Di Concetta e le sue donne’”, *L’Indice*, 999, n. 12. Internet. 12-09-2014. <<http://www.ibs.it/code/9788838915062/attanasio-maria/concetta-sue-donne.html>>

TERESA DE JESÚS: MUJER, ESCRITORA Y MAESTRA

Ana Menéndez Prieto.

Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Asturias

1. CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

La época que le toca vivir estuvo marcada por los diversos conflictos que se sucedieron tanto en el interior como en el exterior y que amenazaban nuestra hegemonía en el Mediterráneo y Atlántico. Todo ello supuso una continua sangría económica, ya que, a pesar de las riquezas de ultramar, el Estado hubo de recurrir en ocasiones a los préstamos de los banqueros europeos. Así queda reflejado en el memorial de Luís Ortiz consejero real y contador de Castilla en el que pone de relieve que sin un pilar económico sano peligra incluso la defensa de la fe católica. Este memorial es para M. Fernández Álvarez un grito de alarma ya que bajo el manto de gloria de las empresas exteriores se oculta una difícil situación económica y entre las diferentes causas de esta situación incluye la organización social con una clase privilegiada que acumula riquezas y carece de espíritu de empresa donde el concepto de “honra” incluye no ejercer actividad que pueda envilecerla y donde una gran masa de la pequeña nobleza de caballeros e hidalgos prefiere pasar hambre antes que ejercer actividades útiles. Estas dificultades se agravan en la segunda mitad lo que facilita el despoblamiento de los campos y provoca el aumento de los impuestos; por lo tanto el hambre, la ignorancia y las enfermedades serán un panorama común. En lo religioso el estado se convirtió en el gran impulsor de la unidad de fe alrededor del catolicismo y España pasó en este siglo de una cultura humanista que defendía una cierta tolerancia a una cultura intolerante y represiva que tendrá su mayor concreción en el ideario del Concilio de Trento y en la labor de la Inquisición.

Respecto al panorama de las órdenes religiosas hay que señalar que el espíritu reformista había surgido en la iglesia tiempo atrás La reforma institucional así como la espiritual arranca ya de la edad media. En el siglo XI como resultado de la querrela de las investiduras, se toma conciencia de la necesidad de volver a un sistema primitivo. La iglesia se había convertido a lo largo de los siglos en una inmensa institución burocrática insaciable de riquezas y poder. La corrupción era notoria en hechos como ventas de tierras o rentas que tenían concedidos los clérigos, delegación de funciones en

curas poco instruidos, entregados a la avaricia. El resultado fue el deterioro de la autoridad eclesiástica y el aumento del anticlericalismo que amenazaba con quebrar la propia Iglesia.

En los siglos XII y XIII surgieron órdenes dedicadas a la noción de retiro del mundo y la oración/ meditación. Muchos monasterios se habían vuelto muy laxos y relajados en sus normas o más bien en el cumplimiento de ellas; en los siglos XIV y XV algunas órdenes mendicantes se dividieron entre “conventuales y observantes”, estos últimos se adhieren a la regla primitiva mientras que los conventuales siguen normas más relajadas. En este momento en los Países Bajos se introdujo la devotio moderna: un movimiento espiritual basado en el recogimiento y la oración mental: en vez de una repetición mecánica de textos memorizados se fomenta una relación espontánea con Dios.

Reformadores como Erasmo de Rotterdam (1469- 1536), muy influenciado por estas corrientes, intentaron frente al ritualismo vacío de la práctica religiosa buscar una espiritualidad más íntima y profunda. Al principio en España estas ideas fueron bien acogidas. El cardenal Cisneros (1436- 1517) un franciscano observante y defensor de la devotio moderna, admiraba a Erasmo y promovió sus ideas en la universidad de Alcalá, otros pensadores como Francisco de Osuna (1497- 1540) impulsaron modificaciones en la práctica de la oración, Ignacio de Loyola (1491-1556) promueve un activismo basado en la conversión sincera y no en ritos carentes de significado.

La intención de estos movimientos era reformar desde dentro, desde la transformación y perfeccionamiento del alma, pero pronto las autoridades vieron el peligro, pues parecían fomentar una relación directa entre el individuo y Dios sin la intervención de la iglesia. Aparecen grupos como alumbrados o iluminados y dejados que se difunden por Castilla y Andalucía principalmente. En estos grupos había muchas personas conversas y, aunque no tenían una doctrina común, compartían la idea de que la verdadera iluminación viene directamente de Dios.

Pronto estos términos se utilizaron con matiz peyorativo para referirse a los que practicaban la oración mental o se dedicaban a la lectura del Evangelio.

La amenaza más contundente vino del norte: en 1517 Martín Lutero ataca las costumbres del tráfico de influencias e inicia la reforma protestante, en 1520 es condenado por Roma pero él continúa elaborando sus tesis que cuestionaban la autoridad de la doctrina católica y del propio papa. La rebelión luterana provoca la reacción de todos los países católicos, en España bajo el poder de Felipe II de una devoción fanática las autoridades eclesiásticas vieron aumentado su poder e impulsaron

una mayor rigidez en las prácticas religiosas. La iglesia católica convoca un nuevo concilio en Trento entre 1545- 1563 en el que se emprende una revisión completa de la disciplina y se reafirman los dogmas. Se rectificaron prácticas incompatibles con la doctrina y se volvió a una rígida adhesión a la ortodoxia lo que provoca la prohibición de ciertos libros considerados peligrosos así como la Biblia traducida a la lengua vernácula.

Autores como John O'Malley (2002: 129) señalan que este periodo de transformación va más allá de la reacción al protestantismo pues tiene sus orígenes en movimiento espirituales y reformistas anteriores a Lutero y sigue aún después de Trento.

Tradicionalmente se ha señalado a Santa Teresa entre los líderes de la contrarreforma, pero este término, según O'Malley, no nos deja ver esta época en toda su complejidad, ya que la define por su reacción “contra la reforma protestante”; le parece más acertado el término de “catolicismo de la temprana modernidad” (*Ibid*) que parece concordar más con la realidad de la santa: las principales fuentes contemporáneas de santa Teresa son libros escritos antes de Trento que le sirven de introducción a la devotio moderna. Es verdad que ella habla de la necesidad de rezar por los luteranos, pero no inicia su reforma como reacción a la nueva religión sino por contrarrestar la laxitud y relajación de los conventos carmelitas.

2. TERESA DE JESÚS: LA BÚSQUEDA DE UNA VOCACIÓN

Teresa de Cepeda y Ahumada nace en Ávila en 1515; dos años después Martín Lutero formula su dogma de la gracia. Procedía de una familia económicamente desahogada de origen converso, debidamente ocultado, por parte de su familia paterna.

Como consecuencia de su canonización se tejió en torno a su persona un halo hagiográfico que rápidamente la encumbró como “modelo de santa contrarreformista” se la declaró “perfecta mujer viril”, se la proclamó “patrona de España y santa de la raza”. Así la crítica tradicional la ha reflejado como una niña piadosa, dedicada desde muy temprana edad a la oración, cosa que sin embargo desmiente ella misma en la obra de su vida.

El famoso episodio de la huida con su hermano Rodrigo buscando el martirio refleja una noción infantil y romántica de la religión, ella misma revela que este plan tenía

como fin asegurarse una felicidad eterna pues concedora de que el martirio cristiano garantizaba el acceso inmediato a la gloria le ahorraría los eternos horrores del infierno.

En su juventud estuvo inmersa y disfrutó de las cosas de este mundo: joyas, vestidos, fiestas y frecuentó, a la muerte de su madre, la compañía de unas parientes llevando en este momento una vida superficial. Ella misma dice que se sintió atraída incluso de forma desmesurada por los placeres y aventuras de la vanidad y los sentidos incluso hasta el extremo de poner en peligro su “honra”.

Cuenta que su padre la manda al convento “aunque no acataba mi voluntad de ser monja” (*Vida*, 3.5) por razones ligadas a la honra: “era el trato con quien por vía de casamiento me parecía acabar bien” lo que supone un serio compromiso de su honor; en relación a este trato, su confesor le asegura que en esto “no iba contra Dios”.

Sus biógrafos más cuidadosos desde Yépes (1530-1614) y Ribera (1537-1591) en su siglo hasta el padre Silverio (1878-1954) en el pasado, se muestran muy reticentes a darle crédito cuando ella misma da cuenta de sus pecados. Pero cuando Teresa escribe su autobiografía tiene ya más de 40 años, está dotada de gran objetividad y sentido común, que se refleja en sus escritos en los que siempre fue realista y nunca hurtó hechos acaecidos o los confundió, por lo tanto no debemos nosotros, como sus piadosos biógrafos escudarla de acusaciones que ella misma se hizo, no necesita nuestra defensa tal como dice Kate O’Brien. La creemos, de hecho, cuando cuenta lo favorecida que fue por Dios hasta extremos incomprensibles en sus diferentes experiencias.

Su padre y su hermana María la reprenden por este comportamiento que pone en riesgo su “honra” y finalmente, casada su hermana, su padre la recluye en el convento de Santa María de Gracia en 1531 a los 16 años, ella dice que al principio “los trabajos y la pena de ser monja no podría ser mayor que la del purgatorio” (O’Brien, 1951: 15 y ss.).

La comunidad era de gran austeridad, evidentemente no había ni libros de entretenimiento ni confidencias emocionantes pero ella misma confiesa que al cabo de un tiempo “estaba más contenta que en casa de mi madre” (*Ibid.*).

Está allí 18 meses en los que se produce un cambio, pero un cambio normal, a una fase personal más equilibrada. No siente un deseo irrefrenable de ser monja aunque dice “también temía el casarme”. Es un momento en el que madura, es este periodo una etapa puente. Enferma gravemente y tiene que regresar a Ávila, parece, por otra parte, que no le desagradaba el regreso al mundo. Su padre la envía con su hermana a Castellanos de la Cañada (1532) y visita en Hortigosa a su tío Pedro de Cepeda.

Este periodo fue de muy notables cambios en su espíritu: en este momento es una monja enferma y débil, se plantea su vida, la frivolidad, el pecado, la vida eterna, ya de niña había buscado “el martirio” para asegurarse su salvación. Dice Kate O’ Brian que no quería ser monja pero empieza a comprender que debía serlo (*Ibid.*).

Curiosamente a su padre no le gustaba la idea, pero finalmente en 1535 se presenta como postulante a las puertas del convento de la orden mitigada del santo Carmelo.

3. TERESA DE JESÚS: EL INICIO DE UNA FORMACIÓN RELIGIOSA

Teresa en su contexto familiar goza de un nivel cultura elevado para su época. Su familia extrema su religiosidad como certificado de hidalguía siempre puesta en entredicho. Disponía y leía las vidas de santos, *Flos sanctorum*, pero también las novelas de caballería a las que su madre era muy aficionada: *Amadis de Gaula*, *Orlando furioso*, lo que fomenta su espíritu aventurero. En su estancia en el convento de Santa María de la Gracia recibió por primera vez catequesis sobre la doctrina espiritual de San Agustín, conoció detalles de su vida con más amplitud que lo que pudo leer en el *Flos sanctorum*.

En su convalecencia en Hortigosa con su tío Pedro de Cepeda que era un hombre extremadamente espiritual que solo leía a los padres de la iglesia, Teresa que siempre prefería leer algo a no leer nada empezó a estudiar a San Jerónimo, a leer sus cartas: “leía cartas de San Jerónimo” dice en el libro de su vida (*Vida*, 3.7). Se produce en ella un cambio en el modo de ver las cosas más que en ella misma; en el capítulo 23 de la vida habla de vida nueva. Son de tal importancia los libros para Teresa que cuando escribe las constituciones dedica un espacio para los buenos libros que hay que tener y dice “porque es en parte tan necesario este mantenimiento para el alma como el comer para el cuerpo” (*Las Constituciones*, II: 7). Es difícil descubrir quién influye mayormente en su pensamiento pero además de San Jerónimo estaría San Gregorio, *Moralia in Job*, y San Agustín, *Confesiones*, aunque seguramente leyó también los *Soliloquios* y las *Meditaciones pseudoagustinianas*.

Las confesiones de San Agustín ejercieron una gran influencia sobre ella, sus afinidades van más allá de los textos de carácter doctrinal o el análisis o descripción de temas espirituales, son afinidades de vivencia interior, Teresa cuenta que como Agustín llegó a ser otra pero al tiempo más ella misma .

Se han podido detectar también en los estudios recientes ciertas influencias de Gregorio de Nisa y de Juan Escoto Eriugena y también de Hildegarda Von Bigen; es

improbable que conociera la obra de la mística alemana, pero sería interesante un estudio sobre los puntos comunes en la base de su pensamiento e itinerario personal.

4. TERESA DE JESÚS: LOS AÑOS DE ESPERA Y TRANSFORMACIÓN DE TERESA DE CEPEDA A TERESA DE JESÚS

En 1535 entra en el convento de la Encarnación, pero enferma gravemente; su padre obtiene permiso para llevarla y finalmente los médicos declararon que padece tifus y otras enfermedades; incluso, pasó tres días en un estado tal que tuvo su tumba preparada. Ocho meses, después vuelve al convento casi paralizada; pasado un año podía caminar apoyada en manos y rodillas y tardaría tres años en poder llevar una vida como un miembro más de su comunidad. Pasaría 26 años aquí antes de iniciar su labor fundadora.

El convento de la Encarnación era grande, unas doscientas personas vivían en él contando a las monjas, parientes y sirvientas. Había una libertad ruidosa en esta casa aunque la laxitud de sus costumbres no fuera tan grande como en otros conventos, la regla era sencilla, los locutorios y jardines resonaban de conversaciones, chismes, e intrigas de aristócratas, abades, frailes. Había ayunos y gran esplendor en el oficio divino, pero no se había designado momento alguno para la oración mental. Teresa era querida por sus cualidades, buena conversadora, extravertida, habilidades sociales, sentido del humor: era vanidosa y como ella misma reconocía le gustaba agrandar. En los salones de la Encarnación la visitaban religiosos y laicos influyentes a los que entretenía con charlas insustanciales para conseguir donaciones para la comunidad. En este bullicio donde se practicaba únicamente la oración vocal no había sitio adecuado para la vida contemplativa. Por otra parte las manifestaciones de devoción de Teresa despertaron recelo y sospecha, pues no parecían sinceras a sus detractores. No obstante ella comienza a practicar y cultivar el recogimiento y la oración mental. Como hemos dicho si bien al principio del siglo eran prácticas acogidas con entusiasmo en ciertos sectores de la élite social e intelectual en este momento eran consideradas problemáticas por su parecido con alumbrismo y protestantismo.

Las experiencias místicas de Teresa aun eran más discutidas, pues no era algo infrecuente en los conventos la existencia de mujeres que afirmaban tenerlas; aun sus propios amigos tienen sus dudas. La ciudad de Ávila con sus aristocráticas monjas y ortodoxos amigos y parientes tampoco quería convertirse en centro de comentarios y

escándalos; el pánico hacia lo luterano estaba en su momento álgido, se había visto que ciertos alumbrados seguían el dogma de Lutero, la princesa regente Juana era gran entusiasta de autos de fe y cazas de herejes. Así que Teresa fue interrogada por clérigos para disciplinarla y oírle en confesión, algunos sabios, otro necio para ella, se sometió obediente.

Todos fueron rigurosos con ella, sin embargo no pudieron con su capacidad para la discusión teológica, conocía toda la doctrina intrincada de la religión que profesaba, no había ni luteranismo ni iluminismo.

Sus estados continuaron y ella continuó contándolos. Le prohibieron en algún momento leer ciertos tratados teológicos, le arrebataron sus libros lo que le causó gran pena y hasta que la Compañía de Jesús fundó el colegio de San Gil en Ávila en 1554 no encontró confesores que la tomaran en serio y no la afligieran gravemente, con el tiempo algunas de las autoridades espirituales de la época como Francisco de Borja, Pedro de Alcántara trataron con ella y la examinaron. Se le permitió más libertad y los últimos años que pasó en la Encarnación tuvo permiso para vivir como monja siguiendo su regla severa en casa de Dña Guiomar de Ulloa.

Es posible que este permiso fuera por consejo de algún confesor que vio su gran necesidad de estar y rezar sola, y puede que también algún superior exasperado quisiera tenerla lo más alejada posible.

En este momento (1560) parece haberse sacudido el poder que estos confesores nombrados de manera oficial tenían sobre ella. Sus miedos la abandonan en parte, si es que los tuvo, y adquiere la certeza de su amistad especial con Dios. Teresa se reforzó, se invistió de confianza en si misma “quedóme un señorío contra ellos bien dado del señor de todos, que no me da más de ellos que de moscas” (*Vida*, 25. 20).

Avanzó hacia una nueva era: sus magníficos veinte últimos años, pero refiriéndose a ese periodo de miedos y demonios dice en relación a aquellos bien intencionados directores espirituales:

¿Qué esto esto? Es sin duda que tengo ya mas miedo a los que tan grande lo tienen al demonio que a él mismo; por que el no me puede hacer nada y estotros en especial si con confesores inquietan mucho y he pasado mas años de tan gran trabajo que ahora me espanta como lo he podido sufrir ¡Bendito sea el Señor! (*Ibidem*)

5. TERESA DE JESÚS: LOS AÑOS FECUNDOS: FUNDADORA Y ESCRITORA

En 1560 con algunas aspirantes más anuncia su decisión de reformar la orden y fundar un convento de acuerdo con la primitiva regla de la orden carmelita. En contraste con las carmelitas calzadas vivirán enclaustradas y guardaran una estricta disciplina. No aceptarían patrocinios evitando así el dominio de los poderosos, tampoco habría diferencias de rango social, vivirían de la limosna y el trabajo manual, no se llamarían doñas, no habría dotes ni se preguntaría por la limpieza de sangre, solo las cualidades humanas, la autonomía con respecto al exterior era total. La oración no debía ser monótona por los benefactores, sino diálogo de amistad con Dios donde cada monja pudiera tener su espacio y tiempo para la meditación y oración; además de su lucha contra el protestantismo fue más importante para ella corregir los excesos de la orden. Insiste en la necesidad de romper lazos, egoísmos e intereses, el desasimiento. Su proyecto provocó la ira de ciertas autoridades eclesiásticas, que veían una usurpación de su poder, también de algunas monjas que consideraban arrogante su proyecto, su deseo de tener su propia institución, finalmente en 1562 logró fundar su primer convento, el de San José . Entre esta fecha y su muerte en 1582 fundó 17 conventos, incluyendo 2 para frailes, siempre bajo la vigilancia de la Inquisición. Conforme crecía su obra aumentaban también el número de críticos y censores en la orden mitigada, de cuya autoridad no se libró hasta 1581, un año antes de su muerte y siempre bajo una vigilancia hostil.

Curiosamente, si durante su vida ella y otros reformadores levantaban sospechas por su parecido con el iluminismo, a principios del siglo XVII la iglesia se enfrenta nuevas amenazas: la extensión del protestantismo, nuevos descubrimientos en campos como la física o la astronomía, la medicina, la biología que ponían en entredicho elementos fundamentales de la doctrina. La lucha contra el protestantismo había dejado poco espacio a las autoridades eclesiásticas para canonizar nuevos santos. Ahora era necesario reforzar la fe popular y la canonización era una manera de hacerlo. España había defendido vivamente la fe y como premio en las primeras décadas del siglo XVII se canonizaron muchos santos españoles. Teresa de Jesús siempre había sido popular, así fue beatificada en 1614 y canonizada en 1622.

Con su canonización, su figura se convierte en excepcional, trasciende a su propia existencia y en no pocos casos es apropiada por el poder. Esta admiración desmedida diluye su propia entidad de mujer y escritora que se envuelve en ese halo familiar y

cotidiano, “escribe por obediencia”, “escribe como habla”, se equipara su obra a una charla femenina. Aun recientemente en una obra de 1980, *Historia de la iglesia en España*, cuando se aborda su figura junto con la de Juan de la Cruz de él se dice que es cumbre de la poesía mística, pero a ella se la define como “encantadora, sugestiva, sin una mala critica” (García-Viloslada, 1982).

Cuando es canonizada, el carmelita Francisco de Jesús declara que Teresa había trascendido la inferioridad congénita de su sexo dejando de ser una mujer y convirtiéndose al estado varonil con mayor gloria que si hubiera sido un hombre desde el principio pues rectificó el error cometido por la naturaleza.

El inquisidor Alonso de la Fuente, que quiso prohibir sus obras, sugirió en 1589 que ella no era la autora de sus obras pues, aunque eran diabólicas y alumbradas, excedían la capacidad de las mujeres. Su condición de mujer, de orígenes conversos con experiencia interior y escritora, es una traba que ha condicionado la mirada sobre su obra y que con su pronta canonización se ha tratado de diluir. Hasta hace muy pocos años la visión hagiográfica transmitió una Teresa de Ávila escritora “por obediencia” “a su pesar”, pero recientemente se habla ya de una mujer que gozaba del placer de escribir, que lo hacía durante innumerables horas a pesar de la recomendación de sus médicos; eso sí para poder hacerlo hubo de desarrollar estrategias, escapar de la sospecha y de la censura, algo que no siempre logró.

El primer libro que escribe, el de su “vida”, es difícil de calificar en un único género ya que hay autobiografía, diálogo, oración, tratado espiritual. El libro se finaliza en 1565 y estuvo un largo periodo de tiempo en poder de la Inquisición. Escribe ella entonces *Castillo Interior*, de algún modo continuación del de la vida con los años que van hasta 1577. El *Camino de Perfección* es la primera obra impresa de Teresa de Jesús (1583). La obra se data hacia 1566, es una obra dirigida a sus hermanas, el contenido es la oración como elemento esencial de vocación, después de la “vida” quiere ser un libro guía para sus comunidades. Es una obra de la que hay tres redacciones, la primera, la del *Códice de El Escorial*, no superó la censura y uno de sus párrafos fue emborronado tan a conciencia que hasta fechas relativamente recientes no ha sido posible su lectura completa (1833). Merece la pena reproducirlo:

Parece atrevimiento pensar pues no sois vos creador mío desagradecido para que piense yo daréis menos de lo que os suplican sino mucho más; ni aborrecisteis, Señor mío de mi alma ,cuando andabais por el mundo a las mujeres, antes las favorecisteis siempre con mucha piedad

[ahora viene lo tachado] y hallasteis en ellas tanto amor y mas fe que en los hombres ¿no basta Señor que nos tiene el mundo acorraladas e incapaces para que no hagamos cosa que valga nada por Vos en público ni osemos hablar algunas verdades que lloramos en secreto si no que no nos habíais de oír petición tan justa? No lo creo yo Señor de vuestra bondad y justicia que sois justo juez y no como los jueces del mundo que como son hijos de Adán y en fin todo varones no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa. Sé que algún día ha de haber Rey mío que se conozcan todas. No hablo por mi que tiene conocido el mundo mi ruindad y yo holgado que sea pública sino porque veo los tiempos de manera que no es razón desechar ánimos virtuosos y fuertes aunque sean de mujeres. (3,7)

No es fácil en este momento ser mujer, espiritual, gran lectora; Teresa combate el monopolio cultural de los varones y reclama la presencia activa de la mujer en la Iglesia, de ahí la censura que esta página ha sufrido. La obra es un itinerario de conversión personal y comunitaria que se logra desde el saber, las letras, la reflexión, el estudio, el conocimiento cuya meta es la perfección, plenitud que se regala cuando se conoce por la humildad y el desasimiento. Desde esta situación se siente segura y se permite denunciar la relación de las mujeres respecto a sus maridos, las mujeres en la Iglesia, las mujeres espirituales, la polémica entre oración mental y oración vocal. Esta obra refleja el gran deseo de Teresa de escribir, de quedar en la memoria como escritora, le habían confiscado su obra vida y quiere dejar un “a modo de resumen”: escribe para ser leída y por ello se autocensura para no caer bajos sospecha y garantizar que su obra llegue a sus destinatarias.

El epistolario fue muy abundante, pudo llegar a las 1.200 cartas, de las que conservan 450, otros dicen que pudieron ser 5.000 y hasta 15.000. Por ser además el correo poco seguro se hacían varias copias, la necesidad de noticias hacía que pasaran de mano en mano por lo que el autor sabía que serian leídas por muchas personas. Se han perdido todas las dirigidas a Juan de la Cruz, probablemente para evitar problemas con la Inquisición.

Plantean gran variedad de temas y destinatarios, se refleja en ellas una mujer emprendedora, fundadora, madre y maestra, lleva las riendas de relaciones complejas y manifiesta los altibajos de la condición humana. El tipo de destinatarios es variopinto, también aquí la hagiografía hizo que se tomaran más como reliquias que como reflejo de su visión y sentir. Se editaron lentamente, incluso destruyéndolas y siempre seleccionándolas según criterios “espirituales” de su tiempo de edición. Hay cartas relacionadas con la gobernanza de los conventos, a sus hermanos por cuestiones de

finanzas, sobre la disciplina y las presiones que recibe del obispo para admitir a alguna candidata “bastante melancólica” (Carta a María de San José, 11 de Julio de 1577). Las hay también muy duras “terribles”, como ella misma las define, las que escribe a María de San José tras los episodios de la fundación de Sevilla, o la que escribe en 1575 a la madre María Bautista, priora del Carmelo de Valladolid:

Es recia cosa que piense que todo lo sabe y dice que esta humilde bien seria haber de hacerse un negocio y quedar por estar tan entera vuestra reverencia lo que ninguna priora se ha puesto conmigo ni las que no lo son. Ahí lo digo yo seria perder la amistad. (Carta María Bautista, 28 de Agosto de 1575)

En las cartas a sus hermanas ni disimula ni encubre sus sentimientos como lo tenía que hacer con las autoridades eclesiásticas. En las últimas que dirige a María de San José le cuenta su agotamiento, los problemas que debe enfrentar, cómo su proyecto no ha estado exento de divisiones, le cuenta incluso que sus compañeras del convento de San José la han elegido priora por pura hambre.

Mencionar simplemente otras obras: las fundaciones, constituciones, modo de visitar conventos y cómo no la poesía, con motivo de fiestas religiosas o conventuales, era muy hábil en este género y ella misma se sentía ufana de ello, mostrando a veces un gran sentido del humor como cuando compone un himno para su comunidad, cuando temían ella y las hermanas que sus hábitos de pobre sayal pudieran albergar bichos.

No hay que olvidar, por el especial riesgo que suponía, que escribió una glosa libre del cantar de los cantares: se necesitaba una audacia poderosa para que una mujer comentara la escritura y más todavía un libro sospechoso a oídos piadosos. De hecho, fue obligada a quemarla, pero ya circulaban copias de ella y además parece que la escribió más de una vez, muestra de su afán y gusto por la escritura y su deseo de perdurar. Como maestra, además debe acercar a sus hermanas a la misma sagrada escritura, algo para lo que las mujeres eran consideradas incapaces.

¿Como pudo Teresa en este contexto que le tocó vivir siendo mujer y conversa llevar a cabo su obra y sobre todo escribir?

Esta frontera la obliga a desarrollar estrategias que le permitan acceder a la palabra y al discurso doctrinal. Las virtudes más destacadas para la mujer de la época eran obediencia, decoro e inhibición y sobre todo el silencio, como pensaba Fray Luis de

León en *La perfecta casada*. Todo escrito de mujer era ferozmente condenado. El silencio femenino se relacionaba con castidad, la elocuencia con promiscuidad. Siendo esto así, la que quebrantara esta norma, aunque escribiera para un reducido círculo, por mostrar su erudición, se hacía blanco de censuras y críticas ya que, además de por la misoginia dominante, al hacer públicos sus escritos, una mujer buscaba la fama y esto era privilegio y condición sólo del hombre. Desde el momento en que decide escribir va a ser plenamente consciente de estas dificultades, desarrollando estrategias sutiles. Fomenta la imagen de escritora reacia, su ineptitud, su falta de formación, de buena memoria, ser mujer pecadora. Todo ello para no causar alarma sobre todo en el censor que era el primer receptor de su obra.

En el libro de la vida deja claro que escribe por obediencia, justificando así el hecho de “atreverse a escribir”, pero ya en el mismo prólogo añade otro motivo que es que el Señor lo desea; lo cual le permitirá reflejar sus ideas con cierta libertad. Ella misma crea oportunidades para escribir *Camino de perfección* por obediencia, pero a sus hermanas en esta ocasión, y así pretende hacer pasar la obra por un librito de consejo para la vida conventual cuando es todo un tratado de espiritualidad.

Nuevamente, en las *Moradas*, se presenta acatando de mala gana las órdenes de su confesor; sin embargo en una carta previa se refiere a este proyecto de escritura con entusiasmo. El concepto de escritora por obediencia es actualmente dudoso y está claro que se trata de una estrategia para esta mujer que en las cartas y en testimonios que llegan por terceras personas tras su muerte mostraba gusto y afán por escribir.

Teresa debía entregar sus escritos a su confesor, reiteradamente le dice, como estrategia, que los rompa, que los quemé, expresiones tales como “mucho me atrevo”, “rómpalo vuestra merced”, si mal le parecía, sabemos sin embargo que cuando le alteraban el texto a ella no le gustaba y sufría: “Dios perdone a mis confesores que dan lo que me mandan escribir trasladándolo y truecan algunas palabras que esta y esta no es mía. Luego las borraba y ponía entre renglones de su letra lo que habían mudado” (testimonio de Ana de Jesús). En su proceso de beatificación (1596) Isabel de Sto. Domingo declara que refiriéndose al libro de la vida decía Teresa que no pensaba ella que “había de salir tan bueno”³³, es evidente que tenía conciencia de la valía de su escritura.

³³ *Procesos de beatificación y canonización de Sta. Teresa de Jesús*, Tomo I, Burgos, ed. P. Silverio de Sta Teresa, 1935, pp. 484, 485.

Teresa se declara amiga de letras, pero apela a la ignorancia femenina, a su inferioridad. El estilo cotidiano de plática informal es el ardid y el recurso que adoptó para poder escribir de temas doctrinales, algo a lo que las mujeres no tenían derecho, tal como se refleja en la carta de San Pablo a Timoteo: “que las mujeres escuchen la instrucción en silencio, con todo respeto. No permito que ellas enseñen ni que pretendan imponer su autoridad sobre el marido al contrario que permanezcan calladas” (1 Tim 2, pp. 11-12).

Teresa conoce y reconoce esta situación de marginación de la mujer: “basta ser mujer para caérseme las alas” (*Vida*, 10, 12). Habla de su vivencia espiritual, pero si lo ha hecho abiertamente, en ocasiones ha sido objeto de abruptos y desconsideradas respuestas: “Preguntábanme algunas cosas; yo respondía con llaneza y descuido, luego les parecía los quería enseñar” (*Ibid.*28, 17). Cuando escribe ha de ser también muy precavida por eso matiza sus palabras con frecuencia con “páreceme que he oído”, “que he leído”, “creo que se llama así”, para no parecer letrada; insiste en su flaqueza “tan ruin, tan flaca y miserable”, estrategias retóricas con el único fin de poder expresar su experiencia y enseñanzas. Teresa es mujer, ella en su obra ha manifestado esta condición, se ha quejado de las condiciones que este hecho impone y ha desarrollado toda una estrategia en su discurso bajo una apariencia de fragilidad y candidez, la continua alusión a sus muchos pecados, además de su experiencia ante la misericordia de Dios, le sirve para demarcarse de los alumbrados y alejar sospechas. Estos focos iluministas eran duramente reprimidos y se reservaba para la mujer únicamente una piedad devocional: “estamos en tiempo en que se predica que las mujeres tomen su rueca y su rosario y no curen de más devociones” (carta del jesuita Pedro Navarro al P. Laimir, Granada, 1559), Teresa con ironía y sentido del humor afirma que ella escribe “casi hurtando tiempo y con pena porque me estorbaba de hilar por estar en casa pobre y con hartas obligaciones” (*Vida*, 10, 17).

No se comprendería esta extensa obra en alguien que lo haga pensando en que podía dedicarse a algo mejor, sobre todo cuando en “camino” hace una crítica audaz de quienes impiden a la mujer practicar la oración mental por razones tan extravagantes como “no es para mujeres que les podrían venir ilusiones mejor será que hilen”. Pero en su contexto histórico eludirá las sospechas traspasando la responsabilidad de lo que dice a los que censuraron su obra y por eludir o tratar de eludir lo mas posible a estos dirá que cualquier cosa de valor que escribe, será Dios quien se la haya inspirado. Aun así se ganará la amenaza de excomunión y el reproche del Nuncio Felipe Segá, entre

otras razones, por enseñar; “fémina inquieta y andariega desobediente y contumaz, que a título de devoción inventa malas doctrinas andando fuera de la clausura contra el orden del Concilio de Trento y de los preladados, enseñando como maestra contra lo que San Pablo enseñó mandando que las mujeres no enseñasen” (Francisco de Sta. María Reforma de los descalzos de Nra.Sra. del Carmen).

Hay que recordar que todavía en 1923 el papa Pío XI anunciaba por boca de Monseñor Galli su negativa a declararla doctora de la iglesia “sexus obstat” y que hubo que esperar hasta 1970 para otorgarle tal reconocimiento. En la iconografía teresiana es frecuente encontrar junto a la pluma y el libro, la figura de la paloma que representa al Espíritu Santo inspiración divina que sigue la hagiografía que tan pronto se apoderó de la figura de Teresa como responsable de sus escritos. Solo desde esa perspectiva se podía explicar la cuantiosa obra y su calidad. En el proceso de su canonización ya se recogen testimonios en este sentido:

Ser cosa milagrosa que una mujer de su cabeza sola pudiera escribir y enseñar cosa tan aventajadas en materia de espíritu lo cual juzga este testigo no pudiera ella haber alcanzado sin particular favor y enseñanza del Espíritu Santo.

Diego de Yepes, obispo de Tarazona en su biografía de la santa dice que en el manuscrito de sus obras no hay palabra borrada, ni enmendada que le parecía uno de los mayores milagros que de los santos se escriben y el mayor testimonio de la luz y sabiduría que el Espíritu Santo le infundió (Yepes, 1887). Esta leyenda propagó y alimentó aún más el carácter milagroso de sus escritos; hasta el siglo XVII en que un historiador de la orden aclaró después de consultar los manuscritos originales que había visto palabras borradas y corregidas, añadidos en los márgenes, etc... (Fray Marcial de San Jerónimo, *Reforma de los descalzas del Carmen*, tomo V, Cap. 35, en Pérez González, 2010).

También, como hecho milagroso de su escritura, se propagó que le acontecía que después de haber estado en trance de encontrar muchas cosas escritas de su letra. Todo ello con el fin de entender a la mujer, a la escritora que sobrepasaba y rompía el esquema que la sociedad tenía de la mujer. En realidad, a Teresa el hecho de ser mujer en este contexto misógino le permitió crear un estilo propio, no tener que someterse a la retórica o estilismo de la época. Ella misma definió su modo de escribir “una llaneza y claridad por la que yo soy perdida”. Se aparta del lenguaje de los letrados

deliberadamente y adopta el lenguaje de la experiencia personal tras el cual hay una escritora sofisticada que adapta su estilo a sus circunstancias, lo que significa un esfuerzo estilístico notable. García de la Concha (1981), uno de los pioneros en hablar y destacar a Teresa escritora sin el artificio hagiográfico habla de la angustiosa búsqueda de la expresión en Teresa ya que tiene que expresar su experiencia mística de un modo creíble para los lectores.

6. CONCLUSIONES

En los últimos años las nuevas líneas de estudios sobre Teresa de Jesús tienden a mostrar a la mujer y su obra como fundadora y reformista y también a liberar a la escritora del halo hagiográfico que se apoderó de su figura y producción escrita tras su canonización por haberla elevado a una categoría que trasciende a la naturaleza humana y que la ha privado de su lugar.

Sería deseable que la celebración del quinto centenario de su nacimiento el próximo año se aprovechara desde este punto de vista; que no se desperdiciase esta oportunidad en beneficio únicamente del tratamiento desde el punto de vista de la santidad y hubiera ocasión para que se abordase su labor como escritora y su valentía y testimonio dentro del contexto que le tocó vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUSTINA SERRANO, P., “La racionalidad apasionada. Acercamiento a la relación razón y amor en la obra *Camino de Perfección* de Santa Teresa de Ávila (1515-1582)”, *Teología y Vida*, Vol. 43, nº 6, (2005). <<http://www.scielo.cl/pdf/tv/v46n3/art07.pdf>

DE YEPES, Diego, *Vida de Santa Teresa de Jesús*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía, 1887.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Historia de España: El Antiguo Régimen: Reyes Católicos y los Austrias*, Alfaguara, 1973.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Economía, sociedad y corona. Ensayos históricos sobre el siglo XVI*, Madrid, 1963, pp. 89-97.

_____, *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca, 1970.

GARCÍA DE LA CONCHA, V., *El arte literario de Santa Teresa*, Conferencia Fundación Juan March, 1981.

KAUFMANN, Cristina, *El lenguaje de los místicos Santa Teresa de Jesús*. Elaborado y resumido por el Centre d'Estudis Cristianisme i Justícia Internet. <http://www.mercaba.org/Contemplar/lenguaje_misticos.htm

MÚJICA, Bárbara, *Teresa de Jesús*: “Women Writer of Early modern Spain. Teresa de Jesús: ‘Por ser mujer y escribir simplemente lo que me mandan’”, http://yalepress.yale.edu/yupbooks/languages/pdf/Mujica_chapter1.pdf

O'BRIEN, Kate, *Teresa de Ávila*, 1951. Reedición, Madrid, Vaso Roto, 2014.

O'MALLEY, John, *Trent and All That: The Renaming Catholicism in the Early modern Era*, Paperback, 2002.

PÉREZ GONZÁLEZ, María José, “El rostro de teresa de Jesús como escritora en el libro de la vida”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, diciembre (2010), http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/estudios-14-teresaj_escritoralv.htm

LA MUJER AL OTRO LADO DE LA TRINCHERA EN *ESPÉRAME EN EL CIELO... O, MEJOR, NO* DE DIANA M. DE PACO: LA HEROICIDAD DE LA SUPERVIVENCIA EN LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Mariángeles Rodríguez Alonso
Universidad de Murcia

Diana M. de Paco reivindica a través de su teatro un lugar mejor para la mujer mediante la concienciación social y la reflexión crítica de problemas tan candentes como el derecho a la educación de las mujeres en todos los países del mundo, las consecuencias de la crisis económica y la hipocresía de la clase gobernante, o la violencia de género en sus diversas manifestaciones. La dramaturga propone en *Espérame en el cielo o... mejor no* conflictos que evidencian la permanencia de desigualdades de género desde una escritura radicalmente condicionada por la mirada de la mujer. Si “el propósito de los estudios sobre mujeres y los estudios de género (*women and gender studies*) es el de comprender las diferentes visiones del mundo y las distintas poéticas/ políticas que caracterizan los discursos de los hombres y de las mujeres” (Gajeri, 2002: 441), el texto de Diana M. de Paco nos ofrece una escritura específicamente femenina en la que bucear para aprehender la perspectiva de mundo de la mujer que se halla inmersa en problemas como los que aquí se dramatizan. Este texto dramático es, por tanto, doblemente interesante desde el enfoque de los estudios de género ya que no solo aborda cuestiones directamente relacionados con conflictos de este orden sino que estos son contemplados y refractados desde una óptica profundamente femenina.

Trataremos de ir abordando, de forma paralela a lo largo del análisis, *complejidad temática y construcción dramática*, para mostrar cómo la forma escogida para verter el conflicto refuerza su potencia escénica y ahonda en la complejidad del mismo. Analizaremos así cómo la elección de la *voz dramática*, de la *focalización*, del *tono*, incluso de la *secuencia temporal* y la *ordenación cronológica* de la misma desemboca en la construcción de un discurso propiamente femenino que revela con profundidad y especificidad el problema que aborda.

En el marco de una sala de disección se entrelazan las historias de las cuatro mujeres que protagonizan el drama de Diana M. de Paco. María es la médico forense que va diseccionando los cuerpos al tiempo que se desvelan las razones que fatalmente las han

traído a la morgue. Dos de las cuatro reflejan conflictos que afectan a la esfera de lo público: Aisha es una niña paquistaní a la que no le permiten ir a la escuela, encarnando así la discriminación social por razón de sexo aún fuertemente vigente en países del mundo oriental, y Amalia, una mujer mayor desahuciada y abandonada que refleja un drama procedente de la actualidad más próxima e inmediata. Las otras dos mujeres, Rosa y la misma María, muestran diferentes caras de una misma tragedia: el maltrato físico y psicológico. Centraremos nuestra atención en el presente acercamiento sobre la construcción dramática de estas dos historias.

1. LA VIOLENCIA DE GÉNERO DESDE LA ÓPTICA DE LA VÍCTIMA: LA ELECCIÓN DEL MONÓLOGO DRAMÁTICO

En el drama de Diana M. de Paco se entrecruzan fragmentos de monólogos a la búsqueda de un interlocutor que no se manifiesta. Cuando aparece el diálogo, lo hace enmarcado en la narración que se origina desde la voz de una de las cuatro mujeres. De todas las formas discursivas posibles en la escena es la monologal la que permite acceder a los acontecimientos a través de la focalización de uno de los personajes que automáticamente se convertirá en narrador al tiempo que protagonista de la historia que enuncia. Es el monólogo además la forma que mejor da cabida al discurso narrativo desde el escenario. En el drama que nos ocupa no asistimos a la historias de los personajes a través de su dramatización directa, sino a través de la narración que sus protagonistas realizan de las mismas. Tal estrategia le vale a la dramaturga para presentar la acción desde una óptica femenina profundamente subjetivizada.

La elección del monólogo como forma dramática resulta además particularmente oportuna e interesante si tenemos en cuenta que en los dos casos de mayor peso en el eje argumental en los que las protagonistas resultan víctimas de la violencia de género. Evidencia la elección de esta voz discursiva la necesidad de *expresarse* y de *contarse* propia de la mujer que padece o ha padecido violencia de género, al tiempo que escenifica el aislamiento y el encierro en un solo punto de vista que suele presentar la víctima. No percibe esta cuanto de patológico tiene su comportamiento y el de su agresor, puesto que no dispone de la visión o perspectiva que le daría un interlocutor aquí inexistente. Uno de los valores esenciales de la pieza es a nuestro juicio su capacidad de ubicarse en el punto en que una relación amorosa comienza a pervertirse, en el quicio entre lo intrascendente y lo depravado, entre lo cotidiano y aquello que

desembocará en unas consecuencias más graves de las imaginables a primera vista. Refleja así la obra el germen de comportamientos patológicos como la compasión, la justificación o la explicación de una conducta negativa o violenta del hombre. Contemplamos en el texto la falla que existe entre lo que sucede y lo que ellas interpretan, entre la realidad y el maquillaje con que la adornan a fin de sobrevivir diariamente. En el parlamento de María hallamos buenos ejemplos de esto: “¡Y cómo se puso! Madre mía, él que es más bueno... pero cuando se le va el traque...”³⁴ (De Paco, 2013: 8), “Yo le dejé por bruto. Pero nada más, que tiene un buen fondo pero claro ya se me hizo cuesta arriba seguir con él y luego que yo creo que se iba con otras, aunque no lo sé seguro” (*ibídem*: 16), o, ya en la secuencia final, “Y es que a veces te pones insoportable, insoportable aunque seas más bueno que el pan” (*ibídem*: 30). Estas muestras de su discurso ilustran la fusión entre la denuncia del aspecto negativo y su automática justificación y absolución. Al comienzo de la pieza aparece otro caso en el que este procedimiento cobra tintes humorísticos: María pide insistentemente a su amante un regalo por su cumpleaños lo que hace que este se enfade, para justificar este comportamiento María inventa, y automáticamente cree, una interpretación de lo sucedido: “Luego me di cuenta de lo que pasaba... ¡estaba fingiendo! En realidad no se había enfadado, ¡había hecho que se enfadaba porque le estropeé la sorpresa del regalo! Si es que es más simple y más bueno” (*ibídem*: 8). El público asiste a esta interpretación de la protagonista que responde a una necesidad de otra versión, más amable, de la realidad que vive.

Otro patrón habitual en la violencia de género viene de la necesidad de comprensión y de cuidado que despierta el comportamiento del maltratador en la víctima, conducta ingeniosamente reflejada en la pieza mediante la invención argumental que supone la carencia de pseudolina en la historia de Rosa. El tratamiento de la incontinencia verbal del agresor como “enfermedad” despierta en su víctima la obligación de comprensión desplazando el papel de víctima hacia al agresor mismo. Rosa se ubica así en la posición de heroína o salvadora de su pareja, en el lugar de aquella que, en razón al amor que le tiene, debe cuidarlo y ayudarlo –tareas socialmente atribuidas a la mujer- en el problema o enfermedad en que este ha caído. Señalamos fragmentos de su parlamento que evidencian tal actitud: “Pobre Daniel, te tengo que ayudar, tienes que volver a mentir...” (*ibídem*: 19), “Pobrecito, mi Daniel. Es que tiene una carencia. Y en ese

³⁴ Citaremos siempre el texto por el manuscrito de la autora de 2013.

momento decido que quiero quedarme contigo, cariño, ayudarte” (*ibídem*: 19), “Cuando me contaste lo que te pasaba, yo me quedé contigo, Daniel. Dios mío, cuánto te quería” (*ibídem*: 21), o “Y es para eso para lo que estoy yo aquí, para ayudarte a hacerlo” (*ibídem*: 22).

2. LA FOCALIZACIÓN INTERNA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA: LA INTRIGA Y EL HUMOR COMO ESTRATEGIAS DRAMÁTICAS

El monólogo de Rosa se inaugura con una fórmula que ya anticipa el carácter justificativo de toda su confidencia, solo al final conoceremos que este es el principio, crítico y festivo, de una confesión que se revelará fatal: “Es que no era la primera vez que se lo decía. Así no se puede seguir. Y él, mira, erre que erre...” (*ibídem*: 5). Nace pues la voz de Rosa de la necesidad de compartir su historia y ser comprendida, del imperativo de justificar unos hechos del pasado –el asesinato de su pareja y su propio suicidio- al que se ve abocada por el curso de unos acontecimientos que no controla. Una de las primeras acotaciones subraya la necesidad de comprensión: “*En sus gestos, en sus palabras está constantemente buscando una justificación*” (*ibídem*: 6). Las diferentes secuencias de su monólogo construirán así un recorrido por la historia de su vida con Daniel partiendo desde el comienzo de la misma. A una primera persona que canaliza la narración de los acontecimientos que vive corresponde la percepción subjetiva que presenta Rosa, quien describe pormenorizadamente las situaciones del pasado -mediante incluso la reproducción de los parlamentos en estilo directo- al tiempo que va comentando cómo percibe y vive cada uno de los acontecimientos.

Sin embargo, aunque la narración nace en un presente desde el que ya se conoce el desenlace de los hechos, la focalización de la voz que enuncia la historia permanece ajena a tal información ajustándose a la percepción de los acontecimientos que tuvo en el momento que los vivió (focalización interna en la tipología de Gérard Genette, en Pozuelo, 1988: 243). Cuando Rosa empieza a contar su historia, ya sabe que lo que se muestra insignificante y divertido cobrará una gravedad decisiva, que lo que parece trivial resultará definitivamente trágico; sin embargo, su narración de los acontecimientos se muestra impermeable a estos datos y los acontecimientos son narrados como si no se conociera el lugar al que la llevarán. Esto resulta particularmente acertado, a nuestro juicio, por dos motivos fundamentales. De una parte, por la intriga que genera en el desarrollo de la acción dramática; y de otra, porque posibilita la entrada

del humor en la escena. Como espectadores no se nos anticipa el desenlace de los acontecimientos ya que Rosa, salvo guiños como el que principia su parlamento, no da señas algunas de conocer cómo acaba la historia sino que va ajustando el enfoque a la perspectiva que tuvo en cada uno de los momentos de la acción. Esto resulta relevante ya que la tonalidad fresca y divertida desde la que la protagonista nos cuenta su primera cita o la carencia de pseudolina que impide mentir a Danielito nos sitúa en un clima dramático en el que parece imposible la irrupción de la tragedia. Esta invisibilización de las posibilidades de la tragedia nos parece uno de los grandes aciertos de la dramaturga. Mediante la estrategia dramática que supone el empleo de un tono fuertemente humorístico logra que no sospechemos la gravedad de los acontecimientos que pueden seguirse –como ellas no lo sospechan-, y que, por tanto, nos veamos de repente atrapados en un caso cuyas consecuencias no pudimos prever. A medida que avanza la historia comprendemos que el humor solo ha sido una máscara que han construido las mujeres de la pieza para sobrellevar el día a día, para crear una apariencia de invulnerabilidad que no se corresponde con la realidad. El clima dramático cambia a medida que avanza la historia, el bloque tercero se halla ya lejos del humor de la primera parte, modulación a la que coadyuvan los monólogos entrelazados³⁵. El *crescendo* dramático desemboca en la escena del asesinato y suicidio de Rosa, primero; y en la sorpresa final de María.

Si Rosa conoce el desenlace de su historia aunque lo olvide para narrárnosla con mayor efectividad dramática, María lo ignora por completo. La primera relata pues los hechos consciente de que pertenecen al pasado como testimonia el empleo de tiempos pretéritos o fórmulas adverbiales que ubican la acción en un momento del pasado (“*Al principio, mi amistad con Daniel era una de esas amistades...*”³⁶, De Paco, 2013: 6) mientras que la segunda, María, comenta su presente sin consciencia de que este ya ha concluido empleando formas verbales del presente (“*Espero que esta noche me haya preparado algo bonito, una cena romántica en un restaurante caro...*”, *ibídem*: 7). Su discurso mantiene una apariencia de linealidad que no se romperá hasta el momento final en el que se desvela la sorpresa y, por tanto, el paralelismo temático –pues también responde su historia a un caso de violencia de género- y estructural –puesto que la protagonista también ha muerto y su historia pertenece por tanto al pasado-. Queda pues

³⁵ El de la señora recortada más festivo y humorístico aparece hacia el principio y el de Aisha, la niña paquistaní, de inmensa fuerza dramática hacia el final de la pieza.

³⁶ La cursiva es nuestra.

finalmente en evidencia que el procedimiento de exposición de los hechos ha sido el mismo que el de las demás mujeres: la reconstrucción, en este caso inconsciente, de una historia ya clausurada con su propia muerte. La focalización de los acontecimientos es por tanto aun más inocente puesto que la narradora y protagonista desconoce el fatal desarrollo de los acontecimientos permitiendo, como en el caso comentado, la presencia del humor y favoreciendo el desarrollo de la intriga.

3. LAS HUELLAS DE LA IRONÍA TRÁGICA EN EL CAMINO HACIA LA VERDAD

En las intervenciones de María resulta mucho más complejo sospechar el giro temático que dará su historia puesto que el centro de la misma parece hallarse en la relación secreta que mantiene con un hombre casado y la mayor o menor satisfacción emocional que esta relación le reporta. A este respecto resulta interesante comprobar cómo en un discurso propia y fuertemente femenino aparecen rasgos machistas incorporados y asimilados por el mismo. En el parlamento de María, personaje de una clase social media alta e instruida –es médico forense- aparecen con bastante frecuencia. Podemos citar así el momento en que se refiere a su secreta relación amorosa con Antonio en el que afirma lo siguiente: “Es que nadie sabe que sabe que estamos juntos. Vamos que el casado es él pero que, para el caso, la mujer soy yo, así que la puta también sería yo y él dice que no quiere que me traten de puta” (*ibídem*: 14); o aquel otro en el que alude al trabajo que ambos comparten: “es el estrés, que trabaja mucho y su trabajo es muy duro... ¿el mío? Pues igual, ¡si trabajamos en lo mismo! Eso le digo yo, pero es verdad, tiene razón, que un hombre no lo lleva igual” (*ibídem*: 25). Esta asunción más o menos consciente de elementos machistas por parte del discurso de la mujer deviene síntoma de la perpetuación inconsciente de unos prejuicios instalados sólidamente en la sociedad. El tratamiento del asunto tiene en cualquier caso una apariencia de trivialidad. El núcleo temático de la historia de María girará, sin embargo, drásticamente hacia la violencia de género en el momento final. El núcleo de la intriga viene constituido por dos datos decisivos –el embarazo y la muerte violenta de la protagonista-, información que permanece oculta a lo largo del drama y que solo será revelada mediante dos breves *flashback* en los que viajamos a la noche inmediatamente anterior. Reproducimos este fragmento que coincide con el final de la pieza:

(Grita, recordando. Cambia totalmente de registro. Recrea la escena de la noche anterior. ANTONIO la tenía agarrada, furioso la quería empujar por la ventana.) “¿Por qué te pones así?, ¡que me tiras, no me empujes, por favor! ¡Que me tiras, está muy alto! ¡Por favor, que estoy...! No lo he hecho a posta... yo no sabía... ¡Suéltame! *(Rápida transición. MARÍA vuelve a sí misma, no recuerda de nuevo lo que ha pasado.)* Menos mal que esta noche habrá fiesta. No va a estar enfadado todo el día, le tocaré el culo a escondidas. ¡Qué angustia! Me duele todo. Y aquí esta pobre chica esperando. Menos mal que esta noche tendré.... ¿Por qué no viene? *(Recuerda de nuevo la trágica escena.)* ¿Por qué no me sueltas? Lo vamos a arreglar, te lo prometo, no pasa nada, terminaré con esto, pero suéltame, me voy a caer... ¡Déjame! *(De nuevo vuelve en sí. Respira hondo y se dispone a destapar el cadáver.)* Venga, hermosa, voy a empezar yo ya no espero más, ¡fuerza!, que hoy es nuestro día y esta noche habrá fiesta... *(Abre la cámara. Mira el cuerpo. Cierra de golpe. Se queda paralizada, sin decir nada, inspira profundamente, como queriendo asimilar todo el olor, metérselo dentro. Se toca el estómago. Se abraza la barriga. Su barriga embarazada. Llora. Es ella. MUERE. Se escucha en off su autopsia.)* *(De Paco, 2013: 30)*

La sorpresa lo es al tiempo para público y protagonista quienes desconocen tanto el embarazo como el desenlace fatal. Sin embargo, como en las mejores tragedias clásicas, aparecen a lo largo del texto signos elocuentes de lo que argumentalmente se silencia, indicios a la manera de los provistos por el oráculo clásico, de una verdad que terminará saliendo a flote. El teatro, y particularmente la tragedia, nos arrastra en un viaje hacia el autoconocimiento y la verdad cuyas consecuencias suelen ser fatales. Entre los signos que anuncian críticamente el desenlace se halla el dolor de costillas particularmente agudo que siente la protagonista o la intolerancia al olor de la sala de disecciones. Solo al concluir la pieza comprendemos que el insistente dolor procedía de la colisión de la caída que le produjo la muerte, y la intolerancia al olor del estado del embarazo que la protagonista desconoce y sobre el que incluso bromea. Afirma así hacia el comienzo de su intervención: “Vaya cómo me molesta hoy este olor. Yo creía que lo tenía superado. ¿Estaré embarazada? ¿Estaré embarazada y por eso me duele el cuerpo y me molesta el olor? *(Sonríe)* ¡Que no Mari, que no puede ser, que tú ya no tienes edad!” *(De Paco, 2013: 5)*. Prosigue más adelante refiriéndose al olor “No te digo, como si lo llevara dentro” *(ibídem: 7)*, o haciendo alusión a una sorprendente pérdida de memoria “no me acuerdo de nada, qué raro, con la memoria que yo tengo...” *(ibídem: 15)*, o incluso llegando a afirmar que se siente una más entre los cuerpos que disecciona (“Antonio dice que estas conversaciones mías con vosotras no son normales. Yo lo veo natural. Tantas horas juntas... Ya soy como una más”, *ibídem: 25*). Tales indicios se incorporan

al discurso ligero y desenfadado de la protagonista sin cobrar su auténtico sentido aunque generando cierto clima de sospecha o extrañamiento a medida que se hacen recurrentes. La ironía trágica mostrará pronto el valor real de los mismos. Aumentan llamativamente en la última aparición de María en la que se dispone a diseccionar el último cuerpo:

(Lee.) Pues esta va a ser complicada, está destrozada. ¡Mira! Lo que me faltaba, esto sí que tiene que ser una señal, pero de las malas, de las que traen mal de ojo... Naciste también hoy. ¿Por qué me haces esto, nena? Menuda casualidad. Espero que mi celebración sea menos sosa que la tuya, que estás hecha un muermo... (...) Mari, ¡Ja! Tú también eres Mari, qué casualidad. Y encima tú... Mira... estabas embarazada... Ahora sí que lo siento. (...) ¡Pobre chica! ¿Se habrá tirado? Esta noche, en la cena, haré un brindis por ti. Otra María, ya somos tantas... Uf, es que me duele mucho el cuerpo, no lo tengo “pa na Mari...” (...) (Mira el informe antes de destapar el cadáver o abrir la cámara.) Está destrozada, tiene el cráneo partido en dos y tres costillas rotas, las piernas y el cuello también. ¡Dios santo, qué barbaridad, ahora sí que me siento fatal! Por la ventana. Ha caído por la ventana. Habrá que ver si estaba borracha o drogada, o ha sido un accidente así, sin más. O se ha suicidado, o la han tirado. ¡Qué horror y qué barbaridad! Desde un octavo piso, anoche. ¿Por qué? Hay que estar muy mal para hacer una cosa así... Y mi misma edad. Vaya día de coincidencias (*ibidem*: 28-29)

Muy pronto comprobamos que, en un inteligente ardid dramático de la autora, el cuerpo al que María se dispone a realizar la autopsia corresponde a su propio cadáver, haciendo literal el significado etimológico de la palabra griega (*αὐτοψία*, “acción de ver por los propios ojos, compuesto de *ópsomai* ‘yo veo’ y *autós* ‘mismo’”, Corominas, 2000: 73). En las cuatro historias, y particularmente en la de Rosa y la de María, las protagonistas realizan un viaje fatal hacia el autoconocimiento en el que la verdad les será trágicamente desvelada. No nos parece casual que el lugar escogido por la dramaturga para analizar las historias de estos personajes sea un hospital anatómico forense ya que su texto propone asimismo la disección del alma humana bajo la lupa aumentativa que ofrece el teatro para el estudio de las pasiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2000.

DE PACO SERRANO, Diana, *Espérame en el cielo...o, mejor, no*, manuscrito, 2013.

GAJERI, Elena, “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, en Gnisci, Armando, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 441-486.

POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.

LA “CHIARA” DI N. KAZANTZAKIS, MITO E REALTÀ

Areti Spinoula

Università “Kapodistriaca” di Atene, Grecia

1. INTRODUZIONE

Santa Chiara fu una delle più luminose figure femminili del Medioevo. Seguì le orme del più straordinario personaggio della sua epoca, San Francesco d’Assisi.

Nikos Kazantzakis nel suo romanzo *Il poverello di Dio (Ο Φτωχούλης του Θεού – Kazantzakis, 1973)*, in cui narra la vita e le opere di Francesco, ci presenta Chiara come il suo “amore” terreno.

Il presente studio si propone di dimostrare come la Chiara descritta dallo scrittore greco sia ben diversa dalla vera Chiara, non solo per quanto riguarda i dati biografici ma anche la sua personalità.

1.1. Mito e realtà

Kazantzakis apre la sua narrazione descrivendoci una serenata cantata da Francesco figlio di Bernardone alla nobile Chiara, figlia del conte Schifi. Nessuno dei biografi di Francesco ingenera nel lettore il sia pur minimo sospetto che i due personaggi nutrissero l’uno per l’altra sentimenti diversi da quelli della dedizione monacale e del rispetto. È indubbio che tra i due giovani non ci fu mai altro genere di amore, data anche la notevole differenza di età. Quando Francesco era giovane ma anche anni dopo la sua conversione Chiara era ancora una bambina. Il grande scrittore greco presenta invece i due personaggi di Francesco e Chiara quasi coetanei e follemente innamorati uno dell’altra.

Kazantzakis introduce con forza nella sua narrazione la nobile Chiara proprio quando Francesco inizia la ricostruzione di San Damiano. Ce la presenta insieme alla sorella Agnese e alla giovane vicina di casa Ermelinda mentre si recano a fare una passeggiata nei pressi della chiesa. Chiara mostra una forte propensione per Francesco e un vivo interesse per la sua guarigione. Secondo le usanze del Medioevo, non era permesso alle ragazze di famiglie altolocate uscire da sole, senza essere accompagnate da una persona adulta e per un’altra destinazione che non fosse la chiesa. La descrizione delle ragazze che si sono recate nei campi per giocare e mangiare è dunque una creatura della fantasia

dello scrittore, del tutto estranea ai costumi dell'epoca trattata nel romanzo. La presenza dell'elemento erotico, ancorché innocente, sembra avere per Kazantzakis un posto di primaria importanza nell'opera. L'incontro successivo avviene per la strada, di domenica. La giovanetta fa ritorno dalla chiesa insieme alla sua balia e porta sul petto un garofano rosso che poi lancia a Francesco appena lo vede. La scena ha tutta la drammaticità che si addice a un amore perduto. La ragazza appare infelice e afflitta, e in tono disperato gli dice che dovrebbe vergognarsi per le condizioni in cui versa e per le sofferenze patite dalla famiglia per causa sua. Kazantzakis ci presenta di nuovo i due giovani innamorati. Forse ricorre a questo espediente letterario per dare maggiore drammaticità alla conversione di Francesco, per mettere in luce la forza invincibile che il santo aveva dentro di sé e l'amore infinito verso Dio, che nessuna realtà terrena, nemmeno un amore non realizzato, per quanto forte, poteva minacciare. O forse lo scrittore se ne serve perché le donne ebbero sempre un ruolo importante nella sua vita. Riportiamo a questo proposito le parole indirizzate a sua moglie Galatea: "Io non amo nessun altro al mondo che Te. Sei l'unico essere umano che mi commuove fino a morirne" (Kazantzakis, 1993: 52). Non riusciva a concepire come un giovane ricco che aveva tutta la "vita" davanti a sé avesse abbandonato tutto per un amore assoluto, un amore come quello che lo scrittore stesso desiderò ardentemente incontrare nel corso di tutta la sua vita.

A questo punto vorrei presentare Chiara così come era effettivamente, per fornire un elemento di raffronto fra l'immaginazione e la realtà. Secondo la sua biografia:

Quando dunque cominciai ad avvertire i primi stimoli del santo amore, ritenni spregevole il perituro e falso fiore della mondanità, istruita dall'unzione dello Spirito Santo ad attribuire scarso valore alle cose che ne hanno poco. E infatti sotto le vesti preziose e morbide portava nascostamente un piccolo cilicio, apparendo al fuori adorna per il mondo, ma rivestendosi interiormente di Cristo.

Infine, volendola i suoi accasare nobilmente, non acconsentì in alcun modo: ma fingendo di voler rimandare a più tardi le nozze terrene, affidava al signore la sua verginità. (Fonti Francescane³⁷, 1986: 1216-1217 [*Leggenda di Santa Chiara Vergine*])³⁸

³⁷ *Fonti Francescane* è una raccolta di testi sulla storia dell'Ordine francescano, attualmente pubblicata dal Consorzio di case editrici EFR - Editrici Francescane, costituito il 31 marzo 1995 dall'intesa tra quattro case editrici francescane italiane: le Edizioni Biblioteca Franciscana di Milano, le Edizioni Messaggero di Padova, le Edizioni Porziuncola di Santa Maria degli Angeli (PG) e la Libreria Internazionale Edizioni Francescane di Vicenza. Comprende gli scritti e le biografie di Francesco e Chiara d'Assisi. I testi sono basati sugli originali, mantengono la terminologia biblica, ecclesiale e teologica.

Lo scrittore greco descrive in toni vivacemente drammatici l'adesione di Chiara all'Ordine. Colloca il fatto subito dopo il ritorno di Francesco dall'Oriente. In realtà accadde appena i frati ritornarono da Rivo Torto alla Porziuncola. Kazantzakis tuttavia non soltanto tace completamente i fatti del periodo di Rivo Torto ma colloca erroneamente in tempi successivi l'ingresso di Santa Chiara nella vita monastica. Ignora inoltre completamente le vicende svoltesi in quel periodo, cioè il ruolo rivestito nell'Ordine dal Cardinale di Ostia, Ugolino.

Vediamo come si svolgono i fatti nell'opera di Kazantzakis. Non è passato molto tempo dal momento in cui frate Masseo ha informato Francesco sulle novità dell'Ordine, quando si sente bussare alla porta. Masseo si alza per aprire e rimane stupefatto vedendo una donna incappucciata che implora di vedere Francesco. Tutti sapevano che era proibito alle donne recarsi alla Porziuncola. Questo divieto fu effettivamente vigente. Kazantzakis continua mostrando Leone che si avvicina a Francesco e gli sussurra che è arrivata Chiara, la figlia del conte Schifi. Il modo confidenziale con cui Leone informa Francesco si spiega probabilmente con il fatto che soltanto lui conosce i sentimenti che il santo nutre per la ragazza. Francesco spaventato si rifiuta di vederla. Ha ancora molto viva nella mente la presenza della tentazione che lo ha tanto tormentato poco tempo prima sulla montagna e vede Chiara come una sua continuazione. La nobile giovanetta non si lascia però intimidire dal divieto e con audacia oltrepassa la soglia ed entra. Chiede con voce supplichevole a Francesco di guardarla, di avere pietà di lei. Francesco, che si copre il volto con le mani, si gira verso di lei: con gli occhi sanguinanti, il viso emaciato per le sofferenze, le dice che, grazie a Dio, non può vederla perché è cieco. Chiara risponde che nemmeno lei avrebbe alzato gli occhi a guardarlo; quello che desidera, quello che spera, è di pregarlo, di supplicarlo, anzi, inginocchiandosi ai suoi piedi, di accettarla nell'Ordine. La sua anima –gli confessa– non trova più spazio nel corpo, vuole uscirne e volare verso Dio. Lo implora di tagliarle i capelli, farle indossare il saio e il cordiglio, e lasciarla andare come eremita su qualche monte. Leone, il nostro narratore, ci dice che lui e Masseo piangono vedendo la ragazza inginocchiata ai piedi di Francesco, con i capelli cosparsi di cenere, che supplica con tanto ardore. Francesco, dal canto suo, appare impassibile di fronte al

³⁸ Per alcuni scritti –compresi nei volumi Fonti Francescane 1986 e 2004– non si sa l'esatta data in cui sono stati scritti. Se non esiste la data nei volumi delle Fonti Francescane mettiamo il simbolo "(?)", mettiamo invece tra "[]" le date come vengono date alle Fonti Francescane.

dramma della giovanetta. Ad ogni sua parola il viso gli si indurisce sempre di più. Nello sforzo disperato di spiegargli come è arrivata a prendere tale decisione, gli grida:

Padre Francesco, ... non volgere altrove il viso, non arrabbiarti; tu cammini scalzo, balli, canti per le strade, gridi alle anime: “Venite! Io sono la strada che porta a Dio, seguitemi!” Ho ascoltato la tua voce, ho abbandonato i miei genitori, la mia casa, i miei beni, ho abbandonato la mia giovinezza, la bellezza, la speranza di avere dei figli, e sono venuta; è colpa tua. Che tu lo voglia o no, quindi, mi devi ascoltare. Oggi mi sono accomiatata dal mondo; ho indossato i miei abiti più preziosi, ho pettinato per l’ultima volta i miei capelli biondi, ho messo gli orecchini d’oro, i bracciali d’oro, le grandi perle al collo e sono andata in chiesa. Perché tutti mi vedessero, vedessero la mia bellezza e le dicessero addio; perché io vedessi la loro bruttezza e dicessi addio. Poi sono andata dalle mie amiche per salutarle l’ultima volta; ridevo, ero al settimo cielo dalla gioia e loro mi domandavano stupite: “Che cosa ti è successo, Chiara, che sei così felice; ti sposi?” “Mi sposo”, ho detto, “e il fidanzato è più bello del sole, più forte del re”. “E quando, a Dio piacendo, saranno celebrate le nozze?” Io ridevo: “Stasera, stasera! Sono tornata a casa, ho guardato a lungo mio padre, mia madre e le mie sorelle senza dire nulla, e li ho salutati. Sentivo già i pianti che avrebbero levato di lì a poche ore, quando mi avrebbero cercata senza trovarmi; come potrebbero trovarmi tra le braccia di Dio! E quando si è fatta sera, sono scesa piano dalla mia stanza, sono uscita in strada, sono entrata nell’uliveto, sono passata da San Damiano, mi sembrava di volare; ed eccomi al tuo santo rifugio, padre Francesco, tu mi hai chiamata e io sono venuta”

“Io ti ho chiamata? Io”, disse Francesco “io?”.

“Tu, padre Francesco, tu. Ieri notte, mentre dormivo –sai bene che durante il sonno il corpo dorme ma l’anima veglia!– ho sentito che mi chiamavi per nome; proprio tu, padre Francesco; ti eri fermato come un tempo sotto la mia finestra e gridavi: ‘Vieni! Vieni! Vieni!’ E sono venuta”. (Kazantzakis, 2013: 178-179)³⁹

Ritengo che la scena della confessione di Chiara sia una delle pagine più potenti dell’intero romanzo. È indubbio, naturalmente, che appartiene agli episodi di fantasia della narrazione di Kazantzakis, ma è anche uno dei più commoventi. Se osserviamo più da vicino la scena, notiamo che le parole di Francesco non sono quelle del santo, ma di Cristo stesso, quando disse: “Io sono la Via e la Verità e la Vita”. La restante parte del testo ha una forte carica emotiva e certamente lo scrittore lo collega indirettamente alla tentazione della notte precedente per arricchirlo di una maggiore drammaticità raggiungendo pienamente, in effetti, il suo scopo. Poi il Francesco di Kazantzakis chiede il sostegno e l’aiuto dei due confratelli mentre prende un po’ di cenere dal

³⁹ Per i brani del romanzo riportati in italiano mi servo del recentissimo Nikos Kazantzakis, *Francesco*, tradotto da Valentina Gilardi per Crocetti Editore (Milano, 2013).

camino e se la strofina con accanimento sul capo. Leone lo esorta ad avere compassione della giovanetta, mentre quello urla: “No!” (Kazantzakis, 2013: 179). Chiara, vedendolo in quelle condizioni, con quel tanto di orgoglio che le è rimasto gli dice che non lo prega più e che non striscerà ai suoi piedi. Gli sottolinea però che lui ha il dovere di salvarla dal mondo, proprio come va predicando. Francesco, tremando, si avvia verso la porta per andarsene ma i due confratelli gli sbarrano la strada. Allora, sconfitto, si dirige verso il camino e sfinito comincia a chiederle se lei, la contessina, la figlia del potente conte Schifi, potrà vivere camminando scalza, elemosinare un boccone di pane, lavare i lebbrosi e baciarli sulla bocca e, infine, da bellissima ridursi a diventare brutta, oggetto della derisione e degli oltraggi di tutti, e tuttavia essere felice per amore di Cristo. Chiara giura che questa è l’unica cosa che la sua anima desidera. Nonostante il giuramento Francesco le dice di alzarsi e andarsene perché non vogliono donne nell’Ordine. Ma a ogni sua parola lei ribatte e alla fine ha la meglio. Francesco prende un pugno di cenere e glielo mette sui capelli, e un altro in bocca. Alla fine sussurra: “Sorella Chiara... Sorella Chiara. Benvenuta tra noi!” (Kazantzakis, 2013: 181).

Vediamo ora come questi fatti vengono riportati dai biografi sia di Francesco che di Chiara. La *Leggenda*⁴⁰ dopo averci presentato la famiglia di Chiara ci descrive gli anni della sua infanzia e la sua particolare propensione verso le cose sacre. Ci dà inoltre molte notizie dettagliate sulla sua vita, come ad esempio:

Stendeva volentieri la mano ai poveri e dall’indigenza di moltissimi. E affinché il suo sacrificio fosse più gradito a Dio, sottraeva al suo corpicciolo i cibi delicati e li mandava di nascosto, a mezzo di persone incaricate, come ristoro agli orfani.

Così crescendo con lei fin dall’infanzia la misericordia, aveva un animo sensibile alla sofferenza altrui, e si piegava compassionevole sulle miserie degli infelici⁴¹.

⁴⁰ La *Leggenda di santa Chiara vergine* è opera di papa Alessandro IV, che quando era ancora cardinale fu protettore dell’Ordine e conobbe personalmente Chiara. Fu lui inoltre che ne celebrò la funzione funebre e, quando divenne Papa, la cerimonia di santificazione (Fonti Francescane, 2004: 1893). L’opera risale al 1256, subito dopo la santificazione di Chiara, di cui non conosciamo la data precisa ma che, sulla base della Bolla *Clara claris praeclara*, possiamo collocare tra l’agosto e l’ottobre del 1255. Fu pubblicata per la prima volta da Bollandisti sulla base di un codice rivelatosi poi inattendibile. Per questa ragione l’opera fu nuovamente pubblicata nel 1910 ad Assisi da F. Pennacchi (come *Legenda sanctae Clarae virginis*), che seguì fedelmente il famoso codice 338 della Biblioteca Comunale di Assisi (Fonti Francescane, 1986: 1208).

⁴¹ Fra i destinatari di queste opere caritatevoli di Chiara sono menzionati anche Francesco e i suoi confratelli durante i lavori di ricostruzione della Porziuncola – secondo la testimonianza di Bona di Guelfuccio – dal momento che Chiara aveva il compito di portare a termine queste missioni: “essa Madonna Chiara...le dette certa quantità di denari e comandolle che li portasse a quelli che lavoravano in Santa Maria de la Porziuncola acciò che comprassero la carne.” (Fonti Francescane, 1986: 1213)

Aveva il gusto della santa orazione e la coltivava assiduamente: e impregnandosi spesso della soave fragranza della preghiera, vi imparava poco a poco a condurre una vita verginale.

Non avendo filze di grani da far scorrere per numerare i Pater noster, contava le sue preghierine al Signore con un mucchietto di pietruzze⁴². (Fonti Francescane, 1986: 1213 [Leggenda di Santa Chiara Vergine])

Poi ci descrive come ha conosciuto Francesco:

Udendo poi parlare di Francesco, allora già celebre [...] desidera sentirlo e vederlo [...]. È lei a visitarlo [...]. Il padre la esorta a disprezzare il mondo, dimostrandole con linguaggio ardente che sterile è la speranza fondata sul mondo e ingannatrice [...]. E si affida allora completamente al consiglio di Francesco, scegliendolo come guida, dopo Dio... (Fonti Francescane, 1986: 1214-1216 [Leggenda di Santa Chiara Vergine])

La giovanetta seguendo l'insegnamento di Francesco organizza la sua fuga dalla vanità del mondo la sera della Domenica delle Palme, dopo essere stata la mattina in chiesa per prendere i ramoscelli di palma, come si usa ancora oggi. Ma vediamo come si svolsero i fatti nel testo autentico, che ce li descrive in modo più diretto:

Venuta dunque la domenica, la fanciulla entra in chiesa con le altre, radiosa di splendore festivo tra il gruppo delle nobildonne. E lì avvenne –come per un significativo segno premonitore– che, affrettandosi tutte le altre a prendere la palma, Chiara, quasi per un senso di riserbo, rimane ferma al posto: ed ecco che il vescovo discende i gradini, va fino a lei e le pone la palma tra le mani.

La notte seguente, pronta ormai ad obbedire al comando del santo, attua la desiderata fuga, in degna compagnia. E poiché non ritenne opportuno uscire dalla porta consueta, riuscì a schiudere da sola, con le sue proprie mani, con una forza che a lei stessa parve prodigiosa, una porta secondaria ostruita da mucchi di travi e di pesanti pietre⁴³.

Abbandonati, dunque, casa, città e parenti, si affrettò verso Santa Maria della Porziuncola, dove i frati, che vegliavano in preghiera presso il piccolo altare di Dio, accolsero la vergine Chiara con torce accese.

Lì subito, rinnegate le sozzure di Babilonia, consegnò al mondo il libello del ripudio; lì, lasciando cadere i suoi capelli per mani dei frati, depose per sempre i variegati ornamenti...

⁴² Il particolare che contava con pietruzze e non con cordoni con nodi o chicchi di grano, come si usava a quell'epoca, non è riportato nel *Processo di canonizzazione di Santa Chiara*. Rappresenta uno dei dettagli della sua vita che insieme ad altri furono riferiti all'autore della *Leggenda* da testimoni oculari i cui nomi sono menzionati nel Prologo.

⁴³ Che Chiara si fosse recata alla Porziuncola in degna compagnia, come viene riferito qui, è un dettaglio che incontriamo solo nella *Leggenda*. Questi particolari mancano nel *Processo* come il precedente episodio in chiesa e la circostanza che i frati l'aspettavano nella Porziuncola con fiaccole accese, come è riportato più avanti.

Poi, dopo che ebbe preso le insegne della santa penitenza davanti all'altare di santa Maria e, quasi davanti al talamo nuziale della Vergine, l'umile ancella si fu sposata a Cristo, subito san Francesco la condusse alla chiesa di San Paolo⁴⁴. (Fonti Francescane, 1986: 1216-1217 [*Leggenda di Santa Chiara Vergine*])

Quando capirono che cosa era successo, i genitori corsero a riprendersi Chiara con la forza. Fecero di tutto per convincerla ed esaurirono tutte le pressioni e le minacce, ma senza ottenere il risultato sperato. La fanciulla mostrò loro il capo rasato e si rifiutò con decisione di abbandonare la tonaca indossata poche ore prima. Scoraggiati, i genitori se ne andarono. In seguito fu trasferita a San'Angelo di Pranzo⁴⁵ dove rimase per pochi giorni; non essendo riuscita però a trovarvi la piena serenità dell'animo, su consiglio di Francesco passò nella chiesa di San Damiano, il luogo a lei destinato da Dio. In questo porto sicuro spiegò le ali e lasciò l'anima libera di glorificare Dio.

Joergensen (1951: 134-135) concorda con la leggenda per quanto riguarda gli avvenimenti, e inoltre ci informa che Chiara lasciò la sua casa il 18 marzo, Domenica delle Palme del 1212. Aggiunge poi che sedici giorni più tardi la seguì anche sua sorella Agnese, suscitando l'ira del padre. Per intervento divino, però, e grazie alle preghiere di Chiara, la giovanetta si salvò dalle mani dei parenti che l'avevano percossa con violenza ma che poi, non potendo fare diversamente, la lasciarono in pace.

Come si vede, i fatti si svolsero in modo molto diverso da come ce li narra Kazantzakis, il quale tra l'altro non accenna mai alla reazione dei genitori della fanciulla.

Il successivo riferimento a Chiara s'incontra quando Francesco ritorna da Alverna dopo il miracolo delle Sacre Stimmate e prima del Presepio di Greccio⁴⁶. Chiara lo avverte che sarebbe andata a trovarlo, a riverirlo, ma il santo non glielo permette perché ha pena di lei e confessa a frate Leone che anche lei deve abituarsi a vederlo senza corpo, come tutti quelli che lo amano.

⁴⁴ La chiesa e il monastero benedettino di San Paolo delle Abbadesse, dove fu accolta Chiara subito dopo aver preso i voti, si trovava a Bastia Umbra, a 4 chilometri da Assisi, e rientrava nella competenza territoriale del vescovo di Assisi.

⁴⁵ Questo monastero, anch'esso benedettino, sorgeva alle falde del monte Subasio, nei pressi di Assisi. Molto tempo dopo esso abbandonò la Regola dei Benedettini e seguì quella delle Povere Sorelle di Santa Chiara, prima del 1238.

⁴⁶ Tutti i biografi del santo datano l'episodio del Presepio di Greccio a tre anni prima della sua morte e un anno prima di Alverna, cioè nella notte di Natale del 1223. Vedi Fonti Francescane (1986: 267 [*Vita Prima* di Celano da T.]), Fonti Francescane (1986: 605-606 [*Leggenda Maggiore* di San Bonaventura]), e Joergensen (1951: 231).

Nell'estate del 1225⁴⁷ secondo Kazantzakis, Francesco ritorna a San Damiano dove compone anche il *Cantico di frate Sole*. Quando Francesco e i confratelli arrivano, sorella Chiara li aspetta commossa. Non permette a nessuna delle altre monache di sistemare la capanna di Francesco, ma vuole farlo lei da sola. La madre del santo, dall'altra parte, che secondo Kazantzakis era entrata nell'Ordine monastico femminile, commossa dall'arrivo del figlio, va a baciargli la mano. A questo punto vediamo ancora una volta la tenerezza del figlio che accarezza i capelli della madre mormorandole: "Mamma, ...mamma..., sorella Pica..." (Kazantzakis, 2013: 274). Una tale variante conferisce certamente all'opera una vivace drammaticità e lascia intravedere come da una finestra socchiusa il lato umano del santo. Gli avvenimenti reali ci assicurano che Francesco aveva da tempo superato la dimensione umana e aveva trasformato la materia in spirito, come molto acutamente riferisce Kazantzakis nell'introduzione del suo romanzo. Questo era d'altronde il fascino che Francesco esercitava sullo scrittore greco e il motivo per cui lo ammirava tanto: il raggiungimento del superamento di se stesso!⁴⁸

Chiara chiede poi di portare nella capanna un cardellino che –dice– è stato regalato alle Clarisse dal vescovo. Sdraiano Francesco su un giaciglio gonfio di paglia e gli appoggiano il capo su un morbido cuscino. È tutto quanto possa fare Chiara per mantenerlo in vita ancora un po'. Spera che il cinguettio dell'uccellino e le premure prodigategli gli restituiscano un po' di forza vitale.

Quanto al cuscino di cui si parla in questo passo, lo scrittore greco si ispira a un episodio reale della vita del santo. Che non ha però alcun rapporto né con la sorella Chiara né con San Damiano. Accadde quando Francesco, affetto da una grave malattia agli occhi, fu costretto dalle forti insistenze dei confratelli a dormire su un cuscino di piume. È l'unica circostanza nella vita del santo in cui si riferisce che dormì facendo uso di un cuscino. Vediamo nel testo autentico dove e come si svolsero i fatti:

In altra occasione, Francesco soggiornava nell'eremitaggio di Greccio, e passava i giorni e le notti pregando, nell'ultima celletta che sorge dopo la cella maggiore. Una notte, durante il primo sonno, chiamò il compagno che riposava non lontano, nella cella più grande e antica. Il compagno si alzò all'istante e andò, entrando nell'atrio della celletta dove Francesco era coricato, fermandosi però vicino all'uscio.

Gli disse il Santo: "Fratello, stanotte non ho potuto dormire né tenermi in piedi a pregare. Mi tremano la testa e il corpo, come avessi mangiato pane di loglio". Il compagno si trattenne a

⁴⁷ Le Fonti Francescane attestano che compose il *Cantico* nella primavera del 1225 a San Damiano.

⁴⁸ Cfr. Spinoula (2012).

parlare con lui dell'accaduto, confortandolo. Francesco rispose: "Io credo che c'era il diavolo in questo cuscino che ho sotto il capo". Quel cuscino di piume glielo aveva comprato messer Giovanni di Greccio, che il Santo amava di cuore e a cui mostrò profonda amicizia tutto il tempo che visse.

Da quando aveva abbandonato il mondo, Francesco non volle più coricarsi su un coltrone né tenere sotto il capo un cuscino di piume, mai, nelle malattie. Ma quella volta i fratelli lo avevano obbligato, riluttante, a causa della gravissima affezione agli occhi. Prese dunque quel guanciaie e lo gettò al suo compagno, che afferratolo con la destra se lo gettò sulla spalla sinistra, tenendolo con la stessa mano, e uscì dall'atrio.

Immediatamente perse la parola e non riusciva a spostarsi da lì, né riusciva a sbarazzarsi del cuscino; ma se ne stava immobile, con la sensazione di essere fuori di sé, incosciente di quello che avveniva in lui e negli altri. Restò in quello stato per non breve tempo, fin quando, per grazia di Dio, Francesco non lo richiamò. Allora tornò in sé, lasciò cadere dietro quel cuscino e rientrò da Francesco a raccontargli quello che gli era capitato.

Gli rispose il Santo: "In serata, mentre recitavo compieta, sentii che il diavolo penetrava nella cella". E fu certo allora ch'era stato il diavolo a impedirgli di dormire e di tenersi dritto a pregare. Disse al compagno: "Il diavolo è molto sottile e astuto. Dal momento che, per la misericordia e grazia di Dio, non può nuocere alla mia anima, si sfoga contro il mio corpo, rendendomi impossibile il riposo e lo stare in piedi a pregare, in modo da impedire la devozione e la gioia del cuore e da farmi mormorare contro la mia infermità". (Fonti Francescane, 1986: 842-843 [*Leggenda Perugina*])⁴⁹

Per quanto riguarda il giaciglio su cui lo sdraiano, è da ricordare che il santo non permise mai a se stesso di dormire in qualunque altro luogo che non fosse la nuda terra, perfino nell'ora della morte.

Nel testo del romanzo sorella Chiara viene poi presentata desiderosa di riuscire a far mangiare a Francesco brodo di gallina mescolato a un tuorlo d'uovo, per fargli riprendere le forze minate dalla malattia, e questo in piena Quaresima. Leone, nonostante le sue deboli proteste iniziali, lo prende dalle mani di Chiara e va ad imboccare Francesco. Nella realtà questo episodio era accaduto molti anni prima, una volta che Francesco era gravemente ammalato di febbre quartana. Santa Chiara e il monastero di San Damiano non c'entrano affatto. Vediamo come si svolsero effettivamente i fatti:

⁴⁹ Cfr. Fonti Francescane (1986: 244 [*Vita Prima* di Celano da T.]), Fonti Francescane (1986: 553-554 [*Leggenda Maggiore* di San Bonaventura]) e Fonti Francescane (2004: 1097-1098 [*Specchio di perfezione*]).

Un giorno dunque si levò non ancora libero dalla febbre quartana, e fece radunare il popolo di Assisi nella piazza per tenere una predica. Terminata che l'ebbe, ordinò ai presenti di non allontanarsi fintanto che lui non tornasse da loro. Entrato nella chiesa di San Rufino, scese nella cripta insieme con Pietro di Cattanio, che fu il primo ministro generale eletto da lui, e con alcuni altri frati; comandò a frate Pietro che obbedisse senza contraddire a quanto voleva fosse fatto, o detto di sé. Gli rispose frate Pietro: "Fratello, io non posso né debbo volere, in quanto concerne me e te, se non quello che ti piace".

Allora Francesco si tolse la tonaca e ordinò a frate Pietro di trascinarlo così nudo davanti al popolo con la corda che aveva al collo. Ad un altro frate comandò di prendere una scodella piena di cenere, di salire sul podio dal quale aveva predicato, e di là gettarla e spargerla sulla sua testa. Questo frate però, affranto dalla compassione e dalla pietà, non gli obbedì. Pietro trascinava il Santo conforme al comando ricevuto, ma piangendo ad alta voce assieme agli altri frati.

Quando fu arrivato così nudo davanti al popolo nella piazza dove ebbe predicato, disse: "Voi credete che io sia un sant'uomo, così come credono altri i quali, dietro il mio esempio, lasciano il mondo ed entrano nell'Ordine. Ebbene, confesso a Dio e a voi che durante questa mia infermità mi sono cibato di carne e di brodo di carne".

Quasi tutti scoppiarono a piangere per pietà e compassione verso di lui, soprattutto perché faceva gran freddo ed era d'inverno, e Francesco non era ancora guarito dalla quartana. E battendosi il petto si accusavano, dicendo: "Questo santo, esponendo il suo corpo al vilipendio, si accusa di essersi curato in una necessità così giusta ed evidente: e noi sappiamo bene la vita ch'egli conduce, poiché, per le eccessive astinenze e austerità cui si abbandona dal giorno della conversione, lo vediamo vivere in un corpo quasi morto. Che faremo noi infelici, che lungo tutta la nostra esistenza siamo vissuti e vogliamo vivere assecondando le voglie e i desideri della carne?". (Fonti Francescane, 1986: 787-788 [*Leggenda Perugina*])⁵⁰

Come possiamo vedere, neanche questo episodio ha alcun rapporto con quello corrispondente narrato da Kazantzakis. Lo scrittore greco, prendendo le mosse da un fatto realmente accaduto ne inventa un altro, lo introduce nella trama, con il risultato di tratteggiare i caratteri sia di Leone che di Chiara alterandoli. In particolare questi due personaggi, che per tutta la vita abbracciarono con assoluta dedizione l'ideale francescano, non potevano comportarsi nel modo descritto da Kazantzakis. Soprattutto Chiara era una monaca santa che viveva una vita altrettanto ascetica di quella del suo maestro. Vediamo dunque nel testo originale che narra la sua vita come trattava se stessa, per capire meglio che era del tutto inimmaginabile la presenza di carne nel

⁵⁰ Cfr. Fonti Francescane (1986: 244 [*Vita Prima* di Celano da T.]) e Fonti Francescane (2004: 1058-1059 [*Specchio di perfezione*]).

monastero, tanto più durante la Quaresima, e che d'altronde lei non l'avrebbe mai offerta a Francesco, non perché non se ne preoccupasse ma per convincimento di vita:

Ma chi ha mai portato sulla carne verginale una veste di porco? La santa vergine, infatti, si era procurata una veste di cuoio di porco, che portava segretamente sotto la tunica, rivoltando verso la carne la parte ispida dei peli. Usava anche un duro cilicio di peli di cavallo annodati, che si stringeva al corpo con rudi cordicelle.

[...] Tanto era il rigore delle sue astinenze nei tempi di digiuno ed era tanto poco il cibo che prendeva, che appena avrebbe potuto vivere corporalmente, se non l'avesse sostenuta un'altra forza. Nel tempo in cui era sana, durante la quaresima maggiore e la quaresima di san Martino vescovo digiunava a pane e acqua, gustando il vino solo nei giorni di domenica se ce n'era. Ma ammira, o ascoltatore, quel che non puoi imitare: per tre giorni della settimana, e cioè il lunedì, il mercoledì e il venerdì, durante quelle quaresime, non prendeva nessun cibo. E così alternativamente si succedevano giorni di scarsa refezione con giorni di altissima mortificazione, cosicché le vigilie di digiuno perfetto si scioglievano nelle feste a pane e acqua.

[...]

Mentre in genere ogni grave afflizione dei corpi genera l'afflizione anche degli animi, ben diversamente in Chiara: conservava infatti in ogni sua mortificazione un volto festivo e gioioso, tanto che sembrava o non sentire o prendersi gioco delle angustie del corpo. (Fonti Francescane, 2004: 1912-1913 [*Vita di santa Chiara vergine*])

E' evidente, anche dalle poche righe riportate, il livello di dedizione della santa ai valori e alla vita ascetica dello stesso Francesco.

L'epilogo dell'opera di Kazantzakis mostra Chiara al capezzale del moribondo Francesco che lo piange insieme alla madre e a donna Jacopa⁵¹. Delle tre donne menzionate nel romanzo, effettivamente presente alla morte del santo fu solo donna Jacopa, l'unica donna cui era permesso entrare alla Porziuncola. La madre di Francesco, che Kazantzakis descrive al capezzale del figlio, in realtà non era presente, e di lei non viene fatta alcuna menzione dal momento in cui Francesco lascia la casa paterna per seguire la via del Signore. Si tratta dunque di una trovata dello scrittore che indubbiamente conferisce una forte carica emozionale alla scena della morte del santo. Santa Chiara, anche lei gravemente ammalata nella settimana in cui morì Francesco, piangeva con angoscia perché temeva di morire prima di lui e non avere quindi la possibilità di vederlo per un'ultima volta. Uno dei confratelli informò Francesco del

⁵¹ Giacoma Frangipane de' Settesoli, conosciuta come Jacopa de Settesoli, e poi frate Jacopa. È la donna più rappresentativa del francescanesimo primitivo romano.

dolore e del pianto di Chiara. Il santo per consolarla le inviò per iscritto la sua benedizione e disse al confratello:

Va' e di' alla Madonna Chiara che deponga il dispiacere e la tristezza di non potermi vedere ora; sappia però in verità che, prima della sua morte, tanto lei che le sue sorelle mi vedranno e avranno da me grande consolazione.

Non molto tempo dopo, nella notte, il beato Francesco morì. Al mattino vennero tutto il popolo e il clero della città di Assisi, e portarono via il suo santo corpo dal luogo dove egli era morto, cantando inni e laudi, e recando ognuno rami di alberi. E così, per volontà del signore, lo portarono a San Damiano, e in tal modo ebbe compimento la parola che il Signore aveva detto per bocca di Francesco, a conforto delle sue figlie e ancelle.

E rimossa la grata di ferro, attraverso la quale le sorelle solevano comunicarsi e udire la parola di Dio, i frati levarono dal feretro il santo corpo e lo tennero tra le braccia lungamente presso la finestra, finché madonna Chiara e le sue sorelle ne furono consolati, sebbene fossero colme d'afflizione, di dolore e lacrime, vedendosi private dei conforti e delle esortazioni di un tale padre. (Fonti Francescane, 2004: 1109 [*Specchio di perfezione*])

2. CONCLUSIONE

Da tutto quanto si è detto, possiamo concludere che nel romanzo il carattere di Chiara sia prima che dopo la vocazione non assomiglia in nulla ai toni encomiastici che le riservano tutti i suoi biografi. Kazantzakis ce la presenta inizialmente come una fanciulla uguale a tante altre, che corre per i prati insieme alle amiche, poi amareggiata dalla conversione di Francesco e dallo svanire dei sogni che aveva fatto su loro due. Finisce quindi con il seguire i passi del suo amato consacrando a Dio. Nella realtà però Chiara fu un esempio di santità e dedizione al Signore fin dagli anni dell'infanzia. Non cercò mai avventure romantiche e ad ogni tentativo dei genitori in tale direzione oppose un invalicabile muro di deciso rifiuto. Nonostante la condotta irreprensibile di Chiara, che certamente doveva conoscere bene⁵² lo scrittore greco attribuisce arbitrariamente ai suoi due eroi –Francesco e Chiara– un platonico rapporto d'amore. È indubbio che tali sentimenti non esistettero mai fra questi due personaggi del medioevo. Ci fu solo un affetto paterno di Francesco –in quanto padre dell'Ordine– verso Chiara e

⁵² Fu lui –ricordiamo– a tradurre in greco l'opera di Joergensen su San Francesco di Assisi e inoltre durante la sua permanenza ad Assisi, durata molti mesi, frequentò monaci francescani. In una lettera alla prima moglie Galatea, del 27.2.1924, scriveva: “Sono ritornato verso le 4 e a casa mi attendevano Joergensen e due frati francescani. Abbiamo parlato di Francesco, di Creta, e del mare...” (Kazantzakis, 1993: 254).

su questo tutti i biografici sono concordi. Certo, come scrive lo stesso Kazantzakis nel prologo del *Poverello di Dio*: “L’arte ha questo diritto; anzi, non solo il diritto, ma il dovere: subordinare tutto alla sostanza; si nutre della storia, la assimila lentamente, con fatica, e la rende favola”⁵³ (Kazantzakis, 2013: 5).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CELANO, da T. [1228-1229], *Vita prima*, Fonti Francescane (1986), Assisi, EFR, pp. 199-319.

FONTI FRANCESCANE, Editio Minor (1986), Assisi, EFR.

FONTI FRANCESCANE, Nuova edizione (2004), Assisi, EFR.

FONTI FRANCESCANE, *Leggenda di Santa Chiara Vergine* [1256], Assisi, EFR, 1986, pp. 1207-1267.

FONTI FRANCESCANE, *Leggenda perugina* [?], Assisi, EFR, 1986, pp.748-862 [Alle Fonti Francescane (2004) si usa il titolo *Compilazione di Assisi*].

JOERGENSEN, J., Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, (trad. di N. Kazantzakis, prima edizione 1910), Atene, Kalos Typos, 1951.

KAZANTZAKIS, N. [Καζαντζάκης, Ν.], Ο Φτωχούλης του Θεού, Atene, Edizioni El. Kazantzaki, 1973.

_____, [Καζαντζάκης, Ν.], *Επιστολές προς Γαλάτεια*, Αθήνα, Διφρός, 1993.

_____, N., Francesco, (trad. di Valentina Gilardi), Milano, Crocetti Editore, 2013.

SAN BONAVENTURA [1263], *Leggenda maggiore*, Fonti Francescane, Assisi, EFR, 1986, pp. 513-692.

SAN BONAVENTURA [1263], *Leggenda maggiore*, Fonti Francescane, Assisi, EFR, 2004, pp. 591-786.

FONTI FRANCESCANE, *Specchio di perfezione* [1318?], Assisi, EFR, (2004), pp. 599-786.

SPINOULA, A. [Σπίνουλα, Α.], Η ζωή του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης μέσα από τους Βιογράφους του και το Έργο του Νίκου Καζαντζάκη, Atene: Tesi di dottorato non ancora pubblicata, (Dipartimento di Lingua e Letteratura italiana dell’Universtià Kapodistriaka di Atene), 2009.

⁵³ Per una dettagliata analisi comparata vedete Spinoula 2009: 463-484, e Spinoula 2012.

_____, [Σπίνουλα, Α.], “Φραγκίσκος της Ασίζης- Νίκος Καζαντζάκης”, Atti di giornata di studio “Grecia- Italia: influssi culturali reciproci”, Atene: Università “Kapodistriaca” di Atene, 2012, pp. 171-183.

SARA SUÁREZ SOLÍS: UNA ESCRITORA CONTRA EL PATRIARCADO

Carmen Suárez Suárez

Deméter. Asociación Asturiana de Historia de las Mujeres

1. INTRODUCCIÓN

El feminismo es una propuesta teórica y práctica que explica la situación de las mujeres en el mundo y su relación con los varones. Añade las perspectivas del pasado y del presente en una secuencia ininterrumpida que llega hasta nuestros días, donde aún podemos afirmar que la equidad entre los sexos no está conseguida en el mundo. El feminismo analiza y diagnostica las diversas situaciones sociales y políticas. Ello hace que se sitúe en un observatorio privilegiado al que nos podemos asomar para comprender y aprehender el sentido de nuestras vidas. Muchas han sido las contribuciones de mujeres y varones a este saber enciclopédico que ha ido acumulándose durante los últimos tres siglos. Sin duda las escritoras han sido una de las piezas claves para dar respuestas a muchos de los interrogantes y situaciones de las mujeres y, por tanto, de los varones.⁵⁴

Muchas fueron las escritoras que se comprometieron en nuestro país contra el patriarcado desde al menos el siglo XV y hasta las primera décadas del siglo XX (Segura Graño (coord.), 2001, 2011): Teresa de Cartagena (1425- ?), María de Zayas Sotomayor (1590-1661), María Gertrudis Hore (1742-1801), Francisca Correa (1775-1838), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Carolina Coronado (1820-1911) y predecesoras de las vindicaciones contemporáneas como Concepción Arenal (1820-1893) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921). La causa de la Segunda República (1931-1939) cambió la condición jurídica y social de las españolas, le dio el acceso a la ciudadanía y, de nuevo, las obras de María Martínez Sierra (1874-1974), María Teresa León (1903-1988) o Ernestina de Champourcín (1905-1999), entre otras, reclamaron el fin de las discriminaciones y el acceso a todos los derechos para las mujeres (Kirkpatrick, 2003 y 2006: 119-141; Nielmöller, 2007: 65-84).

En el Franquismo (1939-1975) la literatura siguió los derroteros impuestos por el régimen. Muchas de las escritoras que habían defendido la República abandonaron

⁵⁴ El proyecto de investigación sobre Escritoras y Escrituras es un ejemplo de la importancia que tiene rescatar sus enseñanzas, ver <http://www.escritorasyescrituras.com/> (consultada, 21-9-2014).

España, mientras, en el exilio interior, algunas autoras intentaron no constreñirse a las reglas que imponía la Dictadura. Los nuevos tiempos de la Transición política (1975-1982) permitieron una verdadera explosión de narradoras. Pilar Nieva de la Paz (2004: 15) afirma que entre 1978 y 1982 se publicaron más de 240 novelas escritas por mujeres, un *boom* semejante al auge en España de la novela hispanoamericana en este mismo período. Entre estas escritoras se encontraba Sara Suárez Solís que siempre mostró un innegable feminismo militante:

Mi primera novela *Camino con retorno* (...) había sido elaborada muy lentamente, con muchas interrupciones, en los estertores del Franquismo y comienzos de la Transición, etapa interesantísima para la evolución de la mujer española. Pertenecía yo entonces a AFA (Asociación Feminista Asturiana) de Gijón y a una comunidad cristiana de base, muy progresista. (Suárez Solís, 1991: 121)

Sara Suárez Solís (1925- 2000) comienza a publicar en 1980 en plena Transición política. Esta escritora nos ha legado seis novelas y múltiples artículos para la prensa: *Camino con retorno* (1980), *Juegos de verano* (1982), *Un jardín y un silencio* (1985), *Blanca y radiante* (2002, 1ª edición en 1988), *Sonata para doce manos* (1996) y *Retablo de paseantes* (1998). Sus artículos están censados en *¡Mujer, mujer...! (Artículos, charlas y cuentos)* (1991), en donde aborda todos aquellos temas que son objeto de ocupación y preocupación en sus novelas y *Claro y Alto (Artículos)* (2006) que son sus columnas y escritos en el diario *La Nueva España* entre 1993 y 2000. En 1978 había concurrido al Premio Planeta y había quedado finalista con su primera novela que se publicó en 1980. Más tarde fue galardonada con el Premio Asturias (1984), otorgado por la Fundación Dolores Medio por *Un jardín y silencio. Blanca y radiante*, una de sus obras más emblemáticas consiguió el XXXV Premio Ateneo de Valladolid, en 1988. Es una de sus novelas con más fuerza, con más deseos de reflejar el poder del patriarcado franquista y sus efectos sobre la vida de las mujeres. En su obra literaria las mujeres se erigen en protagonistas que muestran los modelos “tradicionales”, pero también las posibles alternativas a su sometimiento y discriminación. Tal y como afirma Socorro Suárez Lafuente (2002: 10): “Sara Suárez Solís considera a las mujeres como las víctimas propiciatorias de esta situación social y política y no escatimará esfuerzos, novela tras novela, para despertarlas a la luz de la razón. Su escritura fue moral y con referencia “al sexo como clave explicativa abrumadora de las injusticias patentes”, tal y

como expresa la filósofa Amelia Valcárcel en la introducción a *¡Mujer, Mujer...!* (*Artículos, charlas y cuentos*) (Suárez Solís, 1991: 8).

2. ESTRUCTURA Y RELATO DE *BLANCA Y RADIANTE*⁵⁵

Blanca y radiante será en esta comunicación la referencia obligada y casi exclusiva para plantear la tesis a la que responde el título de la misma. En esta novela Sara Suárez aborda muchos aspectos que sobre los que el feminismo ha reflexionado, sobre lo público de las vidas privadas: el concepto de familia patriarcal y todas sus contradicciones, las relaciones extramaritales o extrapareja, los adulterios que se consienten, los matrimonios de conveniencia, el rechazo a las transgresiones de los roles tradicionalmente asignados, la ilegitimidad de las criaturas, la ausencia de libertad sexual para las mujeres, la violencia ejercida contra ellas, el control social y moral, en fin, las tramas de la subordinación de un sexo respecto al otro; todo ello en un momento de *transición*, como ella ha señalado, crucial para la vida de las españolas.

Blanca y radiante narra cómo Maruja, periodista, pretende realizar un reportaje para la prensa local sobre Gabriel Bermúdez de Luanco, un ilustre representante de la política franquista. Para ello entrevista a su mujer Consuelo Montes (Chelo), ya viuda. En realidad ambas aspiran, por distintos motivos, a que aquél sea el inicio para la realización de una biografía sobre el finado. Maruja es amiga de la juventud de Chelo, por tanto, conoce algunos de los aspectos de su vida y como tal puede juzgarlos y opinar sobre ellos. Sus reflexiones tras las declaraciones de Chelo recogidas en una grabadora se convierten en el armazón de la novela junto con el relato final de Concha, la empleada doméstica.

En el diálogo que se establece entre ellas, Chelo va reflejando su vida personal y familiar, mientras que Maruja hace el contrapunto con fragmentos de “otra verdad”. Maruja trasluce, además, sus vivencias personales con signos autocríticos. Se hace eco de la “injusticia” en la que ha vivido. Hija de un represaliado del Franquismo, ha vivido siempre con este “estigma” y en una situación de carencias económicas. Como señala Socorro Suárez, Maruja “anclada en los estereotipos al uso sobre belleza, amor y felicidad” envidia a Chelo. Los sentimientos que expresa de “ira, frustración, [...] o

55 El prólogo a la edición de 2002 corre a cargo de Socorro Suárez Lafuente, a quien sigo en este apartado (pp. 9-19).

Blanca y radiante fue coeditada por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad de Oviedo y la Tertulia Feminista Les Comadres de Gijón.

ternura” hacen de ella un personaje “principal” en la novela. La voz de Gabriel, que se traslada a través de Chelo, pero también de Maruja, permite reconstruir esta novela sobre el patriarcado y contra él. Las confidencias sobre la vida de Chelo, por un lado, se reflejan en la grabadora, pero, por otro lado, fluye la conciencia. “La grabadora simboliza el oído de la sociedad”. Representa la moral y las costumbres al uso, pero, a pesar de ello, Chelo no puede evitar establecer ciertas críticas sobre lo que ha sido su vida: “el egoísmo de su marido, [...] la bondad insensata de sus padres y [...] la ñoñez culpable de su confesor” (Suárez Lafuente, 2002: 16-17). Tras la fachada de una aparente felicidad de Chelo, se esconde toda una historia de vida de discriminación y violencia y una familia rota. Gabriel y Chelo han tenido tres hijos: Techí, Mabel y Gabriel (Gabi), despreciados por su padre e incomprensidos por su madre. Estos tres personajes también forman parte del entramado de la novela, bien a través de sus propias manifestaciones, bien a través del “fluir de la conciencia” de Chelo y del contrapunto de Concha, la criada, en su alegato final. Se han hecho personas adultas, han tomado decisiones, pero no cumplen aquellos requisitos y normas que su padre querría haber impuesto.

En esta obra coral del fluir de las conciencias se desvelan las ideas de una autora que denuncia la discriminación de las mujeres, que pone en cuestión una forma de educación sentimental y que denuncia la violencia que se ejerce sobre aquéllas como uno de los casos más extremos de crueldad del patriarcado.

3. EL SOMETIMIENTO DE LAS MUJERES

Blanca y radiante transcurre entre la configuración de un canon machista y en las fisuras que provoca en las mujeres. Sara Suárez establece un observatorio atento de las actitudes y conductas que se suscitan cuando existe una situación de discriminación y sometimiento, pero a su vez nos descubre los engaños y nos introduce en una reflexión sobre lo que no debería producirse más. Hace su lectura moral desde el convencimiento que en las diferencias y sus consecuencias se esconde una absoluta infelicidad para las personas. Lo analizaremos en dos aspectos: las señas patentes del machismo, su quiebra y las posibilidades que permiten otros escenarios más favorables para las mujeres y para los varones.

3.1. El canon del machismo

La educación franquista ha dejado en Consuelo Montes una huella imborrable. Nace en el seno una familia conservadora y de derechas. Es hija única y se educa, arropada, protegida y carente de autoestima:

Fui hija única [...] La educación de antes no era como la de ahora, tan permisiva, que los hijos hacen lo que quiere y no hay respeto [...] A mí es que papá me infundía un respeto que lo que él dijera, vamos, ni soñar en discutirlo. [...] Fui hija única y muy protegida, que es una cosa que te perjudica en la vida, porque no estás acostumbrada a resolver nada, y menos mal que pasé de una protección a otra, porque Gabriel me cuidaba como una niña, era muy paternal conmigo, me llevaba siete años, pero él era un hombre con un mundo y una experiencia [...] y yo, en cambio, una niña boba, inocentona... (Suárez Solís, 2002: 27-28)

Chelo pasa de la obediencia en su casa a seguir al dictado las “órdenes” de su novio y después marido: “ponte tacones, píntate, tíñete, péinate, que no me podía ver con la cara lavada [...] que las mujeres estáis mal hechas”. Gabriel ha tenido una brillante vida profesional, gobernador, director general y hasta ministro de Franco, pero a Chelo no le ha pedido ninguna opinión, sino que ha impuesto las suyas:

Me cogió de niña y jugó a ser Pígalión, que él decía que ésa era la función de un marido, y que la mujer debe casarse muy joven para ser cera virgen y moldeable, mármol esculpible, así que cuando se enfadaba, hala, ¡amorfa, que eres amorfa! Pero cómo no he de ser amorfa si nunca me dejaron opinar ni decidir. (Suárez Solís, 2002: 43)

Resultan evocadoras las cartas que Gabriel escribían a Chelo durante el noviazgo mientras está fuera de la ciudad y la estructura envolvente de sus palabras que hace suponer a Chelo el enamoramiento de Gabriel:

No veo la hora feliz de volver a verte porque sueño noche y día con tus bellos ojazos azules y con tu cabello rubio como el oro [...] Pienso en ti todos los días. ¿Cómo puedes creer que te haya olvidado? Aunque yo sé que es costumbre que los novios se escriban diariamente, ¿no te das cuenta del mucho trabajo que tengo? [...] Escríbeme tú que estás descansada y con tiempo libre abundante. (Suárez Solís, 2002: 63-65)

Pero los mensajes de las cartas son aún más relevantes cuando Gabriel intenta describir el ambiente que le rodea, y sobre todo lo que espera de Chelo como esposa y madre:

Pero puedes estar tranquila. En el Albergue Femenino hay chicas guapas, feas, simpáticas y antipáticas, y a algunas se les ve el colmillo retorcido y se les nota a la legua que son de padres rojos, como a tu compañera Maruja. Pero todas son ya licenciadas o estudiantes de lo que sea y ese tipo de mujer es lo menos femenino y atractivo que puede haber para mí. Imagínate que la Jefe, que es una rubia ya mayor, de unos veintisiete años [...] se atrevió a discutir sobre Ortega y Unamuno con don Manuel y conmigo. A parte de que no tenía ni idea, aunque sea licenciada en letras, es que oír a una mujer soltar pedanterías da la risa y exponer ideas de filósofos es algo tan impropio que se convierten en marimachos sólo con abrir la boca y les quita toda atractivo que pudieran tener para cualquier hombre que sea HOMBRE de verdad. [...] Ya sabes que yo no me opongo a que la mujer tenga una cultura, pero como complemento de sus funciones femeninas y para ayudar al marido y a los hijos. (Suárez Solís, 2002: 67-68)

Para Gabriel el “talento creador” ha sido reservado para los hombres por Dios y la única misión de las mujeres es construir en los hogares un ambiente agradable: “que [los hombres] dentro de la casa encuentren todo aquello que les faltaba”. De esta manera cuando Gabriel y Chelo se casan y forman una familia según los valores y la moral patriarcal, todo aquello que no se aproxime al “canon” establecido debe ser erradicado. Gabriel ejerce o intenta ejercer el estricto control sobre su familia: “Él nunca consideró que la casa y lo hijos fueran un trabajo”. El trabajo en el hogar era una obligación que se daba por hecho pertenecía a las mujeres, sin compensación. No le gustaba que sus hijas ostentaran conocimientos y vindicaran el valor de la independencia personal: “¿no saben hablar de temas femeninos?, ¿qué entienden ellas de política?” A tal punto que llega a afirmar: “que estas hijas son unas desvergonzadas, que no tienen pudor, que a quién han salido, que España está corrompida porque las mujeres se echaron a perder” (Suárez Solís, 2002: 79).

Estas vivencias provocan en el seno de la familia importantes discusiones. Mientras que Techí argumentaba sobre cómo “los cánones de belleza los estable[cían] los hombres y se toma[ban] a sí mismos como modelos de perfección”, “¿por qué la mujer ha de vivir sólo para los demás?”, Mabel acusaba a su padre de machista. Por toda “justificación” de estos hechos, Chelo señala a Maruja que Gabriel decía “que la mujer es la mejor parte de la humanidad, y que ya quisieran ellos igualarnos en sensibilidad,

en delicadeza de conciencia, en ternura y en espíritu de sacrificio”; y redundaba en que “a Gabriel siempre le gustó la mujer tímida, con los ojos bajos, como...como muy femenina”; todo un alegato en defensa de las diferencias tradicionales entre mujeres y varones, pero a los que sus hijas han hecho frente, generándole la gran “confusión” en la que Chelo ha tenido que vivir.

Una importante fuente de desavenencias en el matrimonio procede de la condición de las hijas y el hijo. Gabriel ha atribuido a Chelo la mala educación recibida por Techí, Mabel y Gabi. Pero sobre todo lo que considera un ultraje para su descendencia es el hecho de que su hijo, el único varón, haya tenido una criatura disminuida, y que sus hijas hayan querido llevar una vida de ciertas libertades contra su voluntad. Pero a ello se añade este aserto: “una mujer malvada supera a cualquier hombre”, es decir la mujer situada entre los dos polos o extremos con los que se las juzga, o bien son virtuosas o bien siguen los caminos de la pecaminosa Eva.

Chelo nunca descubrirá que la periodista ha tenido una aventura con Gabriel. “Esto que hemos hecho Maruja es pecado mortal”, le advierte Gabriel, tras haber consumado su relación. Mirando hacia el pasado Maruja no deja de expresar, ahora, las contradicciones e incoherencias internas, el valor relativo de la fidelidad y del amor que Gabriel decía tener hacia Chelo. ¿Cuál ha sido pues el sentido que han dado a sus vidas Chelo y Maruja?

3.2. El sentido de las vidas de Chelo y Maruja

Sara Suárez Solís nos relata el sometimiento de Chelo a un marido dominador que además la hace responsable de la rebelión de sus hijas y las dificultades de su hijo. Chelo describe así su felicidad conyugal ante Maruja:

-A ver, tranquila, la primera pregunta: ¿cómo definirías tu vida?

-Pues..., yo..., la verdad... ¡una vida muy feliz!

-No tengo más remedio que rogarte [...] ¿a qué o quién atribuyes el mérito de tu felicidad?

-Bueno, pues...yo qué sé..., es difícil ¿no?...desde luego, no ha sido mérito mío. La...la vida, ya sabes, que viene como viene ¿no? y...

-¿Y tampoco habrá sido mérito de tu marido?

-¡Ah, sí, eso sí, desde luego! Yo creo que todo el mérito fue suyo, mira, porque yo me casé muy joven, muy inconsciente; pero él era ya un hombre con una madurez. [...] Y sobre todo, que Gabriel me quiso mucho siempre, muy enamorado; y los hijos, que he tenido tanta suerte con ellos, que son estupendos, maravillosos. (Suárez Solís, 2002: 23)

Además, afirma, que en ella surgió “el verdadero amor”, aquel que se fragua en la convivencia, en el nacimiento de los hijos y las hijas, que “estuvieron bien educados, gracias a Dios y a Gabriel, que yo siempre fui más blanda, como todas las madres, pero él no...” Pero, a través de algunos indicios, Chelo pone en evidencia el verdadero sentido de sus relaciones con Gabriel. La decepción de la luna de miel, la falta de respeto hacia su persona, el rechazo a que Chelo dedique cuidados a su madre enferma y el hecho de negarle el derecho a tener amigas:

La primera noche, en León, ¡ay, Señor, no se me olvidará nunca, y mejor haría en olvidarla!... La primera vez que Gabriel se desesperó y me dijo aquello de que me decepcionas que lo tuve clavado toda la vida, que llegó a obsesionarme [...]

Bueno, Gabriel, en habilidad, supongo que cero, porque ¿dónde iba a aprenderla? Seguro que él tampoco tendría experiencia, aunque nunca me atreví a preguntarle, que eso de la virginidad sólo se exigía a la mujer, y qué sé yo cómo funcionarán los demás hombres, que las mujeres decentes no hablamos de esos asunto. [...]

-Yo fui una buena ama de casa, aunque cuando me casé, salvo el flan, de cocina, cero, la verdad. La primera vez que comió algo hecho por mí: me decepcionas, así me lo dijo, sin paliativos [...]

-No administras bien, me decepcionas. [...].

-Hacía muchos esfuerzos, sí, para que Gabriel no me dijera me decepcionas. [...].

-Ya está bien de vacaciones. Tu madre puede quedarse sola perfectamente. Déjate de cuentos, que aquí haces falta. El sábado tenemos recepción. [...]

-A Gabriel qué poco le gustaba que tuviera amigas...decía que para una mujer casada el único amigo su marido y basta. (Suárez Solís, 2002: 42, 119, 134, 137, 142, 166)

La prohibición de prestar cuidados a su madre genera en Chelo una importante rebelión, pero guardándose de provocar rupturas con su marido:

Creo que aquello nunca se lo perdoné a Gabriel, le cogí como asco, no lo podía evitar, ya sé que es pecado, pero...y en el funeral hasta me ofendía verlo presidiendo el duelo y recibiendo las visitas con cara de pesadumbre. Yo creo que sí, que fue a partir de entonces cuando se me fue acabando el amor, me fui volviendo indiferente a todo lo suyo menos a sus reproches y a su mal temple. No sé, es muy difícil saber cuando empieza a enfriarse el amor, o la atracción... [...] Y yo tenía que repetirme para mis adentros lo de hasta que la muerte nos separe. (Suárez Solís, 2002: 44, 155)

En ella también influyó, en este sentido, la educación religiosa. Durante un tiempo Chelo ha mantenido una relación platónica con Enrique, secretario de Gabriel. Es correspondida en el mismo sentido. No supera ese estadio porque, según afirma Chelo: “la carne es débil, ya se sabe. [...] Y el cristiano no pude dejarse llevar por la carne, necesita una mano firme que le borre los titubeos, para que la fe y el espíritu se impongan” (Suárez Solís, 2002: 95-95). En este sentido recuerda las palabras de su madre:

Pero, lo que decía mamá, la obligación de la mujer es callar y taparle las faltas al marido [...] Hija, que nadie sepa si te va mal en el matrimonio, tú siempre con buena cara y mucha sonrisa, que ésa es tu obligación. [...]
[...] Hija, se ve que no te sienta bien el matrimonio, decía mamá. Pero nunca me preguntó por qué, mamá nunca entraba en las cosas íntimas...el sexo es tabú. Mira hija, tú siempre serás la catedral, y si hay otras mujeres, serán las parroquias. (Suárez Solís, 2002: 56, 67, 80)

Por ello, Chelo nunca se planteó ser infiel: “una no puede arrepentirse nunca de haber cumplido con su deber, de guardar la ley de Dios [...] Lo que Dios ha unido no lo desunan los hombres”. Pero en el balance que establece priman sus sentimientos hacia Enrique:

Yo no recuerdo haber estado nunca enamorada de Gabriel, tan sólo orgullosa, deslumbrada, ufana de sentirme querida por alguien que era importante, que tenía un porvenir, que me lo envidiaban todas porque era guapísimo, tan interesante, tan listo, pero el amor es otra cosa y tardé mucho en conocerlo; sí, tarde y mal. (Suárez Solís, 2002: 155)

Cuando recibe una carta de Enrique dándole el pésame por la muerte de su marido, Chelo construye lo que pudo haber sido una relación con él, pero ya es tarde. No deja expresarse ante Maruja, tal y como se espera de ella que es distinguida, cristiana y de derechas. Debe mantenerse fiel a los principios y buenas costumbres que le han inculcado su padre y su madre, su confesor, su marido: “Y Chelo no tiene fuerzas [...] para dar el salto, romper ataduras, ser ella misma y no seguir obedeciendo a un modelo ajeno que le ha sido impuesto hasta la muerte” (Suárez Solís, 1991: 123). Ese ha sido el sentido de su vida. Es ahora siendo viuda, cuando puede rescatar de su memoria lo que ha sido aquella. Puede desvelar, como se señalado, lo que se ha esperado de ella. Del amor a la aceptación del fracaso personal sólo hay un paso. La vida con Gabriel ha sido

dura pero la ha tenido que aceptar como les corresponde a las mujeres, sufrir y callar. Chelo ha tenido un fracaso sentimental y vital. Pero Maruja también se ve fracasada sentimentalmente, porque aunque se acostó con Gabriel, objeto de deseo, él “se arrepintió nada más acabar” (“es pecado mortal”). Maruja que tiene sentimientos antifranquistas y que ha vivido durante años al cuidado de su madre: “me maduraron el hambre y el despecho y las humillaciones y la envidia”, se sincera ante sí misma:

Con alguien tengo que ser sincera, conmigo, mi propia psicoanalista: estaba acomplejada, más todavía que ahora, [...] pero a los dieciocho años verte gordinflona con patitas de alambre y cuello corto te parece una desgracia de suicidio, sobre todo si te comparas a diario con una Chelín y si el hombre que adoras [Gabriel] no te mira y se hace novio de otra. [...] Hablaba con clichés, con frases hechas, con tópicos manoseados por el franquismo; pero [...] a mí, muy idiota, se me paraba el corazón, se me olvidaban mis ideas políticas. [...] Ahora al ver su foto, no lo entiendo, pero ¿qué?, también las mujeres de los años veinte enloquecieron por Rodolfo Valentino. (Suárez Solís, 2002: 85-86)

Consuelo Montes y Maruja comparten sus vidas en torno a la figura de Gabriel Bermúdez de Luanco. Mientras Maruja ejerce la autocrítica y pretende hacer un reportaje “que levante ronchas entre los añorantes del franquismo” y descubra las injusticias sociales y políticas reflejadas en el personaje, Chelo en su viudez -“¡Aún puedo sobrevivir veinte o treinta años, pero la parte fundamental de mi vida está acabada y enterrada con Gabriel. A las viudas con hijos criados ¿que nos queda?”-, recuerda la convivencia con su marido, su experiencia en el matrimonio, la educación de su hijo e hijas, los valores que le inculcaron su padre y su madre y trata de ocultar los sinsabores, los malos tratos y las desconsideraciones de Gabriel hacia ella y su familia. Quiere seguir manteniendo como privado aquello que debía ser público. Es, en el desenlace de la novela cuando Concha, empleada doméstica, descubre la verdad de la familia compuesta por Chelo y Gabriel. Chelo es víctima del autoengaño, tal y como afirma Sara Suárez Solís:

...a algunas de esas [...] mujeres las sacude un terremoto familiar [...] que amenaza sus férreas convicciones [una educación tradicional]: un hijo se droga o sale homosexual, o una hija aborta, o uno de ellos se divorcia o va a la cárcel, por ejemplo. Entonces se tambalea la rígida estructura mental de esas madres que tan perfectamente han distinguido siempre entre lo que es bueno y lo que es malo, lo que es de hombre y lo que es de mujeres [...] Sólo entonces estas rectas mujeres empiezan a dudar, porque sus sentimientos se sobreponen a las duras reglas que

gobernaron su cabeza y las arrastran hacia ideas que nunca habían tolerado antes: empiezan a aceptar que nadie es del todo bueno ni del todo malo, [...] que las leyes deben permitirnos rectificar de nuestros errores, que cada uno tiene derecho a gobernar su vida y a cambiar de dirección independientemente de su sexo... [...] ¿Qué les ha ocurrido? Lo que nos dice la experiencia: que no hay nada como una tempestad de gran calibre para sacudir la cabeza dormida de una mujer conservadora y obligarla a funcionar. (Suárez Solís, 2006: 118-119)

Concha en el final del relato, en apenas 9 páginas nos descubre las claves sobre las que ha transcurrido la vida de la familia Bermúdez y Montes.

4. CONTRA EL PATRIARCADO

El control que ha ejercido Gabriel se desvela al final de la narración por Concha, una de las empleadas de la casa. Se trata de un alegato sobre el que nos presenta una reflexión sobre las situaciones vividas por Chelo y las repercusiones sobre la vida familiar. Es una llamada de atención y una enseñanza para las lectoras.

Nos describe cómo se comportaba Gabriel con su mujer. En primer lugar, debían guardar las apariencias. Gabriel se emborrachaba y Chelo procuraba que las personas que trabajaban en la casa no lo descubrieran. Pero las casas son pequeñas y ciertos detalles no se pueden ocultar como el maltrato. Éste era una moneda común y Concha describe algunas de las escenas presenciadas. Recuerda, en este sentido, como Benigna, otra de sus compañeras, fue despedida cuando al ver a Chelo que acababa de ser golpeada, osó entonar la canción de “Blanca y radiante”. Se lamenta de la incapacidad de Chelo de no haber aceptado el amor de Enrique, mientras que su marido le estaba siendo infiel [con su secretaria] y además tenía que vivir en el disimulo de los malos tratos:

Y no dar los cuartos al pregonero como la señora cuando salí con aquella brecha que se había dado contra la puerta del armario y la cocinera y yo desimulando y ay señora vaiga por Dios pero cómo anda tan distraída ya ya y poniéndole una gasa y un esparatrapo [...] y aquel diente que perdió otra vez que pa mí que no fue de partir una vellana. (Suárez Solís, 2002: 172)

Y también reflexiona sobre su propia situación:

Como mi padre y mi Cosmen que en pá descansan y Dios haiga perdonao que se pasaban too el día en el chigre y aluego la mujer era la de las curpas que se ve que es el destino de muchas

mujeres probes y ricas sin diferencias sólo que las probes si llevan los palos salen a contárselo a la vecina y se consuelan algo y las apoyan pero éstas de la alta sociedad ni eso a desimular y hala sonrisa de oreja a oreja y no dar cuartos al pregonero. (Suárez Solís, 2002: 172)

El ilustre político del Franquismo se muestra como un depredador familiar, un alcohólico que siembra miedo y terror. Las vidas de las mujeres, Chelo y sus hijas, está atravesada por su rechazo al control y sometimiento, sobre todo, ha provocado en Chelo un desamor que debe controlar hasta el final de los días de su marido. Techí ha huído de casa y se ha establecido en Madrid. Como señala Concha, ha dejado a su madre sola. Y Mabel “se deja las pestañas en el bingo” y “tié muy abandonada a la niña [su hija] (...) y la güela sin verla más que de tarde en tarde”. Gabriel no ha tenido ni siquiera la “continuidad” masculina esperada en su hijo Gabi, un ser pusilánime, tímido y que tiene a su mujer “esclavizada”. El único nieto que visita a Chelo “es el pobre (...) tontín que me da una pena hijo del alma con la babina colgando...” Es pues una familia rota y desunida.

Concha en una de sus reflexiones finales muestra todas las contradicciones que tienen las vidas que aparentan lo que no es real y se agobian por el qué dirán. Afirma de Chelo: “es de las que nunca supo disfrutar la vida pero lo desimula que da gusto”. Ella ve en Chelo a la gran simuladora de una vida “irreal”, pero, a su vez, siente de forma palpable la infelicidad y falta de respeto y consideración hacia su señora. Y sobre todo destaca la violencia ejercida por Gabriel. Sobre la violencia hacia las mujeres la manifestación más cruel del patriarcado Sara Suárez escribió:

Decir que el paro, la marginación y la miseria impulsan a los hombres hacia la agresividad me parece una falacia para buscar disculpas, porque más paro, más marginación y más miseria padecen las mujeres, los ancianos y los niños de bajas clases sociales sin que estas circunstancias los empujen a disparar un arma contra desconocidos, apalea a la familia, apuñalar a transeúntes o atracar bancos y comercios, por ejemplo [...]

Más bien supongo que tanta violencia es fruto de una mala educación inveterada: muchos hombres se creen, porque así lo han aprendido, que ellos están en el mundo para mandar y vencer, para que nadie los pise, ni los engañe, ni los desprecie. (Suárez Solís, 2006: 33-34)

CONCLUSIONES: LAS ENSEÑANZAS DE SARA SUÁREZ SOLÍS

Sara Suárez Solís quiere dirigirse a las mujeres y transmitirles la necesidad de guiar sus vidas. Por ello elige protagonistas que muestran los modelos tradicionales, pero introduce importantes reflexiones sobre la posibilidad de gestar las respuestas alternativas. Escribe entre el Franquismo y la Transición y tiene la certeza de vivir en un tiempo definitivo e importante para las mujeres. A propósito de alguno de sus artículos en defensa de esta ideas, fue increpada en uno de los sermones dominicales por un sacerdote de Gijón que llegó a dirigirse a las feministas desde el púlpito “con el consabido tópico de que somos feministas porque no tenemos quien nos de un beso bien dado”. En “Ese claro objeto del deseo” Sara Suárez Solís argumenta así:

La feminista se ríe de los preceptos tradicionales con que la sociedad y la iglesia trataron siempre, y aún tratan, de conservar a la mujer ligada a la obediencia del varón y a una honestidad hipócrita. La feminista puede tener muchos defectos, pero nunca es gazmoña, porque eso iría contra sus principios, ni tienen prejuicios sexuales ni represiones, porque sólo obedece a su propia conciencia y por eso, precisamente, no suele estar sola a no ser que elija voluntariamente la soledad. Esa seguridad en sí misma y esa capacidad de decir sí o no a las relaciones sexuales, y de buscarlas si le apetecen, en lugar de limitarse a esperarlas (que es lo clásico femenino) es algo [...] que no se perdona en una mujer. (Suárez Solís, 2006: 109-111)⁵⁶

Le preocupaba mucho la falta de corresponsabilidad entre las parejas y en los matrimonios así como la falta de independencia económica de las mujeres como condicionante de su vida:

Ya sabemos que el ideal es que ambos cónyuges ganen sueldos y repartan equitativamente el trabajo de la casa y de la familia. En estos matrimonios suelen funcionar mucho más civilizadamente los divorcios [...] Pero, por tradición y por otras circunstancias todavía quedan muchos matrimonios en los que sólo el hombre aporta el dinero [...]

La mujer [...] ‘ha sido relegada a puestos muy secundarios en la sociedad’; y ninguno tan secundario como el de ama de casa, sin sueldo, sin vacaciones, sin horario fijo, sin jubilación. El puesto más miserable porque debe ser el único en el mundo que no percibe remuneración. Muchos maridos consideran que la mujer está ‘bien pagá’ con la comida y la ropa imprescindible y le tacañean cualquier otro gasto, basándose en que ella no gana dinero [...] La mujer, como el hombre, debe elegir su propio destino y su profesión, ella solita [...] Ya basta

⁵⁶ El artículo está fechado el 9 de febrero de 1997 en *La Nueva España*. El título alude a cómo “hay curas modernos que las azuzan [a las mujeres] a ser ese claro objeto del deseo masculino”.

de intentar convencerla para que siga siendo, como siempre, la fregona y el reposo del guerrero. (Suárez Solís, 2006: 65, 79-80)

Chelo no ha podido liberarse de sus ataduras, pero sus hijas han emprendido su propio camino. Sara Suárez vislumbra un futuro más prometedor para ellas, con las enseñanzas del pasado y del presente. La Transición política fue un importante contexto para sus relatos. En este tiempo las mujeres recuperábamos derechos perdidos y luchábamos por la equidad necesaria. En *Blanca y radiante* y en las otras novelas de Sara Suárez vemos reflejadas las contradicciones y luchas de una época que como ella dice fue decisiva en la vida de las españolas, el comienzo del fin del patriarcado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, col. Feminismo, 2003.

_____, “Liberales y románticas”, en Isabel Morant Deusa (dir.), *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, vol. III, 2006, pp. 119-141.

NIEMÖLLER, Susanne, “Recuerdos de un sueño perdido. Las memorias de las intelectuales republicanas”, Mercedes Gómez Blesa (ed.), *Las Intelectuales Republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 65-84.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Narradoras españolas en la transición política. (Textos y contextos)*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2004.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *Feminismo y misogina en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001.

SEGURA GRAÍÑO Cristina (coord.), *La querrela de las mujeres III. La querrela de las mujeres antecedente de la polémica feminista*, Madrid, Almudayna, 2011.

SUÁREZ SOLÍS, Sara, *Camino con retorno*, Barcelona, Laertes, 1980.

_____, *Juegos de verano*, Barcelona, Laertes, 1982.

_____, *Un jardín y silencio*, Gijón, Fundación Dolores Medio, 1985.

_____, *¡Mujer, Mujer...! (Artículos, charlas y cuentos)*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud; Secretaría de la Mujer; Gobierno del Principado de Asturias, 1991.

_____, *Blanca y radiante*, Prólogo de Socorro Suárez Lafuente, Oviedo, KRK, 2002, pp. 9-19.

_____, *Claro y Alto (Artículos)*, Gijón, Tertulia Feminista Les Comadres, 2006.

SUÁREZ SUÁREZ, Carmen, *Narradoras de la conciencia feministas. La “habitación propia” de Dolores Medio Estrada, Sara Suárez Solís y Carmen Gómez Ojea*, Oviedo, Ed.Trabe, col Gaudiosa, 2014.

FUENTE, Inmaculada de la, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002.

1.2. *Escritoras contracorriente, polémicas o bélicas*

DONNE SUL PIEDE DI GUERRA.
IL FEMMINILE FUTURISTA TRA BELLICISMO E RISCATTO

Davide Bigalli
Università degli Studi di Milano

Il *Manifesto del Futurismo*, pubblicato ne “Le Figaro” del 20 febbraio 1909, si apriva con una martellante sequenza di punti programmatici: nel punto 9 si racchiudeva quanto è divenuto cifra emblematica del movimento futurista, l’exasperato bellicismo e la radicale misoginia:

Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna. (Marinetti, 2010⁷: 11. Cfr. Nozzoli, 1978: 41)

Va tuttavia rilevato come sotto questa asserzione lapidaria si muovesse una complessa elaborazione concettuale che perveniva a definire uno stereotipo antifemminile, funzionale alla ideologia meccanotratrice e agonistica del movimento futurista. In altri termini, l’immagine della donna avanzata nel *Manifesto* e in altri documenti coevi valeva come obiettivo di una polemica contro un mondo borghese che si autocelebrava come pacificato e indirizzato, grazie agli apporti di una scienza di cui positivamente si lodavano i fasti, verso un futuro di sicure conquiste, di dominio sulla natura e sull’uomo (Cfr. Rogari-Mosco, 2009: 3). Così, accanto all’esaltazione del movimento eversivo delle masse, di una dinamica sociale violenta:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; (Marinetti, 2010⁷: 11)

si collocava il rifiuto della donna come sentimento, come espressione di una sensualità che depotenzia la virilità maschile, una virilità che intende porsi come autosufficiente e autosussistente:

Io voglio combattere l’ingordigia del cuore, l’abbandono delle labbra semiaperte a bere la nostalgia dei crepuscoli, la febbre delle chiome oppresse da stelle troppo alte, color di

naufragio ... Io voglio vincere la tirannia dell'amore, l'ossessione della donna unica, il gran chiaro di luna romantico che bagna la facciata del Bordello!

Si è citato dalla "Dedica" dello stesso Marinetti al romanzo *Mafarka il futurista*, uscito quasi contemporaneamente al *Manifesto* (Marinetti, 2011: 4), nella cui strumentazione concettuale trovavano sistemazione momenti significativi della riflessione misogina del secolo XIX, da Schopenhauer a Weininger, a Lombroso (Cfr. Brezzi, 2009: 15). Dal punto di vista della considerazione del processo storico, allora, la donna "diviene il paradigma della negatività in una età storica nella quale l'Europa sta voltando pagina", per entrare in un secolo scandito da grandi conflitti mondiali (Cfr. Rogari-Mosco, 2009: 5). Ma nella scrittura, e nell'ideologia, marinettiana il rifiuto della donna si denuncia come un archetipico rifiuto del Femminile, contrapposto a un Maschile che, aldilà della riaffermata virilità guerresca, procede a una riassunzione dei due poli sessuali, fino a una partenogenesi paradossale, grazie alla quale il re africano Mafarka genera, per sola forza di volontà, un sovraumano figlio, Gazurmah:

La nostra volontà deve uscire da noi, per impossessarsi della materia e modificarla a nostro capriccio. Così noi possiamo plasmare tutto ciò che ci circonda e rinnovare senza fine la faccia del mondo ... Presto, se pregherete la vostra volontà, farete figli, anche voi, senza ricorrere alla vulva della donna. (Marinetti, 2011: 163)

Nella creatura generata da Mafarka, si coglie la riproposizione, in chiave maschile, della *Eva futura* di Villiers de l'Isle-Adam e insieme l'anticipazione dell'"uomo moltiplicato", dove la forza di volontà riesce a produrre trasformazioni fisiche, secondo "l'ipotesi trasformistica di Lamarck":

[...] noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli veleni corrosivi dell'inesauribile energia vitale, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica.

Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali.

[...]

Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo.

[...]

Possiamo prevedere fin d'ora uno sviluppo a guisa di prua della sporgenza esterna dello sterno, che sarà tanto più considerevole, inquantoché l'uomo futuro diventerà un sempre migliore aviatore. (Marinetti, 2010⁷: 299)

Certo, nonostante questo esasperato misoginismo, un aspetto a prima vista sconcertante è dato dalla presenza di una folta rappresentanza femminile nelle file del movimento, a costituire il “complesso – composito e vario – universo femminile del futurismo” (Brezzi, 2009: 7. Cfr. Salaris, 2001: 50). Ma va subito detto, per anticipare gli esiti del presente lavoro, da un lato che in talune rappresentanti del movimento l'accoglimento dell'ideologia futurista non ha significato attonita subordinazione alla componente maschile; dall'altro, che occorre avanzare una periodizzazione all'interno del fenomeno in esame, dove assistiamo a un ripiegamento delle posizioni femminili sulla base della coincidenza del futurismo con il regime fascista e la sua politica familiare, ripiegamento che si contrappone all'atteggiamento di parità e di indipendenza rivendicato dalle donne futuriste nel periodo di preparazione e esplosione della Prima Guerra Mondiale. Un atteggiamento, quest'ultimo, che attraverso l'insubordinazione futurista intendeva procedere alla distruzione dello stereotipo borghese della donna, alla sua collocazione in posizione passiva, e bene spesso sacrificale, all'interno della famiglia (Cfr. Brezzi, 2009: 13. Cfr. Zoccoli, 2001: 32).

In questa prima fase rivoluzionaria del futurismo si esprime la personalità di Valentine de Saint-Point che intende rispondere al manifesto marinettiano con un *Manifesto della donna futurista*, pubblicato il 25 marzo 1912 (Cfr. Ballard, 2007: 39-40). Un testo che, ben lungi dal riprendere le posizioni di Marinetti, le radicalizza, inserendole in una più vasta trama: da un lato, l'atteggiamento aristocratico propugnato dal fondatore del futurismo si traduce in un aspro giudizio sulla contemporaneità tutta (“L'Umanità è mediocre”: de Saint-Point, 2006: 7), dall'altro la opposizione dei sessi si dilata a una concezione dialettica del Tutto, della storia della civiltà, non esente da suggestioni bachofeniane. Muovendo dal rifiuto della distinzione sessuale, su cui Marinetti aveva fondato la curvatura misogina del movimento (Cfr. Nozzoli, 1978: 41), Valentine de Saint-Point sostiene: “È assurdo dividere l'umanità in donne e uomini. Essa è composta solo di *femminilità* e di *mascolinità*” (de Saint-Point, 2006: 8). L'umanità si presenta come il grande spazio nel quale si generano e si muovono “i genî e gli eroi dei due sessi”; questi erompono sotto la vampa del sole di un'estate bruciante, laddove la nostra epoca, conclude la scrittrice, è una stagione preliminare, una

“primavera” che attende una “profusione di sole, cioè un copioso spargimento di sangue”. In questa stagione sospesa, si attende l’arrivo del superuomo, che

è prodigiosa espressione della sua razza e della sua epoca solo perché è composto ad un tempo di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e di mascolinità: ossia perché è un essere completo. (de Saint-Point, 2006: 8)

La marinettiana guerra dei due sessi si dilata e si ricompone in un quadro di sviluppo della civiltà, e al contempo la unilaterale misoginia futuristica viene ridotta a episodio di un più vasto disegno, come momento di esagerazione necessario ad assicurare il ritorno del Tutto all’equilibrio: “[...] nella fase di femminilità in cui viviamo soltanto l’eccesso contrario è salutare: è *il brutto che va proposto a modello*” (de Saint-Point, 2006: 9). Un modello che peraltro viene immediatamente denunciato come transeunte, nella prospettiva della formazione di un androgino eroico, alla cui costituzione debbono collaborare le donne, ma donne che rifiutino la funzione di angeli domestici (“piovra del focolare”) per ritrovare tutta la ancestrale violenza del mondo femminile, il mondo delle Erinni, delle Amazzoni, delle femmine guerriere che hanno popolato la storia dell’umanità:

Che la donna ritrovi quella crudeltà e quella violenza che la portano ad accanirsi sui vinti, proprio perché sono dei vinti, fino a mutilarli. [...] Donne, tornate ad essere sublimi ed ingiuste, come tutte le forze della natura! (de Saint-Point, 2006: 13)

In questa frenesia cosmica, la Donna ritrova la sua libertà, e insieme la sua connotazione di forza elementare (“riprenderete posto fra gli Elementi”), e si fa veicolo del desiderio, quella tensione che invece la morale e il mondo borghesi si industriano a svuotare, a rimuovere, per stabilire il regno della mediocrità. In un’epoca in cui si fanno sempre più inquietanti i segnali della guerra, vengono banditi gli “squallidi bisogni sentimentali”, laddove il ruolo della donna è quello di ricongiungere, di ricomporre in sé le funzioni di dispensatrice di desiderio e di vita:

La lussuria è una forza, perché distrugge i deboli ed eccita i forti a spendere le energie, e quindi a rinnovarle. Ogni popolo eroico è sensuale. (de Saint-Point, 2006: 14)

Maternità ed erotismo si coniugano, l'una apprestando il futuro, l'altro come forza dinamica che "trascina verso il futuro". Ha scritto Jean-Paul Morel che il testo di Valentine de Saint-Point si deve leggere come un attacco frontale alla misoginia marinettiana. In ogni caso, è evidente l'utilizzo – da parte della scrittrice – delle categorie elaborate in ambito futurista per sviluppare un radicale discorso antiborghese, che doveva condurla a esiti lontani dal primo futurismo, dal quale veniva distaccandosi (Cfr. Morel, 2006: 77-78).

L'anno seguente, Valentine de Saint-Point diffondeva, in continuità ideale con il precedente, il *Manifesto futurista della lussuria*, dove una applicazione radicale del darwinismo si coniugava con l'obiettivo nietzscheano della costruzione dell'*Übermensch*: riprendendo la teorizzazione del desiderio come elemento fondante della dinamica della vita, in una prospettiva panvitalistica Valentine de Saint-Point da un lato individuava in due espressioni estreme della sensualità – l'Arte e la Guerra – il luogo donde scaturiva la lussuria, che diventa insieme momento di conoscenza e gesto di creazione: "*La Lussuria è la ricerca carnale dell'Ignoto* [...] La Lussuria è il gesto del creare, ed è la creazione" (de Saint-Point, 2006: 18-19). A ben vedere, in questi testi si coglie l'influenza delle dottrine teosofiche e della traduzione che dei saperi orientali queste venivano facendo (Cfr. Cigliana, 2002: 300-303), ma anche il ritorno del mondo preclassico e classico dell'orgiasmo, dei coribanti e del culto della Dea Madre, sconfitto e umiliato dalla morale cristiana:

Solo la morale cristiana [...] fu sciaguratamente indotta a considerare la lussuria come una debolezza. Di questa gioia sana che è il pieno rigoglio di una carne potente, essa ha fatto una vergogna da nascondere, un vizio da rinnegare. L'ha coperta di ipocrisia, e in tal modo ne ha fatto un peccato. (de Saint-Point, 2006: 20)

La rimozione del desiderio o la sua trasformazione nella sentimentalità conclude alla eliminazione di ogni dinamica vitale, della dialettica di raggiungimento e di insoddisfazione, all'ottundimento della "volontà orgiastica, [che] spinge l'essere a schiudersi, a superarsi" (de Saint-Point, 2002: 23).

Nei primi mesi del 1914 Valentine de Saint-Point poteva interrogarsi sul senso della guerra, di cui riconosceva ancora una forte valenza eroica e contemplava la effusione di sangue come metafora della forza irradiante e bruciante del sole, come nei versi de *Les pavots de sang*:

Qui ci fu un campo di battaglia. La guerra –
Contro chi e perché? Per una parola? Una terra

Verità? Utopia? Orgoglio? Cosa? – Non so.
Dei giovani hanno disseminato questo suolo spesso

Brutalmente falciati dall’anonimo odio
E la febbre era vasta, a raggi sulla pianura. (Ballardin, 2007: 85)

Ma l’esperienza diretta del conflitto, vissuto come crocerossina, doveva trasformare l’iniziale entusiasmo della futurista francese in una amara disillusione: i feriti non erano quella messe di sangue che aveva immaginato, mentre coglieva alla radice della guerra non tanto l’eroica impresa della razza quanto piuttosto il cinismo dei governanti e l’avidità delle potenze economiche (Cfr. Ballardin, 2007: 91). Doveva iniziare così quel processo di revisione spirituale che avrebbe condotto Valentine de Saint-Point dapprima alla conversione all’islam e poi al misticismo esoterico di René Guénon.

Mentre l’orrore delle ferite inflitte ai corpi dei soldati, la diffusione di corpi ormai composti di carne e di protesi doveva condurre l’esperienza surrealista alla elaborazione di una “estetica dello smembramento”, alla crisi dell’immagine del corpo umano come forma e modello (Cfr. Lyford, 2007: 47-63), la prosa di Marinetti faceva delle mutilazioni un inebriante incentivo per la partecipazione delle donne alla guerra già nel “macabro invito” (Rogari-Mosco, 2009: 76) *Donne, dovete preferire i gloriosi mutilati*, pubblicato ne “L’Italia futurista” del 15 giugno 1916. D’altro canto, le donne futuriste preferivano a questa estetica dell’orrore una lettura incentrata sulla dialettica imboscata – combattenti, una celebrazione della guerra come festa, come spettacolo, come esaltazione del “gesto” (Cfr. Rogari-Mosco, 2009: 76). E in questa prospettiva, emerge una visione pansessuale del conflitto, non solo nel privilegiamento del combattente come maschio degno di ottenere l’amore ammirato della donna, ma in una lettura erotica delle realtà belliche. Così Maria Ginanni, in *Montagne trasparenti*, indica la valenza fallica del cannone, di cui indica l’origine proprio nelle donne d’Italia, insieme madri e amanti:

[...] i nostri [cannoni], i nostri invece hanno respirato accanto a noi per tanto tempo, hanno assorbito il nostro amore e il nostro odio, [...]

Li ho visti costruire nelle nostre acciaierie formidabili, i cannoni d'Italia, ed ho sentito come la loro vita e la mia pulsassero lo stesso ritmo, ho sentito per loro la forza di ardore di una donna dinanzi all'essere creato dal suo sangue.

Sì, i figli e i cannoni d'Italia sono nati dalle donne d'Italia! (Ginanni, 1917, cit. in Rogari-Mosco, 2009: 81)

In questa prospettiva, la figura di combattente che emerge come modello è quella dell'ardito. Non a caso Fulvia Giuliani arriverà ad assumere vesti maschili, come capitano degli arditi. Gli arditi sono l'aristocrazia dei combattenti, coloro che sanno giuocare la propria vita nell'attimo e nella bellezza del gesto eroico, in un costante colloquio con la morte. Ma va altresì considerato un altro elemento: soldato d'assalto, l'ardito è colui che fuoriesce dalla trincea, insieme luogo di riparo e avvilente ambito di una vita militare consumata nella guerra di posizione, dalla quale l'ardito si riscatta nell'euforia dell'assalto. Ma la trincea, piega della terra, è altresì il protettivo ventre materno, dal quale l'ardito esce, per trasformare la propria condizione, da quella di figlio protetto a quella di maschio brutale e brutalmente vittorioso. È questo il senso dell'intervento dell'ardito Vianello, pubblicato in "Roma futurista" nel gennaio 1919: vi veniva indicato un progetto politico, quello di estendere il radicalismo dell'arditismo anche nella vita politica e sociale dell'Italia, per creare una nuova nazione, aliena dalle forme tradizionali della politica, colta come spazio di patteggiamenti e compromessi, di vigliaccheria. Una scelta di campo che aveva sostanziato la svolta del futurismo politico nell'articolo di Emilio Settimelli, del luglio 1917, pubblicato ne "L'Italia futurista":

Il futurismo è democrazia.

Noi siamo per la forza libera in qualsiasi posto si trovi e l'appoggiamo e l'ammiriamo. Riconosciamo tutti i diritti alle classi lavoratrici e produttrici e nel nostro programma è in prima linea la difesa economica e l'educazione del proletariato.

Il nostro nazionalismo è antitradizionalista ed eminentemente democratico. (Cit. in Gentile, 2009: 51. Cfr. Berghaus, 2006)

Un progetto che veniva ribadito, con una curvatura di aristocraticismo, nel marzo del 1919, nella risposta che Vianello indirizzava alle sue corrispondenti:

Disprezziamo il GREGGE. Detestiamo la FOLLA [...] Siate al nostro fianco; alla nostra altezza. Convincere – propagandare dovete voi, le poche – le ELETTE – che ci avete compreso – dire

quale somma d'energie è in voi; come siete forti dei vostri diritti, risolte ad affermarli, difenderli; a non cedere fino al loro pieno, completo riconoscimento.

Propagandare, convincere le deboli, le incerte; [...] Scendere negli stabilimenti, negli opifici tra le più umili, le più operose, le più UTILI sorelle vostre. [...]

Organizzate, riunite in un solo fascio le migliaia di donne nostre lavoratrici. (Rogari-Mosco, 2009: 114-115)

Ritornavano, nell'appello dell'ardito le parole della futurista Vietta che aveva saldato, nell'esperienza femminile della Grande Guerra, il momento dell'interventismo agli esiti postbellici dell'arditismo:

Nel 1915 fummo con voi nelle piazze a strappare le bandiere neutraliste dal petto dei vigliacchi. Poche ma ci eravamo. Fummo con voi a desiderare la vittoria accettandone il prezzo.

[...]

Ora vogliamo essere riunite e trascinare con noi la massa vergine delle donne del popolo. (Rogari-Mosco, 2009: 112)

Ma ben oltre la prospettiva in fondo unilaterale della discussione svolta sulle pagine di "Roma futurista", incentrata sulla centralità della nuova figura eroica dell'ardito, si muoveva la riflessione di Edith von Haynau, Rosa Rosà, che coglieva appieno la valenza epocale delle trasformazioni apportate dalla Grande Guerra nella condizione femminile: da un lato, la portata non solo ristretta all'ambito italiano della immissione di masse femminili nei processi produttivi, in sostituzione degli uomini impegnati al fronte, con le conseguenze sul piano della volontà di emancipazione della donna; dall'altro, la irreversibilità di questo processo. Fin dal 1917, aveva scritto infatti su "L'Italia futurista":

La guerra ci ha scosse come gli uomini.

[...] in questo istante milioni di donne hanno assunto – al posto di uomini – lavori che fin ora si credeva solo uomini potessero eseguire, riscuotendo salari che fin ora il lavoro *onesto* della donna non aveva mai saputo ottenere. [...]

Le novità della situazione nuova s'inaugureranno *dopo* la guerra.

[...] Quelli che ritornano troveranno [...] *compagne temprate dalla grandiosità del tempo*, creature coscienti del loro compito presente e futuro: di mantenere cioè viva l'energia del paese. (Rogari-Mosco, 2009: 89)

Se la prospettiva delineata da Rosa Rosà indicava la consapevolezza di un mutamento profondo della condizione femminile, determinata dal nuovo assetto della società occidentale, dai suoi drammatici rivolgimenti sociali, il futurismo coglieva in due aspetti della vita delle donne obiettivi polemici, bersagli della propria azione rivoluzionaria: si intende dire della questione del voto e della istituzione del matrimonio. Già in un testo del 1910, fondamentale ambiguo pur nella sua radicalità, *Contro l'amore e il parlamentarismo*, Marinetti ricordava la “pretesa inferiorità della donna”, frutto di una secolare educazione repressiva e regressiva, che l'aveva posta in “uno stato d'inferiorità assoluta dal punto di vista del carattere e dell'intelligenza” (Marinetti, 2010⁷: 293): di qui, l'opportunità di un'adesione alla battaglia delle suffragette, da un lato nella prospettiva di una rimozione della concezione romantica dell'amore, sostituita dalle esigenze della “funzione conservatrice della specie”; dall'altro, l'introduzione della componente femminile nei parlamenti europei si sarebbe risolta nella demistificazione di “quella grande minchioneria, fatta di corruzione e di banalità, a cui è ormai ridotto il parlamentarismo” (Marinetti, 2010⁷: 294). Ma qualche anno dopo, a conclusione della guerra, la futurista Elda Norchi, Futurluce, riprendeva, su “Roma futurista”, nel marzo 1919, il tema del suffragio femminile per collegarlo alla nuova condizione delle donne nel grande mutamento sociale indotto dal conflitto:

LA GUERRA ATTUALE: centuplicazione di forze; riconoscimento di nuove energie; magnifica gara di coraggio, audacia, ribellione a tutti i sistemi vecchi pedanteschi, culturali È STATA LA PRINCIPALE FORZA MOTRICE DEL PROGRESSO FEMMINILE. Il sesso DEBOLE ha saputo essere FORTE.

E dalle case, dove regnavano le donne-bambole, sono balzate fuori [...] le donne operaie, donne tranviere, donne carrettiere, donne-spazzine, donne-infermiere, donne-contadine, donne-ferrovriere, donne-impiegate. (Rogari-Mosco, 2009: 103)

Nello stesso periodo, Marinetti doveva ribadire la critica all'istituto matrimoniale, nel quadro di una ribadita volontà politica antiborghese, e insieme anticlericale. Così, in *Democrazia futurista*, so scagliava contro “il più assurdo dei carceri, il matrimonio indissolubile” (Marinetti, 2010⁷: 383). Nella denuncia del matrimonio come figura ipocrita di una prostituzione legale, di un mercimonio dell'anima e del corpo, Marinetti concludeva alla necessaria introduzione del divorzio, nella dimensione di un generale attacco antiproprietario: “Noi vogliamo distruggere non soltanto la proprietà della terra,

ma anche la proprietà della donna” (Marinetti, 2010⁷: 369). Se tuttavia nel discorso marinettiano riaffiorava la concezione ideale della donna belva, di cui l’uomo doveva porsi come domatore, consegnata nel 1917 a *Come si seducono le donne*, nelle conclusioni di *Democrazia futurista* emergeva come forte proposta legislativa la costituzione degli “Istituti di allevamento e di educazione della prole”, gestiti dallo stato, dove sviluppare una nuova umanità sottratta alla aleatorietà e ai difetti dell’educazione in famiglia. Accanto a questo progetto di sapore platonico, si ponevano la rivendicazione della poligamia e del “libero amplesso”, con il conseguente annullamento della distinzione tra figli legittimi e illegittimi (Marinetti, 2010⁷: 378-379). Ancora una volta, la risposta più articolata e profonda alle provocazioni marinettiane, dove la libertà che viene offerta alla donna è “tutta parametrizzata sull’aspirazione alla totale libertà sessuale maschile” (Rogari-Mosco, 2009: 157), è presentata da Rosa Rosà: negli scritti consegnati a “L’Italia futurista”, già nell’agosto 1917, la futurista veniva indicando come conseguenza del rivolgimento sociale e culturale già individuato una trasformazione dell’io femminile, per denunciare il ritardo culturale del mondo maschile:

[...] esse [le donne] stanno per acquistare una novità: un metacentro ASTRATTO, inaccessibile, inaccessibile alle seduzioni le più esperte, [...]

Stanno per acquistare la coscienza di un libero “IO” immortale, che non si dà a nessuno e a nulla.

Invece pare, che gli uomini siano ancora al punto di vista degli antichi Israeliti che negavano l’anima alla donna. (Rogari-Mosco, 2009: 162)

Con lucida consapevolezza, Rosa Rosà innestava questa trasformazione antropologica in un progetto di ricostruzione o, meglio di costruzione, di una borghesia italiana moderna che uscisse dalle angustie della Italia postrisorgimentale e giolittiana:

La borghesia italiana è semplice, nel senso puro, buono, morale e sano della parola, come in quello limitato, mancante di aria, povero di vibranti elementi di slancio cerebrale. Il perno attorno al quale girano i suoi milioni di cervelli è la trinità: la casa – i figli – gli affari. (Rogari-Mosco, 2006: 162)

È stato scritto che “Fiume fu l’apoteosi del futurismo” (Rogari-Mosco, 2009: 165). Ma si può dire anche che ne rappresentò il punto estremo di tensione: metamorfosi

dell'“arditofuturismo” (Gentile, 2009: 50-52), l'ideologia dei legionari di D'Annunzio si avvicinava al bolscevismo, di cui mutuava in primo luogo la parola d'ordine di trasformare la guerra in rivoluzione; il mito della “vittoria mutilata” si traduceva nella volontà di farla finita con una classe dirigente imbellè, di cui Francesco Saverio Nitti diveniva incarnazione caricaturale. Scriveva Mario Carli, nel giornale legionario “La testa di ferro”, rifiutando e accusando la pavidità del socialismo turatiano:

Prendendo la Russia come modello tipico di rivoluzione sociale, si vede anzitutto che il bolscevismo è stato un movimento, non tanto grettamente espropriatore, quanto rinnovatore, perché ha voluto ricostruire in base a ideali vasti e profondi l'edificio sociale, assurdamente sbilenco sotto il decrepito regime czarista.

Inoltre il bolscevismo russo, animato da un potente soffio di misticismo, non si è mosso con quei criteri di pacifismo codardo, che fanno dei cortei proletari italiani altrettante processioni d'innocenti agnellini [...] (Mario Carli, 2013²: 118. Cfr. Salaris, 2002: 104-106)

Concetti ribaditi anche da Alessandro Forti che, sullo stesso giornale, riconosceva la caratteristica di “eroi” nel senso carlyliano e a D'Annunzio e a Lenin, “il gigante di Mosca” (Salaris, 2002: 107). La comune lotta antiborghese avvicinava il legionarismo al bolscevismo, ma il primo manteneva forte la propria natura di movimento antiautoritario e individualistico, che si esprimeva nella frangia estrema del movimento “Yoga”, creato da Guido Keller (Cfr. Bertotto, 2009; Ledeen, 1975: 194-201), personalità nella quale si coniugavano atteggiamenti dandistici con convinzioni naturalistiche ed esoteriche. E al “mondo di Keller” (Ledeen, 1975: 134-136) apparteneva la futurista Fiammetta, Margherita Keller Besozzi, nei cui scritti si esprimeva il senso di liberazione della donna, politica e sessuale, realizzato nell'impresa fiumana: donne ottenevano spazi nell'organizzazione militare, con alti gradi nell'esercito, la possibilità del divorzio, mentre si diffondeva la pratica del libero amore; sul piano istituzionale, la *Carta del Carnaro*, stesa da D'Annunzio e Alceste De Ambris, sanciva l'eguaglianza con l'uomo, l'accesso alle cariche elettive, garanzie nell'ambito del lavoro (Cfr. Rogari-Mosco, 2009: 166-167). Nello spregiudicato autoritratto che Fiammetta consegnava alle pagine de “La testa di ferro”, veniva ribadita, oltre alla libertà sessuale, la libertà economica di una donna che si mantiene con il “lavoro di tutti i giorni” (Rogari-Mosco, 2009: 168). La “donna di Fiume”, di cui parla Fiammetta, consapevole che ormai è suonata l'ora del risveglio femminile, si presenta come il luogo donde deve muovere il processo di emancipazione, un processo lungo il quale le donne dovranno avere “il

coraggio della propria femminilità e del proprio desiderio”, per costituire un mondo in cui esse siano “degne di ESSERE AMATE e non solamente possedute” (Rogari-Mosco, 2009: 170).

Con l’avventura di Fiume doveva concludersi l’esperienza del futurismo politico e rivoluzionario: la politica del regime, dove alla donna veniva delegata la funzione di madre, in vista di una campagna di sviluppo demografico, il ribadire sostanzialmente la morale familiare cattolica, nella prospettiva dell’avvicinamento concordatario alla Chiesa (Cfr. Berghaus, 2006: 175-177), veniva significando la chiusura degli spazi libertari che l’esperienza futurista aveva aperto alla emancipazione femminile, certo in contraddizione con la volontà e le convinzioni dello stesso Marinetti. Veniva a significare la rimozione di quella che era stata la parola d’ordine di Valentine de Saint-Point, all’inizio della vicenda futurista, e di Fiammetta, al culmine dell’impresa fiumana: desiderio. Così, nel 1941, la futurista Maria Goretti poteva così prendere le distanze da Valentine de Saint-Point, ne *La donna e il futurismo*:

Futuro per Valentine de St.Point si identifica [...] con Attesa, Desiderio, e quindi Inappagamento: [...] E allora dal fondo di queste parole che vogliono affermare mentre si risolvono in negazione, dai suoi versi gridati e disperati noi vediamo affiorare il volto del pessimismo. (Goretti, 1941, cit. in Rogari-Mosco, 2009: 53)

Una rimozione che assume i contorni di una condanna filosofica:

Perché Valentine de St. Point rimane chiusa nel cerchio di un dualismo [...] carne e spirito, cervello e cuore, intelletto e intuizione, volontà e istinto: riaffiora, ma senza sorpresa, il dualismo cartesiano, così profondamente inserito nella mentalità francese. (Goretti 1941, cit. in Rogari-Mosco, 2009: 53)

Nella denuncia di una dualità irrisolta, di una incomponibile contraddizione, emerge un severo *rappel à l’ordre*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALLARDIN, Barbara, *Valentine de Saint-Point*, Milano, Selene, 2007.
- BERGHAUS, Günter, “The Futurist Political Party”, in *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)*, Amsterdam-New York, edited by Sascha Bru and Günther Martens, Rodopi, 2006.
- BERTOTTO, Alberto, *L’uscocco fiumano Guido Keller tra D’Annunzio e Marinetti*, Firenze, Sassoscritto, 2009.
- BREZZI, Francesca, *Quando il Futurismo è donna. Barbara dei colori*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- CARLI, Mario, *Con D’Annunzio a Fiume*, Milano, Aga, 2013².
- CIGLIANA, Simona, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell’irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.
- DE SAINT-POINT, Valentine, *Manifesto della donna futurista*, a cura di Jean-Paul Morel, il Melangolo, Genova 2006;
- GENTILE, Emilio, “La nostra sfida alle stelle”. *Futuristi in politica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- GINANNI, Maria, *Montagne trasparenti*, Firenze, Edizioni de “L’Italia futurista”, 1917.
- GORETTI, Maria, *La donna e il futurismo*, Verona, La Scaligera, 1941.
- LEDEEN, Michael A., *D’Annunzio a Fiume*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- LYFORD, Amy, *Surrealist Masculinities. Gender Anxiety and the Aesthetics of Post-War I Reconstruction in France*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2007.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 2010⁷.
- _____, *Mafarka il futurista*, Milano, Mondadori, 2011.
- MOREL, Jean-Paul, “Valentine, Eva futura, Lilith rediviva”, in Valentine de Saint-Point, *Manifesto della donna futurista*, a cura di Jean-Paul Morel, Genova, il Melangolo, 2006.
- NOZZOLI, Anna, *Tabù e coscienza*, Firenze, La nuova Italia, 1978.
- ROGARI, Sandro – MOSCO, Valentina, *Le Amazzoni del Futurismo*, Firenze, Academia Universa Press, 2009.

SALARIS, Claudia, “Incontro con le futuriste”, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, Roma, Meltemi, 2001.

_____, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, il Mulino, 2002.

ZOCCOLI, Franca, “Le futuriste nelle arti visive”, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, Roma, Meltemi, 2001.

LAS “AFICIONES PELIGROSAS” DE LA CONDESA REBELDE, ANÁLISIS DE SU PRIMERA OBRA.

Rosa Domínguez Martín

Grupo de Investigación “Educación Emocional y Dramatización” (GRIEED)

Universidad de Sevilla

1. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y POLÍTICO DE LA ÉPOCA

La vida de Emilia Pardo Bazán se desarrolla de la mitad del s. XIX a la segunda década del siglo XX. A continuación se hará una breve reseña de los principales acontecimientos europeos que contextualizan la época en la que vivió.

Siguiendo a Bahamonde (1994) podemos decir que nos encontramos ante un momento histórico en el que se producen grandes transformaciones mundiales y, en concreto, en Europa. Las nacionalidades se fortalecen y en consecuencia se van integrando pequeños países con rasgos lingüísticos, culturales y demás aspectos comunes dando lugar a unidades nacionales. Como resultado se dan sentimientos nacionales y patrióticos en los habitantes y gobiernos de las diferentes naciones.

Las conquistas territoriales se dirigen ahora hacia Asia y África tras haberse independizado ya las colonias americanas. Se ayudan del fervor religioso para en un primer momento intervenir a través de misioneros y más tarde actuar de forma militar. En primer lugar se encuentra Inglaterra que en el s. XIX cuenta con un poderoso imperio colonial. Francia por su parte sufre el destronamiento de la monarquía de Luis Felipe, como fruto de la revolución, y más tarde al proclamarse la segunda república es Luis Napoleón nombrado presidente; aunque lo será por poco tiempo.

Alemania e Italia comparten con sus vecinos las ansias de poder, a pesar de la tardía unidad nacional de ambas. Bélgica también consigue una pequeña parte colonial en el centro de África. Los Estados Unidos despuntan como una de las naciones con más interés por la expansión territorial anexionando países que anteriormente habían sido colonias de diferentes países europeos, entre ellos colonias españolas como Méjico, Cuba, Puerto Rico y Filipinas (Morant, 2006).

Social y económicamente desaparecen las estructuras del Antigua Régimen. Con el impulso romántico triunfan las ideas liberales y la burguesía alcanza la plenitud de sus derechos en forma revolucionaria. Aparece la era industrial y con los adelantos

científicos surge el maquinismo y el tránsito del taller a la fábrica y del artesano al obrero proletario (Araguren, 1982).

Este proceso se acelera en las décadas de 1850 a 1870 apareciendo una nueva mentalidad que sustituye el romanticismo por el realismo y el método experimental. Nos encontramos ante una nueva etapa marcada por Comte, la novela experimental que Zola lleva a las últimas consecuencias y el nacimiento del naturalismo francés. Coetáneamente surgen novelistas rusos que buscan la superación del naturalismo determinista y materialista francés sustituyéndolo por un realismo más completo en que el espíritu y la materia expresan la realidad del ser humano.

Económicamente el utilitarismo de Spencer y Stuart Mill es producido por el espíritu positivo apareciendo nuevas formas de economía y sociedad en las que se abre paso el capitalismo.

Con la expansión de los nuevos descubrimientos técnicos y científicos se favorecen las migraciones interiores y exteriores facilitando el afán viajero. Con este afán se propicia el conocimiento de países y gentes resultando de ellos un enriquecedor intercambio de ideas, corrientes culturales y formas de vida. Se vislumbran el inicio de lo que será el turismo moderno.

Las ideas políticas y la libertad económica son producidas por el triunfo de la burguesía. El aumento de la producción incita al consumo y es con este proceso se consolida la sociedad industrial y el capitalismo.

Los medios de transporte facilitan los movimientos migratorios. Estos movimientos son consecuencia de la pobreza de gran parte de los trabajadores por las malas cosechas y la creciente concentración de la propiedad de la tierra en pocas manos, los llamados latifundios. Los pueblos latinos emigran hacia Latinoamérica y los anglosajones hacia Estados Unidos.

La burguesía crece progresivamente aristocratizándose mediante enlaces matrimoniales consiguiendo acaparar la gestión y beneficio del sistema industrial. La relación entre patronos y obreros es conflictiva por el abuso de aquellos y las malas condiciones tanto laborales como en el hogar. Ideólogos, novelistas y médicos como Marx, Engels y Dickens denuncian esta situación que hace víctimas de enfermedades infecciosas a las grandes masas de población. Los obreros se unen para defender sus derechos naciendo las organizaciones sindicales de trabajadores que combaten con la huelga y la violencia.

En el ámbito religioso las iglesias cristianas, en especial la católica, surgen crisis que se acentúan en el s. XIX. Perdiendo parte de su credibilidad e influencia por las manifestaciones anticlericales y la disminución de influencia tanto en educación. El liberalismo radical y el socialismo marxista obtienen su auge convirtiéndose en una especie de religión sustituta. Comienza el enfrentamiento así entre ciencia y religión. La Iglesia por su parte responde defendiendo la postura tradicional mediante una actitud conservadora.

Aparecen importantes novelas y dramas que formulan las bases de una sociedad pseudodemocrática. Empleando la ironía y el sarcasmo en sus comedias y novelas. En arte acaban con la estructura natural adoptando nuevas formas traducidas en el expresionismo y posimpresionismo, siendo la renovación obra de autores como Cézanne, Gauguin y Van Gogh. En música triunfa el drama musical en la segunda mitad de siglo de la mano de Verdi y Puccini y las óperas de Wagner, otros músicos importantes de la época Strauss, Debussy, Stravinski y Ravel (Araguren, 1982).

La población tiene mayor grado de cultura gracias a la lucha en contra del analfabetismo y la obligatoriedad de la enseñanza a nivel estatal en muchos países. El servicio militar obligatorio colabora también a su erradicación. Se consolida también la necesidad de que la mujer comience a ser instruida como primer paso hacia la consecución de sus derechos. En esta labor tiene gran importancia el movimiento feminista europeo y norteamericano, en España serán gran apoyo Concepción Arenal y Pardo Bazán, esta última autora es el punto central sobre quien versa esta investigación (Ballarín, 2001).

La introducción de mejoras técnicas en la industria y el arte de la impresión favorecen también el aumento del nivel cultural de la gran población. Coincidiendo con la vida de Emilia los descubrimientos científicos y técnicos provocan grandes mejoras en la sociedad como la electricidad, el fonógrafo, el cinematógrafo, el automóvil y demás avances que hoy son cotidianos para nosotros. En el aspecto inmaterial se producen también avances en una corriente humanitaria y pacifista a nivel internacional.

2. BIOGRAFÍA DE SU VIDA: CONTEXTO FAMILIAR Y EDUCATIVO

2.1. Contexto familiar

Emilia Pardo Bazán consiguió ser la mujer que fue gracias a las condiciones familiares y su estatus social, que no sólo no impidieron que realizase sus inquietudes sino que potenciaron que éstas pudiesen ejecutarse.

Para contextualizar el ámbito en que Emilia nace, crece y vive comenzaremos por su familia en general. Siguiendo a Bravo-Villasante (1962) nos remontamos a dos generaciones anteriores a la suya: sus abuelos, comprobando así que en ambas ramas de la familia había títulos nobiliarios, y quienes no lo tenían pertenecían a la nobleza provinciana.

Estos antepasados de Emilia dedicaban su vida a administrar sus propiedades además de tener importantes cargos en administración. Muchos de sus antecesores formaron también parte del ejército, principalmente en la línea materna.

Quien más influyó en la vida de Emilia fue Don José Pardo Bazán, su padre. Él demostró gran preocupación por la mejora económica y social de Galicia, concordando esto con la corriente de ideas liberales y progresistas que mantiene. Se sabe que cuando era joven fue simpatizante carlista. Era un hombre con aficiones políticas al que interesaban más las cuestiones sociales que las obras literarias (Faus, 2003).

Para Emilia fue un gran apoyo al ser él quien intenta proporcionarle una educación, más allá de la que las niñas de su edad y clase social recibían en aquel momento. Permite que su hija lea los libros que tiene a su alcance, e incluso visitar y consultar a su gusto las bibliotecas de algunos de sus amigos. La mayoría de los padres se caracterizaban por ser autoritarios, siendo don José contrario a este estereotipo trataba a Emilia con afecto y comprensión.

Respecto a Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza, su madre, se sabe de la fuerte inclinación familiar hacia lo militar. Se le consideraba inteligente, habilidosa y activa. Su sensibilidad artística se desarrolló especialmente en la pintura. Era una mujer dominante que cuidaba de su familia y más tarde se hizo cargo de sus nietos, sin delegar esta responsabilidad hasta el momento de su muerte.

Amalia fue el estereotipo de mujer española tradicional: devota, activa, dedicada a cuidar de su familia y su hogar. Constituye para Emilia un apoyo constante para poder realizar los sueños que quizás su madre algún día aspiró pero no llegó a cumplir. Don José y Doña Amalia se casan y forman su hogar en el barrio más distinguido de La

Coruña. Entre los juguetes de los que disponía Emilia no se distinguían femeninos o masculinos, sino que se entremezclaban siendo los segundos preferidos por ella al despertar su curiosidad (Faus, 2003).

Tras la descripción de los padres de Emilia podemos decir que de José hereda el rigor intelectual, la percepción de lo que nos rodea, la tolerancia ideológica, su realismo crítico y la forma de expresarse. Mientras que de Amalia obtiene la sensibilidad artística, la destreza en la descripción y el arte culinario.

2.2. Emilia: su infancia y juventud

Emilia, como la mayoría de niñas de su edad, no asiste a ningún colegio. Es su madre la que le enseña las primeras letras. Tras esta etapa, y siguiendo las normas establecidas en su clase social, Emilia recibe clases particulares. Y es después de este periodo cuando sus padres deciden internarla a media pensión en un colegio francés de Madrid, pasando la familia los inviernos en la capital. Los recuerdos de aquel colegio que Emilia relata parecen mostrar que la calidad de éste no se correspondía con la fama de la que gozaba. Ella, al recordar esta época, subraya que lo mejor fue su aprendizaje de francés, ya que era la lengua oficial del colegio y no podían hablar español (Bravo-Villasante, 1962).

La educación más relevante en la vida de Emilia fue autodidacta, fomentada por su afición a la lectura. Para lo único que mostraba oposición era para la enseñanza musical, ya que su verdadera pasión era la lectura. En un principio le prohibieron la lectura de las obras románticas francesas, esto sólo consiguió aumentar su interés por leerlas. Cuando Emilia cuenta con quince o dieciséis años ya tiene una amplia cultura adquirida en la lectura de todo aquello que caía en sus manos. El problema es que, como sus lecturas, sus conocimientos son desordenados. Con esta edad aparece su primer ensayo novelístico: “Aficiones peligrosas”, del que se tratará ampliamente más adelante. Se lanza también a escribir poesía, fruto de emociones que van surgiendo en la vida de la autora. Más tarde se convence de no poseer cualidades para ello y comienza a traducir al castellano Heine y alguno de sus poetas gallegos preferidos (Faus, 2003).

Coincidiendo con el período revolucionario español surgen en la vida de Emilia una serie de acontecimientos que serán determinantes para su posterior carrera literaria.

En 1868, época de *La Gloriosa*, Emilia cumple la mayoría de edad, se viste de largo y se casa. Su padre es trasladado a Madrid y le acompañan Emilia y su recién marido.

Es en la capital donde Emilia comienza a tener contacto con la vida social, política y cultural española.

Don José Quiroga y Pérez de Deza, marido de Emilia, posee una extensa cultura y aptitudes para el modelado artístico. Había militado como carlista y estudió Derecho, aunque no llegó a ejercer por carencia de vocación. Él dedicará su vida a administrar sus bienes y, en los ratos libres, al modelado de la madera. Es muy distinto a ella respecto a la constancia e inquietudes, siendo estos quizás factores determinantes en el distanciamiento que más tarde surgirá en la pareja (Bravo-Villasante, 1962).

2.3. Madurez como escritora

A continuación describiremos, en la línea de Faus (2003), en orden cronológico los acontecimientos que entendemos marcarán la personalidad revolucionaria de la autora.

Durante 1871 y 72 Emilia viaja por Inglaterra, Francia, Alemania e Italia; aprende alemán e inglés, lee a Shakespeare y traduce a Heine. En esos años tiene a su primer hijo, Jaime. Conoce y comienza una relación de amistad con Francisco Giner de los Ríos, en principio un poco tensa pero que poco a poco se hará más cordial, llegando éste a costear la edición de los versos que ella dedica a su hijo.

Finalizando el primer lustro de los años setenta del s. XIX lee autores españoles como Valera, Galdós, Pereda y Alarcón. A partir de esta época comienza a publicar de forma constante bien artículos en revistas, bien novelas, libros, ensayos y demás. En 1878 nace Blanca, su segunda hija, y en la misma época comienza a leer a Zola. Algo más tarde comienza su relación epistolar con Menéndez Pelayo, que dará pie a comentarios en las esferas culturales. Emilia marcha a Francia para curar una dolencia hepática que padece.

Un año después se reúne en París con Víctor Hugo, en dicha tertulia la autora no se avergüenza de defender sus planteamientos e ideologías ante una figura literaria como el autor francés. En 1880 nace su tercera hija Carmen, coincidiendo en el mismo año con la visita de Zorrilla a su casa y conocer personalmente a Cánovas. En 1883 divulga el naturalismo francés en *La cuestión palpitante* provocando un gran escándalo literario que precisamente le hace conocida. En esa misma época Emilia se separa de su marido.

Tres años más tarde conoce a Zola en París y escribe una de sus obras más conocidas e importantes, incluso podríamos decir la que más: *Los pazos de Ulloa*. En los años posteriores continúa su producción literaria, viaja a Portugal, Bélgica y Holanda, entabla amistad con Unamuno, es nombrada presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo,

recibe de Alfonso XIII el título de Condesa, estudia en la escuela superior de magisterio y tras publicar en 1921 *El árbol rosa* y una vida literaria completa muere.

Nos encontramos ante una mujer orgullosa de serlo. El hecho de que el país fuese controlado por hombres crea en Emilia inquietudes y le anima a defender sus ideas.

Encontramos por tanto una Emilia que gracias al apoyo con el que desde su nacimiento contó consiguió tener una familia, como las muchachas de su edad, pero además consiguió cumplir sus sueños y pretensiones literarias y artísticas. Sofocó sus inquietudes y defendió sus ideas, fuese cual fuere el interlocutor, hasta el final de sus días.

3. PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO E INICIATIVA DE REFORMA PEDAGÓGICA

3.1. Aficiones Peligrosas

Recientemente ha sido publicado un texto inédito de Emilia Pardo Bazán. Éste fue escrito cuando ella contaba con tan sólo trece años y que entregaría para su publicación como folletín en “El progreso de Pontevedra”. Más tarde llegó el manuscrito a las manos de José Lázaro y éste es conservado hasta la actualidad en la Fundación Lázaro Galiano.

Es fácil encontrar noticias de esta publicación escritas en “El País”, “Europapress.es”, “ABC.es” y demás medios de información online (Hernando, 2012; “Europa Press”, 2012; De la Fuente, 2012).

Desde su más temprana adolescencia Emilia defiende sus convicciones y trata en su primera novela, a pesar de su corta edad, sobre las buenas o malas lecturas.

Nos basaremos en la versión de la obra de Juan Paredes Núñez (1989), al ser la única a la que hemos tenido acceso. Este ejemplar recopila y estudia la obra de la autora, esto facilitará la comprensión del texto. A continuación de las reflexiones y explicaciones del autor se encuentra el texto de Emilia dividido de la siguiente forma:

Folletín 1	Capítulo I. Un matrimonio feliz.
	Capítulo II. De cómo crece y se educa una niña mimada.
Folletín 2	Capítulo II. (Continuación).
	Capítulo III. Dos aficiones decididas.
Folletín 4	Capítulo III. (Continuación).
Folletín 5	Capítulo V. Caza, pesca y amor.

Disposición de *Aficiones Peligrosas* en la edición Paredes (Pardo, 1989). Elaboración propia.

Profundizaremos en la obra desde el punto de vista educativo. Al ser la finalidad de ésta advertir de las lecturas que pueden ser malas encontramos una base que poder analizar desde el punto de vista pedagógico.

En la edición de Paredes (1989) se comenta cómo se realizó la búsqueda y descubrimiento de *Aficiones Peligrosas* a través de citas que la propia Emilia realiza en sus “Apuntes Biográficos”.

La obra comienza con el capítulo titulado “Un matrimonio feliz”, en él Emilia previene a los lectores de su propia juventud. Leída esta advertencia se hace una descripción de la mayoría de los personajes que conformarán la historia. Nos sumergimos en Galicia, enero de 1842. El relato comienza detallando el bautizo de la que ella misma nombra como “heroína”. Podemos observar que se trata de una familia adinerada con antecedentes militares. Mediante conversaciones entre los adultos se comenta que la niña será de carácter y se trata el tema de la afición a la lectura. Es entonces cuando Emilia como escritora pone en voz de la madrina sus propios planteamientos aclarando que la lectura no es peligrosa cuando los que leen son adultos.

La madre del bebé, estando aún dolorida por el parto, debe entregar a su hija que será criada por otra persona; dejando esto una “espina clavada en el corazón” (Pardo, 1989: 47) en palabras de la propia Emilia. Es el padre quien decide sobre la crianza de la niña, aun sabiendo que es deseo de la madre cuidarla ella misma.

Ya en el segundo capítulo, llamado “De cómo crece y se educa a una niña mimada”, la autora vuelve a meditar en forma de preámbulo sobre la conveniencia o no de la lectura, y su inseguridad ante este hecho. Si acudimos al texto comenta (Pardo, 1989: 49):

...la educación, que es una lima, puede ser también un aguijón que excite los malos sentimientos (...) Y no es esto decir que la ignorancia no produzca casi siempre mayores daños que el refinamiento de las pasiones; pero, ¿quién puede saber lo que mejora ciertos caracteres y lo que conviene a ciertas almas?

Teresa, la madre de la historia, muere a consecuencia de la tisis originada en el parto. Antes de morir dirige unas palabras sobre la educación de su hija y su creciente afición a la lectura en las que pide que la preserven de “ese veneno disfrazado que se le llama lectura” (Pardo, 1989: 51).

En el tercer capítulo, titulado “Dos aficiones decididas”, podemos observar referencias que bien podrían ser autobiográficas. Se trata en él del traslado de la protagonista, Armanda, a una residencia en las rías de Pontevedra donde encuentra una gran biblioteca. Lo que llama la atención son las reflexiones de la autora respecto a la novela del momento (Pardo, 1989: 63):

... la novela aleja de tal manera de la vida real, que es imposible verla sin hastío después de haber atravesado toda aquella brillante fantasmagoría.

Ya en el cuarto capítulo se nos presenta a Camilo, hijo de los padrinos de Armanda. Y también aparece otro joven llamado Ramón.

Armanda habla con Ramón, bajo la atenta mirada de Camilo. Esto ocurre en “Caza, pesca y amor”, en el quinto capítulo, donde Ramón ya es aspirante a su mano. En cualquier caso el argumento romántico de la novela pasa a un segundo lugar, mostrando así que la finalidad es tratar el papel que desempeña la propia novela en la educación y la lectura.

Se encuentran elementos autobiográficos constantes, y esto aumenta la relevancia de este texto. Emilia, aún muy joven, se dedicaría entonces a describir sus experiencias y sus propias inquietudes. Armanda expone en la obra que sus libros predilectos eran *El Quijote*, *La Ilíada* y la *Biblia*. Esto será motivo de burla posterior por autores como Menéndez Pelayo, Valera o Palacio Valdés que intuyen correspondencia entre los gustos de Armanda y los de Emilia. Podemos percibir la evolución del pensamiento sobre la novela mientras avanzamos en la lectura.

La protagonista consigue a escondidas *La Señora de París*, y comenta que en la obra los sucesos son extraordinarios y fatídicos, ninguno de ellos es natural. La lectura y posterior apreciación de esa lectura influyeron en el concepto que Armanda, y

entendemos que también Emilia, tuvieron de la novela; llegando a sentir que no era capaz de escribir por ser necesaria una creatividad que ella no creía poseer (Pardo, 1989).

Tras un período de arduas lecturas comenta que, cansada, decidió leer poetas y fue entonces cuando comenzó a ver desde otro punto de vista la novela. Para Emilia la misión de la novela es expresar la realidad embellecida por el arte. Evoluciona, por tanto, su idea de la novela y su idea del arte. Entiende que el arte sólo puede ser creación de belleza, no servir a la defensa de una moral ni someterse a ningún ideal propagandístico de índole política o social.

En el resto de la novela se deja ver la astucia de Armanda frente a la inocencia y asombro de los hombres que la rodean, características que también coinciden con la vida real de Emilia.

4. CRÍTICA PERSONAL Y OPINIÓN REFLEXIVA

Nos encontramos ante una Emilia interesada en la literatura, el arte y los aspectos culturales en general. Lejos del escándalo del que habitualmente es rodeada por su relación con Benito Pérez Galdós (Pousa, 2013) estamos ante una mujer fuerte, consciente de que el hecho de ser mujer le perjudica en el mundo social y cultural en que se mueve y convencida de que es algo modificable.

En la lectura de su primera novela nos encontramos a una autora que pone en boca de los personajes de su obra sus planteamientos, y los razona. Podemos observar cierta identificación entre Emilia y Armanda, como hemos comentado en líneas superiores.

Emilia sólo cuenta con quince o dieciséis años cuando escribe esta novela. Aún no ha viajado por todos los lugares que más tarde visitará, ni conoce personalidades de la época que años después llegarán incluso a crear una relación de amistad. No ha vivido realmente más que lo que sus libros y su cotidianidad le han dejado experimentar, como son leer y dedicarse a sus gustos artísticos. De otro modo hoy no estaríamos hablando de Emilia Pardo Bazán como escritora revolucionaria para su época, igual que tampoco lo estaríamos haciendo sin el apoyo incondicional de su padre. Fue una mujer orgullosa de serlo y que, en lugar de amedrentarse en un país movido por hombres, se hizo fuerte ante las provocaciones masculinas y éstas no hicieron más que incentivar su motivación.

Sus inquietudes literarias y culturales eran prioritarias. Estaban antes incluso que formar una familia, aunque la tuvo. Hoy, teniendo la perspectiva que el tiempo nos da,

podemos entender que el casarse siendo prácticamente una niña y formar posteriormente una familia no era más que lo que para ella desde su nacimiento había sido previsto. De haber podido elegir probablemente su primera juventud habría sido muy distinta. Si analizamos su vida, tras la separación de su marido, es evidente la elección de viajes culturales y reuniones con importantes personalidades europeas del momento que el cuidado de sus hijos. Esto, que hoy quizás podamos relativizar, en aquel momento debió suponer para ella y su familia una ruptura con la sociedad en la que vivían.

Emilia se nos presenta como alguien valiente, no sólo por dedicarse a sus inquietudes y dejarnos el legado de sus pensamientos y cultura, sino también por cómo transcurre su vida personal. Además de dejar sus hijos al cuidado de su madre, se divorcia en 1883 y se reúne con hombres de distintos países, sin importarle en demasía lo que el resto pensase de ella. Desempeña la cátedra de Literatura Contemporánea de las lenguas neolatinas de la Universidad Central, conoce varios idiomas tanto para mantener una conversación con Víctor Hugo como para leer a Shakespeare o traducir Heine.

Se me plantea realizar un trabajo para el Curso de Doctorado y me encuentro sin tener claro sobre qué puede tratar ni qué puedo analizar. Tras leer en una de las sesiones un texto de Emilia me intereso por su vida y sus escritos, realizo una búsqueda por internet y compro un libro de ella.

En la novela nos parece que en realidad habla de sí misma, de las dificultades que tiene para obtener la educación que considera adecuada en la época, de su pasión por la lectura y lo mal visto que estaba; sobre todo en mujeres. Emilia entabla también amistad con Francisco Giner de los Ríos, del que ya es por todos conocida la pedagogía que defiende.

Realmente nos encontramos ante una gran mujer de importante personalidad. Además de poder estudiar su ideología, cualquier mujer de hoy debería aprender de su entereza, tesón y la claridad de sus ideas. Ella sabía que vivía en un complicado mundo de hombres, pero esto no hizo más que acrecentar su interés por llegar alto y le motivó para continuar desarrollado desde la cultura la igualdad, más de inteligencia que de sexos.

Actualmente no compartimos época, sociedad, ni mismos valores; tenemos otra forma de vida y prioridades. Pero aun así podemos encontrar semejanzas en el empeño necesario para que finalmente la diferenciación entre hombres y mujeres en cargos públicos, cultura y demás ámbitos sociales no sea más que entre personas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGUREN, J. L., *Moral y sociedad: introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1982.

BAHAMONDE, A., *Historia de España siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1994.

BALLARÍN, P., *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Síntesis, 2001.

BRAVO-VILLASANTE, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

DE LA FUENTE, M., “Las Aficiones Peligrosas de doña Emilia Pardo Bazán”, *ABC.es*, 2012, Internet. 18/01/2014.

Europa Press, “Publican *Aficiones Peligrosas*, texto inédito de Emilia Pardo Bazán”, *EuropaPress.es* (2012). Internet. 24/02/2014.
<<http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-publican-aficiones-peligrosas-texto-inedito-emilia-pardo-bazan-20120322150608.html>>

FAUS, P., *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Tomos I y II, 2003.

HERNANDO, S., “Editada al completo una novela de niñez de Emilia Pardo Bazán”, *ElPaís.com*. (2012). Internet. 15/01/2014.
<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/22/actualidad/1332418076_183801.htm>

MORANT, I., *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Cátedra, 2006.

PARDO, E., *Aficiones Peligrosas*. Recopilación y estudio de Juan Paredes Núñez, Madrid, Palas Atenea, 1989.

POUSA, L., “Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós: ‘Te como un pedazo de mejilla y una guía del bigote’”, *LaVozdeGalicia.es*. (2013). Internet. 18/02/2014.
<http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2013/04/13/pedazo-mejilla-guia-bigote/0003_201304SC13P2991.htm>

**CUANDO EL PRIVILEGIO ES MATAR.
EL TRAVESTISMO MILITANTE DE DOROTHY LAWRENCE.
UN ANÁLISIS DEL TRAVESTISMO ESTRATÉGICO EN EL DOBLE
CONTEXTO BÉLICO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL Y DE LA
GUERRA SEXUAL TOTAL DESDE LA ÓPTICA DEL ACTIVISMO, EL ARTE
Y LA TEORÍA FEMINISTAS**

*Cristina Morales Saro
Universidad de Oviedo*

1. INTRODUCCIÓN

La estrategia de Dorothy Lawrence, combatiente en la Primera Guerra Mundial, se inserta en una larga tradición de travestismo como práctica subversiva preferida por muchas mujeres para lograr desembarazarse de las limitaciones políticas, jurídicas, artísticas, sociales, etc, que se les imponen en función de sus atributos sexuales. Pero el travestimo como estrategia, en los contextos en los que aparecer como hombre supone una serie de privilegios y posibilidades de desarrollo que no se obtendrían apareciendo como mujer, y sean los que sean los objetivos que se persiguen con ella, no constituye solamente una estrategia valientemente adoptada para dar salida a las inquietudes personales, sino, de una forma mucho más radical, una verdadera acción revolucionaria que nos traslada al escenario de otra guerra, encubierta por la primera. En éste contexto, el de una guerra sexual, que constituye una auténtica guerra total (Millett, Schmitt), el travestismo se revela como una práctica militante, que, como se hace evidente en la condena al silencio impuesta a Dorothy, cuestiona el buen funcionamiento y pone de manifiesto las debilidades del sistema patriarcal y sus dispositivos de seguridad y perpetuación. El caso de Dorothy Lawrence nos permitirá un análisis de las múltiples facetas de ésta estrategia. Desde el aspecto de íntima revolución que sin duda presenta para sus protagonistas, hasta el aspecto de militancia en la guerra de los sexos, silenciada, pero total, pasando por su carácter artístico y revolucionario.

2. EL TRAVESTISMO COMO PRÁCTICA MILITANTE EN LA GUERRA SEXUAL. EL CASO DE DOROTHY LAWRENCE

Aunque existen discrepancias acerca de su familia de origen, según el Oxford Dictionary of National Biography, Dorothy Lawrence nace el 4 de octubre de 1896, en Polesworth. Desde muy pronto se interesa por la escritura y empieza a publicar algunos artículos periodísticos en el *The Times*. Cuando estalla la guerra, Dorothy quiere cubrirla como reportera, lo cual la lleva a viajar a París, con la intención de acercarse lo más posible al núcleo de los acontecimientos. Para ello trata de trabajar como voluntaria en el Voluntary Aid Department, pero se la rechaza. Estamos en 1915, Dorothy tiene 19 años, es testaruda y no cede a las dificultades, la empuja el peculiar carácter que le hace decir de sí misma “Any girl-cyclist would have looked out of harmony with war's surroundings which marked Northern France at the time; and this particular girl-cyclist would have looked inharmonious in any possible surroundings except primaeval chaos” (Lawrence, 1919: 1) y que la lleva a protagonizar la aventura que la convertirá en la única mujer soldado de la Primera Guerra Mundial.

Dorothy tenía un objetivo, quería ser corresponsal de guerra, ello le permitiría ganar dinero a su vuelta a Inglaterra y ser independiente, además, se sentía cómoda en medio del caos bélico, sin embargo, era consciente de que no le sería fácil, o mejor, de que le sería completamente imposible llegar al frente si se presentaba al mundo como una mujer:

Nonsense, of course not. Do you suppose we're going to send a woman out there when even our own war-correspondents can't get out for love or money?" [...] "Of course if you could get to the front, well, then it would..." -incomplete sentence never finished - said a certain news editor, speaking heedlessly without the slightest notion of conveying definite orders. (Lawrence, 1919: 40-41)

Por lo que aparecer como un hombre, vestida de soldado, parecía ser la única estrategia que le permitiría ultrapasar el límite impuesto a las mujeres y llegar al campo de combate, vestida como un hombre, adquiriría los privilegios y las posibilidades de los hombres, y podría llegar al frente, ser una buena corresponsal y ser independiente.

“I want to get out to the front as a soldier. Will you help me?”

They looked at me. “But what do you want us to do?”

“Well, the first essential means uniform, doesn't it?” I replied. (Lawrence, 1919: 45)

En el tercer capítulo de su novela maldita, Dorothy nos relata las dificultades que tuvo que sortear para endosarse el uniforme que poco a poco se había ido agenciando y hacer que su aspecto masculino fuese creíble.

Enveloping myself in swathes of bandages, like a mummy, I pulled these swathes taut around my body, 'after the removal of all ordinary attire. Even then the waistline showed above the dip of my back. So I padded my back with layers of cotton wool. Then my shoulders outlined the division between my my back and the padding! I finished by making, out of sacking, a big apron, which, suspended by strings, I slung down my back, fixing it over layers of wool, thus making of my back one flat surface. (Lawrence, 1919: 48)

A lo largo de la historia, han sido muchas las mujeres que han adoptado la estrategia del travestismo, conscientes de los privilegios que estaban dejando de disfrutar por el simple hecho de aparecer como mujeres⁵⁷. En el contexto de la política sexual, la adopción de esta estrategia se revela como una práctica revolucionaria que explicita y saca a la luz, desde la acción, lo que después serán las tesis de la teoría de la performatividad del género, esto es, pone en evidencia que en la forma de aparecer, antes que el ser, nos va, justamente, el poder ser. Dorothy, y todas aquellas que usaron (y usan) la estrategia del travestismo para lograr unos fines que de otro modo les hubiesen sido arrebatados, han sido conscientes de la condición de simulacro del género y la han usado como estrategia militante en la guerra sexual. Todas ellas están probando, a riesgo de su vida, que el género funciona como simulacro y no como esencia, esto es, que el género no es, sino que aparece, se construye en un espacio de aparición en el que despliega sus potencialidades o sus privilegios. Lo que estas mujeres demuestran, es que no hace falta ser un hombre para obtener los privilegios reservados para ellos, basta simplemente con parecerlo.

Parece que los que están del bando hegemónico en la guerra sexual, son mucho más platónicos, por no decir parmenideos, y que, como lo que es es, y lo que no es, no es, no hay por qué desarrollar ningún mecanismo de control al respecto. Según la metafísica patriarcal, el aparecer sigue al ser, por lo que seguramente no se concibe si quiera que a una mujer le interese llegar a primera línea de batalla. Así se explica la relativa facilidad

⁵⁷ Uno de los casos más actuales lo constituyen algunas mujeres de Afganistán conocidas por Bacha Posh que logran burlar los dispositivos de control patriarcales practicando la misma estrategia.

con la que Lawrence se camufla entre los soldados, a pesar de los rasgos que hubiesen podido delatarla.

Interesante es, sin embargo, el hecho de que sea, precisamente la esfera sexual, la que la pone en peligro de ser descubierta, ella pasa por soldado sin problemas, con sólo vestirse como tal, excepto cuando sus compañeros empiezan a darse cuenta de que no le interesan las mujeres, entonces empiezan los problemas. La sexualidad heteropatriarcal juega pues aquí el papel del mecanismo de control que no se desarrolló para cerciorarse del “verdadero género” de los combatientes. Se da por hecho, si es un hombre, su voraz apetito sexual le llevará a buscar mujeres, si esto no sucede, entonces hay que dudar de este hombre, puede que no lo sea. Vemos aquí cómo el mecanismo de control heterosexual arroja toda su fuerza coercitiva sobre los que aparecen como hombres, no se ponía en duda su masculinidad para ser aceptados en el frente, con parecer uno, valía, pero una vez dentro, si no cumplen con las pautas heteronormativas instauradas, entonces vienen los problemas.

Lawrence burla como puede este dispositivo inconsciente de control sexo-género, hasta que la presión puede con ella y confiesa. En este momento, el patriarcado sufre un golpe fortísimo, ha sido engañado, burlado, puesto en ridículo, la gravedad del asunto se manifiesta en la condena que se le impone a la mujer soldado: en primer lugar, y después de considerar la pena de muerte, se opta por la imposición del silencio, nadie debe saber los métodos de Dorothy para lograr engañar una estructura que se piensa a sí misma todopoderosa. Para asegurarse de ello, primero se la recluye a la fuerza en un convento, y luego, cuando Dorothy considera que el mundo es otro y que puede escribir y publicar en forma de libro su aventura, se la condenará al encierro psiquiátrico en el que permanecerá hasta su muerte.

El travestismo de Dorothy, y la condena que se le impone al ser descubierta, ponen de manifiesto, el grado en el que ella estaba inserta en el contexto de una guerra sexual encubierta por el conflicto bélico mundial, y cómo, su estrategia, desafía y pone en cuestión los dispositivos de control y perpetuación del patriarcado, y evidencia sus debilidades. De este modo, Dorothy se convierte en una militante de la guerra sexual *avant la lettre*.

3. EL TRAVESTISMO DE LAWRENCE COMO “PERFORMANCE” REVOLUCIONARIA

Como hemos dicho, el travestismo de Dorothy, pone de manifiesto la performatividad del género que no se rige por la lógica del ser, sino por la del devenir. Su estrategia, constituye además una *performance* que pone de relieve el carácter revolucionario de la militancia sexual. Durante los diez días que Dorothy pasa como soldado, el frente se convierte en un teatro, y su vida, en una continua *performance* en la que la misión principal es la de mantener en secreto los atributos sexuales que podrían delatarla. El carácter revolucionario del arte que descubre Marcuse, que por sí mismo no es capaz de transformar la sociedad pero que hace luz sobre las posibilidades del cambio, conviene de forma ejemplar a este caso.

Según Marcuse, (1978: 69) “la autonomía del arte frente a lo dado”, dota al mismo de un carácter revolucionario desde el momento en que toma como contenido la realidad establecida para dotarla de forma estética y en este proceso “subvierte la conciencia dominante, la expresión normal” (Marcuse, 1978: 56). De este modo, la denuncia de “la realidad establecida”, de lo dado, como totalidad de lo posible, constituye la cualidad radical del arte: “Por esa razón el arte crea el reino en el cual se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte: el mundo formado por él es reconocido como una realidad que aparece eliminada y deformada en la sociedad dada.” (Marcuse, 1978: 66). Al transformarla, la forma estética hace pedazos la realidad establecida, y, al mismo tiempo, la sensibilidad que la sustentaba: “La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, de otra sensibilidad, que desafíen abiertamente la racionalidad y la sensibilidad asociadas a las instituciones sociales dominantes” (Marcuse, 1978: 67). El arte abre así a una nueva dimensión de la experiencia que da lugar a una “‘desublimación’ en la percepción de los individuos -en sus sentimientos, juicios, pensamientos” y que desautoriza las normas, las necesidades, y los valores dominantes, “la verdad del arte descansa en su poder de quebrar el monopolio de la realidad establecida (p.e., de quienes la establecieron) para definir lo que es real” (Marcuse, 1978: 60).

La experiencia de Dorothy, interpretada ahora como “performance” artística, abre paso al surgimiento de una “subjetividad rebelde” que surge “con esa percepción del mundo que enajena a los individuos de su existencia funcional y de su representación en la sociedad -(el arte) está comprometido, pues, con la emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón en el conjunto de las esferas de la subjetividad y de la

objetividad” (Marcuse, 1978: 69-70). Y tal es, para el autor el requisito previo de cualquier revolución social, el enraizamiento de la transformación radical, en los individuos mismos: “en su inteligencia y sus pasiones, sus impulsos y sus metas propios” (Marcuse, 1978: 63).

De este modo, la estrategia de Dorothy, que desafía la autoridad que decide lo que es real, aglutina los rasgos propios del arte como semilla de la revolución, revolución que, en nuestro caso, será conceptualizada como revolución sexual (Millet, 1995). “Y no importa en qué magnitud de arte se dé la vuelta al sentido habitual de las palabras y las imágenes; continúa siendo la transfiguración de un material dado” (Marcuse, 1978: 105). En el caso del travestismo militante, lo que se transfigura es lo que aparece como dado, el género, a la vez que inicia la transformación de la conciencia social que lo comprendía como realidad objetiva e invariable asociada al sexo, y, por lo tanto, hecha pasar por “la naturaleza”. La posibilidad de una transfiguración semejante constituye un auténtico desafío a la autoridad ideológica de la época y no llegará a desplegar sus últimas consecuencias hasta nuestros días en pensadoras como Judith Butler (2007) o Beatriz Preciado (2008), las cuales, ahondarán en la tesis de la performatividad del género, hacia la puesta en cuestión de su agregado naturalizado, el sexo, concluyendo que incluso este bastión de la heterosexualidad patriarcal, en el que se apoyaba una parte importante la lógica de la metafísica machista, no constituye sino una más de sus falacias naturalistas. Así, la experiencia de Dorothy, se revela como anticipadora de una realidad que no llegará cumplirse teóricamente hasta un siglo después, y su *performance* constituye una auténtica “promesa de liberación” (Marcuse, 1978: 111). “En este sentido el arte participa inevitablemente de lo que es y sólo como fragmento de lo que es se pronuncia contra lo que es. Esta contradicción se conserva y resuelve en la forma estética que brinda al contenido y a la experiencia familiares el poder de enajenación - que conduce a la creación de una nueva conciencia y de una nueva percepción.” (Marcuse, 1978: 105-106). Pero, continúa Marcuse, el cumplimiento de esta promesa, ya no pertenece a la esfera del arte, sino a la de la *praxis*, y por ello, la forma estética revela su “cualidad radical” de ser invocación de la “bella ilusión” que “permanece en un mundo ficticio, aunque en calidad de tal descubra y anticipe la realidad” (Marcuse, 1978: 124). La bella ilusión que el arte promete, es manifestación aparente de la libertad, promesa y no cumplimiento ya que “el arte no puede cumplir su promesa” (Marcuse, 1978: 113). Es por ello por lo que el arte encuentra su realización fuera de él, y el grado de ésta “depende de la lucha política” (Marcuse, 1978: 125). Es aquí donde se

estrechan las relaciones entre la *performance* artística y la *praxis* revolucionaria, poniéndose de manifiesto que no hay unidad inmediata entre ambas, pero sí continuidad necesaria: el mundo que promete el arte a través de la apertura de la posibilidad de transfiguración de lo que aparece como real, constituye el *telos* de la *praxis* revolucionaria.

El travestismo de Lawrence, por tanto, como forma estética, cumple con las dos notas de la concepción marcusiana del arte, por un lado, denuncia la realidad establecida, y, por otro, invoca la “bella ilusión”, suscitando así la imagen de “lo otro” posible, y “Esta intuición, implacablemente expresada en el arte, puede quebrar la fe en el progreso, pero también es capaz de mantener viva otra imagen y otra meta para la *praxis*: la reconstrucción de la sociedad y la naturaleza bajo el principio del incremento del potencial de felicidad humano” (Marcuse, 1978: 123). El poder de su estrategia se hace patente en este reconocimiento de la posibilidad que identifica, “lo que es y lo que puede ser, en y más allá de las condiciones sociales” (Marcuse 1978: 136). Así, bajo el prisma de la forma estética, “es la realidad dada, el mundo habitual lo que ahora parece no verdadero, falso, una realidad engañosa” (Marcuse 1978: 121), mistificación de una posibilidad dada como todo lo real. Y

Puesto que el arte conserva -mediante la promesa de felicidad- la memoria de las metas que no se alcanzaron, puede entrar en calidad de “idea reguladora” en la desesperada lucha por la transformación del mundo. Contra todo fetichismo de las fuerzas productivas, contra el sometimiento continuo de los individuos a condiciones objetivas (que siguen siendo relaciones de dominación), el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo. (Marcuse, 1978: 138)

Es por ello que creemos justificada esta interpretación estética del travestismo de Dorothy, interpretación que nos devuelve a la consideración de su carácter militante. De hecho, cuando ella se delata a sí misma, por miedo a las represalias que pudiesen sufrir aquellos que la habían ayudado si la descubrían, la primera preocupación de los altos mandos es que sea una espía, sin ser conscientes de que la sospecha es fundada pero sólo en el contexto de otra guerra, abierta y declarada, mucho más antigua, y sin embargo continuamente encubierta por la sucesión proliferante de conflictos bélicos que llamamos historia. Esta otra guerra que subyace a la “primera” pero que queda invisibilizada precisamente por ella: la guerra sexual.

4. DE LA POLÍTICA SEXUAL A LA GUERRA SEXUAL TOTAL. CUANDO EL PRIVILEGIO ES PODER MATAR

El marco teórico de la política sexual nos permite pensar el doble contexto bélico en el que Lawrence se encuentra inserta, por un lado, como es evidente, existe un conflicto bélico mundial, por otro lado, se desarrolla un conflicto también bélico, pero encubierto, que atañe a la cuestión sexo-género. Se trata de la guerra sexual que surca toda la historia conocida tanto de oriente como de occidente, una guerra sexual para cuya conceptualización en el marco de la política sexual (Millet, 1995), utilizaremos aquí los conceptos y los análisis de Carl Schmitt y de Giorgio Agamben.

Para el primero, la guerra moderna necesita, para ser declarada jurídicamente, una doble identidad soberana, la del amigo (o la del que la declara) y la del enemigo (o la de aquel a quien se la declaran), en este plano nos movemos normalmente cuando hablamos de los conflictos bélicos entre los estados, y, en principio, este es el tablero de juego, también, de la 1º Guerra Mundial. Pero, sigue Schmitt, en nuestra época, momento de neutralizaciones y despolitizaciones (Schmitt, 1998) este tablero, esta forma de la guerra entre estados soberanos se desmorona, y en su lugar aparece una nueva configuración, una nueva forma de la guerra a la que llamaré “guerra total” y en la que

El concepto de humanidad excluye al de enemigo, ya que el enemigo no deja de ser un hombre. Que sean conducidas guerras en nombre de la humanidad no contrasta con esta verdad simple sino con un significado político particularmente intenso. Si un estado combate a su enemigo político en nombre de la humanidad, la suya no es una guerra de la humanidad, sino una guerra por la cual un determinado estado trata de apropiarse de un concepto universal para identificarse con él (...) proclamar el concepto de humanidad manifiesta sólo la terrible pretensión de que al enemigo le sea elevada la cualidad de hombre, de que sea declarado enemigo de la humanidad y por tanto que la guerra sea llevada hasta la extrema inhumanidad. (Schmitt, 1998: 83)

Y éste es el nivel al que nos movemos cuando hablamos de la “guerra sexual total” término con el que queremos hacer mención al hecho de que la guerra sexual, tiene la forma no de la guerra moderna (amigo-enemigo, ambos soberanos), sino de la guerra total, en la que “el soberano” no se opone a un igual, ni surge como alteridad en la

contradicción con otro como él, sino a una “vida desnuda” sobre la cual tiene la potestad de decidir la vida o la muerte.

Considérese la esfera de significación del término *sacer*, tal como se desprende de nuestro análisis... indica más bien una vida absolutamente expuesta a que se le dé muerte, objeto de una violencia que excede a la vez la esfera del derecho y del sacrificio. Esta doble sustracción abre, entre lo profano y lo religioso, y más allá de ellos, una zona de indistinción cuyo significado es precisamente lo que hemos tratado de definir. (Agamben, 2003: 109-112)

Declarar al enemigo fuera de la humanidad, lo cual hace que éste adopte la forma de una vida “absolutamente expuesta” y, por tanto, desnuda, es el privilegio que Agamen entiende que distingue al soberano. Por supuesto que esa vida “absolutamente expuesta” sobre la que el soberano ejercerá su privilegio, es una producción política que aparece a la vez que la misma soberanía, a saber, en el mismo movimiento en que el soberano se determina a sí mismo, suspendiendo el derecho, y por lo mismo, quedando fuera del derecho, abre el espacio de excepción en el que caerán las vidas desnudas, precisamente fuera de la ley y por lo tanto expuestas a una violencia excesiva. Así, la vida desnuda es colocada a las afueras del derecho a la vez que el soberano se excluye a sí mismo del ordenamiento jurídico, suspendiéndolo.

El agudo análisis del poder que desarrolla Agamben, nos lleva pues a pensar que, lejos de ser simple naturaleza, el homo sacer es el resultado político de la soberanía misma. Si aplicamos esta perspectiva al caso que nos ocupa, el de la guerra sexual, comprendida ahora como guerra total, obtenemos que, dado el tablero de juego de la guerra moderna, esto es, en el contexto de un conflicto bélico del tipo amigo-enemigo, para dar razón (más allá del argumento biologicista de la necesidad de la especie de proteger a las hembras) de por qué los hombres ostentan el privilegio de combatir y de matar y las mujeres no, hay que desplegar, dentro del primero, un segundo tablero de juego, el de la guerra total, en la que el bando soberano se define precisamente por un tal privilegio de dar muerte, frente al bando que soporta la soberanía. Así, los combatientes de la primera guerra mundial presentan una doble faz, por un lado, como vidas expuestas por sus estados soberanos a la violencia desmesurada de la guerra, son vidas desnudas; por otro lado, en cuanto que pueden ejercer el privilegio de dar la muerte a otras vidas desnudas (lo cual les es negado a las mujeres), caen dentro del bando soberano en la guerra sexual total. Esta ambigüedad se explica al caer en la

cuenta de que, en cualquier contexto bélico, subyace, además de la guerra con nombres y apellidos en la historia (la primera guerra mundial, por ejemplo), otra guerra, a menudo silenciada, y que no ha tenido nombre hasta hace relativamente muy poco, la guerra sexual. Bajo esta doble perspectiva, pues, aparece más claramente la doble dimensión del combatiente, soberano en la guerra sexual y nuda vida en la guerra mundial.

Sin poder dilucidar de un modo objetivo si la guerra *en sí* es o no constitutiva del patriarcado, lo que sí podemos dar por cierto es que en el contexto del patriarcado, se erige como hegemónica la figura que encarna o ejerce el poder no ya de dar la vida (dios, la naturaleza) sino el de decidir dejar vivir o hacer morir (el soberano), y que de este modo se configura lo que puede conceptualizarse como una *desigualdad total* en las relaciones de poder que constituyen la política sexual.

Para ilustrar el modo en cómo a las mujeres se nos ha declarado literalmente “fuera de la humanidad”, podemos apelar a Bouboir,

La mujer no está plenamente integrada en el mundo de los hombres; en tanto que lo Otro, se opone a ellos; es natural que se sirva de las fuerzas que posee, no para extender a través de la comunidad de los hombres y en el futuro la influencia de la trascendencia, sino, estando separada, en oposición, para arrastrar a los varones a la soledad de la separación, a las tinieblas de la inmanencia. Es la sirena cuyos cantos precipitaban a los marinos contra los escollos; es Circe, que transformaba en bestias a sus amantes, la ondina que atrae al pescador al fondo de los estanques. El hombre, cautivo de sus encantos, ya no tiene voluntad, ni proyectos, ni porvenir; ya no es ciudadano, sino una carne esclava de sus deseos; está excluido de la comunidad, encerrado en el instante, zarandeado pasivamente entre la tortura y el placer. (Beauvoir, 1981: 87)

Como vemos, la mujer no se opone en tanto que simplemente “otro” o “algún otro”, sino, de un modo mucho más radical, en tanto que “lo Otro”, naturaleza inmanente o sobrenatural, a la mujer se la mistifica, se la deshumaniza:

El hombre reencuentra en la mujer las estrellas brillantes y la luna soñadora, la luz del sol, la sombra de las grutas; y, a su vez, las flores silvestres de los matorrales, la orgullosa rosa de los jardines, son mujeres. Ninfas, dríadas, sirenas, ondinas, hadas, pueblan los campos, los bosques, los lagos, los mares, las landas. Nada más anclado en el corazón de los hombres que este animismo. Para el marino, la mar es una mujer peligrosa, pérfida, difícil de conquistar, pero a quien mima a través de su esfuerzo para domarla. Orgullosa, rebelde, virginal y

malvada, la montaña es mujer para el alpinista que, con peligro de su vida, quiere violarla. A menudo se pretende que esas comparaciones manifiesten una sublimación sexual; expresan más bien entre la mujer y los elementos una afinidad tan original como la misma sexualidad. El hombre espera de la posesión de la mujer otra cosa que no sea la satisfacción de un instinto; ella es el objeto privilegiado a través del cual somete a la Naturaleza. (Beauvoir, 1981: 82)

Este estatuto degradado que excluye a la mujer de la sociedad humana, es un rasgo típico del patriarcado que logra dibujar una línea de continuidad entre las tribus primitivas y las instituciones militares del mundo moderno, como recuerda Millet,

El término psicoanalítico que mejor describe el clima de inmadurez que caracteriza las casas de hombre es el de “estado fálico”. Semejantes baluartes de la virilidad refuerzan la de por sí acusada orientación del patriarcado hacia el poder. Geza Roheim, antropólogo y psicoanalista de nacionalidad húngara, ha subrayado la función de tipo patriarcal desempeñada por tales instituciones en las tribus primitivas, afirmando que sus prácticas religiosas y sociales son las de “un grupo de hombres unidos por el culto profesado a una materialización del pene y por la exclusión de las mujeres de su sociedad”. El ambiente de las casas de hombres presenta rasgos sádicos, dominantes y encubiertamente homosexuales, y tanto su energía como sus móviles son, con frecuencia de índole narcisista. Es fácil percibir en ellas la relación establecida entre el pene y las armas, que da lugar a una confusión cultural de la anatomía y la posición, claramente ilustrada por la castración inflingida a los prisioneros. La camaradería entre varones, tan emcumbrada por el ejército, deriva en gran parte de una sensibilidad propia de las casas de hombres. (Millet, 1995: 111)

Típica segregación patriarcal de las mujeres que explica además el hecho de que la hostilidad masculina se descubra como profundamente anti-social, como los análisis de la literatura contemporánea que Millet realiza en su investigación ponen de relieve,

Desde la moderación de la censura se ha hecho mucho más patente la hostilidad masculina (ya sea física o psicológica) en los contextos específicamente *sexuales*. Pero ello no traduce un aumento significativo de tal hostilidad- que cabe considerar un factor constante-, sino más bien de la franqueza que induce a exponerla tras la larga prohibición de aludir a la sexualidad fuera de la literatura pornográfica o de otras producciones *underground*, tales como las del Marqués de Sade. Basta comparar el idealismo eufemístico de las descripciones del coito contenidas en ciertas poesías románticas (Eve of St. Agnes, de Keats) o en las novelas victorianas (como las de Hardy), con el estilo de Miller o de William Burroughs, para comprender que la literatura contemporánea no sólo ha copiado el detallado realismo de la pornografía, sino también su

carácter antisocial. La liberación de la tendencia masculina a herir o insultar permite, pues, apreciar con claridad el encono sexual del varón.

La historia del patriarcado es una larga sucesión de crueldades y barbaridades. (Millet, 1995: 104)

La condición no humana de las mujeres se revela de forma prístina en las escenas literarias que analiza Millet en su obra, desprender a las mujeres de su humanidad constituye, en fin, una estrategia común del patriarcado que por lo mismo nos precipita, como hemos querido justificar aquí, en una auténtica guerra sexual total.

5. CONCLUSIÓN

El caso de Dorothy Lawrence permite, como esperamos haber justificado, un análisis de la soberanía política en el marco de la política sexual, según el cual el derecho a matar que ostentan los combatientes, aparece como el privilegio que en el patriarcado se reserva a la soberanía masculina. En el que una mujer pueda matar, pues, está puesta en cuestión una de las piedras de toque del patriarcado. Si ellas ejercen la violencia soberana, nada las diferenciará de nosotros, si nada las diferencia, perdemos el estatuto privilegiado.

Evidentemente, un privilegio es algo que solo se puede tener en relación a otros, que aparecen como desposeídos. Si la distancia entre la posición privilegiada y la desposeída, se redujese, abriendo la posibilidad de una nivelación entre ambos, los términos podrían llegar a neutralizarse el uno al otro y no dejarían lugar para ninguno de los dos. Tal posibilidad constituye sin duda la “bella ilusión” que la estrategia del travestismo, interpretada como *performance* artística, pone de manifiesto y a la que tiende, desplegando así el carácter revolucionario de una subjetividad rebelde que no se conforma con lo establecido y busca y descubre nuevas posibilidades para la acción, para el pensamiento y para la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G., *Homo sacer*, Valencia, Pre-textos, 2003.

BEAUVOIR, S., *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1981.

BUTLER, J., *Gender Trouble*, New York and London, Routledge, 2007.

LAWRENCE, D., *Sapper Dorothy Lawrence*, London, The bodley head, 1919.

MARCUSE, H., *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978.

MILLET, K., *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995.

PRECIADO, B., *Testo Yonky*, Madrid, Espasa, 2008.

1.3. La guerra en la literatura escrita por mujeres

**LE DRAMMATICHE TRACCE DELL'ORA PRESENTE NELLA VITA
PRIVATA:
LA GUERRA NEL CARTEGGIO TRA ANNA KULISCIOFF E FILIPPO
TURATI (1914-1915)**

Antonella Cagnolati

Università di Foggia

1. PREMESSA METODOLOGICA: LA CATEGORIA DI GENERE COME STRUMENTO DI ANALISI

Gli eventi storici possono efficacemente essere considerati sotto punti di vista molteplici e talvolta assolutamente dissonanti fra di loro. Da un lato si accampa forte e cogente l'esigenza di comprendere e di analizzare sotto la lente spietata del ricercatore – a qualsiasi disciplina egli pertenga – i *fatti* per fornire una spiegazione del nesso causa-effetto e problematizzare le inevitabili ricadute di ogni avvenimento che va dispiegando nel presente le sue ineludibili potenzialità, sia positive che negative; dall'altro, pare mancare una dimensione particolare che renda merito a ciò che sembra sfuggire alla storia evenemenziale e razionale, ovvero le scelte private e le connessioni più arcane e misteriose, legate a motivazioni spesso del tutto irrazionali o casuali.

Se per atavica consuetudine la storiografia ha privilegiato gli eventi universali e i grandi personaggi, adottando la narrazione come struttura e genere prioritario per la divulgazione, a partire dalla metà del Novecento la rivoluzione messa in campo dalla scuola francese delle *Annales*, attraverso la scoperta di un impianto di ricerca basato sulla storia sociale e materiale, ha permesso ai ricercatori di curvarsi sapientemente sulle risonanze dei fatti e sulle “piccole cose” che determinano la vita quotidiana e sulla biografia dei comuni mortali (Bloch, 1973: 38-48).

Episodi di portata mondiale come le guerre assumono in questa ottica straordinaria una valenza del tutto divergente: interessano quindi maggiormente gli aspetti privati, intimi, personali, la narrazione delle vicende dolorose, le cause che spingono i singoli individui ad agire per sopravvivere, i sentimenti e gli affetti, tutti elementi che diventano potenti “motori della storia”.

La novità riguarda anche la scelta dell'oggetto della ricerca e dei documenti da utilizzare: alcune fonti si trovano alla confluenza di più ambiti, in una dinamica che si

pretende sia sempre più interpretata come fortemente interdisciplinare. Intendo riferirmi nello specifico alle varie tipologie di scritture femminili che ci permettono di avventurarci in una disamina che possa dipingere un affresco a tinte accese per ritrarre il panorama delle opere che intendono narrare di sé, del proprio vissuto, al fine di ripercorre le tracce – talvolta silenziose e sommesse, talaltra gridate al mondo intero – della riflessione prima e della creazione poi, e investigare fin nel profondo della coscienza “di che lagrime grondi e di che sangue” il difficile atto di porre i propri pensieri e la penna sulla carta, entrando in un universo avvertito come una costruzione declinata su paradigmi maschili, e dunque difficilmente accessibile alle donne.

Dalle minute impressioni su fatti banali agli eventi epocali, le donne hanno fedelmente riportato nei loro scritti le risonanze psichiche che tali fenomeni avevano nel coacervo magmatico della propria coscienza: ogni elemento vuoi di carattere pubblico, vuoi di ambito privato, veniva interiorizzato e lungamente meditato, reso oggetto di critica o di giudizio, nell’agognato desiderio di costruire un sé, di erigere modelli di comportamento che potessero essere omologanti rispetto ai codici egemonici nella cultura dell’epoca oppure, al contrario, per distruggere antiche certezze e proiettarsi su mondi nuovi verso esperienze inusitate ed avventurose (Cagnolati, 2012: 9-14; Cagnolati, 2014: 15-30).

Queste due divergenti opzioni paiono spesso ben identificabili nella pagina: nonostante il riserbo, la maschera con cui si coprono i propri desideri, il linguaggio, la tensione che si intuisce nella narrazione ci svelano progetti identitari, in armonia con lo *Zeitgeist* imperante o in palese frattura con l’intero universo, e l’espressione scritta diventa in tale ottica un mirabile strumento di emancipazione. Pare doveroso rimarcare come la scrittura giunga spesso solamente alla fine di un tortuoso percorso al fine di dare contezza di sé, di comunicare ad altre donne quale sia l’investimento di energie, il sogno, l’idea progettuale dalla quale si è partite. In altre occasioni, quando il desiderio di riconoscersi ha fatto saltare le ataviche categorie, la parola sulla carta accompagna, semplifica e fa chiarezza sulla complessità delle spinte alle quali l’incessante lavoro della costruzione identitaria sottopone l’Io (Lejeune, 1986: 18-23; Arriaga, 1997: 21-22).

Il complicato rapporto con la parola si manifesta come un atto necessario ma non sufficiente: la finalità che ci proponiamo è andare oltre le righe, allo scopo di analizzare il *bíos* di chi narra e comprendere l’arduo itinerario che conduce alla ricostruzione delle tappe basilari nella complessa edificazione di una identità: pare necessario pertanto

inforcare – mi si passi la metafora – degli occhiali diversi, tali che possano garantirci una visione della biografia e della formazione delle donne come binomio inscindibile, inevitabile, se desideriamo portare alla luce i delicati meccanismi attraverso i quali sparsi frammenti – come tessere indistinte di un mosaico – giungono a donarci contorni precisi e dettagliati di un disegno invisibile se viene indagato senza una pista di ricerca scientifica e attendibile. Tale convinzione nutre da una parte la scelta relativa alla tipologia dei genere letterari – più spesso lettere, diari, memorie, autobiografie – dall'altra ci testimonia la rilevante presenza del sé, le cui tracce si fanno evidenti pur nella narrazione di *altro da sé* e nella chiarezza con la quale le donne si cimentano nella comprensione di fatti storici e politici.

La soggettività femminile ha modo di esprimersi quando si squarcia il velo del silenzio e dell'omertà che circonda il proprio vissuto, ricomponendolo attraverso un orizzonte di senso: la co-struzione del sé impone allora uno sguardo differente che illumina altre storie circoscritte in un universo simbolico del tutto contrastivo rispetto alla tradizionale relegazione nell'annullamento della sfera privata. Per riconoscersi come soggetti capaci di portare nell'agone pubblico le proprie vicende biografiche, le donne hanno dovuto impadronirsi di un lessico, conquistarlo pienamente e ricomporlo su un *orizzonte di genere* che desse legittimazione alla narrazione delle loro esperienze, attribuisse senso al loro vissuto, interiorizzando e rileggendo con un'ottica divergente le vicende storiche per rinarrarle e ricomprenderle attraverso categorie non meramente costruite dal maschile. Da qui nasce lo straordinario interesse per le "carte" femminili, pagine capaci di illuminare tra le righe l'implicito, il non-detto, sepolto nel buio più profondo della coscienza delle donne.

2. LA COPPIA DEL SOCIALISMO ITALIANO

In primo luogo pare opportuno specificare per quale motivazione ho scelto due personaggi che non possono certo essere annoverati nell'alveo della letteratura ma che invece dal punto di vista della storia italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento, nonché per l'intero arco cronologico di cui stiamo discutendo – ovvero lo scoppio della prima guerra mondiale nel 1914 e la sua fine nel 1918 – godono di una fama indiscussa: Anna Kuliscioff e Filippo Turati⁵⁸. Si tratta di figure

⁵⁸ Filippo Turati (1857-1932) fu uno dei massimi esponenti del Partito socialista italiano dalla fine del secolo XIX al Fascismo. Eletto deputato nel 1896 alla Camera, rappresentò sempre l'ala riformista del

straordinariamente rilevanti per la storia del Partito Socialista italiano di cui rappresentarono due pilastri non solo dal punto di vista teorico bensì sotto il profilo della divulgazione delle tematiche e delle idee sulle pagine delle riviste che essi stessi fondarono. Ho deciso di avvicinarmi al tema della guerra mondiale attraverso un percorso decisamente laterale: quindi non tratterò gli scritti che apparvero frequenti e copiosi sui giornali come l'*Avanti* – quotidiano e organo ufficiale per la diffusione delle teorie socialiste – oppure su *La Bandiera socialista*, o su altre riviste nelle quali possiamo percepire il dibattito tra interventisti e neutralisti che dilania anche le file del socialismo italiano con esiti devastanti, collocando su fronti contrapposti coloro che si dicevano ferventi pacifisti e non volevano ad alcun costo che l'Italia fosse coinvolta nelle vicende belliche, viste come un conflitto tra differenti blocchi imperialisti, e una parte della politica e della società italiana che era a favore della guerra, pur mostrandosi in qualche maniera vicina e solidale con le figure più rappresentative della dirigenza socialista. Si può ricordare come esempio efficace e chiarificatore la traiettoria ambigua del giovane Mussolini che, pur essendo un fervente socialista, si fa portavoce di un'intensa campagna interventista seguendo a sua volta le orme di altri personaggi dotati di grande influenza sull'immaginario simbolico della società italiana, tra i quali annoveriamo Gabriele D'Annunzio, che vedevano nella guerra una sorta di igiene cosmica finalizzata ad una palingenesi morale e materiale (Sondhaus, 2014: 189-203).

Nella coppia Kuliscioff-Turati che condivise a lungo vita comune e ideali politici, vorrei dedicarmi maggiormente ad Anna, considerata a giusta ragione "l'intelligenza" del socialismo italiano. Pare ormai decisamente acclarato dalla storiografia che nella battaglia per mutare la situazione negativa dal punto di vista politico per le prospettive del socialismo riformista in Italia si inserisce a pieno titolo l'emblematica figura e la lucida riflessione di una donna davvero straordinaria: Anna Kuliscioff. Non studiato ancora a sufficienza, il legame osmotico tra Anna e la sua visione di un diverso modello sociale per l'Italia di inizio Novecento – così evidente e fortemente affermato nei suoi scritti come verità imprescindibile – meriterebbe un'analisi decisamente più approfondita. Chi era dunque questa donna che determinò con il suo pensiero e la sua instancabile attività le sorti del socialismo italiano nei decenni a cavallo dei secoli XIX-XX?

partito. Lasciò l'Italia quando si rese evidente il progetto dittatoriale di Mussolini e si recò a Parigi dove, insieme ad un numeroso gruppo di socialisti come Sandro Pertini e Carlo Rosselli, organizzò strenuamente l'opposizione antifascista fino alla sua morte.

Anna Kuliscioff, il cui vero cognome era Rosenstein, era nata nella cittadina di Simferopoli in Crimea nel 1857 (o più probabilmente nel 1854), figlia di un ricco mercante di origini ebraiche. Di famiglia benestante, la piccola Anna, di intelligenza acuta, viene indirizzata allo studio e ben presto rivela la sua volontà di oltrepassare gli angusti confini culturali della sua città per avventurarsi nell'impresa di conseguire una laurea in filosofia all'Università di Zurigo, città dove già molti giovani russi si recavano per proseguire gli studi.

A Zurigo l'ambiente studentesco è vivace e cosmopolita; la città ospita studenti e studentesse che provengono da varie nazioni europee ed è rinomata per la libertà di pensiero e per la straordinaria ospitalità e tolleranza nei confronti di tutte le correnti intellettuali e politiche. Anna matura in tale *milieu* le sue concezioni che la avvicinano inizialmente al movimento nichilista di Bakunin, il quale andava predicando teorie anarchiche per abbattere in Russia il dominio dispotico dello zar. Rivoluzionaria e ribelle, Anna viene però espulsa ed è costretta a ritornare in Russia dove si unisce ad alcuni giovani russi per la cosiddetta "andata verso il popolo", ovvero un lavoro di sensibilizzazione politica presso i poverissimi villaggi di contadini al fine di predicare loro la giustizia e la libertà. Ricercata dalla polizia russa, nel 1877 Anna si rifugia dapprima in Francia e di nuovo in Svizzera dove conosce Andrea Costa alla quale sarà legata fino al 1881 e dal quale ha una figlia Andreina che vivrà sempre con la madre. Costantemente impegnata politicamente, Anna decide di studiare medicina e si laurea a Pavia nel 1887 specializzandosi in ginecologia, diventando da allora la "dottora dei poveri", disponibile in modo particolare a curare gratuitamente le donne e i bambini nelle zone più degradate di Milano, città dove si era definitivamente stabilita.

A Milano incontra e si lega sentimentalmente a Filippo Turati con il quale convive fino alla morte. Il loro legame sarà affettivo e politico: insieme danno vita a *Critica sociale*, la rivista più importante del socialismo italiano, e preparano la svolta che determina la nascita nel 1892 del Partito socialista italiano. La battaglia per l'estensione del diritto di voto alle donne provoca in Anna un'importante maturazione politica: comincia ad interessarsi alle vere condizioni delle donne nel mondo del lavoro, raccogliendo dati, pronunciando conferenze, ponendosi in aperta ostilità verso il suo partito che non pensa alle donne e non le crede consapevoli e pronte per garantir loro questo irrinunciabile diritto (Cagnolati 2013: 13-19). Il femminismo di Anna è sostanzialmente pragmatico: ne consegue lo sforzo di far approvare nel 1901 al Parlamento italiano la "legge Carcano" che prevedeva una riduzione dell'orario di

lavoro per le donne e i bambini nelle fabbriche e maggiori tutele per la maternità. La battaglia in cui Anna si impegna maggiormente nel nuovo secolo riguarda non solo le condizioni di vita e di lavoro per le donne bensì la richiesta di suffragio: inascoltata dal partito, Anna organizza la sua lotta attraverso la diretta comunicazione con le donne ed un'opera di pedagogia politica e civile. Fonda nel 1912 *La difesa delle lavoratrici*, organo di stampa sul quale si dibattono i temi di maggiore attualità, si batte per attivare organizzazioni assistenziali come l'Umanitaria, predispone scuole serali, crea federazioni di lavoratrici.

Impegnata anche sul fronte dell'elaborazione di un socialismo italiano più moderno, in stretta sinergia con la riformulazione a livello europeo, Anna mantiene proficue relazioni con gli aderenti alla Seconda Internazionale: testimonianza preziosa è la sua ricchissima corrispondenza con i personaggi più illustri dell'idea socialista europea, dai quali trae notizie, informazioni, riflessioni che collocano il suo pensiero su un livello senza dubbio più internazionale ed aperto rispetto a molti suoi compagni di partito.

Inesorabilmente attaccata nel corpo da una dolorosa artrite deformante, ma non piegata nello spirito e nella lucidità del suo pensiero, Anna vive gli ultimi anni della sua lunga vita ormai confinata nella casa milanese: gli avvenimenti politici italiani, a partire dal 1922, anno della "marcia su Roma" e la presa del potere di Benito Mussolini la addolorano profondamente, così come l'assassinio del suo amico e compagno di partito Giacomo Matteotti avvenuto il 10 giugno del 1925. Amareggiata e delusa, fortemente preoccupata per le sorti future dell'Italia, Anna denuncia la violenza delle squadre fasciste dalle pagine di *Critica sociale* diventando così un'acerrima nemica per Mussolini.

Anna muore il 29 dicembre 1925: la violenza non risparmia il suo corteo funebre che, passando per le strade del centro di Milano tra due immense ali di folla commossa, viene fatto oggetto di scempio da alcuni fascisti che strappano i drappi e le corone dal carro sul quale era trasportata la sua bara. I tempi cupi che Anna aveva lucidamente profetizzato con la sue parole e i suoi scritti si stavano avvicinando: la violenza efferata contro le sue spoglie ne costituiva la manifestazione più lampante.

La sua morte destò un'eco fortissima di commozione nell'intero cenacolo dei socialisti milanesi e italiani, ma non solo. Prova ne siano la numerose testimonianze amorevolmente raccolte da Filippo Turati nel volume *Anna Kuliscioff 1857-1925* (Turati 1984) in cui possiamo leggere i necrologi pubblicati sui giornali italiani dell'epoca ed i ricordi di persone che avevano conosciuto Anna e portavano impresso

nell'animo la memoria indelebile di una donna dolce, generosa, affabile, di una rara e lucida intelligenza. Le giovani figlie di Cesare Lombroso, Paola e Gina, rimembravano la forte impressione riportata dalla bellissima figura di Anna Kuliscioff che frequentava a Torino la casa paterna, e scrissero nel volume pagine mirabili in suo onore⁵⁹, così come una sua "santificazione laica" fu edificata da molti compagni che avevano condiviso la sua battaglia politica:

La fede e la speranza di questa nobilissima creatura non si abbassavano, come bandiere umiliate, dinanzi al cielo nuvoloso. Essa seppe innalzarle, nel martirio della sua esistenza umana che tramontava, sempre più in alto. Perciò, ad un certo punto, il suo atteggiamento spirituale parve, ai suoi intimi, più che un estremo atto di politica militante, una superiore lezione di vita. Una lezione che si è conclusa solo nell'attimo in cui il suo cuore – che tanto aveva palpitato per l'Umanità, per la giustizia, ed anche per questa nostra Italia – ebbe cessato di battere. (Amendola, 1984: 88)

3. COMPLICITÀ, AMORE E POLITICA

Il corposo carteggio che Anna Kuliscioff e Filippo Turati ci hanno lasciato a guisa di preziosa eredità risulta composto da ben sei ponderosi volumi che coprono l'arco cronologico 1898-1925⁶⁰. Turati era stato eletto nel 1896 alla Camera come primo deputato socialista e dunque trascorreva gran parte dell'anno a Roma, affaccendato nelle farraginose dinamiche della vita politica parlamentare, mentre Anna viveva a Milano e continuava a seguire sia le vicende legate all'esistenza e allo sviluppo del partito, sia le relazioni umane, amicali e professionali che facevano del suo salotto milanese il centro delle decisioni politiche più importanti e delle discussioni più vivaci sulla società italiana.

Nella casa milanese di via Portici Galleria 23 (la residenza milanese di Anna e Filippo, vicino al Duomo) giovani leve del socialismo ed attempati esponenti della storia italiana del secondo Ottocento erano accolti ed ospitati con uguale rispetto e amabilità: il "salotto" fu un crogiuolo di esperienze intellettuali, di avventure editoriali, di dure e aperte discussioni negli anni difficili della prima guerra mondiale e

⁵⁹ Questo il commosso ricordo di Gina Lombroso: "Eravamo ancora bambine [...] questa la ragione che avvinsse a lei tanti cuori vicini: la sua mirabile intuizione psicologica, per cui sapeva legger nell'animo i desideri coscienti e incoscienti, rispondervi, appagarli; perché c'era con lei la possibilità di scambiare le idee anche senza parole." (Ferrero Lombroso, 1984: 86)

⁶⁰ Per la suddivisione temporale e la corrispondenza relativa al periodo di guerra sono stati utilizzati i volumi III (tomo secondo, 1912-1914) e vol. IV (tomo primo, 1915-1917).

dell'avvento del Fascismo. Paolo Treves, ricordando la stanza ben nota che egli stesso era uso a frequentare la definiva il “salotto del socialismo italiano”, aggiungendo che “Nulla di mondano o di pettegolo poteva essere in quell'ambiente e il famoso ‘salotto’ era in realtà una stanza di lavoro, direi, se non fosse stato molto di più, di redazione, non solo della rivista quindicinale, ma proprio redazione della carta fondamentale del socialismo democratico, e manca ancora il biografo e lo storico per quelle vite e la loro opera” (Treves, 1957: 333).

Si tratta senza alcun dubbio di una fonte che permette di entrare nella loro vita e di seguirne le tappe fondamentali che narrano gli aspetti privati quali le malattie, i problemi quotidiani e familiari, la nostalgia acuita dalla lontananza geografica, equamente rappresentati dalla sfera pubblica che comprende la discussione “a distanza” dei fatti più salienti del momento, i giudizi su vicende e persone, i consigli e i suggerimenti per le decisioni da assumere in ambito politico. La frequenza delle missive vede la corrispondenza ripartirsi equamente tra Filippo e Anna: leggendo le loro carte, pare di assistere ad un dialogo a distanza che mai si interrompe, nel quale trovano largo spazio la sollecitudine affettiva per la salute di entrambi, così come i rapidi impliciti accenni a momenti di vita condivisa e la conoscenza ormai profonda dei reciproci odi e amori, tolleranze e antipatie, abitudini e vizi. Il mondo esterno pare filtrato e reso più diafano attraverso le parole, quasi che le lettere riportassero i fatti depurandoli del loro peso e della loro ricaduta sul cerchio magico costruito dalla complicità e dall'amore che l'annoso sodalizio aveva contribuito a generare. Domande e risposte si succedono in un flusso ininterrotto, come non si trattasse in verità di un colloquio solo virtuale bensì di una amabile chiacchiericcio di due amici seduti uno di fronte all'altro sul divano verde a sorbire un aromatico caffè: su tutto si accampa – a volte pudicamente celata – una forte e dolorosa nostalgia⁶¹.

Scorrendo le lettere, le differenze evidenti che si intravedono nel carattere dei due sono numerose: Anna esprime sempre un'amorevole cura nei confronti di Filippo, a partire dagli affettuosi nomignoli con cui lo chiama come “filippon”, “veggion”; si preoccupa della sua malferma salute e delle conseguenze dello stress dovuto all'attività parlamentare⁶²; gli consiglia rimedi e medicinali, lo sollecita a farsi visitare dai

⁶¹ “Mio carissimo, eccomi qui nel nostro faro di Piazza Duomo. Il primo momento sentii un gran vuoto, una solitudine deprimente, ma poi mi sono rimessa, sentendomi in compenso più vicina a te, perché in questo caro angolo luminoso mi illudo di tornare a vivere più con te” (Kuliscioff, 2 marzo 1915).

⁶² “La svogliatezza non può essere cagionata, dato il tuo temperamento, che da un malessere, e bisogna riprendere senza altro al più presto la cura.” (Kuliscioff, 10 dicembre 1914)

medici a Roma per certe sue patologie. Gli manda i saluti degli amici, e lo informa sulla situazione della famiglia e dei nipoti⁶³, gli fornisce ragguagli sulla complessa organizzazione familiare⁶⁴, gli descrive chi va e chi viene nella casa milanese; talvolta (ma solo *en passant*) appare qualche cenno alle sue (di Anna!) precarie condizioni di salute⁶⁵; ripetutamente tenta di confortarlo e sostenerlo psicologicamente⁶⁶; assai spesso gli esprime e gli rinnova con parole accorate tutto il suo amore⁶⁷. Possiamo considerare questo aspetto come una sorte di *maternage* e il lato più lampante del suo ruolo di cura nei confronti del compagno lontano.

Filippo appare invece maggiormente autocentrato: le descrive il suo stato d'animo, l'accidia che lo coglie⁶⁸ e che gli fa sembrare il suo lavoro alla Camera come lento, pesante, talvolta ingabbiato dalla routine delle assurde regole parlamentari che dilatano a dismisura i tempi per la discussione delle leggi e l'iter dei provvedimenti⁶⁹. In altre occasioni, le sue lettere appaiono estremamente tecniche e sibilline⁷⁰ quando affrontano la minuziosa descrizione delle snervanti procedure del lavoro presso la Camera dei Deputati.

Tuttavia le lettere di Anna, dopo un iniziale *incipit* affettivo, virano decisamente verso una brillante chiarificazione sulla situazione politica nazionale e internazionale: si comprende agevolmente come una parte del suo lavoro consistesse nel mantenere inalterata una rete di rapporti che ella aveva iniziato in gioventù (per esempio con gli esponenti europei più importanti del socialismo come Lenin ed Engels) dalla quale

⁶³ Alcune lettere vengono scritte da Desio dove la famiglia di Andreina (figlia di Anna) si trasferisce per trovare un clima più mite che favorisca la guarigione del marito Luigi, gravemente ammalato (Kulisioff, 25 febbraio 1915).

⁶⁴ “Telefonai subito alla mamma [i.e. la mamma di Filippo Turati], che sta bene, e dissi alla Giovanna che qualunque cosa avesse bisogno telefoni alla Sabina, la quale me lo farà sapere per telefono.” (Kulisioff, 24 febbraio 1915)

⁶⁵ “Io ho delle ore che non sto niente bene; alla sera soltanto comincio un po' a respirare.” (Kulisioff, 28 febbraio 1915)

⁶⁶ “Facciamo finta di essere, se non allegri, almeno sereni, e prendiamo un po' le cose come vengono, dal momento che non è in noi il potere di cambiarle. Per parte mia d'altronde non domando gran che dalla vita, mi basterebbe che tu fossi più sereno e più adattabile agli incerti degli anni, che cominciano ad essere indiscreti e a pesare discretamente sulle spalle. [...] In ogni modo ne fai ancora, pur depresso come sei, più di quanto non ne fanno i più giovani tuoi colleghi.” (Kulisioff, 5 marzo 1915)

⁶⁷ “La tenerezza per te, tanto più intensa, quanto più ti vedo affannato, malcontento ed irritato contro tutto e tutti [...]. Ciao caro Filippon, ti dò tutti quei baci, che non osai darti in realtà, per timore di seccarti o ricevere una indifferente accoglienza, equivalente a ripulsa. Io però non me ne offendo e ti voglio ugualmente tutto il bene dell'animo.” (Kulisioff, 23 febbraio 1915)

⁶⁸ “Teri ho lavorato pochissimo [...] la sera feci una lunga passeggiata per digerire e dormire, due cose che mi diventano sempre più difficili [...] sono tanto torpido e tanto svogliato che riesco a mala pena a scriverti poche righe” (Turati, 2 marzo 1915); “io sono grigio grigio, senza voglia di nulla e senza piacere di nulla [...] è una svogliatezza cronica, cristallizzata nei nervi.” (Turati, 3 marzo 1915)

⁶⁹ “Io soltanto ho più che mai la sensazione di essere venuto qui a far nulla.” (Turati, 25 febbraio 1915)

⁷⁰ Si veda in proposito la lettera di Turati datata 9 dicembre 1914.

traeva copiosamente notizie su ciò che stava avvenendo nelle altre nazioni, e nella lettura assidua ed attenta dei giornali italiani e stranieri⁷¹, prevalentemente russi e tedeschi, attraverso i quali era in grado di elaborare un panorama dettagliato e nitido che poi trasmetteva a Turati. Si trattava di un compito importantissimo, non solo per le informazioni che Anna era in grado di fornire, ma anche perché, con le sue letture, ella era spesso in grado di capire la situazione meglio di quanto facesse Turati a Roma (Punzo, 2004: 436-437).

Sempre forte ed assertiva, Anna si lanciava in argute disquisizioni sulle vicende del presente, cercando di illuminare nelle missive, anche con tratti assolutamente sintetici e concisi, le varie posizioni politiche degli stati, le ambiguità di cui si rendevano colpevoli i vari esponenti della politica italiana, prevedendo altresì con profetica lungimiranza ciò che si sarebbe verificato di lì a poco⁷². I suoi giudizi erano precisi, taglienti e rapidi: difficilmente commetteva errori sulla valenza delle persone e su ciò che si sarebbe rivelato – sia in negativo che in positivo – nei loro comportamenti. Formulava opinioni, imponeva strategie e nelle riunioni politiche e redazionali di cui si affrettava a dare ampio resoconto nelle lettere, si dimostrava acuta e razionale:

entrava nelle discussioni politiche come di straforo, per incidente, senza pretesa alcuna, e, di poscia, in breve, nel silenzio degli altri, diventava la dominatrice, dandogliene titolo e diritto la precisione con la quale esponeva e ricordava i fatti, le parole, le idee di un autore oppure di un articolo o di un libro, la chiarezza con la quale *vedeva* le soluzioni. [...] Talvolta, sì, scattava, parlava reciso, duro, aspro, sembrava persino aggressiva, non mai però per ribattere una parola che avesse potuto toccarla personalmente, sibbene per scansare quello che Le sembrasse un pericolo o un danno presente e futuro per il movimento, per il partito, per il socialismo. (Schiavi, 1926: 50-51)

Verifichiamo dunque con quale spirito e con quali parole Anna e Filippo nelle loro lettere discutono sulla tragedia che sta per travolgere la società italiana e che la trasformerà inevitabilmente: il dramma della guerra che si appresta a distruggere la vita di tutti.

⁷¹ Cfr. la lettera di Anna Kuliscioff del 16 aprile 1915 ricca di dettagli e sintesi di notizie sulla guerra, tratti da testate giornalistiche europee.

⁷² Mirabile l'enfasi con cui Anna Kuliscioff condanna la neutralità italiana (Kuliscioff, 10 marzo 1915), nonché l'attendismo della "diplomazia, che non sa essere né neutrale, né avere una visione chiara, né del presente, né dell'avvenire".

4. LA GUERRA NELLO SPECCHIO DELLE PAROLE

Ai fini di una scelta pertinente dal punto di vista cronologico in linea con l'individuazione delle argomentazioni che Filippo e Anna si scambiano nelle loro missive, gli anni 1914 e 1915 sono decisivi, vuoi per quantità che per la ingombrante presenza del tema della guerra che occupa ovviamente spazio rilevante nel carteggio⁷³. Le divergenze non potrebbero essere più eclatanti: fin dal dicembre 1914 Anna si dichiara assolutamente convinta che, nonostante le prese di posizione ufficiali del governo mostrino una schiacciante propensione per la neutralità, “la guerra verrà e la farà un ministero Giolitti-Bissolati”⁷⁴. In una densa lettera di straordinaria lucidità politica, Anna protesta con veemenza contro la patetica ignavia che sembra ormai attanagliare le opposizioni nel parlamento che non sollevano la loro voce contro i perversi maneggi del governo: si meraviglia dell'apparente calma che regna a Roma e dell'assoluta indifferenza. Per quale motivo – ella si domanda – i fatti bellici della primavera non hanno “suscitato le massime preoccupazioni di tutti i partiti e dei giornali”⁷⁵?

Il distacco delle due contrastanti visioni politiche di Anna e Filippo pare la cifra più determinante nelle lettere del 1915: la chiarezza e la determinazione di Anna – che fa tesoro delle notizie che arrivano dai fronti bellici e delle epistole che le giungono dai compagni socialisti nei vari paesi europei – la convincono che non è più tempo di immobilismo⁷⁶. Il quadro della situazione europea non ha segreti per Anna: così, in una lunga missiva che pare assumere i toni di un pur sintetico trattato di diplomazia politica, ella fornisce con chiarezza precisi dettagli sulle aree di maggiore criticità nel conflitto, come i Dardanelli, contesi fra i due imperi russo e ottomano; i Balcani, che non cessano di manifestarsi come la “polveriera d'Europa”; la inestinguibile rivalità anglo-tedesca; su tutto, domina la ferma convinzione che l'Italia sarà trascinata suo malgrado nella guerra. Un mutamento appare chiaro nello stile e nell'enfasi quasi oratoria nelle lettere

⁷³ Nell'anno 1914 le lettere sono 21 (11 di Anna e 10 di Filippo); nell'anno 1915 le lettere sono 104, equamente divise a metà (57 di Anna; 57 di Filippo). Dobbiamo rimarcare come le lettere di Anna siano sempre notevolmente più lunghe e dettagliate.

⁷⁴ Lettera di Kuliscioff, 7 dicembre 1914.

⁷⁵ Si veda anche più oltre: “mi pare che da un momento all'altro debba venire il decreto di mobilitazione, e sono stupita della tranquillità della Camera e della tua sicurezza che la guerra nessuno la vuole. Certo anch'io non voglio la guerra, ma ciò non m'impedisce di sentire vivamente la realtà che s'impone e che anche l'Italia non potrà sottrarsi all'incendio generale.” (Kuliscioff, 4 marzo 1915)

⁷⁶ Quando “si inizia una storia nuova di rapporti internazionali, dove l'Italia è maggiormente interessata, non è più possibile l'indecisione: o vivere, muovendosi – o vegetare in avvenire, rimanendo nella neutralità.” (Kuliscioff, 5 marzo 1915)

di Anna relative ai mesi della primavera 1915: un maggior piglio stilistico, una forza argomentativa che non ammette repliche si stagliano nette nelle righe, unitamente ad una *vis* polemica supportata da una forza etica indubitabile.

Di tutt'altro avviso pare Turati che osserva le vicende dall'angolatura romana: egli ostenta la convinzione che la volontà dei popoli si rivelerà più forte delle segrete manovre dei governi cosicché la guerra non si farà e alla fine prevarrà il buon senso. Sembra sottovalutare completamente l'impatto dell'opinione pubblica che di lì a poco verrà abilmente coinvolta da pochi agitatori di popolo i quali nella "radiose giornate" di maggio, attraverso tumulti e rivolte di piazza, forzeranno la mano al governo costringendolo ad intervenire nel conflitto esattamente il 24 maggio del 1915.

Miopia politica: tale parrebbe il giudizio che dovremmo esprimere sul comportamento di Turati il quale, pur seguendo la corrente del pacifismo socialista, non si avvede del radicale mutamento del contesto europeo e della pericolosità di un neutralismo *tout court*. Più realista ed analitica Anna, le cui argomentazioni non fanno però presa sulle convinzioni di Filippo e sulla linea politica dei socialisti che sono seduti nel parlamento italiano⁷⁷.

Tale opacità di giudizio – colpevole appannaggio delle forze di sinistra – travolgerà tutto e al termine del conflitto nulla sarà più come prima: l'obnubilamento delle anime e delle coscienze, così evidente già nel 1915, schiuderà la strada al terribile Ventennio fascista, sciagurato artefice di un secondo conflitto mondiale. Come ben aveva intuito Anna nei suoi precoci giudizi negativi su Mussolini, i germi di questa nuova malattia si stavano già ampiamente spargendo nella società italiana, ormai priva di anticorpi e dunque del tutto impreparata ad affrontare tale immane sciagura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AAVV., *Anna Kuliscioff e l'età del riformismo*, Atti del Convegno di Milano (dic. 1976), Roma, Mondo Operaio, 1978.

AAVV., *Anna Kuliscioff. In memoria*, Milano, Off. Tip. E. Lazzari, 1926 (ristampa Milano, Lucchi, 1989).

ADDIS SABA, M., *Anna Kuliscioff. Vita privata e passione politica*, Milano, Mondadori, 1993.

⁷⁷ "Io non ti convinco, perché non vuoi lasciarti convincere, ma non perché le mie ragioni non siano convincenti" (Kuliscioff, 10 marzo 1915).

AMENDOLA, G., "Spirito attivo", in Turati, F., *Anna Kuliscioff 1857-1925*, Roma, Opere nuove, 1984, pp. 87-88.

ANNARATONE, D., *Due rivoluzionarie russe in Italia: Anna Kuliscioff e Angelica Balabanoff a confronto*, Milano, CLUP, 2003.

ARRIAGA FLÓREZ, M., *Mio amore, mio giudice. Alterità autobiografica femminile*, Lecce, Manni, 1997.

ARRU A., CHIALANT, M.T. (a cura di), *Il racconto delle donne. Voci autobiografie figurazioni*, Napoli, Liguori, 1990.

BLOCH, M., *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1969.

CAFFIERO, M., VENZO, M. (a cura di), *Scritture di donne. La memoria restituita*, Roma, Viella, 2007.

CAGNOLATI, A., "The Man's Monopoly" (Anna Kuliscioff), in T.K. Wayne (Ed.), *Feminist Writings from Ancient Times to Modern World*, 2 voll., Greenwood (USA), ABC-CLIO, 2011, vol. I, pp. 303-307.

CAGNOLATI, A., "El monopolio del hombre. La reflexion de Anna Kuliscioff sobre la desigualdad de las mujeres en el mundo laboral", in Martín Clavijo, M. (Ed.), *Más igualdad. Redes para la igualdad*, Sevilla, Arcibel, 2012, pp. 111-119.

_____, *Biografia e formazione. Il vissuto delle donne*, Milano, Simplicissimus Book Farm, 2012.

_____, "Femmes, travail et droits. Notes en marge de Le Monopole de l'homme de Anna Kuliscioff", in Rossetti, S. (a cura di), *Donne e lavoro. Percorsi diacronici ed emergenze contemporanee*, Roma, Aracne, 2013, pp. 13-29.

_____, "Vidas en el espejo. La educación en la escritura autobiográfica de las mujeres", *Espacio, Tiempo y Educación*, 1, 1 (enero-junio 2014), pp. 15-30.

CASALINI, M., *Anna Kuliscioff e il dibattito sulle donne nel socialismo italiano, 1890-1907*, Firenze, s.n., 1980.

_____, "Femminismo e socialismo in Anna Kuliscioff", *Italia contemporanea*, XXXIII (143) aprile-giugno 1981, pp. 11-43.

_____, *La signora del socialismo italiano. Vita di Anna Kuliscioff*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

DAMIANI F., RODRIGUEZ, F. (a cura di), *Anna Kuliscioff. Immagini, scritti, testimonianze*, Milano, Feltrinelli, 1978.

GABRIELLI, P., *Mondi di carta. Lettere, autobiografie, memorie*, Siena, Protagon, 2000.

LAVIGNA, C., *Anna Kuliscioff: from Russian populism to Italian socialism*, New York, Garland Publishing, 1991.

LEJEUNE, Ph., *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986.

LOMBROSO FERRERO, G., “Il suo fascino”, in Turati, F., *Anna Kuliscioff 1857-1925*, Roma, Opere nuove, 1984, pp. 86-87.

PALA, A., *Anna Kuliscioff*, Milano, Librimarket, 1973.

PILLITTERI, P., *Anna Kuliscioff, una biografia politica*, Padova, Marsilio, 1986.

PINNA, A.G., *Anna Kuliscioff: la politica e il mito*, Milano, M&B, 2001.

PUCCINI, S., “Condizione della donna e questione femminile (1892-1922)”, *I Problemi del Socialismo*, 4 (1976), pp. 9-71.

PUNZO, M., “Il salotto di Anna Kuliscioff”, in Betri, M.L., Brambilla, E. (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 429-453.

ROVERI, A., *Giovinanza e amori di Anna Kuliscioff. Romanticismo e femminismo di una grande femminista*, Firenze, Atheneum, 1993.

SANTARELLI, E., “Protagoniste femminili del primo Novecento. Schede biobibliografiche”, *I problemi del socialismo*, 4 (1976), pp. 229-260, voce Anna Kuliscioff, pp. 247-248.

SCHIAVI, A., *Anna Kuliscioff*, Roma, Edizioni Opere Nuove, 1955.

_____, “La signora Anna”, in AAVV., *Anna Kuliscioff. In memoria*, Milano, Off. Tip. E. Lazzari, 1926, pp. 50-54.

SONDHAUS, L., *Prima guerra mondiale. La rivoluzione globale*, Torino, Einaudi, 2014.

TREVES, P., “Portici Galleria 23”, in *Esperienze e studi socialisti in onore di Ugo Guido Mondolfo*, (a cura di Critica sociale), Firenze, la Nuova Italia, 1957, pp. 332-336.

TURATI, F., – KULISCIOFF, A., *Carteggio 1898-1925*, raccolto da A. Schiavi, a cura di F. Pedone, 6 voll., Torino, Einaudi, 1977.

_____, *Anna Kuliscioff 1857-1925*, Roma, Opere nuove, 1984.

VALERI, N., *Turati e la Kuliscioff*, Firenze, Le Monnier, 1974.

VENTURI, F., “Anna Kuliscioff”, *Movimento Operaio*, I, 2 (1952), pp. 23-57.

VIGEZZI, B., *Il PSI, le riforme e la rivoluzione (1898-1915)*, Firenze, Sansoni, 1981.

**EL CENTENARIO DE 1914:
GUERRA, ACTIVISMOS Y ESCRITURA DESDE EL SIGLO XXI
LONDINENSE**

*Isabel Carrera Suárez
Universidad de Oviedo*

El papel crucial desempeñado por el Reino Unido en la I Guerra Mundial, fuertemente condicionado por sus hábitos imperiales, dejó una profunda huella en la historia del país y sin duda condicionó el futuro europeo y global. La guerra que pretendía terminar con todas las guerras dejó millones de muertos y la economía británica (entre otras) en bancarrota, mientras los fabricantes de armas acumulaban una inmensa riqueza. El coste para Alemania sin duda fue mayor, pero incluso para los vencedores fue incalculable, especialmente si se mide en pérdidas humanas: no solo en muertes, sino en heridos, traumatizados, en disrupción social y en potencial humano cercenado. No es de sorprender, por lo tanto, que a pesar de la relativa lejanía de la fecha y de la apretada historia del siglo XX, cargada de conflictos y de cambios políticos y sociales, el centenario de 1914, conmemorado este año, haya ocupado el espacio y el debate público en el Reino Unido.

Frente a un David Cameron ávido por reforzar el sentimiento nacionalista británico, que comparó los actos conmemorativos de la guerra a los del jubileo real, surgen plataformas pacifistas como *No Glory* (<http://noglory.org/>) que reúne noticias alternativas al triunfalismo oficial e información sobre aspectos menos conocidos o publicitados de la “Gran Guerra”. Su web publica una carta abierta contra el belicismo⁷⁸, suscrita por figuras de la literatura, el cine y la vida pública británica. Mientras se suceden los actos que realzan las gestas heroicas y la maniobra bélica, una parte de la sociedad británica intuye una estrategia justificativa de agresiones

⁷⁸ La carta, que se inicia describiendo la Primera Guerra Mundial como un desastre militar y una catástrofe humana, rechaza la finalidad manifiesta de los actos conmemorativos (“resaltar el espíritu nacional”), su liderazgo por militares, y recuerda los fines lucrativos y de poder territorial de la Guerra, los 16 millones de muertos 20 de heridos. Hace un llamamiento a utilizar la conmemoración para fomentar la paz y la cooperación internacional.

contemporáneas, y responde de modo crítico u organiza actividades alternativas que ayudan a profundizar en el conocimiento del pasado y sus lecciones para el presente.

El mundo del arte y la literatura no es ajeno a esta corriente crítica. Carol Ann Duffy, desde 2009 poeta oficial del Reino Unido (*Poet Laureate*) contribuye a la web *No Glory*, no sólo firmando la carta, sino produciendo tres poemas en torno a la “Gran Guerra”: “An Unseen”, inspirado por Wilfred Owen, “The Christmas Truce”, sobre la Tregua de Navidad entre soldados de ambos bandos, y “Last Post”, en homenaje a los dos últimos combatientes vivos. La elevada participación de artistas en esta plataforma supone un aspecto en común con el objeto de análisis en este artículo, la antología de textos coordinada por la también poeta Lavinia Greenlaw, titulada *1914--Goodbye to All That. Writers on the Conflict between Life and Art* (2014), en la que diez escritoras y escritores, procedentes de diversos países que participaron en la I Guerra Mundial, reflexionan sobre la relación entre escritura y conflicto. Cuatro de las autoras participaron, así mismo, el 5 de agosto de 2014, en un debate público incorporado a los actos culturales de la *British Library*, un encuentro literario que les permitió, al igual que el libro, responder al icónico ensayo de Robert Graves “Adiós a todo eso”, la “amarga despedida de Gran Bretaña” (Graves, xv) por parte del autor, un texto autobiográfico que relata el sufrimiento e incompetencia de la Guerra, el lado absurdo del patriotismo y medita sobre las transformaciones que surgen tras el conflicto: el refuerzo de las ideas pacifistas, de igualdad social, el ateísmo o, en palabras de la coordinadora de la antología, “cómo vivir, como vivir unos con otros, cómo escribir” (Greenlaw, 2014: 8).

Las respuestas literarias de las autoras incluidas en esta antología, Ali Smith (Escocia), Kamila Shamsie (Pakistán), Elif Shafak (Turquía), NoViolet Bulawayo (Zimbabue), Xiaolu Guo (China) y Jeannette Winterson (Inglaterra), aun siendo ensayos idiosincráticos y personales, nos ofrecen una muestra representativa de las perspectivas actuales sobre la guerra y su relación con la creatividad. Si bien algunas de las autoras residen en Londres (Xiaolu Guo, Kamila Shamsie) y todas actualmente lo hacen en Occidente (Elif Shafak en París, NoViolet Bulawayo en Estados Unidos), solo Ali Smith y Jeanette Winterson son británicas de origen, aunque en ambos casos procedentes de zonas periféricas: Smith de la nórdica población escocesa de Inverness y Winterson en la industrial Manchester, la Inglaterra norteña. Esta dispersión geográfica, señala, aunque no abarque, la dispersión de los actores internacionales en la I Guerra Mundial. Y es que, a pesar de su denominación más frecuente, la concepción popular

tiende a ver este conflicto como una guerra solo entre naciones europeas, obviando la amplitud de actores externos y los pactos transcontinentales que subyacen. Menos aún suelen reconocerse las contribuciones humanas, los reclutamientos más o menos voluntarios llevados a cabo por Gran Bretaña. Mientras es conocida, y hasta mitificada, la masacre de jóvenes australianos y neozelandeses en Gallipoli, otras colaboraciones son menos aireadas. La plataforma *No Glory* reproduce un artículo titulado “A More inclusive story from the trenches: the role of non-European troops in the First World War” (Un relato más inclusivo desde las trincheras: el papel de las tropas no europeas en la Primera Guerra Mundial), publicado por *The Observer*, que resalta la “combinación de exclusión deliberada y de miopía accidental” que ha reducido el alcance de la Guerra a una lucha europea, en lugar del conflicto “caleidoscópico, multirracial y global” que constituyó. Varios de los textos de la antología de Greenlaw parten precisamente del impulso de corregir ese ejercicio de amnesia.

El relato de Xiaolu Guo, “Coolies” (123-136), recupera a uno de los grupos silenciados de las crónicas oficiales, los 100.000 campesinos chinos que fueron contratados por Gran Bretaña, en condiciones engañosas, para trabajar en las trincheras de Francia en régimen de esclavitud, muchos de los cuales fallecieron por el trabajo forzado y el maltrato racista. Guo reinscribe a estos ingenuos migrantes económicos, la mayor parte ignorantes de los detalles de la guerra, a partir del propio vocablo *kuli* (o *coolie*) con el que se les conoce. *Kuli*, explica, carece de las connotaciones negativas que el término tiene en inglés (trabajador-esclavo no cualificado, socialmente excluido y racializado, indio o chino), ya que significa “trabajo amargo” o “fuerza amarga” y en China la amargura es un concepto crucial, curativo, necesario; el trabajo físico te mantiene vivo, y el término *coolie/kuli*, por lo tanto, es neutral. Los documentos históricos revelan que los campamentos de los *British Chinese Labour Corps* fueron verdaderos espacios de maltrato racista, donde, según la documentación citada por Guo (el diario de un teniente inglés titulado *With the Chinks*, siendo *Chinks* un término peyorativo para denominar a los chinos), “Existe una rivalidad entre los mandos respecto al número de varas partidas sobre la espalda, las piernas y las espinillas, por no hablar de las cabezas, de los que cometen faltas”⁷⁹ mientras aprenden la instrucción (Klein 148, citado por Guo, 2014: 130). Los castigos desproporcionados y la suspensión de sueldo son norma. Los documentos registran 2.000 muertos en el frente, si bien se

⁷⁹ Todas las traducciones en el texto son mías, salvo indicación contraria.

sospecha que los números fueron más cercanos a 20.000; las causas no se registran. Guo describe su visita, en 2014, al cementerio de Noyelles-sur-Mer, que alberga 842 lápidas con nombres chinos y los números asignados a cada trabajador, dada la proverbial incapacidad occidental para distinguir un chino de otro. Contra pronóstico, la amiga a quien acompaña en su búsqueda localiza la tumba de su bisabuelo, muerto en 1919, un año después de la guerra, ya que las fuerzas chinas se quedaron dos años más recogiendo el campo de batalla. En su lápida se ha escrito de forma rutinaria, o hipócrita: “Faithful unto death” (“Fiel hasta la muerte”). El relato de Guo subraya las percepciones dispares de la historia según la localización: las amapolas que en Inglaterra conmemoran la muerte de los soldados en Francia recuerdan en China el oprobio histórico de las guerras del opio, cuando el imperio británico deliberadamente distribuyó y fomentó el consumo de la droga entre la población china, con el único fin de asegurarse un enorme beneficio económico y estratégico (“¿Cómo entender la historia británica?” les decía su profesora, “Inventaron el capitalismo y forzaron el opio sobre China”, Guo, 2014: 131); o la distinta interpretación de la segunda década del siglo XX en China, donde la fecha clave no es 1914, sino 1917, la revolución de octubre y el inicio del comunismo. Esta autora joven, afincada en Londres desde 2002 debido a la represión cultural de su país (hecho que, como explica en el relato, no la convierte automáticamente en occidental), realiza un homenaje a sus coterráneos muertos o esclavizados, en una aportación transnacional a la evaluación del coste humano de la Gran Guerra, a la vez que traslada su aviso al presente: hoy millones de hombres, mujeres, niños y niñas trabajan aún en régimen de esclavitud.

La narración de Xiaolu Guo apunta hacia tres de las características más repetidas entre los textos de esta antología publicada al hilo de 1914: la visión de la guerra como un asunto colonial y de fines lucrativos (en contra del relato oficial de su inevitabilidad), la recuperación de una memoria histórica silenciada o marginalizada y la relación entre paz, libertad y creatividad.

Kamila Shamsie, NoViolet Bulawayo y Elif Shafak describen en sus contribuciones un camino personal hacia la escritura que resulta inextricable de la historia turbulenta de sus respectivos países, Pakistán, Zimbabue y Turquía, marcados, en los dos primeros casos, por ser colonias británicas, en el tercero por la ambigua posición del país entre Europa y Asia, desde el imperio otomano al estado moderno actual. Shamsie, autora de varias novelas cuyo escenario es la ciudad de su infancia, Karachi, analiza en “Goodbye to Some of That” (27-40) el modo en que su memoria personal y familiar está

indefectiblemente unida a la política fluctuante de Pakistán, el gobierno militar, las luchas por la democracia o la esperanza frustrada de la elección de Benazir Bhutto, un contexto en el que sitúa la acción de las novelas que le otorgan reconocimiento (*In the City by the Sea*, *Kartography*, *Salt and Saffron*, *Broken Verses*). A esta escritura-puente que la conecta con una parte esencial de su subjetividad, un país de origen con el que se identifica, sigue más recientemente un cambio por el que sus protagonistas, igualmente conformados por un contexto histórico, pueden ser una japonesa en Nagasaki en 1945 (*Burnt Shadows*) o una inglesa entre la Turquía del imperio otomano y el propio Londres, al inicio de la II Guerra Mundial (*A God in Every Stone*, 2014). *A God in Every Stone* aborda en la ficción esas relaciones transnacionales propiciadas por guerra “caleidoscópica” aludida en el *Observer*, y las consecuencias personales del conflicto bélico imperial en un amplio espacio geográfico e histórico, concretadas en la protagonista inglesa, Vivian Rose, y Qayyum Gul, soldado paquistaní herido en Europa. Sus trayectorias se cruzarán en la sangrienta matanza de Peshawar, en 1930, cuando la fuerzas británicas masacran a manifestantes independentistas desarmados. Shamsie aborda, por tanto, las estrategias coloniales que desprecian la vida humana, y a la vez explora la compleja posición de las mujeres blancas en tales contextos.

Aquella Turquía otomana que habita la protagonista de Shamsie sufre un cambio radical tras la I Guerra Mundial, pasando a ser la nación “moderna” y occidentalizada dispuesta por el “padre de la patria” Atatürk. En su contribución a la antología, “In Search of Untold Stories” (75-90), Elif Shafak describe la pérdida cultural y lingüística sufrida por su pueblo, a quien se privó del conocimiento de la lengua turca otomana, de escritura árabe con sintaxis turca y elementos persas. Debido al paso al alfabeto latino en 1925, el ciudadano medio no es capaz hoy de leer inscripción o documento alguno anterior a esa fecha. Aún más, los vocablos derivados del árabe o persa fueron expurgados de la lengua y de los diccionarios, pues los modernizadores del país deseaban una lengua “étnicamente pura” (Shafak, 2014: 86). “En la tierra de la que procedo, los silencios son elocuentes, pesan. Hay más discontinuidad que continuidad, más amnesia que memoria” (Shafak, 2014: 77). La memoria queda, explica Shafak, en manos de las mujeres, en su historia oral. Su abuela cuenta la muerte de cientos de soldados por congelación en la I Guerra Mundial, trinchera tras trinchera, aún de pie “como árboles de hielo” (Shafak, 2014: 80), junto con el hambre y las miserias cotidianas durante el conflicto. La autora descubrirá con el tiempo los detalles políticos: cómo la Europa diplomática representa al imperio Otomano como “el enfermo

de Europa”, caricaturizado como un hombre debilitado, exotizado por un turbante, en un ejercicio clásico de la orientalización descrita por Edward Said; cómo de haber convencido en las discusiones otro dirigente (Rifat Pasha), opuesto a la alianza con Alemania, el curso de la historia habría sido distinto. Cómo sucede que unas pocas personas, unos pocos hombres, deciden los destinos de tantos millones, se pregunta la autora. Pero como muestran diversos estudios, el mundo homosocial de los clubes, asociaciones y redes masculinas subyace a decisiones bélicas, con frecuencia tan erradas como la de entrar en la guerra de Vietnam (Dean, en Cockburn, 2013: 438).

La obra literaria de Shafak está plagada, según manifiesta, de vocablos que ha necesitado recuperar del otomano, que le ofrecen los matices y la sutileza desaparecidos con la purga política del idioma turco. Su escritura molesta a los nacionalistas por su impureza étnica, a los conservadores por su temas sexuales y políticos, a los Kemalistas por su espiritualidad: “Frente a la ‘pureza’ y la uniformidad, defiende el cosmopolitismo y el mestizaje... El intercambio entre lenguas, ciudades, y culturas me inspira infinitamente. Me niego a arrancar palabras de una lengua como me niego a reducir a cualquier ser humano a una identidad monolítica” (Shafak, 2014: 88). Aunque el cosmopolitismo supone un cierto grado de privilegio social, esta afirmación está en los parámetros de evolución de feminismos recientes, que procuran evitar los excesos de las políticas de identidad o “esencialismos estratégicos” para construir un feminismo de coalición, solidario y transnacional, como defiende Chandra Mohanty en *Feminism Without Borders* (2003).

La obliteración del pasado y el rescate de las voces acalladas, un tema reiterado en los textos de la antología, se convierte, en el caso de NoViolet Bulawayo, en el móvil central de su escritura. Su ensayo “Clarity” (91-108) transita por su aún incipiente carrera de escritora a partir de la exposición artística que, en 2010, termina con el encarcelamiento del artista Owen Maseko en su país natal, Zimbabue. En el museo nacional de la ciudad de Bulawayo, Maseko se ha atrevido a desafiar el silencio oficial sobre la masacre de la etnia Mdebele entre 1983 y 1987 y dar voz, mediante su arte, a los desaparecidos. La relación de la escritora con la comunidad masacrada y la ciudad cuyo nombre ha adoptado como apellido profesional (precedido del significativo ‘NoViolet’) convierte el incidente en una epifanía artística. Su poema dedicado Maseko afirma su determinación de “no elegir nunca el silencio” (Bulawayo, 2014: 100). Bulawayo disecciona el sentimiento de culpa ineludible de vivir los acontecimientos desde la diáspora americana, mientras agradece la libertad ofrecida por la comunicación

digital (“Internet es nuestra otra aldea”, Bulawayo, 2014: 95). Su conexión con su país se manifiesta en una escritura que abandona el rígido inglés de su educación colonial para infiltrarlo con su lengua, el Ndebele, inventándose una voz propia para la novela *We Need New Names* (2013). Consciente de la imposibilidad de representar a todo un país, la define como “una carta de amor a mi gente” (Bulawayo, 2014: 106) y a unas generaciones futuras a las que le desea –en vez del silencio encontrado por la suya– claridad.

También las voces perdidas sirven como motivo central en el texto más experimental y literario, “Good Voice” (9-26), que aporta la escocesa Ali Smith, un diálogo imaginado con su padre que, pese a estar muerto, resulta un interlocutor entre beligerante y frívolo desde el más allá. Explorando múltiples entradas al tema de la I Guerra, la narradora recorre imágenes escalofriantes de internet (“Austriacos ejecutando a serbios”), datos sobre el elevado porcentaje de muertes entre los escoceses de las Tierras Altas, memorias de infancia, un banco de voces recogidas – irónicamente– por un alemán en los campos de prisioneros, que ha preservado acentos ingleses e irlandeses ya desaparecidos, todo ello enmarcado en una conversación fragmentada con su padre, excombatiente en la Segunda Guerra Mundial, hijo de veterano de la Primera. En el duelo de canciones en que padre e hija se enfrascan, ella canta “War is stupid, people are stupid” (“The War song”, Culture Club, 1984) del iconoclasta Boy George, recordándole a su padre, cuando aduce lo bien que le habría venido al cantante una guerra (presumiblemente para hacerle un hombre), que también Wilfred Owen, el icono poético de la I Guerra, era homosexual. Esta estrategia desbarata el código masculinista del discurso bélico tradicional, si bien no impide la empatía de la narradora con la tragedia que transmiten las imágenes de fusilamientos y muertes, y sobre todo, las voces de su antología de los poetas de la guerra, el cúmulo de frases que ha subrayado a lo largo de los años. Su lectura acumulada hace emerger

un hombre de barro y tristeza que se eleva como una enorme ola, como una gran nube mucho más grande que la tierra, como una animación de un corto del Ministerio de Información, amateur, discontinua, terrorífica, compuesta de esporas, huesos, piedras, pies aun en las botas, caballos muertos, acero. Habla con todas las voces perdidas. Es un silencio atronador. (Smith, 2014: 25)

La antología se cierra con un lúcido análisis de la novelista inglesa Jeanette Winterson, titulado “Writing on the Wall” (153-171), frase bíblica que predice un futuro tenebroso a partir de los pecados del presente. Su ensayo subraya la estrecha relación entre economía, guerra y marginación de las artes.

Una de las citas que inicia el texto, sobre la brecha de ricos y pobres (y que resulta proceder del periodo de la revolución industrial) nos traslada el presente y el terreno perdido recientemente en derechos laborales, reparto y conciencia social de la política. Marx consideraba el socialismo imprescindible para cubrir las necesidades animales o básicas, recuerda Winterson, pero el fin era tener tiempo libre a las necesidades humanas, y “¿Cuáles son las necesidades humanas? Amor y amistad, vida familiar, búsquedas intelectuales, deporte, investigación, curiosidad, libros, música, arte en todas sus formas cambiantes. Todos podríamos añadir cosas aquí, pero el denominador común es la creatividad” (Winterson, 2014: 159). Winterson argumenta que los niños nos muestran día a día la creatividad natural del ser humano, pero la educación utilitaria, combinada con una saturación de cultura de masas de la más baja calidad, convierte la creatividad en el privilegio de unos pocos, y rompe el *continuum de creatividad* en el que todos estamos insertos en nuestras actividades diarias. El mito del elitismo del arte, con el que se deniega el apoyo estatal, es un mito creado por el dinero, y un mito de la cultura de masas, que resulta conveniente a la élite real del mundo, aquella que no desea democracia ni potencial humano, porque su riqueza depende “del trabajo barato, del letargo mental, de una depresión tan profunda que el cambio parece imposible, y de la segregación estricta de los derechos” (Winterson, 2014: 160). Mientras faltan fondos para gasto social o artístico, no faltan para los bancos, y “siempre podemos permitirnos una guerra” (*Ibid.*, 161).

Como la teoría feminista reciente, Winterson se centra en las causas económicas de la guerra y del empobrecimiento de los grupos sociales más débiles. Nos recuerda, con datos, las pérdidas humanas y económicas de la I Guerra Mundial, que eleva la deuda nacional de 750 millones de libras esterlinas a 6 billones, mientras la industria armamentista amasa su fortuna. Oponiendo al lema de la posguerra “Por si olvidamos” (*Lest we forget*) una cita de Adrienne Rich, “El peligro está en olvidar lo que tuvimos”, Winterson se embarca en una recuperación de la historia reciente de democratización de la educación y la cultura en el Reino Unido. La primera biblioteca pública del país, abierta en su ciudad natal, Manchester, en 1852, lo hizo con la oposición del gobierno conservador, que alegaba 1) su elevado coste y 2) la transformación social radical que

podría resultar. En 1900, había ya 294 bibliotecas, en su mayoría financiadas por Andrew Carnegie, millonario y filántropo, a quien Winterson cita: “No sólo de pan vive el hombre... no hay clase más desgraciada que aquella que posee dinero y nada más” (*The Gospel of Wealth*, citado en Winterson, 2014: 168). Maynard Keynes, nos recuerda, fundador del Banco Mundial y el FMI, persuadió al gobierno británico para que aceptara el pago de la deuda francesa, tras la I Guerra Mundial, en obras de arte y fundó el Arts Council of England. El Royal Festival Hall fue construido tras la II Guerra Mundial, cuando el socialismo “aún recordaba que la creatividad es la herencia democrática de todos” (Winterson, 2014: 169). La autora finaliza su recorrido citando a Friedrich Engels, quien en su observación de la vida miserable de los trabajadores y trabajadoras de la revolución industrial en Manchester, afirma: “Esto es lo que ocurre cuando los hombres se miran unos a otros como objetos útiles” (*La condición de la clase obrera en Inglaterra*, citado por Winterson, 2014: 170). La situación económica no es una ley natural, concluye Winterson, lo saben quienes protestan en la calle o en las universidades, economistas como Thomas Piketty o Ha Joon Chang. “El peligro está en olvidar lo que tuvimos”, un estado del bienestar, al menos como meta. “El continuum creativo reconoce que los seres humanos somos mucho más que objetos útiles” (170). La creatividad no es ornamental, no es un lujo, es lo que nos hace humanos.

La intervención de Winterson podría, a primera vista, parecer un alegato a favor de su propia profesión, alejado de las terribles realidades de la guerra que otros ensayos comentados abordan. Y sin embargo, no solo es crucial en la presente crisis económica, por la que se justifican recortes en el gasto social y creativo, sino que señala una estructura política que tiene relación directa con el belicismo. Estudios recientes sobre el desarrollo del militarismo lo encuentran íntimamente relacionado, como bien anticipaba Virginia Woolf en *Tres Guineas* (1938), con la polarización social por género, y sitúan estas relaciones de poder no ya entre las consecuencias de la guerra (violaciones, abusos, muertes) sino entre sus causas radicales. Como explica Cynthia Cockburn (2013), las sociedades militaristas desvían fondos de los asuntos sociales para dedicar un alto porcentaje del PIB a reforzar el ejército, e inculcan en los niños su papel de protector del “honor” nacional y familiar. En los momentos prebélicos o de peligro percibido para la “seguridad nacional”, el patriarcado y el nacionalismo se exageran, las decisiones se masculinizan. Aunque el concepto de “seguridad” fue revisado por las Naciones Unidas en su Resolución 1325 (31 octubre 2000) para atender a la defensa específica de las mujeres en situaciones bélicas y postbélicas, y para incluir a mujeres

en los órganos de decisión, su efecto ha sido escaso (Cockburn: 443). Las activistas reconocen hoy que falta, en esta Resolución, una atención a las masculinidades como *causa* de las guerras. Según Cockburn, las relaciones de género encajan especialmente como causa *radical, originaria*, entre las tres categorías de causas bélicas (inmediatas, antecedentes, radicales/originarias) descritas por Brian Fogarty (2000)⁸⁰. Dada la feminización del campo de las humanidades y las artes en la división social, frente a los campos masculinizados de la economía y la tecnología; dado el espíritu combativo y competitivo aún asociado a la masculinidad, la regresión en *continuum creativo* descrito por Winterson resume bien una posición que se acerca al prebelicismo, y desde luego a la sociedad sin esperanza, sin redistribución o democracia, que ella denuncia.

Los textos de las autoras que contribuyen a la antología *1914--Goodbye to All That. Writers on the Conflict between Life and Art*, sus indagaciones sobre los esclavos chinos, los millones de muertos en 1914-18, las masacres recientes, los efectos cotidianos de los conflictos, la amnesia cultural, tienen en común el formar parte de una historia alternativa de la I Guerra Mundial o de la guerra en general, una historia ligada a sus comunidades nacionales, culturales o locales, con perspectiva a su vez transnacional. Son textos que aluden directamente a las consecuencias sobre las personas, al coste humano de los conflictos, que inscriben voces omitidas de la historia oficial, textos pacifistas aunque resistentes, díscolos, que proponen usos rebeldes del lenguaje, simbólicos de un mestizaje transgresor y de una visión global que no borra las diferencias sino que, como proponen Mohanty (2003) o Vron Ware (2006), crea puentes mediante la capacidad de dialogar: de escuchar las voces del pasado (1914-18) y de escuchar en el presente, las otras versiones de la guerra, del feminismo. Ofrecen una visión que, sin embargo, como nos recuerda Winterson, necesita de la acción colectiva, en un tiempo en que la “escritura en la pared” no presagia un futuro pacífico ni de reparto social.

⁸⁰ Fogarty distingue causas inmediatas (por ejemplo, acceso al petróleo), causas antecedentes (como podrían ser los intereses étnico-nacionales) y causas radicales u originarias, que predisponen a las sociedades a la beligerancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULAWAYO, NoViolet, “Clarity”, en Greenlaw, pp. 91-107.
- CHANG, Ha-Joon, *Economics: The User’s Guide*, Londres, Pelican, 2014.
- COCKBURN, Cynthia, “War and security, women and gender: an overview of the issues”, *Gender and Development*, 21/ 3 (2013), pp. 433-452.
- DEAN, Robert D., *Imperial Brotherhood: Gender and the Making of the Cold War Foreign Policy*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001.
- ENGELS, Friedrich, *La condición de la clase obrera en Inglaterra* (The Condition of the Working Classes in England, 1887; Die Lage der arbeitenden Klasse in England, 1845).
- ENLOE, Cynthia, *Maneuvers: The International Politics of Militarising Women’s Lives*, Berkeley, LA, Londres, University of California Press, 2000.
- FOGARTY, Brian E., *War, Peace and Social Order*, Boulder y Oxford, Westview, 2000.
- GRAVES, Robert, *Goodbye to All That*, 2ª edición, Londres, Doubleday, 1958 (1ª edición, 1929).
- GREENLAW, Lavinia (ed.), *1914-Goodbye to All That. Writers on the Conflict between Life and Art*, Londres, Pushkin, 2014.
- GUO, Xiaolu, “Coolies”, en Greenlaw, pp. 123-136.
- KLEIN, Daryl, *With the Chinks In the Chinese Labour Corps during the Great War*, Londres, Naval and Military Press, 2009.
- MOHANTY, Chandra T., *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Durham, Londres, Duke University Press, 2003.
- PIKETTY, Thomas, *Le capital au XXIe siècle*, París, Seuil, 2013.
- SHAFAK, Elif, “In Search of Untold Stories”, en Greenlaw, pp. 75-89.
- SHAMSIE, Kamila, “Goodbye to Some of That”, en Greenlaw, pp. 27-40.
- _____, *A God in Every Stone*, 2014.
- _____, *Burnt Shadows*, Londres, Bloomsbury, 2009.
- _____, *Broken Verses*, Londres, Bloomsbury, 2005.
- _____, *Kartography*, Londres, Bloomsbury, 2002.
- _____, *Salt and Saffron*, Londres, Bloomsbury, 2000.
- _____, *In the City by the Sea*, 1998.
- SMITH, Ali, “Good Voice”, en Greenlaw, pp. 9-26.

WARE, Vron, "Info-War and the Politics of Feminist Curiosity. Exploring New Frameworks for Feminist Intercultural Studies", *Cultural Studies*, 20/6 (2006), pp. 526-551.

WOOLF, Virginia, *Three Guineas*, The Hogarth Press, 1938.

WINTERSON, Jeanette, "Writing on the Wall", en Greenlaw, pp. 153-171.

MARGARET ATWOOD Y EL LEGADO LITERARIO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Teresa Gibert Maceda

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Desde una posición ideológica claramente antibelicista, Margaret Atwood ha venido tratando el tema de la guerra en muchos de sus ensayos, poemas, novelas y relatos breves, al tiempo que en varias entrevistas ha manifestado su decidido apoyo a los ideales sobre la defensa de los derechos humanos que propugnan organizaciones como Amnistía Internacional. Aunque Atwood ha experimentado con diversos géneros literarios a lo largo de su extensa obra, hasta ahora no ha publicado ningún ejemplo que encaje con exactitud dentro de lo que se suele denominar “literatura de guerra” de forma específica⁸¹. Sin embargo, cabe resaltar las valiosas aportaciones de la escritora canadiense en esta área temática, porque con frecuencia sus escritos nos inducen a reflexionar sobre los devastadores efectos de los enfrentamientos militares y a prestar especial atención a la magnitud de la tragedia humana que todos ellos implican.

Atwood nació en Ottawa el 18 de noviembre de 1939, dos meses y medio después del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, un conflicto bélico que, no siendo el único que ejerce un papel importante en su producción literaria, se ha convertido en el de mayor relevancia dentro de ella. Debido a su temprana edad y al hecho de que no hubo bajas entre sus familiares próximos, la escritora no sufrió ninguna de las típicas calamidades que padecieron los miles de compatriotas suyos que se vieron directamente involucrados en la contienda. Ella misma comentó en una entrevista cómo, al salir de su entorno y empezar a conocer el mundo, la violencia le había resultado chocante precisamente por el hecho de haber crecido en un ambiente libre de ella y en el que, en cambio, prevalecía la “ansiedad” provocada por la Segunda Guerra Mundial⁸². Cinco

⁸¹ Respondiendo a quienes le preguntan sobre qué cambiaría de *Survival* si tuviera que escribir el libro actualmente, Atwood ha indicado que añadiría un capítulo acerca de las novelas canadienses sobre la guerra, refiriéndose así a un género que no ha venido siendo suficientemente apreciado en su país hasta que Timothy Findley publicara *The Wars* en 1977 (Atwood, 2012: xxiii).

⁸² “Actually, I grew up violence-free and among people who were extremely civilized in their behavior. When I went out into the wider world, I found violence more shocking than would somebody who was used to it. Also, during the Second World War, although there was not violence in my immediate vicinity, the *angst*—you know, the anxiety about the war—was ever-present. Canada went into the war in 1939, about two months before I was born. The per capita death rate was high” (Morris, 1990).

años después, durante una conferencia, Atwood volvió a referirse a tales circunstancias, esta vez con un toque de humor, al señalar que el haber nacido al comienzo de una guerra le había generado “un sustrato de ansiedad y temor” muy útil para su desarrollo como poeta.⁸³

Entre los numerosos poemas a través de los cuales Atwood aborda el tema de la guerra, destaca “The Loneliness of the Military Historian” (1990), un monólogo dramático en el que una historiadora militar nos habla de sus dificultades para ejercer su profesión y de cómo se siente aislada socialmente porque se especializa en un área de estudio tradicionalmente reservada a los varones. Respetando a quienes opinan que las mujeres no deben contemplar las guerras, sino participar en manifestaciones en favor de la paz, la historiadora nos advierte que su labor no consiste en hacer calcetines para las tropas, ni en llorar por los muertos, sino en contar la verdad sobre el valor y las atrocidades. Habiendo admitido que a veces sueña con escenas románticas de árabes y cruzados librando batallas bonitas, reconoce que ese esplendor desaparece al despertar. Entonces debe afrontar la triste realidad de los ejércitos masacrados tras haber implorado la protección divina, de tantas victorias conseguidas mediante la brutalidad y de cómo las ratas y el cólera a menudo prevalecen sobre los bellos gestos heroicos. Tras mencionar la futilidad inherente al acto de poner medallas a los muertos, la historiadora nos sorprende con dos imágenes que contrastan entre sí con una enorme potencia: primero la de los cadáveres destrozados en un campo enrojecido por la sangre y, a continuación, la de ese mismo campo que ha recuperado su color verde natural⁸⁴. Ella confiesa que, cuando visita cada campo de combate, cede a sus sentimientos recogiendo una flor para guardarla como recuerdo una vez seca. Ahora bien, no es el sentimentalismo, sino el pragmatismo lo que predomina en sus últimas palabras, a través de las cuales afirma que las estadísticas con las que trabaja le hacen llegar a la conclusión de que por cada año de paz ha habido cuatrocientos de guerra.

⁸³ “Being born at the beginning of the war gave me a substratum of anxiety and dread to draw on, which is very useful to a poet” (Atwood, 1995).

⁸⁴ In the interests of research

I have walked on many battlefields
that once were liquid with pulped
men’s bodies and spangled with exploded
shells and splayed bone.

(*Morning in the Burned House*, p. 52)

En una novela publicada por Atwood tres años más tarde, *The Robber Bride* (1993), tenemos la impresión de estar escuchando de nuevo la voz de esta historiadora militar cuando encontramos a otra mujer que practica la misma profesión. Al igual que su predecesora, Tony Fremont se siente marginada por sus colegas en el mundo académico y se ve obligada a realizar un gran esfuerzo para que sus amistades comprendan su interés por estudiar el fenómeno de la guerra. Ella también colecciona las flores secas que va recogiendo de los campos de batalla, aunque otros aspectos no permiten identificar a ambos personajes como si fueran idénticos. Frente a la brevedad del poema, la longitud de la novela deja un amplio espacio para que Tony exponga con detalle su punto de vista. A su juicio, la principal causa de las escaladas de violencia que acaban enfrentando irremediamente a los países enemigos radica en el ansia de poder. La trayectoria vital de Tony ha quedado fuertemente marcada por la Segunda Guerra Mundial de manera indirecta, a través de sus progenitores, que han sido víctimas directas de la contienda. Su situación se parece a la de otra de las protagonistas de *The Robber Bride*, su amiga Charis, cuyo padre muere combatiendo en Europa y deja a la niña a merced de la agresividad de una viuda desequilibrada que, tras varios intentos, consigue suicidarse. Tony es el fruto del matrimonio fracasado que contrajeron un soldado canadiense y una joven inglesa, primero traumatizada por los bombardeos de Londres y luego incapaz de superar las dificultades de su nueva vida en Canadá. Abandonada por su madre, Tony se queda sola cuando se suicida su padre, convertido en alcohólico.

Además de la Segunda Guerra Mundial, en *The Robber Bride* se evoca una larga serie de guerras, desde la antigüedad hasta el presente. La novela empieza cuando la Guerra del Golfo está a punto de estallar y se cierra al terminar este conflicto. Sin embargo, a lo largo de la obra hay una contienda del pasado que paradójicamente resulta mucho más cercana que cualquiera de las próximas, incluida la de Vietnam, que tiene una cierta relevancia en la novela. Se trata de la Primera Guerra Mundial, que desde una perspectiva científica Tony se empeña en desmitificar, obsesionándose con ella quizás como una estrategia protectora (consciente o inconsciente) para distanciarse emocionalmente de la Segunda. En efecto, es muy probable que Tony siempre esté recordando los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial con el propósito de olvidar la Segunda, que ha tenido un impacto inmediato sobre su propia existencia.

Hacia el final de *The Robber Bride*, el 11 de noviembre de 1991, para conmemorar el Día del Armisticio (también llamado el Día del Recuerdo), los habitantes de Toronto se

han puesto en sus solapas la flor del deseo y del olvido, los pétalos de la sangre derramada⁸⁵. Aunque “la amapola” no se mencione explícitamente, “los pétalos de sangre” no dejan lugar a dudas. Son los mismos pétalos que aparecían en una novela anterior, *Life Before Man* (1979), durante otra conmemoración del Día del Armisticio celebrada años atrás: los pétalos de tela roja, de sangre que se extiende desde el círculo de fieltro negro⁸⁶. Esta imagen evoca visualmente con absoluta nitidez el agujero negro abierto por la bala y el cerco de sangre que tiñe el pecho del herido.

Estas dos descripciones de las amapolas en dos conmemoraciones diferentes del Día del Armisticio, separadas por más de una década, guardan una relación directa con otra descripción igualmente conmovedora de estas flores artificiales que los canadienses, al igual que los británicos, se ponen en las solapas cada 11 de noviembre para recordar la llegada de la paz tras la Gran Guerra: “We always bought those felt *poppies*, which aren’t even felt any more, but plastic: small red explosions pinned to your chest, like a *blow to the heart*” (Atwood, 1992: 114). Esta tercera referencia a las amapolas, que en este caso es explícita, se encuentra en el relato breve “Poppies: Three Variations”, inserto en la colección titulada *Good Bones* (1992).

Atwood pone como epígrafe de “Poppies: Three Variations” la primera estrofa de “In Flanders Fields”, que constituye uno de los poemas más famosos de la Primera Guerra Mundial y que es, sin duda alguna, el poema canadiense más conocido internacionalmente, como la propia autora indicó en *Negotiating with the Dead* (Atwood, 2002: 147). “In Flanders Fields” fue compuesto en mayo de 1915 por un médico militar canadiense, el teniente coronel John McCrae, muerto en 1918. Las palabras de la estrofa de McCrae aparecen en cursiva intercaladas dentro de este relato de Atwood tres veces seguidas, pues se repiten en cada una de las tres secciones que lo componen.

Quien narra en primera persona la sección inicial de “Poppies: Three Variations” recuerda a su tío, que luchó en Flandes o quizás en Francia, un anciano que participaba anualmente en los desfiles conmemorativos, caminando cada vez más despacio. El veterano decía no haber contemplado nunca las alondras en los campos de batalla, sino haber visto miles de moscas saliendo de los cadáveres y haber sido testigo de cómo el

⁸⁵ “The flower of sleep and forgetting. Petals of spilled blood.” (Atwood, 1993: 541)

⁸⁶ “On some of the lapels, breasts, approaching her there are still those reminders, red cloth petals of blood spattered out from the black felt hole in the chest, pinned at the center. Remembrance Day. A little pin in the heart” (Atwood, 1982: 57).

torso de compañero había explotado en el aire dejando un agujero rojo como único rastro. Los recuerdos acerca del tío ya fallecido se entremezclan con comentarios sobre cómo son en la actualidad los antiguos campos de batalla, que han recuperado su verdor, pero que de vez en cuando siguen expulsando de su interior carcasas de bombas oxidadas y calaveras rotas. Otros objetos que traen a la memoria las guerras pasadas son los soldaditos (fabricados de plomo en otros tiempos y luego hechos de plástico) que han lucido sus colores en los escaparates de las tiendas, pero que a lo largo de los años se han ido perdiendo bajo la tierra de los jardines o las planchas de los porches y que ahora yacen bajo nuestros pies, sin brazos o sin piernas, escuchando nuestras conversaciones y a la espera de que los desenterremos.

A lo largo de la segunda sección de “Poppies: Three Variations” se intercalan de nuevo las palabras de la estrofa de McCrae, pero la única referencia al tema de la guerra se halla en el título del poema “In Flanders Fields”, que la protagonista tuvo que escribir veinte veces en la pizarra, como castigo por haber hablado en clase a los diez años de edad. La tercera sección del relato comienza con la constatación de que los recuerdos persistentes que los abuelos tenían de las trincheras, del barro y de las alambradas de Flandes se convirtieron en simples recuerdos fugaces para los nietos, más preocupados por las noticias sobre los terroristas que destrozan los aeropuertos con bombas, sobre los huracanes y sobre las hambrunas actuales. El hecho de que las dos últimas secciones de “Poppies: Three Variations” guarden poca relación con el contenido de “In Flanders Fields” resta interés a este juego intertextual al que la crítica ha dedicado escasa atención, o bien ha juzgado negativamente. Como parodia de un poema que ha dejado una huella imborrable en la memoria colectiva de Canadá, el relato no ha alcanzado éxito.

Iris Chase, la protagonista de *The Blind Assassin* (2000), alude repetidamente a “In Flanders Fields” a lo largo de sus memorias. En una ocasión reproduce los dos versos iniciales de la primera estrofa de McCrae al mencionar los poemas que le hace recitar su profesora: “*In Flanders fields the poppies blow, Between the crosses, row on row.*” (Atwood, 2000: 155). Hacia el final de sus memorias, Iris cita el verso “*To you from failing hands we throw*”, tomado de la última estrofa del poema de McCrae, y concluye el capítulo afirmando que nada es tan difícil como entender a los muertos y que nada es

tan peligroso como ignorarlos⁸⁷. La prueba de que Atwood se inspiró en el poema de McCrae al formular esta reflexión de su protagonista estriba en que en *Negotiating with the Dead* la escritora volvió a relacionar “In Flanders Fields” con la idea de que los muertos tienen exigencias y de que no podemos desestimar ni a los muertos ni a sus exigencias⁸⁸.

The Blind Assassin es la novela de Atwood que mayor atención presta a la Gran Guerra. La protagonista, Iris Chase, nace en plena contienda, a primeros de junio de 1916, y se convierte en una de sus víctimas, al igual que sus progenitores. Su padre es Norval Chase, un joven canadiense que en agosto de 1914, estando recién casado, se alista voluntariamente bajo la bandera británica junto a sus dos hermanos, entusiasmados con la idea de luchar por la causa de la libertad y el avance de la civilización, según la retórica imperante en aquellos momentos. Durante el primer año los tres disfrutaban desfilando y jugando al críquet en las Bermudas, pero en agosto de 1915 trasladan a su regimiento hasta Halifax para equiparlo antes de destinarlo a Europa, donde se verán obligados a confrontar el horror. La madre de Iris, embarazada, se vuelca atendiendo a los soldados heridos que empiezan a volver del frente. Poco después de nacer Iris, mueren sus dos tíos, uno en Ypres y el otro en la Somme. Su padre resulta herido primero en la batalla de la Somme, luego en la de Vimy Ridge (un triunfo para Canadá, aunque con un elevado coste en bajas), y por último en el bosque de Bourlon. Tras convalecer durante algún tiempo en Inglaterra, el capitán Norval Chase vuelve a Canadá mutilado físicamente y aquejado del típico síndrome de estrés postraumático que arruinará no solo su propia vida, sino también las de su mujer y de sus dos hijas⁸⁹. El comportamiento destructivo del capitán Chase, marcado por el alcoholismo, simboliza el terrible impacto de la guerra sobre los excombatientes y sus familias.

Además de la figura del veterano trastornado por el estrés postraumático, encontramos en *The Blind Assassin* otros elementos característicos de las novelas recientes en las que se trata la Gran Guerra, tales como las referencias al papel de las mujeres en el sector laboral durante y después de la contienda (p. 73), los comentarios sobre las masacres provocadas por la incompetencia de los viejos generales (p. 77), y la

⁸⁷ “Nothing is more difficult than to understand the dead, I’ve found; but nothing is more dangerous than to ignore them.” (Atwood, 2000: 508)

⁸⁸ “The dead make demands [. . .] and you can’t just dismiss either the dead or the demands.” (Atwood, 2002: 149)

⁸⁹ Iris describe a su padre como “a shambling monster with one eye” (Atwood, 2000: 78).

inclusión de una carta en la cual adivinamos las palabras borradas o por el propio soldado, o por la censura militar (p. 71). En línea con las novelas publicadas por otros autores en la misma época, Atwood presenta al soldado no como un héroe, sino como una víctima de la catástrofe. La escritora no se centra en los combatientes, sino en el veterano que vuelve del frente y en la joven esposa que se despide con tristeza por la separación y con miedo al futuro, que espera noticias angustiada y que finalmente recibe a un marido mutilado y traumatizado psicológicamente, una persona que no se parece en nada a la que partió. También aparece la figura del huérfano de guerra, encarnado en Alex Thomas, el revolucionario que participa en la Guerra Civil Española y que acaba perdiendo la vida mientras lucha en la Segunda Guerra Mundial. Otra víctima más es el abuelo de Iris, que amasa una fortuna por ser el dueño de una fábrica suministradora de botones al ejército aliado, pero que sufre un fuerte ataque que le afecta el habla y la memoria poco después de saber que ha perdido a dos de sus hijos, y fallece antes de que vuelva el tercero (p. 73). Es decir, la guerra que le permite tener éxito en los negocios simultáneamente precipita su destrucción como persona.

Como ya había hecho en reiteradas ocasiones, a través de *The Blind Assassin* Atwood expresa una vez más su firme rechazo al discurso convencional destinado a enaltecer la lucha y a glorificar a los combatientes. Su percepción absolutamente negativa de la guerra pone énfasis en su futilidad, en el sacrificio inútil que representa para los soldados y en el inmenso dolor que significa para toda la población.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATWOOD, Margaret, *Life Before Man*, 1979, London, Virago, 1982.
- _____, “The Loneliness of the Military Historian”, 1990, repr. *Morning in the Burned House*, Toronto, McClelland & Stewart, 1995, pp. 49-53.
- _____, *Good Bones*, London, Bloomsbury, 1992.
- _____, *The Robber Bride*, Toronto, McClelland and Stewart, 1993.
- _____, “Writing Philosophy. Waterstone’s Poetry Lecture”, *Hay On Wye*, June 1995. Internet. 05-10-14. <<http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/atwood/write.htm>>
- _____, *The Blind Assassin*, New York, Nan A. Talese / Doubleday, 2000.
- _____, *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.

_____, "Introduction", *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*,
Toronto, Anansi, 2012, pp. xiii-xxv.

MORRIS, Mary, "Margaret Atwood, The Art of Fiction No. 121", *The Paris Review*,
117 (Winter 1990), pp. 69-88.

VIRGINIA WOOLF Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: EL NEXO FEMENINO EN *TO THE LIGHTHOUSE* Y *MRS DALLOWAY*.

M. Teresa González Mínguez

Universidad Nacional de Educación a Distancia

El paseo de Clarissa Dalloway, la protagonista de *Mrs Dalloway* (1925), a través de las calles de Londres, evoca algo más que la compra de un par de guantes. Es la historia de una mujer de clase media alta que reflexiona sobre los cambios que se han producido en la ciudad desde los días previos a la Primera Guerra Mundial. Caminar a través de Westminster no inspira, a primera vista, pensamientos o ideas políticas sobre la Gran Guerra porque, para Virginia Woolf, esta contienda bélica, era demasiado dolorosa y lejana. Más que concentrarse en la guerra, la escritora investiga sus amplios efectos en los años de postguerra.

Como sugiere Janet Wolff, la mayoría del público tendría dificultades para pensar rápidamente en escritoras modernistas con la posible excepción de Virginia Woolf (1990: 54). El modernismo ha estado siempre íntimamente asociado con la masculinidad. Manifiestos y definiciones de modernismo presentan el movimiento como viril, en contraste con la debilidad femenina de la literatura del siglo diecinueve, y en particular, los escritos relacionados con los problemas sociales de las llamadas “New Women novelists”. Si retrocedemos al Manifiesto Futurista de Marinetti en 1909, podemos ver como modernidad se asocia con belicismo⁹⁰. Marinetti propone destruir museos y bibliotecas y glorificar la guerra a la vez que lucha contra el feminismo y propone actitudes burlescas hacia las mujeres. Las ideas de Marinetti son, en cierto modo, comprensibles ya que la Gran Guerra de 1914-18 es crucial tanto para el desarrollo del modernismo como para un fenómeno cultural que es mayormente masculino: salvo pocas excepciones, las mujeres no lucharon en las trincheras, ni experimentaron el uso de las armas o el trauma de la muerte de la misma forma que los hombres. Sin embargo, para las mujeres británicas, la PGM marcó un punto de inflexión

⁹⁰ Todas las definiciones de modernismo incluyen el trauma de la PGM especialmente centrado en la importancia de la figura del hombre agonizante en la literatura modernista antes y después de la contienda.

cuando se suspendió la campaña por el sufragio femenino para obligarles a dedicar todo su esfuerzo al conflicto.

Quentin Bell –sobrino de Woolf– señala en la biografía de su tía, que ésta nunca mostró interés por la PGM ni por ninguna otra (1972: 2, 23). Esta afirmación ganó popularidad no sólo porque Woolf era mujer y tenía problemas mentales, sino porque era civil. Como dice Lord Northcliffe, la guerra era un negocio gestionado por militares en el que los civiles se transformaban en intrusos o marginados (1917: 37). Solo aquellas mujeres que tenían ocupaciones propias de hombres jugaron parte efectiva en la contienda. Es cierto que, la visión de la guerra por parte de Woolf ha sido siempre ignorada pero, aunque no la experimentó en los campos de Flanders, sí lo hizo desde las calles de Londres, en el frente de su propio hogar. Mark Hussey cambia la percepción de la mayoría de los críticos, identificando a Woolf como una “teórica de la guerra” (1991: 3) que transmite un mensaje antibélico y, como apunta Jane Lilienfield, “cuestiona el sacrificio de las mujeres hacia familia y estado” (1991: 148).

El objetivo de este artículo es esbozar como Woolf percibe algunos temas como el complejo de culpa, la inmunidad civil o la irrealidad de la PGM desde el punto de vista del feminismo modernista en novelas como *To the Lighthouse* (1927) y, especialmente, en *Mrs Dalloway* (1925). Woolf se caracteriza por su “pacifismo instintivo” (Zwerling 1986: 272) que, inmediatamente asociado con su feminismo, permite a la autora identificarse no solo con las familias y los amigos de aquellos que murieron en la guerra sino también con “las víctimas femeninas de la misma” (Usui 1991: 151).

La grandeza de Woolf viene dada porque, según Katherine Mullin, “supo aprovechar las innovaciones de la práctica literaria modernista y adaptarlas a fines feministas” (2006: 142), explorando con seriedad en sus escritos lo que los hombres califican como trivial. Con sus clausulas y elipsis, Woolf defendía la idea de que la conexión entre trauma personal y nacional desembocaba en belicismo.

Quizá el hecho más relevante de sus obras relacionadas con la guerra es la idea de que la separación entre civiles y combatientes no es tan abismal como aparece a primera vista. Woolf predijo lo que está ocurriendo actualmente en la mayoría de los conflictos bélicos mundiales, en los que ya la línea divisoria entre combatientes y civiles es totalmente difusa, como se ha podido observar de forma alarmante en el incremento de la amenaza nuclear entre India y Pakistán, en los Balcanes, Ruanda, Zaire, Ucrania y, más recientemente, en Gaza donde, según *The Economist*, tomando como fuente de referencia Naciones Unidas, de los más de mil ochocientos palestinos que han muerto

durante el conflicto, tres cuartas partes son civiles (2014: 18). Según Karen Levenback, “cualquier intento de analizar las obras de Woolf sin tener en cuenta su experiencia en la Gran Guerra es incompleta” (1999: 5). Woolf representa la guerra dejando entrever que “nadie disfruta de inmunidad durante la contienda” (Levenback 1999: 5), mostrando la realidad de la muerte, expresando como el conflicto afecta especialmente a la población no combatiente y como ésta reacciona cuando el lenguaje queda desprovisto de emociones. De forma valiente, Woolf sintió la necesidad de mostrar la verdad ante la labor de la prensa que filtraba noticias y animaba a los jóvenes a alistarse mostrando la guerra como un hecho poco amenazador para aquellos que permanecían en casa.

A diferencia de su amiga Vera Brittain, Woolf no había participado de forma activa en la guerra⁹¹. El día anterior a la declaración de la guerra, Woolf sólo sintió curiosidad ante el hecho. Meses más tarde, cuando su amigo Rupert Brooke fue abatido en el frente griego, su percepción cambió por completo (“Todo el mundo tiene amigos que han muerto en la guerra”, dice Rezia en *Mrs Dalloway* (72)). Para Woolf la guerra se convirtió en una realidad porque significaba que la pérdida de vidas humanas afectaba de pleno a los civiles. Woolf, Brooke y los hermanos de la escritora se convirtieron en actores del drama de la guerra que marcharon al campo de batalla y regresaron con depresión traumática como Septimus Warren Smith en *Mrs Dalloway* o simplemente no volvieron como James Ramsay en *To the Lighthouse*.

Como sugiere Gillian Beer, a través de sus tres partes –“The Window”, “Time Passes”, y “The Lighthouse” – *To the Lighthouse* es “la experiencia desdibujada de la Primera Guerra Mundial” (1984: 34). En esta obra, Woolf sugiere claramente que la familia patriarcal y el estado necesitaban la muerte de los jóvenes. *To the Lighthouse* representa la decadencia gradual de una clase social, a la vez que indica que los problemas a los que se enfrentaba el mundo de postguerra no eran tanto una limitación como un reto que necesitaba reorientación. Woolf alberga la idea de que la eliminación de ciertos sentimientos había sido un producto adicional muy bien acogido durante y después de la guerra: la muerte en combate como hecho plausible desde el punto de vista de los civiles se había olvidado como si la guerra hubiera sucedido pero nadie hubiese sido consciente de ella.

⁹¹ La escritora Vera Brittain, amiga de Woolf, prestó servicio activo en el frente, uniéndose al VAT (Voluntary Aid Detachment), primero como enfermera en Londres y luego en Malta y Francia. Vera Brittain no veía la guerra como algo romántico y la definía como un hecho primordial para su generación. Su novela *Testament of Youth* fue iluminadora para Woolf, al hablar de la guerra con todo detalle y sin reservas.

En *To the Lighthouse*, Woolf, que era ávida lectora de periódicos, ilustra un dilema léxico al yuxtaponer un discurso prebélico con el nuevo periodismo que controlaba los diarios durante la guerra, y que casi reduce “Time Passes” “a una gran guerra de palabras” (Levenback, 1999: 103) con la experiencia civil de por medio. Woolf también descubre los efectos de la guerra no sólo en el lenguaje sino en la vida misma. Así, Mrs MacNab describe los cambios producidos por la guerra en la experiencia diaria traducida en el coste de las mercancías y servicios, en impedimentos para viajar y en bajas humanas. La guerra afectó no sólo la memoria del pasado previo a la contienda sino que también lo hizo con la del futuro en la postguerra: la casa de verano de los Ramsay no puede volver a su estado original, el recuerdo de la contienda queda oscurecido en la narrativa y la propia guerra relegada al olvido cuando la artista Lily Briscoe retorna allí en septiembre de 1919. Para Woolf, no es la guerra lo que oscureció la vida, sino la muerte, tal y como indica la palabra “Awake” “Despierta” con la que termina “Time Passes”. La tercera parte de *To the Lighthouse* (“The Lighthouse”) sugiere la fuerza para seguir viviendo en el mundo de postguerra tanto como la validación de la vida civil. Al incluir a Lily como “conciencia dominante” (1927: 114) y permitir al poeta Augustus Carmichael dormir, privándole de conciencia alguna, Woolf negocia con éxito el reto de recordar la guerra y la muerte en un mundo que intentaba olvidar ambas. Lily es “el testigo más valioso” (Zwerling, 1986: 200), ya que es la única superviviente que recuerda no solo lo que presencié durante la guerra, sino que también, lo que no pudo ver. La artista representa el equilibrio entre los dos mundos.

En su artículo “The New London since 1914”, Rose Macaulay ensalza la resistencia de Virginia Woolf a identificar la guerra como causa de cambios considerables en los años posteriores. Pero, a decir verdad, Woolf utilizó *Mrs Dalloway* para describir todos los cambios –la transformación de las estructuras familiares y de clases sociales y la transición entre guerra y paz– producidos por el conflicto pero nunca tenidos en cuenta por las clases gobernantes porque podían “resultar incómodos” (Zwerling, 1968: 124). En *Mrs Dalloway*, todas las emociones reprimidas durante el combate afloraron con una ferocidad renovada después de la guerra, incluyendo la ansiedad del complejo de culpa de los supervivientes. La novela minimiza la distancia entre la experiencia civil y la de los combatientes en el Londres de postguerra, donde la realidad de Clarissa y sus amigos, que como ella, habían visto la guerra desde las calles, confluye en una fiesta con la de Septimus Warren Smith, un joven veterano que se suicida mientras ellos disfrutaban de viandas y conversación. La autora transforma la distancia física de la guerra

en proximidad durante sólo un día en el Londres de postguerra años después. Es en esa fiesta, donde Clarissa comprende sus obligaciones hacia Septimus y su implicación como civil en su muerte creando así la conexión necesaria entre el ético reconocimiento privado y la evidencia pública del trauma de la guerra.

Septimus padecía *shell shock*, también llamado *war neuroses* (neurosis de guerra) o *combat stress* (fatiga de combate), que en la Segunda Guerra Mundial se comenzó a denominar *combat stress reaction* (reacción a la fatiga de combate) y que actualmente se conoce como PTSD, siglas en inglés de Post Traumatic Stress Disorder (Trastorno de Stress Postraumático). El *shell shock* aludía a las explosiones a las que los médicos militares inicialmente culpaban de la epidemia de desórdenes psicológicos entre los combatientes en la PGM. El *shell shock* describe varios tipos de histeria masculina en los cuales el terror, la angustia y la inmovilidad en el combate llevaba a los soldados a padecer una serie de síntomas físicos y emocionales: cojera, contracciones, parálisis, pérdida de voz, impotencia sexual, ceguera, sordera, taquicardia, insomnio, pesadillas, mareos y depresión aguda. El historiador Eric Leed comenta que la extraordinaria variedad de síntomas histéricos que afectaron a los combatientes fue “un efecto psíquico no de la guerra en general sino de la guerra industrializada en particular” (164). La pasividad e inmovilidad forzada de los soldados en las trincheras haciendo frente a la artillería, bombardeos aéreos, y luchando contra un enemigo sin cara les indujo a parecer un estado de ansiedad que no podía controlarse mediante la acción o expresión verbal.

Una reacción muy extendida entre las autoridades militares ante el *shell shock* fue condenarlo como un acto de miedo y cobardía. Muchos soldados fueron amenazados con cortes marciales si no abandonaban esa actitud y otros sufrieron tratamientos con descargas eléctricas. Sólo un pequeño porcentaje de oficiales recibieron tratamiento psicológico. Aunque Septimus se negó en rotundo, fue uno de los pocos afortunados a los que el psiquiatra Sir William Bradshaw ofreció seguir una cura de reposo en uno de sus sanatorios psiquiátricos.⁹² El auténtico problema de Septimus y de todos los veteranos de guerra afectados por stress postraumático es que sus heridas no eran visibles. Woolf había visto las condiciones en las que los veteranos de guerra se recuperaban en hospitales psiquiátricos o *homes* y, llevada por su propia experiencia,

⁹² Durante la guerra, algunos médicos decidieron que las curas de reposo eran técnicas “demasiado femeninas” (Showalter 1992: xli) y poco útiles en pacientes afectados por *shell-shock*. Según ellos, los ex soldados necesitaban una actividad mucho más relacionada con la fuerza física para recobrar su autoestima y equilibrio.

extrapola en Septimus su negativa a seguir tratamiento, aunque, sin duda, las curas de reposo fueron mucho más beneficiosas para la escritora que las medicinas que se le habían administrado previamente⁹³. El drama de Septimus no es la muerte sino la supervivencia. El excombatiente no sólo es un producto de la guerra sino de la necesidad de exponer la realidad de la misma. Para ellos, la muerte era “un intento de comunicación” (*Mrs Dalloway* 202).

Los únicos héroes de la Gran Guerra fueron los muertos. Los supervivientes habían sido eliminados de la escena pública por el año 1923. Para la sociedad no tenían ni vida ni existencia. Sin embargo, los efectos psicológicos no desaparecieron con el Armisticio, sino que los peores episodios aparecieron después de la guerra. Martin Stone comenta que, en los años inmediatamente posteriores a la contienda, el número de veteranos que buscó tratamiento médico a causa de enfermedades mentales fue tan elevado que, sólo en 1922, tuvieron que aplicarse más de cien terapias especiales (1985: 263). Un veterano necesitaba invalidez visible o un miembro amputado para validar su participación en la contienda y recibir una pensión. El sistema social y el *Ministry of Pensions* (Ministerio de Pensiones) no aceptaban la supervivencia como prueba de servicio. Desafortunadamente, el *shell shock* no se consideraba minusvalía ya que no era visible ni inmediato. Septimus sólo recibió reconocimiento personal. En esta línea, Mr Brewer, su jefe antes de la guerra, le dijo: “has cumplido con tu deber” (*Mrs Dalloway* 133). A pesar de que tanto Sir William Bradshaw y, aunque en menor medida, el médico de familia Dr Holmes habían definido el caso de Septimus como de “extrema gravedad” (*Mrs Dalloway* 144), el joven no pudo recibir pensión de invalidez alguna porque no había mostrado síntomas determinantes en el periodo de tiempo adecuado⁹⁴. La población civil ignoró abiertamente esta significativa carencia de ayudas a veteranos. No obstante, por mucho que se intentase excluir la presencia de ex soldados, era evidente que hospitales y mutilados sin brazos ni piernas formaban parte del paisaje y poblaban las calles de Gran Bretaña. En la fiesta de Clarissa, Sir William Bradshaw informa a los demás invitados sobre el proyecto de ley asociado a los efectos diferidos del *shell shock* que se estaba llevando a cabo en el Parlamento para mitigar sus

⁹³ Woolf, al igual que Charlotte Perkins Gliman, fue tratada con una cura de reposo inventada por el famoso médico norteamericano Silas Weir Mitchell, importada a Inglaterra en la década de 1880. Esta cura de reposo implicaba aislamiento, permanecer en cama durante seis semanas, una dieta rica para ganar peso, y ausencia de actividad intelectual.

⁹⁴ En contraposición con el Dr Bradshaw, el Dr Holmes es uno de los personajes civiles en *Mrs Dalloway* que expurga la guerra de toda responsabilidad en el caso de Septimus. Es el representante de la insensibilidad social.

consecuencias en los soldados. El trastorno por stress postraumático que sufría Septimus implicaba a toda la sociedad en lo que se refiere a la muerte y su responsabilidad hacia ella. Septimus es tanto un individuo como una de las muchas bajas de la PGM. Lamentablemente, su suicidio no fue una cura para su enfermedad en la sociedad de postguerra, que tan indiferente había sido a su problema, sino la capitulación final a su poder, porque su suicidio fue ignorado.

Las celebraciones posteriores a la guerra excluyeron a civiles como Woolf, que habían vivido la guerra en el frente doméstico, y a supervivientes como Septimus, que se convirtieron en víctimas. Después del Armisticio el gobierno y la prensa presentaron la guerra como un mal sueño del que civiles y combatientes podían despertar fácilmente. La contienda se convirtió en un hecho de ficción, inclusive calificada como la guerra del aburrimiento, pero que generó un severo sentimiento de culpa en los excombatientes. Woolf concentró su poder de observación en aquellos soldados que, como Septimus, tornaron vivos y parecían capaces de olvidar pero incapaces de sobrevivir.

Realmente el número de bajas entre soldados jóvenes fue enorme. Tanto en *To the Lighthouse* como en *Mrs Dalloway*, Woolf hace ver la tremenda represión de la culta sociedad inglesa, la incapacidad de expresar sentimientos y de reaccionar apropiadamente ante los hechos críticos que estaban ocurriendo. Aunque Woolf no pudo superar el instinto de grupo, ambas novelas inspiran la idea de que el miedo colectivo compartido supera al miedo individual en la memoria de los supervivientes de esa potente Inglaterra comunal. Woolf describe la vida de postguerra como un entorno en el que la apariencia significa más que la esencia, donde los hechos podían ser calibrados incluso sin haber estado en el frente. La muerte de Septimus es un recordatorio para Clarissa de sus propios límites y posibilidades. Su identificación con Septimus es sentimental y un recordatorio de la intensidad y alegría de la vida. A pesar de su fascinación con la muerte, *Mrs Dalloway* termina como comienza, como un tributo a la alegría, supervivencia y resistencia. La idea original de Woolf era mostrar a Clarissa como una mujer entrando en la menopausia, con todas sus implicaciones de invisibilidad social. Sin embargo, al final de la novela, la menopausia también significa la reintegración femenina a determinada edad. La invisibilidad social de las mujeres en edad menopáusica se asocia con la invisibilidad social de los combatientes afectados por el *shell shock*.

El 16 de Agosto de 2006, Des Browne, Ministro de Defensa del Reino Unido, anunció que los trescientos seis soldados, la mayoría de ellos seriamente afectados por el *shell shock*, que fueron ejecutados por deserción y cobardía serían exonerados de sus cargos y rehabilitada su imagen pública. Estos soldados británicos y de la Commonwealth fueron ejecutados para servir de ejemplo a sus compañeros. Hombres jóvenes, pobres e incultos, algunos de ellos convictos en cárceles británicas que habían optado por alistarse a cambio de un sueldo y una reducción de condena, eran juzgados en cortes marciales de veinte minutos actuando como sus propios abogados defensores.

Debido a la influencia de la Guerra de Vietnam, desde principios de los años ochenta, la psiquiatría americana ha puesto especial énfasis en los trastornos por stress postraumático y en los síntomas de fatiga crónica. Europa parecía no haber estado afectada por todas estas patologías hasta los años noventa con la aparición del “Síndrome de los Balcanes” (“Balkan Syndrome”) y el de la “Guerra del Golfo” (“Gulf War Syndrome”). En 1999, el Ministerio Británico de Defensa en colaboración con el King’s College de Londres financió un estudio a gran escala sobre como los soldados habían sufrido por estas causas y la existencia de enfermedades mentales en los mismos a consecuencia de la guerra. Estas dolencias se han atribuidos a ciertos efectos tóxicos de peligros medioambientales como el uso de pesticidas o el uranio que emitía la munición empleada y a causas psicológicas como ver a otros soldados morir a consecuencia de fuego amigo.

Los veteranos que sobrevivieron a la guerra de Vietnam eran, en un elevado porcentaje, Afro-Americanos, Hispanos e Indios que participaron en labores de combate mucho más que los blancos. Hispanos, afroamericanos, mujeres, personas con bajo nivel de escolarización o soldados con menor rango militar padecen más riesgo de sufrir PTSD porque en las últimas guerras (Iraq, Afganistán) han estado más expuestos al combate o han sufrido otros traumas previos debidos a sus diferencias sociales y culturales. Después de la Guerra de Vietnam, algunos indios americanos vivieron con PTSD durante veinticinco años debido a su aislamiento social al residir en áreas rurales.

El Departamento de Asuntos para Veteranos de los Estados Unidos (Department of Veteran Affairs of the United States) estima que el PTSD afecta a casi el 3% de los veteranos de Vietnam, al 10 de los de la Guerra del Golfo, al 11 de los veteranos de la de Afganistán y un 20 a los de Iraq. Inclusive ahora este organismo gubernamental dice que algunos soldados rechazan los tratamientos por considerarlos inefectivos, por miedo

a parecer débiles o perder credibilidad delante de sus compañeros y prefieren rehabilitarse en familia.

En *Mrs Dalloway* y *To the Lighthouse* Woolf reconfigura de forma preocupante la Gran Guerra y los problemas de los años posteriores donde situaciones anómalas se habían convertido en normales y la inseguridad en conformidad. Woolf sabía que acechaba otra guerra y que se produciría un cambio aún más profundo y negativo. Recordando a Kierkegaard, el suicidio fue para Woolf la última ironía porque era consciente de que la muerte evitaba al actor ser espectador e incluso víctima.

En ambas novelas, la autora describe con especial sarcasmo el sentimiento de negación de los efectos de la contienda, y lo distantes que se encontraban esos efectos de la situación de normalidad que las autoridades intentaban transmitir tratando de convertir lo anómalo en fe en el destino. De hecho, la tensión que se percibe en estos escritos perdura en los años treinta, incluso como proyecciones y preparativos a largo plazo para la contienda que ya se vivía en el frente doméstico. Woolf alimentó una renovada confianza en el reto que para ella misma supuso la supervivencia. Sin embargo, pérdidas personales y los problemas de sus íntimos, Lytton Strachey, Roger Fry, Vita Sackville-West, en los años treinta tales o de su hermana Vanessa Bell, le llevaron a un terrible estado de desesperación y finalmente al suicidio. En una época en la que algunos productos seguían racionados, el desempleo alcanzaba niveles elevados, las grandes fortunas familiares comenzaban a desintegrarse y las calles estaban dominadas por la agitación industrial y política, Woolf presenta *To the Lighthouse* como crítica a la decadente familia victoriana y eduardiana y *Mrs Dalloway* como complicidad con el orden social mezclada con intensos deseos de rebelión. Sin duda, la superproducción y la imposibilidad de consumir a gran escala por parte de las clases adineradas llevaron al imperialismo y a la guerra. Así, Woolf muestra a Clarissa como consumista y dadivosa y a Mrs Ramsay como símbolo de un sistema social en declive.

Leila Rupp, incide en la postura de de Mary Sheepshanks –amiga de Woolf– sobre la PGM: “los hombres han hecho esta guerra, dejemos a las mujeres hacer la paz, una paz real y duradera” (1997: 84). Mrs Dalloway utilizó el pretexto de ir de compras para pasear libremente por Londres. Después de la contienda, su hija Elizabeth no necesitaba fingir que anhelaba un par de guantes para descender plácidamente por el Strand. El trauma de la guerra estaba siendo superado y la posición de las mujeres estabilizada en un nuevo orden social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEER, Gillian, "Hume, Stephen and Elegy in *To the Lighthouse*", *Essays on Criticism*, 34, 1 (1984), 33-35.

BELL, Quentin, *Virginia Woolf: A Biography*, NY, Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

HUSSEY, Mark, *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality and Myth*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991.

LEED, Eric, *No Man's Land*, Cambridge: CUP, 1979.

LEVENBACK, Karen L., *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999.

LILIENFIELD, Jane, "Where the Spear Plants Grew: The Ramsay's Marriage in *To the Lighthouse*", *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Editora Jane Marcus, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, pp.148-16.

MACAULAY, Rose, "The New London since 1914", *Current History: A Monthly Magazine*, 24 (May 1926), pp. 171-180.

MULLIN, Katehrine, "Modernisms and feminisms", *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Editora Ellen Rooney, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 136-152.

NORTHCLIFFE, Lord, *At the War*, London, Hodder and Stoughton, 1917.

RUPP, Leila, *Worlds of Women: The Making of an International Women's Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

SHOWALTER, Elaine, "Introduction", *Mrs Dalloway*, London, Penguin, 1992, pp. xi-xlix.

STONE, Martin, "Shell-shock and the Psychologists", *The Anatomy of Madness*, vol. 2, Editores W. F. Bynum, R. Porter y M. Sheperd, London, Tavistock, 1985.

"The Gaza War. Will the Ceasefire hold?", *The Economist*, (9-8-2014), pp.28-30.

US Department of Veterans Affairs. PTSD: National Center for PTSD. Internet 30-8-14. <http://www.ptsd.va.gov/public/PTSD-overview/reintegration/overview-mental-health-effects.asp>

USSUI, Massami, "The Female Victims of the War in *Mrs Dalloway*", *Virginia Woolf and War*. Editor Mark Hussey, Syracuse, Syracuse University Press, 1991, pp. 151-63.

WOLFF, Janet, *Feminine Sentences*, Cambridge, Polity Press, 1990.

WOOLF, Virginia, 1925, *Mrs Dalloway*, London, Penguin, 1992.

_____, 1927, *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

ZWERLING, Alex, *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press, 1968.

MUJER, GUERRA Y EXILIO EN LAS PEREGRINACIONES DE TERESA DE MARÍA TERESA LEÓN

Trinis Antonietta Messina Fajardo

Universidad di Enna "Kore"

1. INTRODUCCIÓN

El papel de las mujeres en la guerra, su participación en los conflictos armados y en la construcción de la paz ha sido siempre silenciado, sus esfuerzos y aportes, invisibles.

La mujer ha estado siempre ausente de estos contextos, ha podido aparecer en escena, aunque en puntillas y de manera marginal, en la historia y en la cultura, gracias a los esfuerzos de intelectuales, mayormente mujeres feministas, e historiadoras. En los años sesenta, en las universidades americanas y más adelante en Inglaterra y Francia, se desarrolla un movimiento reivindicativo de carácter científico que exigía mayores estudios de la mujer y su historia. A partir de esa década crucial se ha alcanzado una mayor invisibilidad del protagonismo de la mujer. Sin embargo, sigue siendo discriminada y marginada porque “la Historia ha sido fabricada por los hombres, por los hombres de las castas superiores para provecho, de los hombres de las castas superiores”, como señala Monserrat Roig (Rodrigo, 2002: 11). Y así en la literatura, pareciera que lo literario fuera cosa de hombres. Las mujeres son las musas pero no las creadoras, aparecen sólo como objeto de representación.

No ha habido lugar para la mujer, considerada un objeto no idóneo de un terreno sumamente masculino. Las guerras han sido contadas por los hombres. Quienes han muerto han sido los hombres, quienes han ganado las batallas y las guerras son los hombres. No se habla de las verdaderas heroínas, como Libertad Lafuente que murió defendiendo la ciudad de Oviedo contra las tropas del gobierno. Sus voces y los papeles asumidos durante los conflictos y sus estrategias para la consolidación de la paz, no han sido reconocidos hasta hoy; pero gracias a los estudios de la Mujer y gracias a iniciativas como este congreso se están revisando estas cuestiones.

Tras este punto de partida, vamos a referirnos ahora al papel de María Teresa León, una miliciana, una mujer combatiente, que junto a otras españolas republicanas se batió por la libertad, la modernización de España y por los derechos femeninos durante la República, en los años del conflicto y durante el largo exilio que duró más de cuarenta

años. El objetivo de este artículo será verificar la influencia de esa experiencia imborrable en dos cuentos de *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), una obra del exilio.

María Teresa León, como escribe su hija Aitana en *Memorie inseparabili* (2009), desde sus primerísimas obras de heroína dannunziana expresa esa toma de conciencia, sobre la desgraciada condición de la mujer de su época, que se convertirá en una lucha a ultranza a favor de las mujeres. En sus ficciones ha dejado el testimonio de la acción de mujeres, ejemplo de coraje y fortaleza que se enfrentan al peligro fascista sin titubear. Todas sus obras tienen una base real en la que se sustentan.

2. MARÍA TERESA LEÓN Y LA GUERRA (IN)CIVIL ESPAÑOLA

María Teresa León (1903-1988), erudita, fecunda escritora, no vivió en ninguna torre de marfil ni perdió nunca el contacto con la realidad. Antonina Rodrigo la describe como una, mujer que “en cuya gentil prestancia parece revivir modernizados los mitos antiguos, una musa activa. Manantial y corriente al mismo tiempo, en ella la belleza tiene junto a la gracia de lo logrado, la inquieta fortaleza creadora. No contenta con ser un vivo testimonio de estética perfecta, aspira a crear obras de belleza” (2002: 98). Militante de izquierda, fue una de las más activas feministas españolas del primer tercio del siglo XX, junto a María Zambrano, Margarita Nelken, Victoria Kent, María Lejárraga, Rosa Chacel, Maruja Mallo, Concha Méndez, Consuelo Berges, Ernestina de Champourcin, Margarita Xirgu, etc. Se dedicó con pasión y grandes esfuerzos a la acción social y política durante los años de la República que propició a la mujer, por primera vez ciudadanía de pleno derecho en España.

Cuando se proclama la República, ella y Rafael Alberti se encontraban en Rota, un pueblecito de Cádiz; se habían casado el año anterior. Se irán a vivir a Madrid, y allí colaboran juntos en grandes proyectos. Cumplen numerosos viajes por Europa; descubren el teatro vanguardista; fundan la revista *Octubre* en la cual intervienen grandes escritores españoles y extranjeros. *Octubre* era una revista contra la guerra imperialista y el fascismo, a favor del proletariado.

Al estallar la Guerra civil, la pareja se encontraba en Ibiza, lugar entonces espléndido e incontaminado, y comienza para la pareja “la oscuridad de una noche traicionera y larga”. En Madrid, María Teresa y Alberti continúan su actividad en el frente Popular y su servicio a la sociedad, por el desarrollo de la cultura. Con grandes esperanzas se

dedican a la construcción de la democracia y a la modernización de España. María Teresa inicia una intensa labor teatral en esos años convulsos, como dramaturga y actriz, en las peores circunstancias; funda el *Mono Azul*, revista que testimoniaba la actualidad de la guerra; participa en la dirección de las Guerrillas del Teatro y en la organización de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en la que ocupa el cargo de secretaria. Su voz emerge en el Congreso de los intelectuales Anti fascistas en una directa rebelión contra el golpe de Francisco Franco, al lado de Alberti, Ehrenbugh, Malraux, Bergamín, Koltsov y la Pasionaria. Ni siquiera bajo el bombardeo se detiene su fuerza, su valor y su inteligencia que pone siempre al servicio de la causa española; viste su mono azul y recorre pueblos difundiendo sus ideas y contribuyendo al esfuerzo bélico; a ella se debe la salvación del tesoro artístico del Museo del Prado amenazado por las incursiones aéreas, episodio que Alberti recoge en su drama: *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) y María Teresa en *La historia tiene la palabra* (1944).

La América española será el refugio de la extraordinaria mujer que continúa al otro lado del Atlántico una incesante actividad creadora, con adaptaciones cinematográficas, programas radiofónicos destinados sobre todo al público femenino. En Buenos Aires nace su hija Aitana, nombre de una sierra levantina, el último pedazo de tierra que divisó junto al poeta al salir de España en 1949. “Su hija fue la flor de la esperanza en sus vidas, que empezaba a fructificar en otra tierra” (Rodrigo, 2002: 119).

3. LAS PEREGRINACIONES DE TERESA

Nos hemos querido centrar en *Las peregrinaciones de Teresa* porque es un libro al que se le debe prestar mayor atención, sobre todo por parte de las jóvenes generaciones que no tienen memoria precisa de lo que fue el contexto histórico y cultural en el que los cuentos se inscriben, así como también es necesario un crecido interés por la crítica para que valore la cualidad literaria de estos cuentos. Publicados durante el exilio en Argentina, en 1950, comprende nueve narraciones, magistrales, enlazadas por el nombre de las protagonistas: Teresa. Nombre simbólico que da voz a una pluralidad de mujeres que de alguna manera están relacionadas con la escritora. Como dice María Teresa González de Garay, el nombre “funciona como hilo conductor de las múltiples caras de un poliedro femenino que evidencia el núcleo de crueles y desencantados abandonos, vejaciones, rupturas de sueños e ilusiones de libertad, hasta el terrible asesinato de su última Teresa, la peor tratada por la historia, en “Esplendor de Teresa” (León, 2009:

75). Mujer, guerra y exilio son los temas clave de la obra que denuncia la alienación, la represión sexual, las torturas psicológicas y físicas, consecuencias del conflicto bélico y de un país atrasado. Hasta el día de hoy se conocen dos ediciones: la de Nebrera publicada en 1977 y la de González de Garay, en 2009⁹⁵.

Las peregrinaciones de Teresa es un largo peregrinaje femenino en busca de la libertad personal y recuperación de la dignidad. Es la reconstrucción histórica de experiencias colectivas e individuales en su incursión imaginada por la patria perdida. La autora escribe este libro bajo la influencia de la memoria en el exilio americano y las dedica a un narratario desconocido, tal vez a sus hijos, con los que nunca más vivió después del divorcio de su primer marido. En una breve nota introductoria, la autora escribe:

Hubiera preferido escribir estas historias mi mano en tu mano, un día denso, con la memoria alerta por el chubasco de la primavera, cazadora yo inconsciente de sueños trasperdidos. Quiero nombrar así a los que se quedaron sin suceder detrás de los tangible, quello no tangible al tacto de mis manos, sin gustar por mis labios, sin herir por mi voz. En esta trasmemoria hundo hoy, primaveral y algodinoso día, septiembre por calendario austral, para contarte los atrapados sueños de mis recuerdos. Y como mi cabeza es una isla sin tu pecho y mis calabra no alternan con las pausas de las tuyas yo escribo, con mi pobre cabeza de ajo, el ‘Cabeza de ajo’ de mi cuento.

Y lo hago porque me gusta contar campesinamente cuánto me doran dentro los recuerdos. Y te lo digo porque no hallo otro medio más corto de llegar hasta tu corazón. (127)

Las peregrinaciones de Teresa son incursiones en la memoria, recuerdos que quedaron del otro lado, lugares, sensaciones... personajes de su infancia, como la singular anciana mendiga, Madame Pimentón. (169)

A lo largo de la narración se percibe la voz decidida de la escritora, su personalidad anticonformista y políticamente comprometida. María Teresa escribe “con la memoria de la propia experiencia o la experiencia ajena” (Nebrera, 1996: 104). En todos los relatos hay algo que le pertenece. Son pedazos de realidad, archivos afectivos sumergidos en los espacios de la memoria que emergen con la escritura, que contribuyen a colmar la tierra perdida. María Teresa relata a través de la alegoría; recoge voces, hechos, vidas y los confía al poder de la palabra escrita, poética, capaz de transmitir, de comunicar, de trascender el tiempo y el espacio.

⁹⁵ Las citas de la novela serán extraídas de esta edición.

El narrador omnisciente de “Cabeza de ajo” (129) narra en tercera persona el encuentro fortuito entre una mujer madura y casta y un soldado herido, un maqui, que se muere en sus brazos, en la soledad de la alcoba en penumbra. El tema *Eros y Tanatos*, sexo y muerte vibra en la historia que gravita alrededor de la guerra civil. María Teresa evidencia a través de Teresa y la madre, dos caracteres contrastados. La madre, dominante y castradora, representa la ideología patriarcal y autoritaria de esa España, frente a la cual la autora se enfrentó tantas veces; y la hija, Teresa, consecuencia de esa educación: sumisa, temerosa y sola:

–“¡Abra, que vengo herido!

–¿De muerte?

–¡Ojalá!

–Mi madre se llevó la llave.

–Ayúdeme a subir por los herros.

–¡Ay, no, que pensarán que es mi amante!

–Pensarán que tiene usted un amante y todas la respetarán

–¿Y la honra?

–¡Écheme sus cabellos!

–Imposible, tengo el pelo suelto acabadito de lavar ya que la luna trae hoy cuarto menguante.

Si abro me enfriaré.

–Más fría tengo las heridas. Me parece que estoy todo adornado de cristales. ¡Ábrame su alcoba!

–¿Y si fuese un ladrón?

–Los ladrones andan por casas más grandes. Dame la mano, joven.

Teresa casi se desvaneció. ¡Joven!. Alguien le había llamado con ese silbido: ¡Joven, eh, joven!

Y alargó su diestra. (131-132)

Se recrea en el cuento la atmósfera y la dinámica de los hechos cotidianos, que revelan la rigidez de carácter y conductas aislantes y frustrantes, así como la pésima percepción y menor nivel de afecto producto de la incomunicación. La insensibilidad de la madre queda patente al final cuando llega a la casa y se da cuenta de que con Teresa había alguien en su habitación:

–¡Cabeza de ajo, hija!

–Mamá.

–¿Qué haces? ¿Por qué no está encendida la luz? ¿Jesús, quien está escondido en tu alcoba?

–Mi amante, madre.

–Gracias a Dios. ¡Qué pena tenía de verte tan sandía!

Los pasos de la madre torcieron camino hasta la cocina. ¡Ay si hubiera entrado! Si hubiera entrado y visto, se le habrían caído los ojos de asombro. Lo que Teresa, Cabeza de Ajo, estrechaba contra su pecho virginal era un soldado muerto. (140)

Otro cuento relacionado con éste, ambientado también durante la cruenta Guerra Civil, es “Esplendor de Teresa” (227). María Teresa León da cuerpo a un relato amargo, una historia de amor conmovedora, una apoteosis del sacrificio por amor. El sacrificio de Teresa que decide morir para salvar a Lucas, el amor de su vida, puede ser comparable con el sacrificio de Alceste, uno de los personajes femeninos más célebre y apreciados de Eurípides y con la Alceste de Galdós, que se sacrifica por amor patrio (Messina, 2008). Teresa y Alceste se convierten en emblema del valor, son heroínas capaces de desafiar a la muerte. Teresa sufre brutales torturas, la Guardia Civil la deja en carne viva, por no confesar el escondite de Lucas y el de los otros hombres del pueblo que habían vengado las vejaciones y asesinatos cometidos por los opresores fascistas a las mujeres:

–¿Sabes dónde anda? –¿Quién? –Ese que vive contigo. –Vivo sola. –Tienes razón, pero antes vivías con Lucas. –No le he vuelto a ver. –Dicen lo contrario –¡Ojalá me lo hiciera usted cierto! –No pensamos tratarte mal. –¿No sabes que ya se acabó todo y no hay guerra? –Pero ¿dice usted que había guerra? – ¡Qué brutos sois los de estos montes! –Guerra sí, y hemos ganado nosotros. –Ah, no lo sabía. –Bueno, dinos dónde anda y te vas a dormir. –¡Si yo no quiero dormir. –Pues a curarte esas llagas. –¡Si no las siento!

–Bueno, pues a rascarte las liendres. –Mujer, no agote la paciencia milicia.

Pero la paciencia milicia se agotó pronto. (232)

Lucas, al enterarse de la detención y de las sevicias procuradas a Teresa decide bajar al pueblo. Lo arrestan y comienzan los interrogatorios. Al no delatar a sus compañeros, mueren ambos fusilados, en un abrazo eterno:

Cuando lo pusieron ante la mesa del interrogatorio vio que sentado estaba don Xavier, el rico. Teresa había sido criada en su casa (...) Confirmó su nombre para preguntar a su vez: ¿Dónde está Teresa? Entonces comprendió que todo él latía deseándola y todas las palabras aprendidas entre los matorrales del monte? Patria, opresión, sacrificio, resistencia le salían volando de la memoria. (...)

Es verdad que tienes una escopeta, vamos, digo que era tuya la escopeta que mató al jefe? Teresa se adelantó. ¡No fue él, fui yo. El oficial siguió sin atenderla (...) ¡Alzadla!, gritaron.

¡No! Sollozó Lucas. Pero los presentes, menos don Xavier clavado en su silla, parecieron estar de acuerdo porque la sacaron en vilo hasta dejarla al pie del muro de la iglesia. ¡Mi vida, ya he dado mi vida por tu vida! Pero nadie podía escucharle porque estaban sordos. ¡Mi aliento por su aliento, mi dolor por el suyo! (...)

Lucas corrió despavorido al oír cargar los fusiles. No pudo creerlo. ¡Le habían soltado sus verdugos! Tomó en sus brazos a Teresa y materialmente la aplastó contra su ropa sucia del monte hasta dejarle los botones marcados en la piel desnuda. No quiero que mueras, Teresa, hablaré, hablaré. Teresa se doblaba de dolor bajo el abrazo (...) Y Teresa le murmuraba en los labios que mordían los suyos por primera vez: No, no, calla. ¡Qué más da! ¡Deja que los hombres del monte vivan! Somos nosotros tan poquita cosa... (238)

Tremendamente dramático y a la vez tierno el final del cuento. Una tragedia heroica, un doble sacrificio por la salvación y la dignidad de los otros hombres y mujeres del pueblo. Teresa y Lucas se sacrifican porque consideran a los hombres del monte más necesarios en la lucha por la democracia, por la dignidad humana, por un porvenir mejor. Con este cuento María Teresa León subraya la anonimidad en que vivía la mujer rural carente de una identidad propia y sin embargo con una enorme fuerza moral, con una gran conciencia política. Una vez más encontramos en estos cuentos ese trenzado de literatura y vida que caracterizan las obras de esta gran mujer que peregrinó durante treinta y ocho años clamando en el exilio su patria. En *Memorias de melancolía* escribe:

Una patria, Señor, una patria pequeña como un patio o como una grieta en un muro muy sólido. Una patria para reemplazar la que me arrancaron del alma de un solo tirón. (León, 2002: 23-24)

Quiero concluir con las palabras de María Teresa González de Garay que ve un doble peregrinaje de la autora a través de estos cuentos del exilio cuando afirma:

Se hace evidente que María Teresa León peregrina con sus Teresas por los territorios de la patria físicamente perdida, pero siempre presente en su imaginario literario y en sus sentimientos de cultivada e inteligente escritora española. Es una doble peregrinación de la mujer y de la escritora comprometida en el exilio con el interior de su nación, y con la historia de las mujeres españolas, desde el forzado destierro al exterior. (87)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., *María Teresa León*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1987.

ALBERTI, A., *Memorie inseparabili. María Teresa León e rafael Alberti*, Roma, Iacobelli, 2009.

GALDÓS, B., *Alceste*, ed. traducción y notas de T.A. Messina Fajardo, Roma Nuova Cultura, 2010.

GUILLÉN, C., “María Teresa León y el recuerdo de la fraternidad”, en *De leyendas y lecciones*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 419-429.

LEÓN, M. T., *Las peregrinaciones de Teresa*, ed. de M.T. González de Garay, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

_____, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Edición Galaxia Gutemberg, 1999.

RODRIGO, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, ediciones Carena, 2002.

TORRES NEBRERA, G., *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.

SÓLO HACEN FALTA TRES GUINEAS PARA PODER DETENER LA GUERRA: EL COMBATE LITERARIO DE VIRGINIA WOOLF CONTRA LA MASCULINIDAD, EL PATRIARCADO Y LOS CONFLICTOS BÉLICOS

Rosario Mesta Rodríguez

Universidad de Sevilla

En toda guerra existe una estrategia. Un método de acción es vital para la determinación de cualquier conflicto bélico. *Tres Guineas* (1938), de Virginia Woolf, es un alegato estratega, pero no sobre cómo ganar la guerra, sino cómo evitarla. Su estrategia sería algo así como declararle la guerra a la guerra. Para ello, Woolf redacta, de forma epistolar, un completo e inigualable manifiesto pacifista que apuesta por la paz por encima de cualquier tendencia agresiva. Feminista y antifascista, Virginia Woolf declara en este ensayo cómo el sistema patriarcal infunde la cultura bélica en la conciencia de los hombres y mujeres a través de las estrechas relaciones que pueden establecerse entre el patriarcado, la masculinidad y el belicismo como formas de dominación.

Tres Guineas se considera una de las declaraciones a favor de los derechos de la mujer más importantes del siglo XX. Este ensayo, abierto a la interlocución, donde se exponen datos minuciosos para una mejor búsqueda de la verdad, comprende, junto a *Una habitación propia* (1929) el pensamiento político y crítico más radical de la autora británica. Virginia Woolf, además de ser considerada como una de las grandes renovadoras de la novela moderna, es pionera en la reflexión sobre la condición de la mujer y la identidad femenina, ya que tal y como apunta Anne Fernald, marca un punto de inflexión en la literatura, siendo una de las pioneras en realizar abiertamente sus críticas sin ningún tipo de ocultamiento o sobrecogimiento detrás de un pseudónimo (2006: 2).

Para entender la esencia de *Tres Guineas*, sólo hay que documentarse sobre el contexto social que rodea a su elaboración: la Segunda Guerra Mundial se encuentra a punto de estallar, por lo que existe un ambiente de total crispación, revuelo e incertidumbre, una sociedad en decadencia que sin duda, le sirvió a Woolf como inspiración y detonante de su alegato. Como bien testimonia Esther Sánchez-Pardo, “la amenaza que se cierne sobre el futuro de la civilización al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, hace que Woolf reconsidere el papel de la mujer” (1992: 125). Por lo

tanto, los ojos de Virginia Woolf en *Tres Guineas*, son los ojos de cualquier mujer del siglo XX; la autora británica observa la guerra como una cuestión ética, religiosa, biológica, y moral desde el popular barrio londinense de Bloomsbury apoyándose en una perspectiva alejada, separada por un abismo de tradiciones, convenciones sociales y prejuicios. La Guerra Civil Española está a punto de finalizar, y son muchas las experiencias revestidas de tragedia las que acumula la sociedad, por lo que Woolf sólo se hace una pregunta como mujer: ¿Por qué existe la guerra? ¿Por qué durante siglos y siglos se ha alimentado una consciencia bélica que no ha hecho nada más que alentar una maldad insolente, y provocar grandes retrocesos en todos los aspectos de la vida?

Para responder a esta pregunta, Virginia Woolf crea la Sociedad de las Marginadas, término que utiliza irónicamente para reflejar el carácter patriarcal de la sociedad y la independencia simbólica de las mujeres dentro de este sistema, una sociedad, que se constituye como “la sociedad de las independientes, las que están fuera, empeñadas en no colaborar con la cultura del poder, de la fuerza y de la guerra” (Bea, 2012: 263). El resultado de su análisis es claro y directo: la guerra es un producto del patriarcado como sistema, un pomposo espectáculo que combina la idealización heroica y viril que la sociedad inculca en el hombre para ir a la guerra con la realidad trágica y deplorable que define a cualquier conflicto bélico. En otras palabras, “Woolf analiza el abismo entre la razón que demuestra a todos el horror inútil de cualquier guerra y la emoción y el sentimiento que impulsan” (Usandizaga, 1997: 160).

Hay que partir del hecho de que el sistema patriarcal pretende justificar la guerra por medio de un discurso legitimado por la ciencia, es decir, a través del determinismo biológico, por el cual es natural, genético, el dominio masculino y esa irrefrenable necesidad de combatir. Las diferencias hormonales, por tanto, hacen que sea el sexo masculino el que deba poseer una elevada cultura bélica. Para ello, el sistema monopoliza todos los ámbitos de la sociedad. Su tiranía comienza con la educación, a través de la cual este sistema planta su semilla, su germen instando al hombre a la violencia y a la subordinación al belicismo, una enseñanza que parte del postulado por el cual virilidad y guerra van unidos. Citando de nuevo a Emilia Bea, “en el patriarcado se les enseña a los hombres a utilizar la fuerza en vez de a evitarla” (284). Lógicamente, la educación se constituye como no igualitaria, hombres y mujeres no tienen los mismos conocimientos y percepciones de la vida y la masculinidad se alza como patrón fundamental: “parece claro que pensamos diferente si hemos nacido diferentes” (Woolf, 2014: 163), afirma Virginia Woolf. Se traza una línea divisoria inquebrantable entre

ambos sexos: “Debemos seguir siendo diferentes de ustedes, cuyo cuerpo, cerebro y espíritu han sido educados de manera diferente y están influidos de manera distinta por el recuerdo y la tradición” (Woolf: 177). Por lo tanto, para el patriarcado, la desigualdad de conocimientos y percepciones es algo natural, no social. Que la naturaleza del hombre esté predispuesta a la violencia es algo justificable en términos científicos, mientras que la mujer, por el simple hecho de proporcionar vida, está naturalmente predispuesta contra cualquier conflicto.

Pacifista y feminista, Virginia Woolf sin ninguna “forma ofensiva o victimista, sino con una gran calidad en su escritura” (Lamas, 2002: 395), rompe con todas estas afirmaciones sexistas con una considerable cantidad de datos y ejemplos por los cuales llega a una conclusión: los colegios y universidades fomentan la guerra. Siguiendo con el texto de Marta Lamas, “Virginia Woolf pone en evidencia, así, “los lados abominables y ridículos de la masculinidad” (397). La no inclusión de las mujeres en las universidades, el cierre de puertas de bibliotecas, salas de estudio o despachos al género femenino, la discriminación y el odio que conllevaba toda la campaña contra la educación igualitaria, la creencia de ser un género superior por regalo divino, provoca el mismo odio, la misma competencia, ambición y afán de comparación en los alumnos que ven cómo las puertas de la educación superior se cierran delante de sus mismas hermanas, esposas o hijas. Una actitud que propicia la violencia, y con ello, la guerra:

¿Acaso no ha quedado demostrado que la educación, la mejor educación del mundo, no enseña a aborrecer la fuerza, sino a utilizarla? ¿No ha quedado demostrado que la educación, lejos de enseñar a los instruidos la generosidad y la magnanimidad, crea en ellos, por el contrario, tales ansias de conservar sus posesiones, la grandeza y el poder? (Woolf, 2014: 195)

La vanidad también se despliega en el mundo laboral. Según Virginia Woolf, la sociedad que les espera a hombres y mujeres fuera de los muros de la universidad se inscribe a través de principios basados en la corrupción, el poder y la codicia. Woolf critica y cuestiona la moralidad de la mayoría de las profesiones de la Inglaterra del siglo XX, ya que según ella, sólo dotan al ser humano de ambición, voracidad por la riqueza y de la misma competitividad de la que se hablaba en la educación, al ser la mayoría de profesiones vetadas para el ámbito femenino: “Vuelven a las personas que las ejercen posesivas, recelosas de cualquier violación de sus derechos y sumamente combativas si alguien osa disputárselos” (Woolf: 252).

Virginia Woolf vuelve a contemplar esta sociedad desde la perspectiva que le ofrece su *Sociedad de las Marginadas*, vuelve a observar un nuevo desfile de soldados paseando por cualquier calle de Londres. Esos jóvenes instruidos son los mismos que hasta el día anterior trabajaban en la administración, en la Universidad, ejercían la medicina, la justicia. Los mismos jóvenes, cuya patria les hace ser obsesivos y competitivos, instruyéndoles sobre la importancia del dinero y sobre todo, instando de nuevo, a la discriminación de sus hermanas, madres, esposas, y con ello, aumentando su arrogancia, codicia, superioridad, y por ende, su violencia. La masculinidad vuelve a ser sinónimo de dominación. La dinámica, por tanto se repite: para Virginia Woolf existe un determinado sistema, masculinizado, alimentado por el odio y las ansias de poder, encabezado por una “criatura, el embrión, el dictador, como le llamamos si es italiano o alemán, que cree tener el derecho, si otorgado por Dios, la naturaleza, el sexo o la raza poco importa, de imponer a sus semejantes cómo han de vivir; qué deben hacer” (Woolf: 231). Y estas actitudes son las detonantes de una lucha sin sentido: “La enorme competencia profesional de los hombres instruidos no ha traído un estado de cosas deseable en el mundo civilizado” (Woolf: 263). Por lo tanto, Virginia Woolf, declara, sin medias tintas, que el patriarcado, el fascismo, el nazismo, la representación más abominable de la masculinidad y todas las fuerzas de dominación son los únicos culpables de que la sociedad se encuentre en decadencia, de que los resultados sean nefastos para ambos sexos.

Desde su popular barrio de Bloomsbury Virginia Woolf se pregunta: ¿De verdad queremos esto? Su voz es la de una mujer británica del siglo XX, deseosa de independencia, pero a su vez, no contaminada con los valores del patriarcado, por lo tanto, se puede permitir esta perspectiva “Si animamos a las hijas de los hombres instruidos a ejercer una profesión, ¿no alentaremos precisamente las cualidades que deseamos evitar?” (Woolf: 240).

La guerra, por consiguiente, supone una actividad fundamentalmente masculina ya que, como se ha demostrado, la educación y el mundo profesional potencian la envidia, la competitividad, la rivalidad y la discriminación, actitudes que resultan caldo de cultivo de la violencia:

Podemos decir que para los hombres instruidos realzar su superioridad sobre los demás, ya sea por nacimiento o por intelecto, vistiendo de manera diferente, poniendo títulos ante sus nombres o letras detrás de ellos, es un acto que suscita la competencia y la envidia,

sentimientos que sin necesidad de recurrir a la biografía para que lo demuestre ni pedir a la psicología que lo explique, contribuyen a fomentar la disposición hacia la guerra. (Woolf: 182)

Como bien afirma María Luisa Femenías, “se trata de la socialización en términos de la ecuación virilidad = fuerza = agresividad que hay que poseer (los varones) y desear (las mujeres)” (2011: 50). El sistema patriarcal, potencia omnipresente, incita a la discriminación de sexos, ratifica que las mujeres están en clara posición de desventaja con respecto a los hombres, por lo que Virginia Woolf, desde su perspectiva de escritora y mujer feminista, reclama intensamente la igualdad. Una iniciativa, la del feminismo pacifista, que capitanea, entre muchas otras, Virginia Woolf, aunque según explica Carmen Magallón, las iniciativas “constituyen un legado histórico que no surge por casualidad, sino como consecuencia del lugar específico que la cultura asignó a las mujeres, fuera del ámbito público, marginadas de las decisiones sobre la paz y la guerra y excluidas de los cuerpos armados” (2007: 15). Virginia Woolf, en *Tres Guineas*, habla por miles de mujeres excluidas injustamente por la historia. Es el punto de vista de quienes se han hallado al margen desde épocas recónditas. Por lo tanto, reclama que es el feminismo que el que tiene que asentar las bases de una política diferente basada en nuevos métodos de igualdad, respeto y pacifismo. Porque el problema de género también afecta a los hombres. El feminismo, como explica María Luisa Femenías, es “la lucha que vienen llevando a cabo las mujeres por el reconocimiento igualitario de sus derechos, tanto de ciudadanía como sexuales, identitarios o laborales” (2011: 48), un feminismo entendido como igualdad entre ambos sexos. La masculinidad que se les impone a los hombres, la virilidad y la supuesta predilección a la guerra se imponen como estereotipos de género hacen que también, de alguna forma, no sean beneficiarios de la igualdad, desde su sentido filosófico, de género y social. Bajo las líneas intrínsecas del sistema, se puede leer que necesitan ser violentos para ser aceptados. Magallón argumenta de nuevo que “los varones, han sido socializados en la creencia de que es mejor matar que morir y que su virilidad depende del éxito alcanzado en dominar a las mujeres, a su vez, son socializadas para aceptar la dominación” (18). Pero después de todo, tanto hombres como mujeres comparten la misma naturaleza humana, y el horror que la guerra influye.

Esta consternación compartida, este rechazo contundente de ambos sexos por cualquier conflicto bélico, supone, para Woolf, un reclamo perfecto para un encuentro y cooperación entre ambos sexos, asumiendo sus semejanzas y diferencias, frente a un

sistema que inserta un odio indiscriminado que lleva a una espiral de violencia sin fin alguno. La conjunción entre ambos sexos, la destrucción de viejos y oxidados prejuicios y el comienzo de una sociedad desde cero, es un reto posible para la autora británica. Una sociedad, que requiera el desmantelamiento del sistema patriarcal de género-sexo y la despolarización de la masculinidad y la feminidad, rechazando el determinismo biológico donde la paz es la única opción. Sólo se puede ayudar a evitar la guerra, en definitiva, desarticulando las tensiones de poder no sólo en el ámbito público, sino también en el privado, es decir, en el seno de la familia patriarcal, eliminando cuestiones sociales o biológicas de honor y querarquización. En palabras de María Luisa Femenías, Woolf clama que “es necesario desarticular el edificio construido por la vanidad que alienta a varones y mujeres a aceptar las condiciones y los mecanismos del poder de dominación que explícitamente dicen rechazar” (Woolf: 50). *Tres Guineas*, por tanto, se convierte en uno de los principales referentes del feminismo pacifista. Como afirma Asunción Gutiérrez, “para Woolf, el feminismo era el camino más directo hacia la paz y contra el fascismo que sustentaba el patriarcado” (200: 6), y prosigue así: “Ella que aspira a la mente andrógina, no pretende fomentar la dualidad hombre- mujer, pero intenta redefinir lo femenino teniendo muy presente que lo sexual es educacional, que la educación marca los constructos sociales de diferenciación” (2000: 7). Por lo tanto es preciso derribar viejos patrones educacionales y sociales, sustituyendo la educación más tradicional por una que abogue por principios igualitarios y tolerantes, una educación que sea experta en las relaciones humanas, “más allá de lo que se enseña, está lo que somos” (2009: 210), declara Liliana Rampello. Destruir, a fin de cuentas, un sistema patriarcal arraigado, “irracionalizar sus justificaciones y negar la tabla de valores heroicos que la sostienen” (Femenías, 2011: 50), educar, en base a postulados pacifistas. Como Virginia Woolf declara: Debe enseñarles que la guerra es inhumana, bestial, insoportable” (Woolf: 184).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEA, E., “La narración femenina de la guerra y el despertar de la conciencia pacifista”, *Revista de Fundamentación de las Instituciones Jurídicas y de Derechos Humanos*, 67 (2012), pp. 263-290.

FEMENÍAS, M.L., “Pacifismo, Feminismo y Utopía”, *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 4 (2011), pp. 45-58.

FERNALD, Anne E., "Virginia Woolf: Feminism and the Reader", Palgrave Macmillan, ProQuest ebrary, Internet 22-8-2014.
<http://0site.ebrary.com.fama.us.es/lib/unisev/docDetail.action?docID=10158081>

GUTIÉRREZ LÓPEZ, M.A., "Virginia Woolf, el fluir de la conciencia", *Revista A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 9 (2000), pp. 1-10.

LAMAS, M., "El feminismo de Virginia Woolf: el caso de Tres Guineas", *Revista Debate Feminista*, 25 (2002), pp. 393-403.

MAGALLÓN PORTOLÉS, C., "De la reclamación de la paz a la participación en las negociaciones. El feminismo pacifista", *Revista Feminismo/s*, 9 (2007), pp. 15-30.

MARCUS, J., *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, London, MacMillan, 1981.

RAMPELLO, L., *Virginia Woolf. La vida en la escritura*, Madrid, Narcea, 2009.

SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, E., *Superando la tradición del silencio: Virginia Woolf y la escritura femenina. La huella de Virginia Woolf*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Alcalá de Henares, 1992, pp. 125-138.

USANDIZAGA, A., "Escritoras extranjeras en la Guerra Civil", *Revista Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 3 (1997), pp. 157-176.

WOOLF, V., *Un Cuarto Propio. Tres Guineas*, Barcelona, Debolsillo, 2014.

CICELY HAMILTON: LA SUFRAGISTA ANTI BÉLICA

Verónica Pacheco Costa

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Cicely Hamilton nació el 15 de junio de 1872 en Londres. Su padre era un alto comisionado británico que pasaba grandes temporadas en Egipto y Sudán; su madre, de la que hay pocos detalles parece que murió cuando Cicely era pequeña. Como explica Whitelaw en su obra, la única biografía completa de la escritora hasta ahora, ella y sus hermanos pasaron cuatro años con una familia de acogida en Clapham, lo que era una costumbre de las familias de clase media cuando los padres servían en el ejército británico fuera del país. Para Cicely esta experiencia fue una de las más horribles de su vida como cuenta en sus diarios y aunque pensó en suicidarse, su cuidado y dedicación a sus hermanos fue más fuerte que la necesidad de desaparecer. Más adelante ella y sus hermanos fueron a vivir a Bournemouth con las hermanas de su padre, Lucy y Amy con las que Cicely tuvo una estrecha relación hasta su muerte. Por primera vez tuvo la oportunidad de ir al colegio a la edad de 13 años. Cuando llegó y debido a la ausencia de escolarización formal, la pusieron en la clase con los niños de 9 años pero gracias a las lecturas que había ido leyendo en su infancia y a su inteligencia, al final del día Cicely consiguió entrar en el grupo de niñas de su edad. El sistema educativo británico y el europeo general en aquella época, ofrecía diferentes asignaturas dependiendo del género. Así, los chicos estudiaban matemáticas y ciencias y tenían la posibilidad de entrar en la Universidad de Oxford, mientras que las chicas estudiaban arte, literatura, música y francés. En 1869 se inauguró el primer *college* para chicas, Girton, en Cambridge junto con otros en Londres y Cambridge. Las mujeres no pudieron conseguir títulos universitarios de la Universidad de Oxford hasta 1920 y a la de Cambridge hasta 1948 aunque podían asistir a clase y hacer los exámenes, mientras que en la Universidad de Londres sí podían recibir el título desde el año 1878. A la edad de 17 años un primo de su padre se ofreció a pagarle sus estudios durante seis meses en Alemania, terminados los cuales ella hizo cargo de pagárselos gracias a las clases de conversación de inglés que impartía a sus propias compañeras. Esta experiencia le sirvió para

aprender alemán, lo que le fue de gran utilidad ya que en ocasiones tuvo que ganarse la vida realizando traducciones. Además, esto le ayudó para comprender al pueblo alemán cuando veinte años más tarde estallara la primera guerra mundial.

2. EL TEATRO

A la edad de 18 años Cicely deja el colegio y se pone a trabajar como profesora, su padre muere un año después y se ve obligada a volver a Inglaterra donde encuentra trabajo como tutora de educación infantil. Sin embargo no le gusta demasiado dedicarse a la enseñanza pero en la preparación de una obra de teatro para el colegio, descubre una nueva faceta y decide dedicarse a la actuación teatral. Kerry Powell (1997: 88) afirma que la sociedad victoriana era muy reacia a que las mujeres participaran en el mundo del teatro en ninguno de sus posibles trabajos. La sociedad en general consideraba a las actrices de la época al nivel de las prostitutas que ofrecían su arte al público y aunque alcanzaran notoriedad y fama sus papeles nunca pasaban de ser meros adornos de los papeles importantes en las obras ocupados por los personajes masculinos. En su vida privada, se esperaba que las actrices finalmente encontraran el camino honesto y fueran domesticadas por el matrimonio, los hijos y el espacio doméstico.

Pero Cicely no tiene padres a los que contentar con lo que finalmente decide lanzarse a esta aventura y cambia su apellido de Hammill a Hamilton para proteger a sus tías, como afirma Whitelaw (1991: 21). Más tarde reconocería que su deseo de aventura estaba por encima de la dureza de la vida en el teatro y en la carretera. Mientras trabajaba para la compañía teatral, Cicely actuó en diversos papeles de obras de Shakespeare por las que le pagaban muy poco y en las que ella incluso tenía que buscarse su propia ropa. Cicely estuvo trabajando no solo para compañías itinerantes durante diez años, sino también traduciendo para poder ganar un poco más de dinero, hasta que con la edad de 30 decidió que, sin alejarse del teatro, debía dedicarse a escribir obras de teatro.

Si la vida de una actriz era muy dura, para una escritora y/o productora de teatro entrar en un mundo controlado por los hombres era una misión imposible. Como afirma Powell (1997: 81), las dramaturgas lo tenían muy difícil y eran rechazadas por la extendida creencia de que por el hecho de ser mujeres no podían escribir obras de teatro ni representar el habla de un personaje masculino. Pese a esta situación muchas mujeres

escribieron multitud de obras de teatro intentando abrirse camino de manera anónima o usando un pseudónimo masculino. Esta técnica subversiva funcionó muy bien y en los muchos concursos de teatro convocados en la época, no pocas mujeres ganaron. Otras dramaturgas entendieron que la única manera en la que finalmente podrían ver representadas sus obras sería si estaban producidas por mujeres y representadas en salas de teatro propiedad de mujeres, como fue el caso de Magde Kendal, Elizabeth Robins, Edith Craig y Lena Ashwell.

En 1906 Cicely Hamilton escribió su primera obra *The Sixth Commandment* con diferentes críticas tanto positivas como negativas pero que, lejos de alejarla de sus pretensiones le sirvió para seguir escribiendo. En 1908 se representó por primera vez su obra *Diana of Dobson* producida por Lena Ashwell en el Kingsway Theatre con gran éxito entre el público que llegó a las 175 representaciones, y otras 17 en el teatro Savoy de Nueva York. En 1909 escribió un libro titulado *Marriage as a Trade* en el que denunciaba la lamentable situación en la que muchas mujeres casadas vivían.

3. SUFRAGISMO

El primer contacto de Cicely con el sufragismo data de 1907 cuando participa en la marcha del barro, “Mud March”, organizada por la asociación sufragista más antigua, *National Society for Women’s Suffrage Societies* (NUWSS) y que reunía a varias asociaciones sufragistas que se caracterizaba por ser pacífica en sus reivindicaciones. Todo lo contrario que la asociación liderada por Emmeline Pankhurst y su hija Christabel, *Women’s Social and Political Union* (WSPU). A raíz del éxito de su obra *Diana of Dobsons*, Cicely se convirtió en una figura muy conocida dentro de los círculos dramáticos de la época, lo que unido a sus intereses por la defensa de los derechos de la mujer le hizo tomar la iniciativa y formar, junto con Bessie Hatton, una asociación sufragista de mujeres escritoras, *Women Writers Suffrage* y la organización de actrices por el voto de las mujeres *Actresses’ Franchise league* (AFL) fundada un poco más tarde (Cockroft, 2010: 17). Si bien la primera promovía los derechos de las mujeres a través de la escritura, la segunda ayudaba a las actrices y escritoras dramaturgas a escribir y producir obras de teatro cuyos temas principales fueran los derechos de las mujeres (Croft, 2009: 11). Las obras de teatro se convertían así en un texto político disfrazado de comedia, como su obra *How the Vote Was Won*, (Pacheco, 2013: 57).

En diciembre de 1913 Inez Bensusan organizó la compañía de teatro *Women's Theatre Company* con la idea de ofrecer una temporada permanente de representaciones de obras de teatro relacionadas con el movimiento de las mujeres. Sin embargo y pese a su gran éxito tuvieron que cerrar debido al estallido de la primera guerra mundial. Pero las sufragistas no se quedaron a un lado y Lena Ashwell creó una compañía itinerante por los campos de refugiados y hospitales llamada *Women's Theatre Camps Entertainment*, en la que Cicely Hamilton participó activamente.

Antes de que Lena Ashwell la llamara para unirse a una compañía, Cicely se unió al *Women's Imperial Service League*, una especie de unidad de ayuda civil al ejército, y que estableció un hospital en la abadía abandonada de Royaumont, a 20 km al noroeste de París. Cicely recoge en algunas cartas las condiciones de vida en la abadía:

La abadía en todo su esplendor era nuestra, pero durante aquellos primeros días no había mucho más aparte del edificio en sí mismo. No se ha habitado durante años y la conexión de agua se cortó cuando las monjas se fueron a Bélgica. Así que cargamos el agua subiendo muchas escaleras y por pasillos eternos. (Whitelaw, 139)⁹⁶

En esta primera avanzadilla Cicely y el grupo de personas enviadas se encargaron de poner a punto la Abadía; mientras tanto dormían en colchones en el suelo y no tenía demasiada agua para lavarse. Antes de las navidades del año 1914, todo estaba listo y empezó a llegar el personal sanitario y las condiciones de vida del personal que trabaja allí también mejoraron. Como recoge De Navarro (1917: 35), durante la batalla de Somme, en la primera semana de julio de 1915 dormir más de tres horas seguidas era imposible y en tres días entraron más de 300 pacientes. Las heridas que más se trataban eran las de granadas, de proyectiles y las más sangrientas y graves que eran las de metralla. Según cuenta Whitelaw (1991:143), uno de los mayores peligros en las batallas era la llamada gangrena gaseosa, causada por un bacilo en la tierra que entraba en las heridas y las inflamaba con gas. Para atajar esta infección en muchos casos había que amputar los miembros afectados y los cuidados posteriores eran de vital importancia dado que las heridas tenían que limpiarse continuamente para mantenerlas limpias de infecciones; en este aspecto el hospital de Royaumont tenía un alto índice de supervivencia. Pero no todo el tiempo en el hospital tenía este ritmo de trabajo, también

⁹⁶ Todas las citas en español están traducidas de los textos originales en inglés por la autora de este trabajo.

había momentos para el esparcimiento y Cicely consiguió gran protagonismo organizando conciertos, bailes y breves representaciones de teatro.

Después de dos años y medio en Royaumont, Cicely se enroló en el *Women's Auxiliary Army Corps*, una asociación de mujeres que ofrecía apoyo en los momentos libres de los soldados, como por ejemplo la escritura y representación de obras de teatro a lo que Cicely se dedicó con gran entrega en Abbeville, donde ella vivió todo tipo de situaciones, entre ellas la destrucción total del lugar mientras ella estaba dando un concierto. En 1918 decidió volver a Londres, pero Lena Ashwell le escribió reclamándola en Winchester para ayudarla con la compañía de teatro que ofrecía sus obras a diferentes campamentos de soldados y de prisioneros que había en la zona. Mientras tanto Cicely terminó su obra basada en la guerra, *William, an Englishman*, y que ganó el premio *Femina Vie Hereuse* en 1919. El libro recibió muy buenas críticas por parte de los rotativos *The Times Literary Supplement* y de *The Englishwoman* que la definen como una obra de arte.

La editora de la edición que nos ocupa, Nicola Beauman, en el prefacio a la obra afirma que estamos acostumbrados a poetas escribiendo poemas sobre la guerra, a novios mandando cartas de amor desde el campo de batalla, pero no a mujeres novelistas escribiendo novelas sobre la guerra mientras están en la guerra.

4. WILLIAM THE ENGLISHMAN

Creo importante recalcar que Cicely Hamilton escribió esta novela mientras vivía, sufría y veía en primera persona los horrores de la guerra como trabajadora en diversos lugares y hospitales militares en Francia. La obra es la historia de William Tully, un oficinista, que se casa con Griselda, una sufragista, y que deciden ir a pasar su luna de miel a la región de Ardenas en Bélgica justo cuando estalla la primera guerra mundial. Tanto William como Griselda no hablan francés por lo que no se enteran de nada hasta que ven y sienten la brutalidad de la guerra en sus propias carnes. Los dos son apresados por el ejército alemán y aunque consiguen huir, las heridas de Griselda le provocan finalmente la muerte. William consigue llegar a Londres donde se alista en el ejército y vuelve a Francia a luchar donde también acaba muriendo víctima de un bombardeo.

Podríamos dividir el libro en tres partes; una primera en la que se nos describe a los personajes, su vida diaria en Londres, sus aficiones e intereses, su boda, con un tono irónico festivo; una segunda parte en la que se describe los horrores de la guerra con un

vocabulario preciso y lejos de ocultar nada y podríamos decir que con una intención cinematográfica por parte de la autora; y una tercera parte llena de pesimismo, dolor y pérdida de la identidad humana.

En la primera parte, Cicely primero nos presenta a William, un oficinista apagado, poco sociable, con una vida más bien aburrida. Podríamos decir que William es la imagen de un tipo normal:

Su vida y acciones hasta que cumplió los veintitrés habían dado pocas muestras de la excelencia de su futura carrera; un chico apacible, pálido y bajito se había convertido en un adulto apacible, pálido que medía poco más de un metro y medio. Educado en un colegio privado a las afueras de Londres, su expediente en relación a su comportamiento estaba prácticamente vacío y una vez ganó un premio por Divinity; además, para sorpresa y alivio de sus tutores, consiguió aprobar por los pelos los exámenes locales de Cambridge antes de que lo trasladaran a una oficina en una empresa de seguros en Londres. Su tutor, en un certificado muy pulido aseguró a sus futuros jefes que encontrarían en él a un trabajador cuidadoso y obediente, y William durante los primeros seis años de su contrato cumplió con las expectativas (1)

La madre de William fallece dejándole una suma de dinero considerable, entonces él decide dejar de trabajar e introducirse dentro del mundo de la política, donde conoce a una activista sufragista, Griselda Watkins, a la que se nos describe de la siguiente manera:

Griselda Watkins, de poco menos de veinticinco años, era exactamente su alma gemela con falda; un trozo de feminidad joven suburbana de mente plana atrapada en el movimiento sufragista del que disfruta. (...) Como William, había encontrado la paz de mente y un interés eterno en la denuncia constante de quienes no estaban de acuerdo con ella. (...) (p.16).

Una noche, en uno de los mítines de las sufragistas estaba William que en seguido se sintió atraído por ella: “Ya en esos primeros minutos fueron conscientes de la atracción que sentían el uno por el otro y se pusieron realmente contentos cuando descubrieron, mientras hablaban, que volverían a verse de nuevo en otro evento político”, (p.17).

William llevó a cabo un cortejo al estilo de la época hasta que le propuso en matrimonio de la siguiente manera: “La feliz pareja no tenía ninguno de los obstáculos normales, al contrario, todo iba viento en popa”. Quizá sea la palabra “calma” la que mejor describa su vida ordenada, su boda y sus ideas:

Ellos creían en una gran identidad, vaga e indefinida, a la que William llamaba Gente, y a la que Griselda llamaba Mujer, que con el tiempo iba a conseguir un Bien más bonito e indefinido y en cuyo servicio estaban preparados para sufrir cualquier vituperación o comentarios sin sentido. Creían que la Sociedad podía ser enderezada y llevada por el buen camino gracias a los esfuerzos de las almas bien pensadas como ellos, ayudados por los Votos, la Voz de la Gente y las Mujeres. Creían, desafiando a las enseñanzas de la historia, que la Democracia es otra palabra para paz y buenos deseos entre los hombres, (20).

Esta imagen cándida de la pareja junto a un diálogo que se nos ofrece en el que comentan la noticia de un archiduque asesinado en Austria, cuyo nombre no saben y al que tampoco prestan demasiada atención y la descripción bucólica de su boda y de su residencia en los Ardenes belgas van preparando al lector para el golpe brutal con la realidad.

Uno de los primeros sucesos es que ellos dos oyen disparos en la lejanía que atribuyen a pruebas militares de los soldados o maniobras que consideran una pérdida de tiempo (51); ese mismo día se encuentran sobre la mesa un papel con un texto en francés que no entienden; y al día siguiente descubren que los guardeses de la casa se han ido de manera repentina dejando atrás muchas de sus pertenencias. Al principio William y Griselda piensan que algo grave les ha sucedido y que quizá hayan sido asesinados, cuando a la mañana siguiente ven soldados en las cercanías de su casa, ellos creen que sus sospechas tienen cierto fundamento, nada más lejos de la realidad. William y Griselda hacen las maletas con la idea de marcharse también y su sorpresa es mayúscula cuando en la esquina de la casa unos soldados les obligan a dejar sus maletas y a acompañarlos al cuartel general. Al principio no entienden nada de lo que les están diciendo y a él le golpean con un arma. En este punto de la novela, el vocabulario y el tono del libro cambian completamente. Por fin encuentran a un soldado que habla inglés y que les explica qué ha pasado. William y Griselda son testigos del fusilamiento de dos detenidos y es a través de los ojos de William que Cicely nos lo describe con todo lujo de detalles:

Uno de los rehenes intentó hablar con su esposa de nuevo pero ella lo silenció abrazando su cabeza contra su pecho; ella lo tuvo así, pegado a su pecho, lo acunaba y mecía un poco, acariciando sus rizos y besando su cabeza con un derroche de ternura sin igual. Su dolor era animal, hasta el límite, en una máxima expresión; las costumbres se desvanecieron, en su

vestido sucio y con su sombrero desaliñado resbalándose por un hombro ella era una mujer primitiva canturreando sobre su compañero muerto (85)

William y Griselda son separados por los soldados; William logra zafarse de sus vigilantes y encuentra a Griselda con muchas heridas y con la apariencia de haber sido violada:

Ella avanzó con él un paso o dos, su cabeza sobre el hombro de él, entonces, de repente, ella tembló y luchó y lo apartó de su lado, corrió hacia el final de la habitación y se apoyó en la pared, temblando. Levantó el brazo escondiendo la cara y él pudo ver lo que no había visto antes, que la manga estaba rota y la piel amoratada y con heridas. También vio claramente que no solo su pelo estaba revuelto, su vestido también, de lado. Había otra raja debajo del brazo donde debería estar la manga y a través de la cual se podía ver su ropa interior (114)

Por fin logran huir del pueblo en el que se encuentran, caminan sin parar hasta que las fuerzas les abandonan y entonces descansan sobre unas ramas, beben poco y comen menos. Son dos almas que todavía no entienden muy bien lo que está pasando, especialmente William. Griselda empeora y entonces William encuentra un grupo de civiles que huyen y que los acogen y tratan de curar las heridas de ella. En esta parte de la novela podríamos afirmar que lo que cuenta Cicely es quizá una descripción de lo que ella misma vio y vivió cuando trabajaba en Francia:

Sobre el suelo del coche, los dos hombres colocaron a Griselda, acostándola suavemente y con las manos sucias colocaron delicadamente algunos sacos vacíos como manta y almohada improvisada. Una vez hecho, le indicaron a William que subiera detrás de su esposa y uno de ellos, al darse cuenta de la debilidad que tenía le ayudó a entrar por la puerta trasera, mientras otro le daba un trozo de pan y un poco de vino tinto. (129)

Con este grupo de refugiados, William y Griselda continúan su viaje, y en su camino se nos describe su vida diaria deshumanizada, dependiendo totalmente de los demás y de su ayuda y donde la propia voluntad e identidad que los define como seres humanos ha desaparecido para dejar paso a la desesperación silenciosa y el dejarse llevar. Pero poco después Griselda fallece a causa de las heridas sin que su personaje se haya desarrollado con la profundidad que se merecía. Una de las personas que viajan con ellos, Edith, una británica cosmopolita que no se separa de William organiza el entierro de la manera más humana posible teniendo en cuenta las circunstancias. El mismo día

del entierro un tren con dirección a París y la posibilidad de cruzar el Canal de la Mancha y volver a Inglaterra deja de ser meramente un sueño. Después de varios capítulos en los que la vida de William es una verdadera pesadilla en la que él no alcanza a comprender ese mundo hostil, sucio y lleno de muerte, donde la comida y la limpieza escaseaban, su llegada a París es un verdadero shock para él:

Allí, en el espacio abierto de la estación Gare du Nord, de repente el regresó del mundo de la pesadilla al que siempre había conocido. La calle amplia e iluminada en frente de la estación estaba llena de la multitud de todos los días, y en sus oídos solamente había sitio para el rugir del taxi y el sonido metálico del tranvía. El cambio de lo horrible a lo normal, de la brutalidad y la vileza al orden de una gran ciudad fue tan repentino y completo que se quedó sin respiración como un zambullido en agua helada, y mientras la vida de la ciudad le envolvía y le hacía suyo, por un momento le pareció como si los últimos días no hubieran existido. (155)

De vuelta a Inglaterra William quiere alistarse en el ejército para tener la oportunidad de luchar contra quienes tanto le han arrebatado. Al principio le rechazan aunque finalmente logra que le envíen como oficinista. En esta parte del libro podemos leer cierta crítica que Cicely realiza hacia la burocracia del ejército y del gobierno. Finalmente William muere en Francia cuando su cuartel es bombardeado por las fuerzas enemigas.

La novela reúne en un mismo texto diferentes capas de subtextos: por un lado el relato de ficción y por otro un texto que contiene cierto estilo de documental con el que Cicely pretende explorar la tragedia de dos personas normales en una guerra y cómo las consecuencias de esa experiencia puede llevar a resultados aún más trágicos. Junto a estos dos niveles de narrativa también hay que añadir el nivel autobiográfico puesto que sabemos que, no solo Cicely estuvo en el frente sino que además en 1918, el hermano pequeño de Cicely, Raymond, 39 años, murió mientras servía en Hargicourt para el contingente de las Fuerzas Imperiales Australianas. Como relata Whitelaw (1991:170), debido a esta desgracia y todo lo vivido en Francia, Cicely empezó a sentir presencias sobrenaturales, lo que tampoco era raro ya que justo después de la primera guerra mundial mucha gente empezó a buscar en el espiritualismo aquellas respuestas a preguntas que no podían contestar de otra manera.

En enero de 1919, Cicely volvió a Francia con una compañía de teatro de Amiens desde donde viajaban para representar obras de un acto; en mayo se trasladó a Colonia donde había medio millón de soldados británicos y allí le resultó difícil no

confraternizar con la población civil alemana, aunque estaba prohibido. En agosto de 1919 volvió a su casa en Inglaterra y se unió a la Liga de las Naciones Unidas pero pronto se desilusionó con el proyecto ya que las ideas de los organizadores no eran realistas. En 1922 Cicely Hamilton publicó la novela *Theodore Savage*, una obra de ciencia ficción acerca de la pérdida de identidad del ser humano en un mundo apocalíptico al borde de una guerra mundial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COCKIN, Katharine, *Women's Suffrage Literature*, Londres, Routledge, 2004.
- COCKROFT, Irene & CROFT Susan, *Art, Theatre and Women's Suffrage*, Londres, Aurora Metro Press, 2010.
- CROFT, Susan, *Votes for Women and Other Plays*, Londres, Aurora Metro Press, 2009.
- DE NAVARRO, Antonio, *The Scottish Women's Hospital at the French Abbey of Royaumont*, Londres, Allen and Unwin, 1917.
- HAMILTON, Cicely, *William, an Englishman*, Londres, Persephone Books, 2011.
- _____, *Life Errant*, Londres, J.M. Dent, 1935.
- NEWY, Katharine, *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, Londres, Palgrave, 2005.
- PACHECO COSTA, Verónica, "Teatro y sufragistas británicas", *ADE Teatro*, 2013, nº 146.
- POWELL, Kerry, *Women and Victorian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- WHITELAW, Lis, *The Life and Rebellious Times of Cicely Hamilton*, Ohio, Ohio State University Press, 1991.

**TRA ASSORDANTI SILENZI ED EROICHE VEDUTE: PENSIERI E
PAROLE SULLE DISSONANTI REAZIONI DELLE INTELLETTUALI SARDE
ALLA GRANDE GUERRA.**

Damiano Piras

Universidad Nacional de Educación a Distancia

La Sardegna si affacciò al XX secolo avvolta da una fitta coltre di incertezza sociale ed economica, i problemi storici acuiti dal passaggio del tempo avevano messo in ginocchio gran parte della popolazione sarda. Le innumerevoli calamità naturali, unite alla grave emergenza idrica che sconvolse l'isola nel 1913, indebolirono ulteriormente un'economia già precaria e la crisi del settore minerario non fece altro che alimentare disoccupazione e disagio. Ecco dunque che l'entrata dell'Italia nel conflitto mondiale, che inizialmente colse "sovrapensiero" l'angosciato popolo sardo, divenne oggetto di importanti proclami di redenzione da parte delle principali testate giornalistiche isolane: la Guerra come ancora di salvezza e di rinascita per un popolo ormai allo stremo delle forze, sempre più mobilitato in violente manifestazioni di piazza e martoriato da ripetuti atti vandalici. La sconfitta del nemico avrebbe comportato lustro e benessere nazionale e quindi anche la Sardegna sarebbe stata travolta da quest'onda trionfale, da quella mareggiata di benessere che avrebbe lavato via le acque stagnanti della crisi economica isolana. Il punto è che le modalità attraverso le quali tale rinascita sarda avrebbe potuto e dovuto aver luogo non vennero mai delineate: "non si spiegava affatto come la sorte dell'isola avrebbe subito conseguenze significative e benefiche dall'eventuale disfatta dell'Austria - Ungheria: l'argomento, tuttavia, era ripetuto in modo sistematico e martellante da tutte le voci favorevoli all'intervento" (Feltri, 2011: 6). Ciononostante, la situazione sull'isola rendeva necessaria questa idealizzazione di benessere futuro e da tutte le parti della Sardegna valorosi soldati si unirono attorno al nome di Brigata Sassari, dando così vita a quel glorioso reggimento di fanteria che tanto onore acquisì sui campi di battaglia. La speranza più o meno celata dei valorosi combattenti sardi era quella di guadagnarsi faticosamente le terre che "taluni" avevano promesso loro in caso di esito favorevole del conflitto.

Questo l'intricato scenario sociale dell'isola alle soglie del primo conflitto mondiale; non sorprenderà, pertanto, che i sentimenti di rivalsa nei confronti della mala sorte, di attaccamento alla Patria, di orgoglio e di cambiamento non lasciassero indifferenti le

principali letterate sarde dell'epoca, le quali si prodigarono per elaborare manoscritti carichi di fierezza e di malinconia, di amore e di fiducia. L'obiettivo primario del presente lavoro è proprio quello di offrire al gentile lettore una breve panoramica sulle mutevoli reazioni delle autrici sarde ai proclami bellici, prima, ed all'entrata in guerra, poi, esaltando la grandezza dell'animo femminile e la capacità delle donne di farsi carico delle responsabilità con tenacia e con estrema dignità.

E proprio le donne sarde seppero ritagliarsi uno spazio da protagoniste nei lunghi anni di Guerra quantunque attraverso modalità distinte: se quelle contrarie al conflitto manifestarono apertamente e ripetutamente il loro malcontento attraverso infervorate proteste di piazza, le interventiste e le remissive sostenitrici dell'operazione militare si prodigarono in molteplici attività di supporto e di encomio verso i valorosi combattenti isolani. Le letterate sarde si fecero portavoce di queste inquietudini popolari e le palesarono attraverso le proprie opere, i propri atteggiamenti ed i propri pensieri più intimi.

Nel lontano 1882 la Sardegna abbracciò per la prima volta Amelia Melis De Villa, una letterata attenta e sensibile, un'artista colta nonché rinomata esponente di quella che taluni definiscono una letteratura cattolica italiana, capace di impiegare la fede “per descrivere le povertà umane nella chiara volontà di tradurle in un frontespizio, maggiormente innocente, tra cielo e terra” (Muggianu, 2014: 122). Originaria di Iglesias, la Melis nei propri testi dipinge in modo lineare, mai troppo intricato, le diverse sfaccettature dell'animo umano sempre con certissima sensibilità, con sprazzi di malinconia e con innegabili abilità letterarie. La scrittrice visse i concitati anni della Grande Guerra nella sua amata terra, avvolta da sentimenti compassionevoli e patriottici che seppe riversare sapientemente in alcuni scritti di pregevole fattura; tra questi occorre citare il saggio *Piccole Prose di Guerra*, scritto nel 1917, un elaborato di immenso valore la cui lettura apre all'animo più intimo dell'autrice, alle sue paure ed alle sue speranze, un testo che commosse persino l'illustre conterranea Grazia Deledda la quale, ricevuta e letta una copia del libro, si congratulò con la giovane Amelia con lusinghieri apprezzamenti quali “lei scrive bene, si sente in lei la cultura, la coscienza della sua arte” o ancora “riesce a commuovere, a far balenare quel contrasto di luce e d'ombra che è carattere fondamentale dell'anima vostra” (Muggianu, 2014: 135).

Le pagine delle *Prose* offrono al lettore uno spaccato di quell'isola così segnata da anni di miseria ma sempre orgogliosa e temeraria, una terra che non esitò ad inviare i suoi giovani e valenti uomini in risposta al bellico grido di soccorso proveniente dal

lontano “continente”, una regione nella quale la figura femminile si ergeva a perno del nucleo familiare dando vita ad una società di forte stampo matriarcale.

Proprio per questo non sorprende che nel succitato libro l’attenzione della scrittrice iglesiente si posi delicatamente sull’amata genitrice, su quella figura chiave delle famiglie sarde capace di tormentarsi interiormente per le angustie della vita ma di afferrare orgogliosamente le redini del focolare domestico con inattaccabile orgoglio ed irreprensibile tenacia. La lettura delle *Piccole prose* affascina e commuove per la premura, l’affabilità e la malinconia con le quali la bellica attualità viene dipinta e riletta in chiave religiosa ed epica. Una realtà dalla quale svetta inesorabile la forza delle madri sarde le quali annacquavano le loro pene in profonde chiacchierate e flebili romanze inneggianti il padrone del loro cuore ansioso. È la stessa Melis a voler motivare la dedica materna del testo, quantunque già di suo fosse pienamente comprensibile e condivisibile, sottolineando il difficile compito delle genitrici sarde costrette ad una sofferenza lontana da quei drammatici campi di battaglia e per questo, paradossalmente, più pungente e logorante. Queste poche righe aprono inequivocabilmente al punto cardine dell’intero testo, l’esaltazione dell’animo materno e femminile in tempo di guerra, cercando di porre il conflitto in sottofondo dal momento che “del fragore delle battaglie terribili passa per queste pagine solo qualche eco lontano. È altra la voce che s’effonde da esse; voce mestissima, spesso, voce vibrante di fede, sempre” (Melis De Villa, 1917: 4).

L’amata madre diviene simbolo della forza al femminile, simbolo di un sentimento non camuffabile dalla lontananza giacché il cuore della genitrice percepisce i dolori che i giovani valorosi sardi patiscono e sussulta ogniqualvolta uno di loro viene “straziato dal ferro e dal fuoco” (Melis De Villa, 1917: 5). Come precedentemente sottolineato, la scrittrice iglesiente visse quegli anni turbolenti e tormentati al fianco della madre, condividendo spesso il suo pensiero silenzioso e la sensazione di tenerezza e di malinconia provata nel vedere per le vie della città qualche reduce trascinarsi stancamente e sostenersi faticosamente sul proprio bastone; essi erano gli eroi dallo sguardo capace di trasmettere tutta l’angoscia bellica ad un popolo lontano fisicamente dal clamore quantunque segnato dal dolore. Il pensiero corre sempre a quel domani di redenzione, a quel giorno in cui tutto cesserà ed inevitabilmente ci si chiede: “tutto seguirà come prima della gran prova?” (Melis De Villa, 1917: 5). Impossibile saperlo con certezza nel 1917 ma l’attenta lettura dei pensieri dell’autrice apre ad una contrastante seppur condivisibile associazione di pensieri: da una parte appare legittimo

pensare che quel cammino militare intrapreso dagli intrepidi giovani isolani fosse difficilmente dimenticabile per via di ferite corporali e spirituali troppo profonde per poter essere ignorate dai diretti interessati e dai loro cari. Ma al contempo percepiamo una fondata preoccupazione, la paura che di lì a poco l'oblio potesse oscurare le menti dei "non testimoni" dell'orrore bellico, per via di quell'inevitabile propensione dell'uomo ad accantonare i ricordi negativi come meccanismo di autodifesa, privilegiando la positività e la *routine* del proprio presente. Il tempo è detentore involontario di quell'invidiabile capacità di trasformazione delle menti e degli animi umani diventando, di conseguenza, artefice di mutevoli approcci nei confronti dei significati e dei valori di un testo; leggere un libro di guerra in epoca bellica comporta un'empatia viscerale con l'autrice ed un trasporto unico. La Melis De Villa, cosciente di tale caratteristica, volle difatti precisare che le pagine delle *Prose* "non sono state scritte per essere lette cessata la guerra" (Melis De Villa, 1917: 23) poiché la fruizione futura dell'elaborato avrebbe sì potuto rievocare l'angoscia, la tristezza, la malinconia e la speranza racchiuse in quei paragrafi ma esclusivamente attraverso un enorme sforzo emotivo.

Tristemente provata dalla prematura scomparsa dell'amato marito sul campo di battaglia, la Melis ripercorre nei suoi scritti tutte le tappe di un evento immane che inghiottì il mondo in un vortice di sangue ed epicità. La vigilia del conflitto viene dipinta in modo magistrale, le sue pagine trasmettono ancora oggi quella frenesia che gli isolani percepivano dalle coste "continentali", quell'attesa dell'inevitabile chiamata alle armi, quello scrutare il mare "più col cuore, puro di solitudine, che con gli occhi, alla ricerca delle navi annunciatrici di pene" (Melis De Villa, 1916: 5), perché il popolo sardo era indubbiamente isolato geograficamente ma straripante di orgoglio e di lealtà.

Come detto, serpeggiava nei cuori sardi la speranza di migliorare, attraverso il conflitto, una situazione economica e sociale miserevole, un disagio ed un accattonaggio ormai insostenibili perciò era lecito domandarsi "volgeva già per la Sardegna l'alba del giorno annunziato di rinascita?" (Melis De Villa, 1916: 7); solo il tempo e la storia avrebbero offerto una risposta a tale quesito, ma occorre sottolineare il trasporto emotivo con cui la scrittrice descrive i torrenti di soldati provenienti da tutta l'isola che si riversavano in un mare di speranza: sulcitani dai cappelli in feltro e corte giubbe, barbaricini dai costumi fiammanti, eroi del Campidano e della Planargia, tutti mossi dall'ardore di rinascita e di servizio alla Patria.

Le donne promettevano tutto il loro amore e tutto il loro dolore, sapevano che laggiù oltre il mare altre come loro piangevano la fame e condizioni di vita disperate e celavano la sofferenza dietro alla fierezza del loro sguardo. Appare straziante la descrizione del ritorno delle eroiche salme dal campo di guerra, gli attimi di terrore dipinti sul volto sia di quelle madri che, ignare della sorte del proprio amato, temevano un funesto riabbraccio sia di quelle genitrici che, affrante dall'annunziata certezza della morte del proprio caro, speravano almeno di potergli garantire una degna sepoltura. Colpiscono le lacrime silenziose delle madri lontane dalle tombe dei propri figli, di quelle che maledicono il mare per averle private di un piccolo sentiero polveroso da percorrere affannosamente per ricongiungersi con i resti dell'amato figlio: "madri di Sardegna, che non vedeste la tomba dei vostri figli, fate dei nuraghi millenari, che videro il dolore e la gloria della terra vostra attraverso i secoli, fatene la tomba dei vostri dilette che la guerra santa vi tolse" (Melis De Villa, 1916: 26).

L'abile inchiostro della Melis ci tramanda ricordi di vita vissuta, di donne coraggiose e sofferenti, di medaglie d'oro concesse alle famiglie degli eroi caduti in guerra che divengono un dono troppo pesante per poter essere appese al collo, di corpi esanimi giunti sulle coste sarde senza che ci fosse nessuno ad attenderli. Ed ecco quindi che anche la visione di un albero luccicante in quel natale di guerra riusciva a riunire i cuori degli umili, dei sofferenti e dei malati perché dietro a quello sguardo ammaliato si celava la speranza.

Quasi per caso mi imbattei nella lettura degli scritti di Grazietta Licheri, un'artista che visse gli anni del grande conflitto con estrema partecipazione emotiva e con eroica mentalità, una donna animata dalla necessità di onorare il ricordo e le gesta dei valorosi sardi che supportarono la Patria e sfidarono la sorte nel desiderio di un futuro migliore. Della Licheri non ci pervengono molte informazioni sebbene la lettura dei suoi rari testi ci permetta di tracciarne un profilo sociale e letterario abbastanza definito; nei suoi scritti si respira un sentimento di esaltazione della magniloquenza e della fierezza militare e la sua penna è "animata da pura fiamma d'amore verso l'Isola nostra, con l'intendimento lodevole di onorare la memoria dei prodi caduti e di quelli che maggiormente rifulsero per atti di valore e con l'intento di far conoscere agli italiani il valore e l'ardimento della razza sarda" (Licheri, 1919: 5). L'autrice, quindi, rimarca costantemente quella forza e quell'ardore della Sardegna e dei suoi abitanti che rispondono "presente" alla chiamata alle armi, di quei soldati scalpitanti e fiduciosi nelle cui vene scorreva lo stesso sangue che riscaldava i cuori degli antichi combattenti

isolani che si opposero agli assalti degli invasori e che dall'alto dei monti barbaricini lottavano fino all'ultimo respiro. La lettura delle pagine della Licheri apre una finestra sull'isola in tempo di guerra, raccontano di una Sardegna metaforicamente invasa, nel 1915, dalla voce del poeta locale Sebastiano Satta che inneggiava alla gloria ed alla lotta.

I Sardi, nei momenti di estrema difficoltà erano capaci di scovare dentro loro stessi la serenità e la forza necessaria per farsi valere in tutti i corpi militari più prestigiosi d'Italia nei quali prestarono servizio, riuscendo a legare indissolubilmente il loro nome e quello delle loro terre “al più grande avvenimento epico che la Storia registri” (Licheri, 1919: 18). Per la Licheri tutti i combattenti meritavano l'effigie di “eroi” perché il loro coraggio era temuto e rispettato dai nemici ed inneggiato dal mondo intero, la loro audacia divenne il mezzo attraverso il quale l'Italia rivolse la propria attenzione verso un'isola fino ad allora poco conosciuta ma successivamente ripagata con molteplici attestazioni di stima. L'Italia che riscopre la Sardegna sembrerebbe essere il *leitmotiv* delle scrittrici patriottiche sarde del post Grande Guerra, una tematica attraverso la quale restituire dignità ad un'isola talvolta bistrattata: “nessuno aveva scoperto i tesori che in te racchiudevi, nessuno aveva guardato l'anima tua, che pure nel cielo d'Italia palpitava, nessuno aveva raccolto le tue voci di richiamo e di dolore!” (Licheri, 1920: 20).

Occorre inoltre rimarcare la grande attenzione che Grazietta Licheri rivolse alle donne sarde, premura che sfociò spesso in eroici proclami e calorosi suggerimenti. Tra le possibili destinatarie dei succitati appelli, le madri occupavano un posto speciale nel cuore della scrittrice, quelle genitrici che con tenacia seppero patire tutte le disgrazie possibili: dalla profonda tristezza per la partenza e la lontananza del loro caro alla solitudine provata nella desolazione delle proprie case, dall'angoscia derivata dalla mancanza di notizie dal fronte bellico allo straziante dolore nutrito quando, ahimè, l'arma nemica strappava per sempre la vita dal corpo dell'amato figliuolo. Per questi e per numerosi altri motivi era necessario spendere parole d'elogio verso “le Martiri Sante d'Italia” (Licheri, 1919: 15) che non rifuggivano al pericolo bensì lo affrontavano animate dal desiderio di resistere, anche a costo di sacrificare ciò che più adoravano per il bene dell'Italia.

Perché esse sono le donne che tutto sacrificano per la Patria, quando la necessità lo impone: sono prole delle gloriose discendenze latine, le cui donne offrivano gioielli e chiome; sono

sorelle di Cornelia e di Clelia, sono stirpe delle madri dei Cairoli, di Garibaldi, di Mazzini e di Tito Speri: sono figlie di tutti gli Esuli Italiani, di tutti i Grandi, di tutti i Patrioti. (Licheri, 1919: 16).

Un detto latino citava “dotata animi mulier virum regit”⁹⁷, massima inconfutabile e fulcro del pensiero della maggior parte delle letterate sarde analizzate in questa sede. Le condizioni avverse della regione e la sua relativa distanza dagli orrori terreni delle trincee e dei campi di battaglia accrebbero l’ideale letterario dell’intrepido soldato sardo e magnificarono le virtù e gli atteggiamenti della donna isolana. Ogni valoroso combattente necessitava di abbeverarsi alla fonte del pieno sostegno femminile giacché sarebbe stato impossibile raggiungere l’agognato obiettivo in quei freddi scenari di guerra in mancanza di tale appoggio morale e spirituale proveniente dal focolare domestico. E se la Melis De Villa seppe descrivere magistralmente la realtà isolana negli anni della guerra e la Licheri contribuì ad immortalare le gesta dei protagonisti diretti ed indiretti del conflitto, ci fu una letterata che seppe avvicinarsi ancora di più ai cuori delle donne isolate, una scrittrice che provò ad immedesimarsi nelle madri, nelle sorelle, nelle mogli e nelle fidanzate dei combattenti, un’autrice che sentì la necessità di giustificare l’intervento armato dei sardi a tutte coloro che volgendo lo sguardo verso la guerra scorgevano esclusivamente avidità, sete di potere e tormento. E Gilla Lutzù fu proprio questo, una tenace sostenitrice dell’azione bellica ed una sognatrice isolana. Una coltre di mistero avvolge la sua vita privata sebbene dalla lettura di un saggio antropologico di Giancarlo Baronti deduco che l’autrice frequentasse la Scuola normale femminile di Cagliari nei primi del ‘900; ad ogni modo, l’analisi del breve elaborato “Alle donne di Sardegna” ci permette di delinearne i principali tratti caratteriali.

Le pagine di questo articolo sprigionano decisione, orgoglio e passione, esse contengono a fatica l’irruenza e il patriottismo che fanno da sottofondo all’epico appello rivolto alle donne sarde. Riprendendo le idee di un’altra letterata di origine sarda, Anna Soldati Manis, l’autrice sottolinea inizialmente la capacità della donna isolana di unire la consueta e riconosciuta ospitalità all’abilità di percepire il dolore che affliggeva il prossimo, si pretendeva magnificare una donna che “con uno slancio ammirabile degno di un cuor nobile e generoso, ha voluto lenire quelle piaghe delle quali sovrabbondava l’umanità intiera” (Lutzù, 1916: 73). Colpiscono inoltre sia l’ardore con il quale la scrittrice spera che le donne “si risvegliano” e comprendano la necessità di un conflitto

⁹⁷ “una donna provvista di coraggio (di spirito) sostiene (consiglia) il marito”.

mondiale che avrebbe espulso il barbaro nemico incarnato nel “popolo tedesco” sia la grande importanza conferita al comunicato emanato dal *Comitato Femminile per la partecipazione dell'Italia alla guerra* inneggiante la creazione di una Lega attraverso la quale le donne “si uniscono nella comune difesa contro quelle nazioni che hanno fatto uso indegno e delittuoso per raggiungere l'oppressione altrui” (Lutzu, 1916: 73). La Lutzu comprende la necessità di rivolgersi senza troppi giri di parole a tutte le sue corregionali nella speranza di valicare quella barriera di disinformazione e di incredulità innalzata dalla lontananza dagli scenari di morte e di sofferenza.

“Alle donne della Sardegna” potrebbe essere considerato un vademecum al femminile, affinché la donna fosse pienamente consapevole che la vittoria sul fronte di guerra non sarebbe stata possibile in mancanza di un amorevole sostegno proveniente dai loro cuori, “perché al soldato la Patria domanda il sangue e la vita, ma a voi domanda di più: è il sangue del vostro sangue è la vita della vostra vita che essa vi chiede, che voi dovete essere pronte ad offrirle in olocausto” (Lutzu, 1916: 74). Attraverso la riproposizione dei pensieri della Soldati Manis la Lutzu si sofferma su quelle donne poco interessate al bene della Patria, su quelle donne che non comprendono la necessità di un conflitto così cruento e che preferirebbero rifuggire da questo flagello, su quelle donne definite “povere” che non riescono ad abbracciare il seguente concetto della Manis:

Non v'ha dubbio: la guerra è per sé stessa un'atrocità senza nome, che dovrebbe sparire dal mondo, ove regnassero l'umanità e la giustizia: ma finché queste non regneranno, essa diviene in certi casi un male necessario. La legge divina e l'umana dicono: “non uccidere!” eppure chi per orrore del sangue sopportasse senza difendersi il disonore suo e dei suoi o lasciasse straziare degli innocenti, sarebbe agli occhi di tutti un vile ed un malvagio. (Lutzu, 1916: 73)

Pensare, quindi, di poter mantenere una distanza fisica e mentale da un affronto armato di questo tipo sarebbe equivalso ad offrire nelle mani dei traditori quanto di più sacro fosse in loro possesso. Il saggio tende la mano alle sarde e invita loro a riflettere sull'epicità del conflitto e sul bisogno di armarsi di misericordia e di forza per soccorrere, anche fisicamente, gli sfortunati reduci e feriti di guerra perché è anche da questi gesti che passa il trionfo italiano nel conflitto.

Proprio il trasporto emotivo e l'animo misericordioso ed altruista ci offrono l'opportunità di introdurre una donna straordinaria, una studiosa che seppe coniugare la

grande passione per lo studio e per la botanica con la necessità di aiutare i bisognosi in un periodo complicato: Giuliana Eva Mameli, meglio conosciuta come Eva Mameli Calvino. La “maga buona che coltiva gli iris”, come la definì il suo adorato figlio Italo Calvino, fu artista, studiosa e ricercatrice poliedrica e brillante: a soli ventinove anni, nel 1915, sorprese tutti diventando la prima donna abilitata alla libera docenza in botanica generale e, contemporaneamente, approfondì le proprie attività di ricerca sulla nutrizione delle piante e sulla fotosintesi clorofilliana. I suoi sforzi accademici non passarono inosservati agli occhi dell’agronomo sanremese Mario Calvino, il quale riuscì a portarla con sé a Cuba ed a sancire quel sodalizio sentimentale e professionale che tanto li rese celebri.

Ora, un animo così coscienzioso ed emotivo non poteva restare indifferente alle grida d'aiuto provenienti dal conflitto mondiale, troppo impetuosi i clamori bellici e troppo miserevoli le condizioni in cui versavano i poveri militari sul fronte per potersi accomodare pacatamente dietro quella cattedra che si era faticosamente conquistata. L’umiltà e la caparbità la spinsero a sospendere temporaneamente le proprie attività scientifiche e la accompagnarono senza indugi verso i campi di battaglia: dopo aver conseguito il diploma presso la Croce Rossa Italiana volle recarsi a Pavia in soccorso dei malati di tifo all’ospedale Ghislieri. Tale azione di soccorso venne svolta in modo così certosino ed amorevole da meritarsi una medaglia d'argento della Croce rossa ed una di bronzo conferitale dal ministero dell’Interno, il tutto coronato da un attestato di benemerenzza. Un comportamento ammirevole da parte di un’accademica ed autrice che decise di rimettersi in gioco, mossa da quello spirito d’amore verso la Patria che infervorò anche il cuore dell’amato fratello Efsio, anch’egli studioso ma stoicamente in prima linea sul campo di battaglia; impossibile voltare lo sguardo verso orizzonti meno burrascosi per una grande professionista, un’abile studiosa ma soprattutto un magnifico essere umano quale fu Eva Mameli Calvino.

Un capitolo a parte meritano gli “apparenti” silenzi sulle vicende belliche di una delle maggiori esponenti della letteratura sarda del novecento, Grazia Deledda. La scrittrice nuorese, premio Nobel per la letteratura, fu accusata da più parti di non essersi interessata alle vicende belliche durante gli anni del tremendo conflitto. In realtà, quell’apparente silenzio comunicò molto più di quanto si potesse percepire: l’atto di rifugiarsi in “continente” agli albori della guerra venne da taluni interpretato come un voler prendere le distanze dalle scelte della propria isola o dei propri corregionali quantunque fosse una separazione dettata unicamente dal clima di timore che si

cominciava a percepire sull'isola. Pensare che gli elaborati di una scrittrice come la Deledda potessero emanare la medesima aurea di epicità, di interventismo militare o di esaltazione bellica di altri scritti dell'epoca appare francamente inverosimile, motivo per cui saremmo tenuti a pensare che tra i sostenitori del "mutismo deleddiano" potesse serpeggiare l'errato convincimento che l'autrice nuorese fosse una scrittrice politica: "lungi dal rischio di intendere la letteratura quale battaglia politica, la poetica di Grazia Deledda ha, indiscutibilmente, un oggetto preciso, ha una terna di oggetti precisi: la triade Dio, Patria, Famiglia" (Muggianu Scano, 2014: 21).

Appare evidente, quindi, che l'atteggiamento della scrittrice nuorese nei confronti della Prima Guerra Mondiale debba essere carpito tra le linee dei suoi elaborati e nei meandri delle sue abitudini. Con il permesso del gentile lettore gradirei aprire una brevissima parentesi: il motivo per cui la Deledda non fu universalmente apprezzata dai suoi conterranei era da riscontrarsi *in primis* nella volontà della scrittrice di uscire dai canoni della tipica donna nuorese dell'epoca nonché nella sua abilità di rappresentare la realtà nuda e cruda dell'entroterra sardo, una quotidianità caratterizzata da un radicato matriarcato e da innumerevoli problemi sociali che, a parer di molte persone, non avrebbe dovuto varcare i confini territoriali in quanto foriera di cattiva pubblicità per l'isola. La prima delle due "colpe" testé citate è una caratteristica che stride con l'orgoglio casalingo e la centralità familiare delle donne sarde negli anni della Grande Guerra, come peraltro ampiamente descritto nei paragrafi precedenti; Grazia Deledda è un'artista controcorrente, una letterata che si allontana dalle convenzioni sociali e quindi si scosta da quel prototipo di donna per la quale solo importava "il controllo del regno domestico, l'attesa dell'uomo sacrificato e lontano, strappato alle cure muliebri dal massacrante lavoro negli ovili o al servizio della patria in guerra, essere parte di quel dolore dell'uomo lontano da casa, un dolore silente, composto e contenuto, eroico" (Muggianu Scano, 2014: 28).

Eppure, questa sua diversità di vedute non la alienò mai totalmente dalla Guerra Mondiale. Se analizzassimo le corrispondenze epistolari che la Deledda intrattenne con alcuni amici letterati durante gli anni del conflitto non risulterebbe poi così complicato carpirne le posizioni verso il tragico avvenimento. Ad esempio non si tirò indietro quando l'allora tenente militare Nicola Pascazio le chiese una breve introduzione per il suo saggio bellico intitolato "Impressioni di un ferito, dalla Trincea alla Reggia". In quella lettera datata 1916 la Deledda ringrazia l'autore per aver riconosciuto l'onore e

l'ardore dei sardi in guerra ma soprattutto ne elogia la capacità di offrire ai non combattenti una visione genuina del conflitto, eccone un passaggio chiave:

Si ha sete di sapere, di conoscere: non bastano le lettere dei combattenti, che quando sono veri combattenti scrivono poco e breve, non bastano i comunicati ufficiali, e tanto meno le corrispondenze dei giornali. I feriti parlano poco, i bene informati raccontano fiabe. Questo non sapere è il castigo dei non combattenti. Si è un po' tutti come fermi, nascosti nelle trincee, in quello stato d'animo che lei incide così a fondo in una delle sue pagine più belle. Solo che nella vera trincea l'anima del combattente vince se stessa con la sua stessa inerzia, mentre chi sta fuori e aspetta e non sa se è preso da un senso di angoscia e dall'umiliazione della propria inutilità e si abbandona ad una colpevole inerzia dello spirito. [...] Così è la guerra, così è la nostra guerra. E a poco a poco, in questa visione che dai particolari piccoli, materiali, si eleva e si estende in un orizzonte di luce e di cose eterne, anche i non combattenti si sentono particelle infinitesimali ma pur essi necessari alla guerra per l'insegnamento che ne traggono e per il consentimento del loro spirito a quanto una guerra come la nostra ha di elevazione e di grandezza umana. (Deledda, 1916: 6-7)

Questa mancanza di certezze potrebbe essere stata una delle cause della ritrosia della scrittrice a mettere nero su bianco i suoi pensieri bellici nelle opere dell'epoca, quantunque sia doveroso sottolineare che della Grande Guerra troviamo delle tracce ne *Il Vecchio e i Fanciulli* che però vedrà le stampe solo dieci anni dopo la conclusione delle ostilità. Da altre epistole inviate all'amico Marino Moretti tra il 1915 ed il 1916 la scrittrice si mostra altamente meditativa e squisitamente metaforica quando sostiene che tutta la vita dell'uomo è una guerra e palesa la possibilità che quella battaglia che tutti volevano combattere potesse essere una diretta conseguenza di uno scontro interiore che devastava gli animi di tutti gli esseri viventi da svariati anni, un conflitto che abbracciava coscienza, male, bene, desiderio di grandezza, di ebbrezza e di pazzia. Il punto cruciale per la Deledda è che tutti i sentimenti che stavano alimentando il conflitto erano già affiorati in passato, sarebbero scomparsi per poi riapparire in futuro in quanto prodotti dalla volontà volubile e circuibile dell'uomo. E quindi aggiunge che quell'ingombrante nuvola che idealmente copriva tutti i cittadini, la stessa che generava una "penombra d'incubo", se ne sarebbe andata prima o poi, facendo in modo che tutto potesse tornare a brillare di luce nuova: il buio avrebbe lasciato spazio ad un nuovo inizio sia per la vita in generale sia per l'arte. Pensieri che squarciano quell'apparente muro di silenzio che taluni avevano costruito attorno alla figura di Grazia Deledda, la quale seppe mostrare i propri stati d'animo sebbene solo in modo privato; ed oggi

riecheggiano nella nostra mente quelle parole che all'epoca risultarono inudibili per quel popolo sardo che cercava in lei una guida in momenti di grossa difficoltà. Le genti sarde percepirono solo silenzio dalla Deledda durante gli anni della Grande Guerra, quello stesso silenzio che alla luce degli scritti succitati appare, invece, assordante.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ACCATI, E., *Fiori in famiglia: storia e storie di Eva Mameli Calvino*, Firenze, Editoriale Scienza, 2011, pp. 16-20.

BARONTI, G., *Tra bambini e acque sporche*, Perugia, Morlacchi Editore, 2008, pp. 220-225.

DELEDDA, G., "Prefazione", In Pascasio, N., *Impressioni di un ferito, dalla Trincea alla Reggia*, Milano, S.E.I., 1916, pp. 6-8.

_____, "Lettere a Marino Moretti: 1913-1923", *Nuova Antologia*, 1860 (1955), pp. 462-478.

_____, *Il vecchio e i fanciulli*, Nuoro, Il Maestrale, 2008, pp. 3-7.

FELTRI, Francesco Maria, "La Grande Guerra della Sardegna", *Chiaroscuro*, Unità II - Iper testo (2011). Internet. 18-08-2014.

<http://seieditrice.com/chiaroscuro/files/2011/03/grande-guerra-sardegna.pdf>

FORTINI, L., Pittalis, P., *Isolitudine: Scrittrici e scrittori della Sardegna*, Roma, Iacobelli Editore, 2012, pp. 119-123.

LICHERI, G., *Eroi sardi*, Roma, Tipografia Centenari, 1919, pp. 4-240.

LUTZU, G., "Alle donne della Sardegna", *Anima Sarda*, (1916), pp. 74-78.

Melis De Villa, A., *Piccole prose di guerra*, Cagliari, Società Tipografica Sarda, 1917, pp. 2-128.

MIGLIORE, Luciana, "Giuliana Eva Mameli", *Treccani.it*, Internet. 02-09-2014.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giuliana-eva-mameli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuliana-eva-mameli_(Dizionario-Biografico)/)

MUGGIANU SCANO, I., FADDA, M., *Grazia Deledda e Amelia Melis De Villa: due protagoniste del romanzo cattolico italiano*, Cagliari, Akademia, 2014, pp. 21-150.

MUNTONI, Cristina, "Storie di scrittrici dimenticate: Amelia Melis De Villa", *La donna sarda*, Internet. 10-09-2014.

http://www.ladonnasarda.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=712%3Astorie-di-scrittrici-dimenticate-amelia-melis-de-villa&Itemid=720

1.4. La lucha de las mujeres en los centros académicos

VISIBILIZACIÓN DE LAS APORTACIONES DE LAS MUJERES EN EL ORIGEN DEL PSICOANÁLISIS

Irene Aguado Herrera

Universidad Nacional Autónoma de México

Blázquez afirma: “la ciencia moderna surge con la exclusión de las mujeres” (p. 33) esta situación tiene su razón de ser en la discriminación y marginación de la que han sido objeto las mujeres como consecuencia de la construcción de género basada en la desigualdad. Lo que ha dado como consecuencia la exclusión o presencia marginal de éstas en el mundo público y por ende en los centros universitarios en donde de manera privilegiada se produce y transmite el conocimiento científico. Esta situación se mantuvo prácticamente hasta principios del siglo XX, siendo hasta la segunda mitad de ese siglo que se da lugar a una presencia significativa de las mujeres en las aulas universitarias, la cual ha tenido un incremento sostenido hasta prácticamente alcanzar una igualdad numérica con los varones, así como una mayor presencia en las plazas de investigación y en la carrera científica, aunque en estas últimas la participación de las mujeres en términos generales es de tan sólo 30%, concentrándose prioritariamente en las áreas de la salud y la educación.

Sin embargo, las prácticas cotidianas que se llevan al seno de las instituciones educativas y en los ámbitos de producción y transmisión del conocimiento muestran que aún prevalece el carácter monogénico y androcéntrico que este ámbito ha tenido a lo largo de la historia. De tal manera que es necesario analizar y modificar las lógicas institucionales que reproducen o transmiten prácticas discriminatorias e inequitativas, en los diferentes aspectos que constituyen el entramado institucional. Entre los que se encuentran el laboral, el administrativo, el normativo, el financiero, así como la conceptualización del conocimiento mismo y sus criterios de validación.

Una de las formas en que se manifiesta la larga historia de exclusión y marginalidad de la mujer es el lugar que se le asigna en la historia “oficial” de las disciplinas, la cual ha sido escrita por los varones y en consecuencia desde su lógica, perspectiva y criterios. Lo que ha dado como resultado que nos encontremos con una monótona homogeneidad masculina. En la que al menos en apariencia “el conocimiento” se ha construido por y gracias a los hombres. Sin embargo, al acercarse desde una mirada crítica -perspectiva de género- puede develarse que esta historia, como lo señala Silvia

García (2005) está caracterizada por un “olvido generizado/generalizado” que ha permitido excluir o minimizar las aportaciones que las mujeres han realizado a las diferentes disciplinas. El campo de la disciplina de lo *psi* no es la excepción⁹⁸ y el psicoanálisis tampoco, toda vez que tanto en el origen de este discurso como en su proceso de institucionalización se puede constatar una prevalencia masculina.

El olvido, marginación o minimización de las aportaciones teóricas, epistemológicas y metodológicas realizado por las mujeres también se expresa en la ausencia de las autoras en los planes y programas de estudio que se proponen para la formación de los estudiantes como lo he señalado al realizar un análisis de los programas de estudio de la licenciatura de la Carrera de Psicología de la FES Iztacala.

De ahí que es importante realizar la tarea de visibilizar las contribuciones que las teóricas e investigadoras han realizado, no sólo como un acto reivindicatorio sino como un ejercicio de enriquecimiento del propio conocimiento, a partir de un acercamiento crítico tanto a la historia y los aspectos institucionales, como a la epistemología y metodología del discurso psicoanalítico. Por lo que el objetivo que aquí se propone es visibilizar las trayectorias y las contribuciones que realizaron las teóricas en el origen e institucionalización del psicoanálisis. Las autoras que se retomarán a efecto de construir el corpus de esta investigación son: Margarethe Hilferding, Sabina Spielrein y Hermine Hug- Hellmuth.

1. OBJETIVO GENERAL

Conocer y analizar desde la perspectiva de género las trayectorias y las aportaciones de las teóricas en el origen e institucionalización del psicoanálisis.

⁹⁸ En el libro de Silvia García Dauder (op cit.) se analiza como han sido olvidadas –ignoradas y despreciadas - las contribuciones de las dos primeras generaciones de mujeres psicólogas en el contexto de los Estados Unidos, así como los obstáculos y vicisitudes a que se enfrentaron en sus proyectos y trayectorias profesionales por el solo hecho de ser mujeres.

2. ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

2.1. Metodología

Análisis histórico documental desde una perspectiva de género

Serret, Estela (2008), define la perspectiva de género “como un punto de vista, a partir del cual se visualizan los distintos fenómenos de la realidad (científica, académica, social o política) que tiene en cuenta las implicaciones y efectos de las relaciones sociales de poder entre los géneros (masculino y femenino, en un nivel, y hombre y mujeres, en otro. (p.15) La cual nos permite:

- a) Visibilizar a las mujeres, sus actividades, sus vidas, sus espacios y la forma en que contribuyen a la creación de la realidad social;
- b) Mostrar cómo y por qué cada fenómeno específico está atravesado por las relaciones de poder y desigualdad entre los géneros, lo que caracteriza a los sistemas patriarcales. (p. 65)

A partir de estas premisas se realiza el análisis histórico documental en torno al origen e institucionalización del psicoanálisis, a efecto de visibilizar el lugar de las mujeres en este momento instituyente así como sus aportaciones.

3. LA MUJER Y LA EDUCACIÓN EN EUROPA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Un aspecto fundamental para entender la posición de la mujer en el ámbito de la producción del conocimiento es analizar el lugar de ésta en el campo educativo, ya que la desigualdad social efecto de la discriminación de género significó que también el trato en el campo educativo fuera diferente para las mujeres. De existir una “oferta” educativa fuera del ámbito doméstico, ésta estaba dirigida a preparar a la chica para ser una buena ama de casa y esposa. En este sentido Goerge Sand escribió: “Una vez que la madre había inculcado la modestia a su hija, la chica ideal era enviada a una “escuela para señoritas” durante un año o dos para que completara ahí su educación, desarrollara algunas destrezas típicamente femeninas y adquiriera las habilidades sociales necesarias para hacer una buena boda. “Una suma de más o menos nada” (Citado en Anderson y Zinsser, 2007: 634). Así las mujeres en su gran mayoría fueron excluidas de las instituciones educativas y aun de los círculos culturales y artísticos. Los cambios y los derechos generados por la revolución francesa no incluían ni estaban destinados a las

mujeres, éstos nacieron con género: el masculino. Los derechos del hombre y del ciudadano fueron eso, del hombre. Agacinsky (1998) sostiene que, “el hombre de los derechos del hombre era el ciudadano del sexo masculino” (p. 85) toda vez que son derechos pensados por hombres, para los hombres, desde su lógica y para ser ejercidos por ellos. Por lo que, los principios de igualdad y libertad de la revolución francesa sólo eran aplicables para los hombres, ya que no podía haber igualdad entre quienes no son iguales.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX las universidades abrieron sus puertas, no sin reticencias, a un puñado de mujeres, como respuesta “a la presión por una educación superior para las jóvenes [que] venía principalmente de las mujeres de la clase media profesional, que a menudo comprobaban que tenían que luchar por lo que sus hermanos daban por hecho: el derecho a asistir a la escuela, a hacerse profesoras y, finalmente, a asistir a las facultades universitarias y médicas [...] También, un número cada vez mayor de mujeres privilegiadas se adherían a las campañas a favor de una mejor educación tanto para ellas mismas como para sus hijas.” (Anderson Bonnie S. y Judith P. Zinsser. H (2007: 664).

En 1865 la Universidad de Zurig aceptó por primera vez en sus cursos regulares la inscripción de mujeres. La Universidad de Londres concedió por primera vez títulos universitarios a las inglesas en 1878 y las más prestigiosas universidades inglesas Oxford y Cambridge, autorizaron a las mujeres para asistir a clases, pero no les concedieron títulos hasta después de la Primera Guerra Mundial. (*ibídem*: 667). El camino para que las mujeres ejercieran su derecho a la educación estaba abierto, sin embargo, no sólo era limitado y difícil de lograr, sino que también había que vencer obstáculos adicionales a los académicos ya que “cuando las mujeres escalaron los muros de hiedra no fueron saludadas con entusiasmo, representaron una seria amenaza para los hombres dedicados a una vida de reflexión”. (Buquet, A., Cooper, J., Mingo, A. Moreno, H., 2013: 26).

Uno de los efectos de esta exclusión se manifiesta en la ausencia o presencia marginal y minoritaria de las mujeres en la vida cultural e intelectual. La producción de conocimiento avalado y reproducido como científico era empresa masculina, ya que sólo ellos podían tener acceso a los criterios y avales de formación académica que otorgaban las escuelas de educación superior. De ahí que, de antemano las posibilidades de que las mujeres pudieran estar y ser reconocidas en la producción del conocimiento eran mínimas y quienes lo lograban constituían verdaderos casos de excepción.

4. ORIGEN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL PSICOANÁLISIS

Con la publicación de *Die Traumdeutung (La interpretación de los sueños)* por la editorial Franz Dueticke (Leipzig y Viena) el cuatro de noviembre de 1899, pero con la fecha de 1900 en la portada, se puede ubicar el nacimiento del psicoanálisis y a su fundador Sigmund Freud; concluyendo de esta manera lo que se ha denominado la prehistoria del psicoanálisis que va de 1886 a 1898. Durante el cual pueden ubicarse como personajes importantes e influyentes en su proceso de formación en el campo de la medicina y la psiquiatría a: Ernest Brücke, Jean Martín Charcot y José Breuer.⁹⁹

A partir de 1902 puede ubicarse el nacimiento del movimiento psicoanalítico, en torno a este tema existe una abundante literatura y se puede ubicar como el primer texto con este objetivo, el escrito titulado *Historia del Movimiento Psicoanalítico*, cuyo autor es el propio fundador del psicoanálisis, en el cual señala como se congregaron en derredor de él algunos médicos jóvenes con el propósito de aprender, ejercitar y difundir el psicoanálisis. Este pequeño grupo que acudía a casa de Freud todos los miércoles por la noche, estaba conformado por: Max Kahane, Otto Rank, Rudolf Reitler, Wilhelm Stekel, Ledwing Jekels, Eduard Hitschmann, Hans Saschs y Alfred Adler, constituyó la denominada “Sociedad psicológica de los miércoles”. En 1908 se cambió el nombre al de Sociedad Psicoanalítica de Viena¹⁰⁰, el número de sus miembros había ascendido ya a 22¹⁰¹, sin embargo, ello no conllevó una modificación sustancial de las actividades, las cuales consistían básicamente en discusiones teóricas sobre el trabajo de Freud. Otro hecho importante fue la visita de numerosos visitantes extranjeros provenientes de Suiza, Inglaterra, Estados Unidos y Alemania; que iban a formar el primer núcleo de la Asociación Internacional. Respecto de este grupo, Freud expresa: “nuestro círculo comprendía, además, no sólo médicos, sino también otras persona cultas que habían visto en el psicoanálisis algo importante: escritores, artistas, etc... (Freud, 1914: 1906). Entre las personalidades que se habían sumado a “la causa” se encontraban: Eugen

⁹⁹ Mención aparte merece la figura del otorrinolaringólogo Wilhelm Fliees, con quien Freud mantuvo una relación epistolar durante cinco años a partir de la cual se realizó el llamado “autoanálisis”, pieza clave para la formulación del psicoanálisis.

¹⁰⁰ Primera Asociación Psicoanalítica en el mundo y modelo para las demás que se fundarán.

¹⁰¹ José Perrés (2000) señala que son 22 miembros activos, sin embargo Marthe Robert (1966) indica que son 32, al no contarse con registros exactos de las asistencias en las actas de las sesiones no puede definirse con precisión este dato.

Bleuler, Marx Eitingon, C. G. Jung, Karl Abraham, Sandor Ferenczi, Oscar Pfister, Groddeck.

En el mismo año de 1908 se realiza el primer Congreso psicoanalítico en Salzburgo el 27 abril. Posterior a la realización de este Congreso se fundan la sociedad psicoanalítica alemana (Karl Abraham) y Freud es invitado a la Clark University en Estados Unidos a impartir Conferencias. En este viaje lo acompañan Jung y Ferenczi.

En el año 1910 tienen lugar dos eventos trascendentes en el proceso de institucionalización del psicoanálisis, la realización en el mes de marzo del segundo Congreso en Nuremberg en el que se crea la Asociación Internacional Psicoanalítica, y en abril se da inicio al proceso de constitución formal de la asociación vienesa, realizándose la elección de autoridades, siendo nombrados: Freud como presidente científico y Adler como presidente. El número de miembros era de 58, de los cuales el 50% eran médicos **y sólo hay una mujer**. José Perrés (2000), en el texto *La institucionalización del psicoanálisis* es quien proporciona estos datos, pero no señala el nombre de la única mujer, y en el texto ya referido, *La Historia del Movimiento*, tampoco Freud proporciona el nombre de ninguna mujer a lo largo de toda la relatoría que hace. Sin embargo, sabemos que Margarethe Hilferding había sido aceptada en 1909.

El impulso instituyente iniciado en 1902 da lugar en este año a la institucionalización del psicoanálisis, se crea una institución formal, dándose reglas de funcionamiento, un aparato burocrático, así como criterios para avalarse, reconocerse y diferenciarse. Por primera vez se plantean la impartición de cursos para la transmisión de la teoría y la formación de los futuros analistas, y se generan medios de difusión con la fundación de la revista *Zentralblatt für Psychoanalyse*.

Al año siguiente, en septiembre, se celebró el Congreso en Weimar, al cual asistieron numerosos participantes europeos y estadounidenses. En la fotografía de los asistentes se puede constatar la presencia de ocho mujeres. No obstante sólo dos de ellas son identificadas: Lou Andreas Salome y Emma Jung (esposa de C G. Jung. Con relación a la primera, Peter Gay (1988) se refiere a ella como una mujer espectacular, seductora, bella y atractiva que asistió al Congreso como compañera del psicoanalista sueco Poul Bjerre. Su interés en el psicoanálisis la llevó a integrarse a las reuniones de la Sociedad de Viena, registrándose su asistencia por primera vez el 20 de octubre del mismo año, ocupando a partir de entonces un lugar especial en el afecto de Freud y en el movimiento psicoanalítico. No obstante su asidua participación no fue reconocida como

miembro regular hasta 1922. En 1911 se acepta a Sabina Spielrein, como la segunda mujer reconocida formalmente como miembro y posteriormente a Hermine Hug-Hellmuth en 1913.

Después de este condensado recorrido podemos formular dos interrogantes: ¿Por qué es importante analizar el proceso instituyente y el origen de una institución? ¿Qué elementos aporta hacerlo desde la perspectiva de género? Con relación a la primera pregunta podemos señalar, retomando a José Perrés (*op. cit*), que nos permite elucidar lo que como institución se representa a sí misma, lo que cree ser así como lo que aspira a ser (orden deseante) en su funcionalidad, sus ambiciones, sus metas. Se marcan territorios y fronteras, se deciden las formas de relación con otros grupos y dentro del grupo, se distribuyen lugares, funciones y posiciones. Dadas todas estas implicaciones entonces no es banal preguntarse acerca de quiénes fueron los actores concretos de ese proceso y en consecuencia cual es el sentido que le dan a ella y que encuentran en y por ella. Al formular estos cuestionamientos desde la perspectiva de género se apunta específicamente a la forma cómo en el proceso de institucionalización se articulan las relaciones de poder introducidas a partir de la configuración del género.

A partir de esas reflexiones se puede señalar que en este periodo intenso de 9 años, se libró como se atestigua por varios autores, Freud entre ellos, una intensa lucha entre aquellos que se sumaban a “la causa”, por lo créditos y reconocimiento en la naciente institución y entre aquellos que claudicaban, abandonaban o traicionaban.¹⁰² En esta lucha propia y característica de toda institución los protagonistas fueron los hombres, no sólo por el hecho de que la presencia de las mujeres era francamente minoritaria, sino porque además ni siquiera figuran en la historia escrita, en la mayoría de los casos ni sus nombres son registrados y mucho menos son tomadas en cuenta para ocupar cargos, dirigir asociaciones o impulsar proyectos.¹⁰³

La situación constituye una paradoja ya que por un lado el discurso y la práctica psicoanalítica revolucionan entre otros aspectos la forma de entender al sujeto, sacándolo del campo de las determinaciones biológicas e inscribiéndolo en el ámbito histórico cultural y deseante, dando lugar a una apertura y reconocimiento hacia la mujer y por otro lado se mantenía y reproducía una posición acrítica y reproductora del

¹⁰² Cfr Bicecci, Mirtha (1986) Deseo de Freud y transmisión del psicoanálisis, en Braunstein (comp.), *El discurso del psicoanálisis*, Siglo XXI, México.

¹⁰³ A lo largo del proceso que va del nacimiento a la institucionalización del psicoanálisis la presencia de las mujeres es fundamental pero en otro orden, en otras esferas. Así encontramos como figuras relevantes a Amalia Nathanson (madre de Freud) Martha y Nina Bernays (esposa y cuñada respectivamente) y a todas aquellas que fueron sus “pacientes” y por lo tanto pieza clave para sus formulaciones teóricas.

establishment en cuanto a la división y discriminación sustentada en la diferencia de los géneros, expresada en el predominio masculino tanto en los órdenes directivos como en el liderazgo y reconocimiento académico.

5. LA INCURSIÓN DE LAS PRIMERAS PSICOANALISTAS

El tema de la pertinencia o no de la inclusión de las mujeres fue abordado en diferentes ocasiones, siendo motivo de controversia y confrontación entre los miembros –por supuesto varones- en quienes recaía la posibilidad de definir los criterios y avales para ser parte del movimiento psicoanalítico. La primera ocasión fue en 1907 en donde debido a la negativa de algunos de los miembros se canceló esta posibilidad. En la sesión del 14 de abril de 1910 nuevamente se retoma el tema, Freud se expresó en el sentido de que era incongruente que se les excluyera, mientras que Sadger se negó, y Adler propuso la inclusión sólo de mujeres médicas y seriamente comprometidas con la causa. A efecto de resolver sobre el punto se realizó una votación secreta entre los once miembros presentes, la cual arrojó tres votos que se oponían a la inclusión, y finalmente, el 27 del mismo mes, se integra Margarethe Hilferding. La segunda mujer en ser aceptada fue Sabina Spielrein el 11 de octubre de 1911 y en 1913 Hermine von Hug-Hellmuth.

6. TRAYECTORIAS DE LAS PIONERAS DEL PSICOANÁLISIS

6.1. Margarethe Hilferding (Höniggberg)

Nació en 20 de junio de 1871, en Viena, fue la primera licenciada en medicina en esa ciudad¹⁰⁴ y ejerció como médico de familia. Este fue un criterio importante para ser admitida como miembro de la Asociación en 1910. El 6 de abril de 1910 Paul Federn presentó como candidata a miembro de la Asociación Psicoanalítica a la doctora Margarethe Hilferding, propuesta que fue aceptada el día 27 del citado mes de abril con tres votos en contra. El 11 de enero de 1911, ofreció una presentación a los 18 miembros hombres de la Asociación de Viena, el título fue “Sobre las bases del amor materno”, en la cual cuestionaba la existencia de un instinto maternal.

¹⁰⁴ En 1900 la Facultad de Medicina en la Universidad de Viena había abierto sus puertas para las mujeres.

Respecto a este texto Concepción Garrig comenta que “el texto principal era sobre la rabia y el odio de la madre. Hilferding había observado que poco después de nacimiento, “se desarrollan factores psicológicos que sustituyen el amor de madre psicológico” (p. 113). Ella veía la “no existencia de amor materno” en el rechazo de la madre a cuidar, en su deseo de dar el bebé en adopción, o en sus actos hostiles contra la criatura. Pensó que ante la deserción del padre se podía desarrollar un tipo especial de desagrado. También postuló que el primer hijo o la primera hija a menudo evocan la máxima hostilidad de la madre mientras que el o la más pequeño a menudo es mimado debido a un giro de la hostilidad materna. Hilferding incluso llegó a notar (mucho antes de que la formación reactiva fuera descrita como mecanismo de defensa) que el amor materno exagerado podía ser una manera de sobrecompensar a la criatura de su hostilidad. Anunció audazmente que “no hay amor materno innato” y que “éste se despierta mediante la implicación física entre madre y criatura”. La valentía de Hilferding al señalar el “odio materno” relacionándolo con el nuevo énfasis que Freud ponía en la sexualidad, hace de ella una analista contemporánea “*avant la lettre*” al vislumbrar conceptos que Freud todavía no había desarrollado y no desarrolló hasta 1923 en los que afirmaba que “el ego es ante todo y antes que nada un ego corporal”.

En 1911, Hilferding dimitió al tomar partido por Adler en la disputa entre éste y Freud. Aunque su paso fue efímero y no hay contribuciones teóricas registradas, su ingreso en el cerrado grupo de los miércoles es un acto significativo que hay que valorar. Murió el 23 de septiembre de 1942 mientras era transportada del campo de concentración *Theresienstadt* al campo de exterminio *Maly Trostenets*.

6.2. Sabina Spielrein (1855- 1942)

Sabina Spielrein nació en Rostov el 7 de noviembre de 1885. A los cuatro años de edad comenzó a presentar síntomas de un trastorno mental. En ese momento su comportamiento consistía en retener las heces, a los siete años cambió la conducta relativa a la defecación por la masturbación compulsiva, manifestando ideas obsesivas de índole sexual que tenían como desencadenante todo lo relacionado con la comida y con los castigos corporales o las situaciones violentas, sobre todo si provenían de su padre.

A los dieciséis años su estado empeoró: presentaba continuos cambios de humor, de la risa al llanto, comportamiento impulsivo. Es internada a consecuencia de un ataque psicótico agudo en dos clínicas, en una de ellas le dieron como tratamiento

electrochoques, para acabar ingresando en agosto de 1904 en Burghölzli, Zúrich, hasta junio de 1905. Burghölzli fue el centro de hospitalización psiquiátrica para pacientes con patología aguda de la ciudad de Zúrich desde 1870. En esta clínica fue atendida por Jung y Bleuler. Su mejoría fue tal que, ingresada todavía, en abril de 1905 se matriculó en la facultad de medicina de Zúrich con la idea de ser psiquiatra, y se incorporó como ayudante en los trabajos de Jung y Riklin. Obtuvo su grado en 1911 con la tesis *El contenido psicológico de un caso de esquizofrenia*, bajo la dirección de Bleuler.

Continuó siendo paciente ambulatoria de Jung hasta 1909, la importancia de la relación no se reduce a la situación terapéutica sino que también abrió el interés de Sabine en la teoría y la práctica psicoanalítica.

Desde octubre de 1911 a marzo de 1912 vivió en Viena, donde tomó contacto personal con Freud, al que ya conocía por correspondencia. Ingresa en la Asociación Psicoanalítica vienesa el 11 de octubre de 1911, y lee en ella su segundo trabajo más importante: *La destrucción como causa del nacimiento*, ante Otto Rank, Víctor Tausk, Wilhem Stekel, Paul Federn, Hanns Sachs y el propio Freud a finales de noviembre de 1911. En este trabajo que será publicado un año después, se encuentra el antecedente de uno de los conceptos freudianos fundamentales: la pulsión de muerte, al analizar el conflicto fundamental del psiquismo entre las pulsiones sexuales y las pulsiones de autoconservación, para proponer el conflicto entre la vida y la muerte. En nota al pie de página del texto *Más allá del Principio del Placer* (1923) Freud reconoce la anticipación que tuvo Sabina en sus ideas.

Desde 1912 hasta 1926, año de su vuelta a Rostov, vivió y trabajó en Berlín, Munich, Lausana, Ginebra y Moscú. En Berlín perteneció a la Asociación Psicoanalítica. En Ginebra organizó la Sociedad Psicoanalítica de la ciudad y fue profesora de psicoanálisis en el Instituto Rosseau, siendo analista de Claparede, Charles Odier, Charles Bally y Jean Piaget. Con estos dos últimos publicó trabajos en común. Una parte importante de su vida la dedicó a la investigación y la asistencia infantil. Sobre todo escribió sobre el desarrollo temprano en el niño, y especialmente sobre el desarrollo del lenguaje, basándose en la observación de su propia hija. Abriendo con ello un campo de investigación e intervención nuevo en el campo psicoanalítico.

Sabina Spielrein escribió durante toda su carrera un total de 29 publicaciones sobre psicología infantil, lingüística y desarrollo del lenguaje. En 1929 aparecieron fuertes restricciones a la práctica analítica y se disuelve la Sociedad Psicoanalítica de Moscú. Acabó por prohibirse su práctica en 1936 por parte del gobierno estalinista de la Unión

Soviética. Sabina Spielrein se trasladó a Rostov en 1926, dedicándose a la constitución y dirección de un hogar para lactantes y niños. En 1942 fue fusilada en la Sinagoga de Rostov por soldados alemanes del ejército nazi, del frente del este, durante la Segunda Guerra Mundial.

6.3. Hermine von Hug-Hellmuth (1871- 1924)

Nació en Viena el 31 de agosto de 1871, en el seno de una familia noble y católica. Hermine no fue al colegio hasta los once años de edad, como era propio de las familias burguesas de su tiempo, tras finalizar la enseñanza secundaria, se hizo institutriz, profesión que ejerció hasta 1910. En 1897, teniendo veintiséis años de edad, se inscribió como libre oyente en la licenciatura de medicina, en la Universidad de Viena. En 1904, se matricula oficialmente en la carrera de ciencias físicas, la cual finaliza en 1909.

Fue la tercera mujer, después de Margarethe Hilferding y Sabina Spielrein que se aceptó como miembro de la Asociación Psicoanalítica de Viena desde el otoño de 1913 a propuesta de Isidor Sadger, miembro del círculo freudiano, médico de la familia Hug y analista de Hermine durante unos tres años. Su trabajo de teorización se centró en el psicoanálisis de la infancia y para su trabajo clínico con niños introdujo la técnica de juego. Una fuente importante para este trabajo se encuentra en las observaciones del comportamiento de su sobrino Rolf, quien presentaba una serie de graves problemas conductuales, con claras tendencias antisociales.

La obra psicoanalítica de Hug-Hellmuth se publicó entre 1911 y 1924 y está constituida por tres libros y una treintena de artículos, entre los que se encuentran: *Análisis de un sueño de un niño de cinco años y medio* (1911), *Errores de escritura y errores de lectura* (1912), *Errores del lenguaje de un pequeño escolar* (1912), *Sobre la audición coloreada* (1912), *Sobre la verdadera esencia del alma infantil* (1912), *Primeros recuerdos infantiles* (1913), *Cartas de niños* (1914), *Sobre la vida del alma infantil. El tiempo de juego* (1913), *Diario de una joven adolescente de 11 a 14 años y medio*, *Sobre la técnica del análisis infantil* (1920), *El juego del niño* (1924) y *Nuevas vías para la comprensión de la juventud* (1924).

Hermine Hug-Hellmuth puede ser considerada como la primera que se comprometió de forma sistemática en el trabajo psicoanalítico con los niños. Al respecto Reyes Vallejo señala “nadie puede negar el papel pionero que Hermine von Hug-Hellmuth ha desempeñado en el psicoanálisis del niño, tanto en su cara terapéutica como profiláctica a través de medidas psicopedagógicas, teniendo en todo caso en cuenta la teoría

freudiana. Abrió así un fructífero camino para que Anna Freud y Melanie Klein, entre otras, continuaran profundizando, dejándonos además una serie de útiles enseñanzas para la práctica psicoanalítica con niños que debiéramos recuperar”¹⁰⁵.

7. CONCLUSIONES

A partir de los tres casos de las pioneras que formaron parte del proceso de institucionalización del psicoanálisis, podemos encontrar las siguientes constantes:

1.- La posibilidad de inclusión al medio psicoanalítico estuvo en función de que estas mujeres habían ejercido el derecho a la educación superior recientemente reconocido.

2.- Tenían formación en medicina, requisito que si bien era problematizado tenía un peso específico para la admisión o no dentro del “movimiento” en los primeros años.

3.- Un factor clave fue el hecho de que tenían vínculos con alguno de los varones que ya formaban parte del movimiento y fueron quienes las propusieron a avalaron.

4.- Los temas que abordaron y en donde se pueden ubicar sus contribuciones se centran en la mujer, la maternidad y el desarrollo infantil.

5.- Sabina Spielrein y Hermine von Hug-Hellmuth fueron las pioneras en el campo de la clínica infantil, abriendo el campo a futuras psicoanalistas dentro del mismo y proponiendo estrategias de investigación e intervención novedosas.

6.- No obstante lo anterior su presencia y aportaciones han sido olvidadas y / o minimizadas dentro de lo que se puede llamar “la historia oficial del psicoanálisis”.

7.- Su presencia y aportaciones constituyen un acto instituyente que es necesario reivindicar y abre una línea de análisis y teorización. Entre ellas lo que dejaron como instituido, en tanto herencia para las mujeres, que de manera continua se sumaron han sumado a las filas del psicoanálisis.

8.- Visibilizar sus contribuciones permite construir otra historia y abonar en la construcción de una memoria transgeneracional desde donde dar sentido a lo que en el presente hacemos.

9.- Se requiere generar una memoria que sostenga una posición subjetiva que permita a las mujeres ubicarnos en el espacio de la educación y la investigación como propio y legítimo.

¹⁰⁵ Cfr. Vallejo Orellana, “Reyes. Hermine Hug-Hellmuth, Geniuna pionera del psicoanálisis del niño”, *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [online], n° 89 (2004) [citado, 2014-07-15], pp. 131-142.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGACINSKY, Silvine, *Política de Sexos*, Madrid, Taurus, 1998.
- AGUADO, Irene, “Análisis y propuestas desde la perspectiva de género respecto de la bibliografía en el programa de la licenciatura en Psicología de la FES”, *Iztacala. Revista Electrónica de Psicología*, Vol. 16, nº 2. FES Iztacala (2013).
- ANDERSON BONNIE, S. y ZINSSER, Judith P., *Historia de las Mujeres. Una Historia propia*, Barcelona, Ed. Crítica Barcelona, Serie Mayor, 2007.
- BICCECI, Mirtha, “Deseo de Freud y transmisión del psicoanálisis”, en Braunstein (comp.), *El discurso del psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 1986.
- BLÁZQUEZ, Norma, *El Retorno de las Brujas*, México, UNAM PUEG, 2011.
- BUQUET, Anna, COOPER, Jennifer, MINGO Araceli, MORENO, Hortencia, *Intrusas en la Universidad*, México, UNAM PUEG, 2013.
- FREUD, Sigmund, *Historia del Movimiento Psicoanalítico*, 1914.
- GARCÍA, Silvia, *Psicología y Feminismo. Historia Olvidada de las pioneras en Psicología*, Madrid, Narcea, 2005.
- GARRIG, Concepción, *¿Qué quieren las madres? Perspectivas del desarrollo, retos clínicos*, <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000543&a=Que-quieren-las-madres-Perspectivas-del-desarrollo-retos-clinicos> 9/31 p 26 26/6/2014
- GAY, Peter, *Freud. Una vida de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1988.
- PERRÉS, José, *El Proceso de Institucionalización del Psicoanálisis*, Tomo I. México, CPM, 2000.
- ROBERTH, Marthe, *La Revolución Psicoanalítica*, México, F.C.E, 1966.
- SERRET, Estela, *Qué es y para qué es la perspectiva de género*, México, Instituto de la mujer oaxaqueña, 2008.
- VALLEJO ORELLANA, Reyes, “Hermine Hug-Hellmuth, Geniuna pionera del psicoanálisis del niño”, *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.* [online], nº 89 (2004) [citado 2014-07-15], pp. 131-142. Disponible en:
<http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S021157352004000100009
&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0211-5735. <http://dx.doi.org/10.4321/S0211-57352004000100009>

EDUCAR CON EL CORAZÓN: MARÍA ZAMBRANO, LA REVOLUCIÓN EDUCATIVA PENDIENTE

Elena Fernández Treviño

Profesora del IES Miguel Fernández de Melilla

Mírate, tú no eres un hombre.

(Juana Castro)

Así pues, deseo que las Damas no se pongan el birrete de Doctor y que conserven su frivolidad hasta en los escritos. En tanto que carezcan de sentido común serán adorables. Las mujeres sabias de Moliere son modelos ridículos. Las que siguen sus pasos son el azote de la sociedad. Las mujeres pueden escribir, pero conviene para la felicidad del mundo que no tengan pretensiones. (Carta del padre de Olimpe de Gouges a su hija)¹⁰⁶

1. EL PORQUÉ DE ESTE ARTÍCULO

La historia de las ideas está plagada de ejemplos y discursos que demuestran que las mujeres han sido excluidas de la noción de sujeto, pero tan cierto es esto como que paralelamente encontramos una construcción lenta pero incansable de una cartografía simbólica para nosotras que nos debe servir como punto de continuación, de partida o de reconstrucción de nuestra propia historia.

El pensamiento feminista ha elaborado en todas sus versiones, críticas al sujeto racional, estable, platónico, cartesiano, kantiano, a este logocentrismo siempre masculino, y ha construido y aun construye una nueva cultura a través del pensamiento de la diferencia porque creo y siempre he creído como leí una vez de María Zambrano que “nada es feo, si se lo mira en otro medio más puro, más inteligente”. Creo que nuestra mirada de mujeres es muy necesaria hoy porque estamos en una continua búsqueda de la identidad femenina pero no solo, también es apostar por un cambio de cultura.

Ya es hora de enseñar y transmitir a las niñas y las mujeres, y también a los varones que las acompañan y rodean, que la condición femenina se debe disfrutar y vivir sin

¹⁰⁶ Blanco, Oliva, *Olimpia de Gouges (1748-1793)*, Madrid, Ediciones del Orto, Biblioteca de Mujeres, 2000.

miedos, sin complejos, sin tapujos, sin perturbaciones, sin escondernos, sin taparnos, sin huir. Porque estamos aquí para significarnos, para hacernos ver las mujeres.

La educación que yo recibí en la Escuela no recogía apenas referentes femeninos y aún hoy lo que encontramos en los libros de texto y los currículum escolares son materias diseñadas por y para un saber androcéntrico.

La formación, el interés, la curiosidad por el feminismo, primero de la igualdad, luego de la diferencia, me ha enseñado el valor de ser mujer sacándome del atolladero del lamento o la queja y me ha llevado a aprender que existe todo un legado, toda una herencia femenina en donde se aprende más de la relación entre las mujeres que de la competición entre nosotras. El pensamiento de la diferencia sexual me ha llevado a los inicios para la propia resignificación de mi presente que me lleva a unir cuerpo, deseo, vida, educación, escritura, vida, política...

Me ha llevado a saber que hay que reconocer la autoridad femenina, que hay que crear y mantener un mundo de relación femenino, que hay que escuchar al cuerpo y concretamente a nuestra sensibilidad y que hay que cultivar y reformular con libertad, deseo y respeto nuestras relaciones amorosas.

En nuestras manos está dejar salir la libertad que hay dentro de cada una de nosotras, escucharnos desde la fuente de nuestro deseo.

Como nos dice Luisa Muraro, en el pensamiento de la diferencia sexual está implícita una epistemología que es conveniente convertirla en explícita aunque sea de manera muy elemental. Esta epistemología que significa lo que nos hace mujeres (no hombres ni personas) nos debe interesar, debe salir a flote y sin embargo a menudo permanece en la sombra, generando fantasmas y errores. Creo que el pensamiento feminista surge cuando se descubre la usurpación de lo materno y la ocultación de lo femenino como nos dicen pensadoras como Luisa Muraro o María Milagros Rivera.

La historia del pensamiento, de lo construido, lo logrado por mujeres, tiene un hilo frágil, a menudo desconocido, y que presenta características diferentes del mundo de los hombres y una forma de hacer mundo y política también distintos. Frente a la tradición patriarcal, re-visar, re-visitar nuestra historia es un acto de supervivencia, nos dice Adrienne Rich.

Se trata de poner la cultura patas arriba, porque verdaderamente estamos ante un cambio de paradigma, ante un cambio de cultura.

Ya Virginia Woolf nos señaló en su obra *Una habitación propia* que las mujeres necesitamos un espacio, pues durante siglos lo femenino ha servido como un espejo

dedicado a reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural. Pero las mujeres, muchas pensadoras, no solo Virginia, han sido conscientes de estas dificultades y las han puesto sobre la mesa. Hay una larga lista de pensadoras desde Cristine de Pizan, Olimpe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Helene de Cixous, Edith Stein, Hannah Arendt... Por nombrar solo a unas pocas.

Entre ellas me encontré con María Zambrano que por primera vez hablaba en sus escritos de la verdad del corazón, de la sabiduría del amor, para transformar, como nos dice Gregorio Gómez Cambres, el corazón de piedra en un corazón de carne. En su artículo “A propósito de la grandeza y la servidumbre de la mujer”, María se pregunta si puede ser la mujer individuo en la misma medida en que lo es el hombre.

En su obra *La tumba de Antígona*, un escrito difícil de clasificar, a mitad entre literatura, filosofía y obra teatral, nos cuenta su diálogo con la heroína griega:

Antígona me hablaba y con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando. Recuerdo, indeblemente, las primeras palabras que en el oído me sonaron de ella: “nacida para el amor he sido devorada por la piedad”.

Aprendamos de Antígona su desobediencia, su resistencia a aceptar unas reglas del juego y de la vida impuestas.

María Zambrano me puso en el camino para pensar, para renacer, como tantas otras mujeres lo han hecho.

2. LA INVISIBILIDAD DE LA MUJER EN LAS AULAS

El uso de un lenguaje genérico masculino pretendidamente neutro y por tanto la cancelación de un lenguaje que nos represente, un modelo de familia no igualitario, las ideologías estancas en su versión religiosa o laica, la cancelación de los referentes de los cuerpos, la omisión en los libros de texto, la falta de una educación sexual adecuada en el ámbito escolar y familiar genera toda una desigualdad, una invisibilidad que nos oculta, que forma parte de una violencia simbólica y social que se instala en nuestras estructuras mentales y se traslada por supuesto al aula .

Mediante este modelo neutro universal, de contenidos racionales, que tiene como modelo lo masculino, unido a una incipiente construcción de lo “igual” como una aproximación al rasero masculino (que forma parte de un feminismo de Estado, que

nada tiene que ver con un verdadero feminismo) han minado, sesgado tremendamente y coartado las posibilidades de crecimiento no solo femenino sino que también ha limitado a los hombres.

No hay neutralidad en la Escuela ni la hay en las familias en las que a menudo no podemos encontrar un modelo sustentador coeducativo. De manera que es la Escuela la que poco a poco debe ofrecer una alternativa con posicionamientos alternativos al actual que erradiquen la injusticia y la patología social y que se adapten a este cambio de cultura.

La construcción del género, lo que significa “ser mujer” y “ser hombre”, se ha edificado sobre categorías inexistentes, sobre diferentes supuestas funciones sustentadas en un biologicismo que nos cae como una losa a las mujeres y a los hombres, en supuestas categorías que colocan al ser masculino en una posición de modelo y privilegio, y a las mujeres en una posición de subordinación, aceptación, sobrecarga o renuncia que hace la convivencia irrespirable.

Autores como Galtung denominan a esta violencia cultural, en donde las leyes, las costumbres, las religiones, las filosofías, las ciencias, las artes, la historia, las instituciones, la educación y en general, todos los elementos del sistema social refuerzan esa diferencia discriminatoria; lo que asegura su blindaje y también su transmisión.

La abolición de la diferencia sexual en la escuela, entendida ésta como una oportunidad preciosa de cultivar lo diferente como una potencialidad hermosa y creativa, se convierte en pérdida de la libre significación de la diferencia de ser hombre o mujer, en pérdida de la libertad que no afecta solo a las mujeres, sino también a los hombres, como demuestra la actual crisis masculina.

De este modo las mujeres quedamos instaladas en un régimen de “miseria simbólica” en que faltan mediaciones que expliquen, que digan, que ahonden en lo femenino.

La violencia simbólica comienza allí donde se mantienen unas estructuras profundamente injustas y desiguales como si fueran normales o naturales porque entonces se convierte en un tipo de violencia aceptada e invisible contra la que no puede lucharse (los bien llamados “velos invisibles”). Cuando se lucha contra este tipo de orden impuesto y las mujeres tratan de salir de él y los hombres ven amenazado este orden, o se rompe o transgrede a menudo esto se paga con la vida.

Con este panorama que hemos descrito, ¿qué les queda entonces a las niñas? Una educación en la que menudo no se habla del cuerpo, o se le tiene miedo, en donde los

roles están sujetos a los lazos, al color rosa, a los papeles impuestos (no libres) de maternidad a la que se dirige la sexualidad e incluso los planteamientos de vida, (en muchas sociedades no ser madre o serlo de determinada forma igualitaria es todo un castigo), en las que las mujeres estamos sujetas a los mitos del amor romántico, somos aspirantes al sometimiento como forma atávica de responder a costumbres ancestrales llenas de estereotipos, condenadas o acostumbradas al silencio, a la no-conciencia de opresión, a la dependencia, no solo económica sino emocional, tendentes a la mistificación: vírgenes, diosas, Venus, o cualquier función trascendente, con miedo a la soledad, madresposas o seres para otros en todas sus dimensiones. Somos las débiles, las histéricas, las sobre todo emocionales, en un lenguaje que no nos representa ni nos nombra a menudo, en una educación escasa de elementos o referentes femeninos, en un mundo que aun no condena la violencia, y sobre todo la violencia sobre el cuerpo de la mujer en todas sus manifestaciones y en todas las culturas.

Y qué les queda a los chicos: construir su simbólico desde lo violento contenido en el cine, en los videojuegos, en la televisión, en la guerra, un mundo en el que sus genitales son un arma, en donde la dureza (entendida a menudo como insensibilidad) es una virtud, en donde la hombría se aplaude, se jalea, “eres un machote”, "eres un tío fuerte”, en donde la sensibilidad o el cuidado en exceso se califican como debilidad femenina, llamándoles “marica” o calzonazos, en donde lo doméstico aún no es del todo un asunto masculino, en donde no hay nuevos modelos de masculinidad. Además el varón tiene un claro sentido de pertenencia consciente e inconsciente, pero no por ello menos peligrosa, la sensación de que el mundo le pertenece; y en esa relación de dominio la mujer es parte de él.

3. ALTERNATIVA: UNA ESCUELA DESDE LA MIRADA DE LA DIFERENCIA SEXUAL

La coeducación es un triunfo del feminismo del siglo XX y aún no se recoge en las aulas. Esta se propuso poner en relación a chicos y chicas, a mujeres y a hombres en todos los niveles de la enseñanza llamada reglada que es de reglas a veces exclusivamente burocráticas, patriarcales y rígidas, no poniendo encima de la mesa las formas de ser y de estar de las mujeres, porque lo único que logró fue reunirnos en un mismo espacio físico (después de permitir el derecho a la educación de las mujeres), pero generalizando en toda la Escuela un currículum masculino y en un marco

normativo y social sexista, en donde la dominación de lo masculino sobre lo femenino era un hecho.

Con el objetivo de coeducar se lleva a cabo una tarea que consiste en acabar con la distancia entre la enseñanza y el legado casi escaso o nulo que reciben las mujeres y el que reciben los hombres.

No es lo mismo una escuela coeducativa que una mixta. La mixta es en la que hemos convivido hasta ahora mujeres y hombres.

La escuela coeducativa es una escuela que reconoce las formas de sexismo que hay en la sociedad y que la propia escuela reproduce. Una escuela coeducativa es aquella que quiere, que tiene la intención de eliminar dichas desigualdades. Y digo tiene la intención o quiere porque no se conoce hasta ahora ninguna Escuela coeducativa en territorio español. Las hay con Planes de igualdad que más o menos prosperan por el voluntarismo altruista de quienes trabajan en ella. Una escuela coeducativa es una nueva escuela que crea nuevas formas de lenguaje, nuevos modelos de organización, nuevos modelos pedagógicos, nuevas distribuciones de tiempos y espacios y prepara a sus docentes y su alumnado para ello. Eso pasa por un proceso primero de cambio de visión, luego de sensibilización y concienciación del profesorado dado que no puede cambiarse lo que no se detecta, o lo que no se ve como un problema, y después de actuación a todos los niveles. Y es que coeducar es desaprender en cierto modo los comportamientos que ya están cristalizados en nuestras estructuras mentales, lo que ya tenemos introyectado, asumido.

Este proceso tiene una dimensión individual: es por tanto de autoconocimiento y aceptación de nuestra actuación, de cambio y de responsabilidad en ello y tiene una dimensión colectiva que consiste en dirigir la educación, el currículum, el lenguaje, los libros de texto, los carteles del centro, los cargos de poder, la educación emocional, afectiva y sexual a ello. En España se han hecho leyes, se han aprobado iniciativas y planes en este sentido pero aun no se cumplen.

Se trata de educar siguiendo los principios humanos más básicos y constitucionales: la paz, la igualdad, la libertad, el derecho a la diferencia.

Muchas mujeres y hombres ya están cambiando la educación desde su individualidad transformadora, desde su pequeño gran espacio (su habitación propia) que es el aula. Dice Hannah Arendt, que “incluso el más pequeño acto en las circunstancias más limitadas tiene en si el germen de la ilimitación misma, porque un solo acto, y a veces una sola palabra, basta para transformar toda constelación de actos y de palabras”.

Reconocer la diferencia sexual es algo importante y un hecho que nos resulta imprescindible en cada biografía de cada una de las personas que está sentada en los pupitres de un aula. Se trata de apostar por una calidad más alta, más libre y autorizada, como mujeres, de nuestra relación con el mundo, de nuestro ser en el mundo, y de esta manera abrir espacios de libertad también para el otro sexo.

En la Escuela, aún domina el orden simbólico del padre, lo que genera una educación incompleta, un mayor desorden, un orden obsoleto patriarcal que no nos representa a las mujeres.

Los pasos que se proponen para ir más allá de la igualdad se centran en una consideración de lo femenino como una especificidad no tanto reflejada en una esencia “ser mujer” sino en la consideración de todo un mundo simbólico femenino que constituye un modo de ser y de sentir propios. Consiste en reconocer la alteridad, la disparidad como fuente de enriquecimiento. Consistiría en reconocer modos de relación que parten desde el deseo y desde el sí misma-o y que ponen más la acentuación no en lo competitivo, lo pragmático, lo burocrático sino en los modos de relación puramente humanos en donde lo femenino adquiere una significación propia.

Soy profesora de filosofía y creo que la revolución femenina, la única que ha triunfado en el siglo XX, ha cambiado la forma tradicional de educación y también creo que en las escuelas obviamos esto.

Como profesora de filosofía reconozco la autoridad de grandes pensadoras que nos han descubierto que nuestro hacer no era porque sí, sino que tenía un origen y un fundamento. Si lo tenemos presente sabremos educar y dar sentido a las prácticas más variadas de enseñanza, evitando que puedan estar distantes de los intereses y emociones de nuestras alumnas y alumnos y tan lejanas del discurrir de sus vidas. Esta nueva educación será clave además para acabar con la violencia sin equivocarnos de enemigo, que no es el sujeto masculino sino la pérdida de nuestro universo simbólico en una sociedad desigualitaria en la que todos perdemos.

En esta nueva educación me parecen claves pensadoras como María Zambrano, que ya nos decía lo siguiente: “se puede morir estando vivo; se muere de muchas maneras, en ciertos padeceres sin nombre, en la muerte del prójimo y mas todavía en la muerte de lo que se ama y en la soledad que trae la imposibilidad de comunicarse, cuando a nadie le podemos contar nuestra historia”.

4. MARÍA ZAMBRANO Y LA EDUCACIÓN DESDE EL CORAZÓN

La historia de la filosofía que estudiamos en las Escuelas está llena de pensadores que no solo parecen ostentar la exclusividad del pensamiento sino que además apuestan por el pensamiento racional y desprecian otras voces o expresiones.

Estas voces predominantes del pensamiento no habían cuestionado la afirmación de Aristóteles de que las mujeres eran varones inacabados, o la que hizo Tomás de Aquino, cuando dijo que el motivo de la creación de la mujer es la reproducción, porque según él, Dios a quien creó directamente fue al varón, a Adán, mientras que la mujer, Eva, fue generada para que pudiera continuar la especie y desde una costilla de este. Así que la mujer fue solamente una creación subsidiaria y de ello se colige que el hombre, por naturaleza, tiene más discernimiento que la mujer y que fue sobre todo el varón el principio de toda la especie humana.

La educación como el pensamiento ha sido un espacio dominado por los señores. No olvidemos que el libro de pedagogía más importante del siglo XVIII, el Emilio de Rousseau, defensor de la educación y de las libertades, ve como deseable la sujeción y la exclusión de las mujeres. Las féminas deben por naturaleza dedicarse a la maternidad y deben estar sujetas al esposo y a la familia no por la fuerza sino por el consentimiento. La mujer deviene virtuosa en sus funciones de esposa y madre y sobretodo debe ser educada para ello.

La historia del pensamiento ha sido pues muy poco favorable a ceder espacio a las mujeres. Sin embargo, y a pesar de las dificultades, hubo mujeres que han pasado a la historia por sus importantes contribuciones al pensamiento. Un ejemplo de estas filósofas es María Zambrano.

María Zambrano nació en Vélez-Málaga en 1904. En enero de 1939 tuvo que exiliarse de España por su decidido apoyo a la República; ese exilio influirá mucho en su pensamiento y en su vida.

La propuesta más conocida de su obra y la más innovadora con respecto a la filosofía de su tiempo es su apuesta por otro modo de razón que se sale de la ortodoxia racionalista ancestral y que se denomina “razón poética”. La razón poética es un método de conocimiento, pero es también una forma de vida, una forma de interpretar la realidad y de relacionarse con ella, una mirada respetuosa que no violenta, que escucha y que permite ser con libertad.

Se distancia, de esta forma, del pensamiento occidental, basado excesivamente en la sistematización y en la racionalización de la realidad. Se separa su concepción de la realidad de la excesivamente racionalista, de esa educación que es de hombros para arriba solamente y trata de fomentar la educación y el aprendizaje con todo el cuerpo. Para ella, la razón occidental se ha ido ensoberbeciendo hasta llegar al extremo de considerar que solo a través de ella se puede encontrar la verdad, que es la que señala lo que es real y lo que no lo es, que solo existe lo que puede ser entendido y comprendido de forma racional, y el resto de la producción humana no es igual de importante.

Pero para Zambrano en el ser humano entran en juego también las pasiones, los anhelos, de los sueños. No solo la razón da cuenta de lo humano, es una parte más, pero no la única, ni tampoco la más importante. La espiritualidad humana, el deseo, la fe, las creencias, los sentimientos, etc., también forma parte de lo que somos, y no todo puede ser reducido a la razón. Desdeña así la prepotencia y la violencia característica una parte importante de la producción filosófica occidental y reivindica otras maneras de ser y de educar.

La razón poética de Zambrano es una razón integradora, mediadora, una manera de interpretar la realidad que permite el desarrollo de la diversidad de lo humano. Una actitud atenta, respetuosa y pasiva que escucha, que deja ser, que intenta no violentar. La historia de la filosofía occidental es una muestra de hasta dónde puede llegar la soberbia de la razón, así que es preciso otra forma de pensar, una filosofía que posibilite una nueva forma de relación con lo que nos rodea, pues los grandes sistemas y las grandes verdades constituyen una mirada miope de la realidad. La época actual apuesta más por la pluralidad y no por verdades monolíticas únicas.

Lo importante de la propuesta de Zambrano es acoger tanto la luz de la razón como el misterio del corazón. Para esta autora, la poesía es el lugar donde se expresa el corazón y su misterio, donde habita lo oculto y el deseo. La filosofía, sin embargo, es anhelo de luz, de claridad, de comprensión y entendimiento, de orden y transparencia. La mediación entre ambos ámbitos, el de la poesía y el de la razón, es imprescindible, porque ninguno de los dos da cuenta de lo humano separadamente. Una y otra se necesitan y sin embargo la historia las ha opuesto. Como nos dice en su libro *Filosofía y poesía*, “la filosofía busca guiada por un método y la poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia”. En la historia del pensamiento la razón el pensamiento, consumió su “toma de poder” ya desde Platón con esa violencia por la verdad. El poeta sin embargo, no busca, porque ya tiene:

Enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita.

La luz de la razón, en su pretensión de clarificar, oculta todo aquello que no es capaz de entender, lo oculta excluyéndolo de la existencia...

Pero existe la posibilidad de contemplar las cosas con otra luz, una luz que no ciegue, que no se erija por encima de la oscuridad, que comparta espacio, una luz auroral, donde el día no domina sobre la noche ni la noche sobre el día. Esa luz permite una mirada humilde que acoge los límites de lo humano y el misterio, las sombras, lo oculto y la oscuridad, y las acoge como una parte de lo real.

No solo hay elementos racionales en la vida humana, y renunciar a ellos supone renunciar a una parte importante de lo que somos, y Zambrano no está dispuesta a ello. En su pensamiento filosófico incorpora la poesía, la espiritualidad, la mística y el amor. Aspectos que en muchas ocasiones han sido considerados contrarios al pensamiento filosófico y desplazados o invisibles para la educación en las escuelas.

Zambrano está convencida del error de esta exclusión, pues el corazón también debe estar presente en el pensamiento y en nuestra forma de enseñar. Es más, la filosofía debe ocuparse, precisamente, del corazón, de lo que este ofrece, de su pasión, del misterio, de lo oculto pues, una de las definiciones que da de filosofía es justo la “transformación de lo sagrado en lo divino”.

La posibilidad de revelar lo misterioso que habita en nuestro corazón es un intento fascinante y siempre incompleto, pues en el instante en el que se revela algo de lo sagrado y es dicho se convierte en divino, pues lo sagrado es el lugar de lo indecible, de lo oscuro, mientras que lo divino es el lugar de la palabra, de la claridad.

Encontramos parte del misterio cuando tenemos una actitud humilde y de escucha, cuando nos acercamos con respeto y sin soberbia, con verdadera atención e interés. Cuando enseñamos y aprendemos al mismo tiempo con la actitud de un amante hacia lo amado.

La filosofía, para Zambrano, y ahondando en el sentido etimológico más originario, parece ser una búsqueda amante, un acercamiento amante hacia las cosas amadas, pues deja que estas sean libremente, sin ataduras y sin violencias.

Y es así como percibe ella y debe percibirse el proceso de enseñar y de aprender.

En los artículos que escribe María Zambrano en las revistas “Semana”, “Escuela” o “Educación” y que se recogen en el libro *Filosofía y Educación* manuscritos editado por Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey y que buena parte de ellos escribió en Roma, en la que vivió entre 1953 y 1964, se recogen las líneas que María Zambrano defiende como esenciales en la relación educativa:

- Defiende una educación de la sensibilidad que desarrolle y propicie nuevas formas de mirar y de escuchar frente a los planteamientos puramente intelectualistas.

- Además habla con cariño y realismo de la adolescencia y de la juventud, considerándola una época de creatividad y potenciales infinitos. Ese más en donde el conflicto está mas que nunca presente (dentro del adolescente y entre este y el mundo) y donde los adultos debemos salvarles de ese caos acechante pero respetando su potencial creativo.

- No faltan tampoco referencias a la institución escolar y a sus aspectos mercantilistas y burocratizantes.

- Todo ello siendo muy consciente de la crisis de valores de su tiempo y que puede trasladarse sin duda al nuestro.

- De este modo podría concluirse que con todo este trabajo que realiza, María Zambrano realiza como dicen estos autores toda una “fenomenología de la institución escolar”, pues reflexiona sobre todos y cada uno de los aspectos de la labor educativa.

Además en este libro María Zambrano nos habla de la labor del maestro (su utilización del masculino genérico propio de la época es constante) y de la maestra, añado yo aquí. Su concepción del magisterio como el arte de enseñar, como la tarea mediadora para ser que forma parte de la concepción antropológica de la autora y resultan de lo mas bellas cuando ella dice: dispuesto a escuchar “finamente”, a facilitar las vías para que cada uno siga su propio camino, donde poder encontrar-se y vivir una vida más auténtica, en un mundo cambiante.

El maestro, la maestra, serán el acicate, el estímulo, el mediador, el guía, la luz, la vela; y de las vocaciones es la más indispensable, la más próxima a la de un autor de vida.

De todos los artículos leídos de Zambrano extraemos la labor educativa como ese enigma de la respuesta cuando juega al escondite con la pregunta misma y se esconde

detrás de ella como se esconde detrás de la vida. Y es que tras la relación educativa se esconde un misterio, como nos dice Luce Irigaray (1997) y por tanto se nos muestra indescifrable pero no inexplorable. El oficio de enseñar, nos dice Zambrano, media en el enigma entre el que aprende, al que se le está enseñando, “entrenando” a sostenerse con el corazón y la vida misma.

Ese tipo de educación que reivindica explorar en la relación educativa poniendo en ella los cinco sentidos y entendiendo que lo que pasa en las aulas es algo vivo y que la educación es sobre todo un lugar de encuentro y que en ese lugar nada es inmóvil sino que ocurren cosas.

La educación que se desprende de los escritos de Zambrano, que no pretenden ser fórmulas mágicas ni recetas pedagógicas cerradas recupera esa educación tradicional que viene de la madre.

Casi nadie nota que cada criatura que nace es humanizada en una relación, así cuando su madre, libremente, le enseña a hablar y, al enseñarle a hablar le enseña el mundo y le transmite la importancia del vínculo para vivir y convivir. (Milagros Rivera)

Pues cada niño y cada niña entablan la primera relación educativa con su madre. “La primera escuela Como nos dice la poeta premio Nobel Wislawa Szymborska:

Por eso tengo en tan alta estima dos pequeñas palabras “no sé”. Pequeñas pero con potentes alas. Que nos ensanchan los horizontes hacia territorios que se sitúan dentro de nosotros mismos y hacia extensiones en las que cuelga nuestra menguada tierra (Szymborska, 1997)

Para Zambrano las relaciones y los saberes que sostienen la relación educativa tienen que ver con la mirada, pues es mirar al otro u otra como un ser irreductible, que aprende pero del que aprendo, es aprender a mirar como si fuera la primera vez; tiene que ver con la escucha y con cómo hacemos y concedemos los espacios para el otro; tiene que ver con el cuerpo, con sus emociones y sanando lo que nos produce distancia o dolor. Pero también tiene que ver con la poética, pues es fundamental el trabajo desde y con las palabras. Lo que se dice y sobre todo cuidar de cómo se dicen y de cómo lo recibe la otra persona.

La educación es encuentro, es también la posibilidad de mediación que nos trae María Zambrano al hablar de la vocación del maestro:

El filósofo, el sabio, el artista, son mediadores de una especie colindante con la del maestro porque transmiten algo, verdad, ciencia, belleza; mas no en una forma personal, directa sino a través de una obra, una obra que tiene un especial modo de existencia, esa que corresponde a lo que Husserl ha llamado “objetos ideales” (...) Ellos median entre la razón, la verdad, el bien, la belleza y la humana vida, siempre claro está, en el recinto de una sociedad, en el recinto de una sociedad de la que un día transmigran a otra no nacida siquiera cuando la tal obra fue lograda. Mas la mediación ejercida por el maestro tiene una última especificación que se refiere al ser, al ser de lo viviente. [...] El maestro es mediador sin duda alguna entre el saber y la ignorancia, entre la luz de la razón y la confusión en que inicialmente suele estar todo hombre. Mas lo es en función de que la criatura humana necesita de esos saberes múltiples y diversos para integrarse, para crecer en sentido propiamente humano, para ser; en razón de que ha menester de que se encienda en su conciencia y en su ánimo la luz de la razón y de que una vez encendida se condense, germine diríamos.

Aunque nos puede sonar lírico y poco realista reivindicó la educación de las emociones. Se trata de transmitir con pasión y entusiasmo lo que nos toca y siempre con tono de amorosidad y en que el alumnado se dé cuenta de que te preocupas por ellos-as. Enseñar debe ser algo que nos transforma y que transforma al mismo tiempo y haciendo todo esto fuera de la lógica escolar y de su homogeneidad que tiene tendencia a matar la creatividad y que pretende convertirnos en fotocopias mentales.

Se trata incluso de dar lo que no se tiene. Es decir que se debe dar lo que uno-a posee y más. Porque enseñar es una profesión que te pide mucho de ti y de tu tiempo y de tu energía y de tus ganas y de tu intención verdadera y profunda.

La maestra, el maestro, nos dice María Zambrano, llega como el autor para dar tiempo y luz; porque estos son los elementos esenciales de la mediación. Un tiempo para ser y saber, un tiempo naciente, dice, que envuelve tanto al maestro como a los estudiantes, un tiempo que tiene origen en ese encuentro, “como un día que nace”. Un tiempo que el que enseña cuida, lo hace surgir, y lo ofrece como tiempo de vida, “tiempo para descubrir y para irse descubriendo”. Es la maestra, el maestro, entonces quien nos abre la posibilidad a ir más allá, a relacionarnos con la verdad, con otros modos de vida, porque es con el maestro, con la maestra, ante quien nos es posible tener y desplegar nuestras preguntas.

Enseñar es un acto poético si enseñamos con el corazón. Nos dice Zambrano, “solo en el amor, en la absoluta entrega, sin reserva alguna, sin que quede nada para sí”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDETT, Hannah, *Vita Activa*, Milán, Bompiani, 1988.
- BORDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- CASTRO, Juana, “Escritura de Mujeres y tradición. Tres lecturas”, *Revista Duoda*, 24 (2003).
- DURAS, Marguerite, *La vida material*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.
- FLECHA GARCÍA, Consuelo y NÚÑEZ GIL, Marina (coords.), *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- GALTUNG, Johan, *Violencia cultural*, Vizcaya, Gernika-Lumo, 2003.
- IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.
- JOHNSON, Roberta y DE ZUBIAURRE, María Teresa (coords.), *Antología del pensamiento feminista español: 1726-2011*, Universidad de Valencia, Madrid, Cátedra, 2012.
- LACAN, Jaques, *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- MERNISSI, Fátima, *El harén en Occidente*, Madrid, Espasa, 2001.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid, Horas y horas, 1990.
- MONTOYA RAMOS, M^a Milagros, *Enseñar: una experiencia amorosa*, Madrid, Sabina editorial, 2008.
- _____, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y horas, 1994.
- _____, *La indecible suerte de ser mujer*, Madrid, Narcea, 2013.
- _____, “La verdad de las mujeres”, *DUODA. Estudios de la Diferencia Sexual*, nº 38 (2010).
- PÉREZ DE LARA, Nuria, “La experiencia de la diferencia en la investigación”, en Contreras, José y Pérez de Lara, Nuuria (coords.), *Investigar la experiencia educativa*, Madrid, Ed. Morata, 2010.
- PIUSSI, Ana María y BIANCHI, Leticia, *Saber que se sabe. Mujeres en la educación*, Barcelona, Icaria, 1996.
- RICH, Adrienne, *Sobre Mentiras, Secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983.
- VAN MANEN, Max, *El tacto en la enseñanza. El significado de la sensibilidad pedagógica*, Barcelona, Ed. Paidós, 1998b.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, *El amor es el signo. Educar como educan las madres*, Madrid, Sabina editorial, 2012.

_____, *El fraude de la igualdad*, Barcelona, Planeta, 1997.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Emilio o de la Educación*, Méjico, Porrúa, 2004.

SZYMBORSKA, Wislawa, *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, Madrid, Hiperión, 1997.

VAN MANEN, Max, *El tacto en la enseñanza. El significado de la sensibilidad pedagógica*, Barcelona, Ed. Paidós, 1998b.

VARELA, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Barcelona, Ediciones B, 2008.

VV.AA., *La cultura patas arriba: Librería de Mujeres de Milán*, Madrid, Horas y Horas, 2006.

WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

ZAMBRANO, María, *L'art de les mediacions*, Barcelona, Ed. Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2002.

ZAMBRANO, María, “Dos escritos autobiográficos (El nacimiento)”, *Entregas de la Ventura*, 1981, p.67.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y educación*, Málaga, Ágora, 2007.

_____, *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza editorial, 2004.

_____, *La tumba de Antígona*, Madrid, Cátedra, 2012.

LA CARRERA ACADÉMICA VISTA CON OJOS DE MUJER: ANÁLISIS CUALITATIVO DE EXPERIENCIAS PROFESIONALES.

Estrella Montes López
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

La presente comunicación tiene como objetivo conocer cuál es la situación actual de la mujer en la universidad y cómo se desarrolla su carrera profesional dentro de la academia. A tal fin, se realiza en primer lugar un acercamiento a los principales estudios en esta materia; en segundo término, se analizan los datos existentes referentes al profesorado de la Universidad de Salamanca; en tercer lugar se expone el planteamiento metodológico y finalmente se exponen los resultados preliminares del análisis cualitativo de veintidós entrevistas realizadas a profesoras universitarias de diferentes categorías laborales y áreas de conocimiento de la Universidad de Salamanca.

De este modo, esta comunicación se configura como un primer avance de resultados de una investigación más amplia que estudia la dificultad de acceso de las mujeres a los puestos superiores en la universidad pública, y cuya base metodológica está fundamentada en el análisis cualitativo de entrevistas en profundidad, realizadas tanto a hombres como a mujeres profesores de universidad.

Los resultados obtenidos de este primer análisis revelan la posición actual de la mujer en la academia, respecto a la promoción laboral en general, y particularmente en relación a los cargos de gestión, así como las experiencias de las mujeres en las distintas funciones de la carrera académica (docente, investigadora y de gestión), descubriendo, aún hoy en día, situaciones de desigualdad.

2. MUJER Y UNIVERSIDAD

En los últimos quince años se han desarrollado en España diversas investigaciones centradas en el estudio de la situación y el desarrollo de la carrera profesional de hombres y mujeres en la universidad española, los cuales han puesto de relieve que esta institución, como ámbito de trabajo, y pese a presuponerse que no existe en su seno diferencia o discriminación alguna por razón de sexo, no es una organización igualitaria

(García de Cortázar y García de León 1997, García 1999, Flecha 1999, Alonso 2001, Andreu y Fresno 2001, Arranz 2001, García de León 2001, Alonso 2002, Andreu 2002, Galdón 2002, López 2002, Valpuesta 2002, Anguita 2003, Arranz 2004, Casas 2008, Izquierdo 2008, Martínez 2008, Miyares 2008, González 2009, Vega y Santos 2010, Donoso et al. 2011). Estos estudios reflejan cómo la mayoría de alumnado que constituyen las mujeres en la universidad no ha implicado aún una igualitaria participación laboral de estas dentro de la academia. Así, la estructura jerárquica de las universidades españolas continúa evidenciando una diferente promoción profesional de hombres y mujeres. Mientras la mujer ocupa la mayor parte de los puestos de Personal Administrativo y de Servicios, no tiene una participación equilibrada en las diferentes categorías de la carrera docente e investigadora, especialmente en los escalones superiores, las cátedras.

El estancamiento de la mujer en determinadas categorías laborales, accediendo con dificultad a las categorías de mayor privilegio y poder, fue específicamente estudiado por García de León y García de Cortázar (1997; 2001) que compararon la trayectoria personal y laboral de hombres y mujeres Catedráticos de Universidad. Los resultados de sus entrevistas, realizados a hombres y mujeres que ya habían alcanzado esta categoría, mostraron que las mujeres que habían logrado acceder a la misma presentaban un perfil muy definido, en el que destacaba haber sido hija única o en su defecto, la primogénita de la familia; la socialización por vía paterna, y en muchos casos, el apoyo de un marido también profesor de universidad.

Aunque menos numerosas, también existen algunas publicaciones que han centrado su investigación en una universidad en particular, al igual que el estudio que aquí se presenta, como es el caso de las realizadas por Anguita (2003) y por Vega y Santos (2010) en las universidades de Valladolid y La Laguna, respectivamente.

La escasez de estudios recientes que corroboren la validez actual de lo expuesto por todas estas investigaciones, y la ausencia específica de estudios centrándose en el caso de la Universidad de Salamanca justifican la pertinencia de este estudio.

3. LA MUJER EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

El primer y segundo *Informe de Situación sobre la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la Universidad de Salamanca*, correspondientes a los periodos 1997-2007 y 2007-2013, reflejan el progreso que se está produciendo en esta universidad hacia la

mayor igualdad entre hombres y mujeres. Sin embargo, muestra también cómo la presencia de las mujeres no está equilibrada en las categorías de mayor estatus, y con ello, estabilidad, sueldo, y también privilegios y poder, no solo a nivel docente e investigador (cátedras), sino también a nivel gestor (Gobierno de la Universidad, dirección de centros, departamentos, institutos y centros propios).

Tal y como se exponía en los estudios antes mencionados, las mujeres también son mayoría entre el alumnado en la Universidad de Salamanca, suponiendo el 58.68% del total de alumnos matriculados en Grado en el curso 2012-2013. Sin embargo esta mayoría en las aulas no se traduce en una mayoría en el plantel docente universitario, muy al contrario, representaban el 41.92% del total de profesorado en el curso 2012-2013. Como muestra la tabla 1¹⁰⁷, su presencia tampoco está equilibrada en las diferentes categorías. Mientras son mayoría entre el profesorado Contratado Doctor, Ayudante, Asociado en Ciencias de la Salud, Colaborador y Lector, son minoría en el resto de categorías, ocupando tan solo el 20% de los puestos de Catedráticos de Universidad, la figura de mayor prestigio y remuneración de la carrera académica. Esto refleja, con la salvedad de la figura de Contratado Doctor, cómo las mujeres son mayoría en los escalones más bajos de la carrera académica, que se caracterizan por tener menor vinculación con la Universidad, menor estabilidad y menor remuneración. Al contrario, su representación como Ayudantes Doctores y entre el profesorado funcionario (figuras de mayor estabilidad y remuneración) es inferior a la del hombre.

CATEGORÍA PROFESIONAL	2012-2013
Catedráticos de Universidad	20,00
Titulares de Universidad	43,40
Catedráticos de Escuela Universitaria	7,41
Titulares de Escuela Universitaria	35,87
Contratos Doctores	61,15
Ayudantes Doctores	47,54
Ayudantes	56,67
Asociados	37,03
Asociados de C.C de la Salud	53,11
Colaboradores	63,16
Profesores Lectores	77,78

Tabla 1: Representación de las mujeres por categoría laboral (%). Universidad de Salamanca. Curso 2012-2013.

¹⁰⁷ Elaboración propia a partir del análisis de los datos facilitados por la Unidad de Calidad de la Universidad de Salamanca.

Como refleja el *II Informe de Situación sobre la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la Universidad de Salamanca 2007-2013*, la representación de la mujer en los cargos de gestión también ha mejorado en los últimos años, alcanzando a finales del 2013 el 47.37% del total de cargos de gestión. Sin embargo, y al igual que ocurre en la carrera docente e investigadora donde hay una menor presencia de las mujeres en las categorías superiores, también tienen una menor representación en los principales cargos de gestión.

La Universidad de Salamanca, como tantas otras en España, nunca ha tenido a una mujer ocupando el cargo de Rectora, pero al menos, actualmente, su Equipo de Gobierno está bastante equilibrado, estando integrado por cuatro mujeres y seis varones.

La tabla 2¹⁰⁸ muestra la representación de hombres y mujeres en el resto de niveles de administración: en la gestión de centros (facultades, escuelas y centros adscritos), de departamentos, de institutos de investigación y de centros propios. En ella se observa como a medida que aumenta el estatus del cargo académico, disminuye el número de mujeres en él. Las mujeres siguen siendo minoritarias en la dirección de centros, departamentos e institutos de investigación (esto es, ocupando los cargos de decanas y directoras de departamento o instituto), mientras que su presencia está equilibrada en los puestos de subdirección (vicedecanatos y subdirección de departamentos e institutos) y secretaría de los mismos. Por su parte, la situación de la gestión de los centros propios es aún más preocupante, donde la presencia de la mujer es inferior al 25% (alcanzando tan solo el 9% de los puestos de dirección).

	Centros	Departamentos	Institutos	Centros Propios
Dirección				
Hombre	69,23	69,84	72,73	90,91
Mujer	30,77	30,16	27,27	9,09
Subdirección				
Hombre	45,16	51,61	50,00	66,67
Mujer	54,84	48,39	50,00	33,33
Secretaría				
Hombre	53,85	41,27	45,45	66,67
Mujer	46,15	58,73	54,55	33,33

Tabla 2: Distribución de los cargos de gestión por sexo (%). Universidad de Salamanca. 31 de diciembre de 2013.

¹⁰⁸ Elaboración propia a partir del análisis de los datos facilitados por la Unidad de Calidad de la Universidad de Salamanca.

4. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

Este estudio se ha llevado a cabo mediante la aplicación de metodología con base cualitativa, debido a que esta permite acceder al discurso de los actores implicados, y recoger de este modo, sus opiniones, creencias y sentimientos, además de los significados que otorgan a la realidad social en la que están inmersos. A través de la recogida y análisis de las percepciones de las mujeres profesoras e investigadoras de la Universidad de Salamanca se ha tratado de desgranar cómo se produce el desarrollo de la carrera académica dentro de esta universidad.

Esta investigación es parte de un estudio más amplio en el que se realizan entrevistas en profundidad a profesorado de universidad, teniendo en cuenta su sexo (aplicándose tanto a hombres como a mujeres), las cargas familiares (tener o no tener hijos a cargo), la rama de conocimiento de pertenencia, diferenciando de manera genérica entre Letras (áreas de Artes, Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas) y Ciencias (áreas de Ciencias, Ciencias de la Salud, Arquitectura e Ingeniería); y el puesto de trabajo dentro de la jerarquía académica universitaria, distinguiendo entre la carrera docente e investigadora, donde se han entrevistado a tres grupos de profesores: profesorado no funcionario (Ayudante, Ayudante Doctor y Contratado Doctor), profesorado Titular de Universidad y profesorado Catedrático de Universidad; y la carrera de gestión, en la que se ha entrevistado a profesorado que ha ocupado algún cargo dentro del Equipo de Gobierno, de la dirección de facultades o de la dirección de departamentos. Así, en este estudio, se analizan veintidós entrevistas desarrolladas a profesoras de universidad de acuerdo a estas características.

El contenido de la entrevista versó acerca de la elección de la carrera académica, del desarrollo de la misma (atendiendo especialmente a las motivaciones, los momentos más relevantes y más gratificantes, y a las barreras y pasos más difíciles), de la relación entre la vida personal y la carrera profesional, y de las posibles diferencias en el trabajo y trayectorias laborales de hombres y mujeres en la universidad. Todas las entrevistas en profundidad fueron grabadas y transcritas fielmente. A continuación se expone el resultado de su análisis, acompañado por citas textuales extraídas de los testimonios de las participantes con el objetivo de favorecer la comprensión del mismo.

5. LA CARRERA ACADÉMICA CON OJOS DE MUJER

Las profesoras entrevistadas describen la carrera académica como muy vocacional y generadora de mucha satisfacción personal, por lo que la consideran como la más bonita que hay. No obstante, a la par que realizan esta descripción positiva, señalan también las características negativas de la misma, haciendo hincapié en que es una carrera muy larga, un continuo que no termina nunca y que no permite descanso. La comparan con un maratón o con una carrera de fondo, alegando que el desarrollo de la misma, que requiere ir ascendiendo poco a poco en una carrera que cada vez tiene más escalones (la promoción laboral está compuesta de más categorías laborales de lo que estaba en el pasado reciente), no permite estadios de relajación, sino al contrario, de un gran y continuo trabajo destinado a alcanzar la siguiente acreditación. De igual modo que señalan que es una carrera larga, indican que es difícil y dura, ya que está llena de obstáculos que progresivamente se deben superar para alcanzar el siguiente estadio; que es lenta, ya que para superar cada etapa se requiere de mucho trabajo y llegar al último escalafón es sinónimo de haber superado muchas fases; que el recorrido, en busca de la promoción, es incierto; y que es una carrera muy absorbente, que requiere de mucha implicación y dedicación obsesiva.

El gran problema de la carrera universitaria es que nunca puedes parar. Siempre tienes que conseguir más. O sea, no es por ambición de la persona, sino que siempre tienes que hacer, y ahora esto, y ahora esto, y ahora esto. Sobre todo con el sistema este de figuras. Y tengo que publicar para esto, para conseguir, y esto es lo siguiente, y esto (Ayudante Doctora, Letras).

Además, las profesoras entrevistadas coinciden en su visión acerca de los tres pilares que sustentan la carrera académica: la docencia, la investigación y la gestión. Señalan que la docencia es la primera tarea con la que hay que cumplir, ya que es la base del sistema universitario y en comparación con el resto de funciones, está sujeta a horarios presenciales y plazos estrictos. De igual modo, casi todas añaden que existe parte del profesorado universitario que solo cumple con la función docente (haciendo referencia a personas que llevan tiempo ocupando categorías de funcionariado y han dejado de investigar y ocupar cargos de gestión). Se hace especial hincapié en que la actualización del currículo de las asignaturas ya impartidas con anterioridad, la preparación de nuevas asignaturas, la corrección de prácticas y pruebas, la realización de tutorías y el

desarrollo de otras tareas burocráticas que tienen que ver con la docencia ya ocupan la mayor parte de la jornada de trabajo.

La función investigadora, al contrario de la docente, es a menudo catalogada como “amor al arte” u “ONG” apelando a que una vez desempeñadas las tareas docentes de manera adecuada, apenas queda tiempo para desarrollar investigación en la jornada de trabajo, por lo que es necesario dedicar tiempo personal, esto es, tiempo que hubiera sido dedicado al descanso y al ocio (no solo durante la semana laboral, sino también los fines de semana y vacaciones) para cumplir con la investigación mínima necesaria para promocionar en la carrera académica. Las entrevistadas, tengan o no hijos a cargo, coinciden en indicar que es más difícil para las mujeres con hijos cumplir con esta función investigadora, ya que consideran que mientras la mayoría de los hombres, tengan o no hijos, y las mujeres sin hijos dividen su tiempo fundamentalmente en tiempo dedicado a trabajo (tareas docentes, tareas investigadoras, y/o tareas de gestión), y tiempo de ocio y descanso, las mujeres con hijos añaden a la jornada el tiempo dedicado al cuidado de los hijos, que no tiene porqué implicar reducción de tiempo dedicado al trabajo (a excepción de momentos puntuales ocasionados por bajas de maternidad o problemas familiares), si no disminución del tiempo dedicado al ocio y al descanso.

Cuando tú te obligas a trabajar mucho porque lo necesitas, pues lo que haces es que lo quitas del ocio, de horas de sueño y de horas de ocio, eh. Entonces lo quitas de fines de semana, y en vez de acostarte a las doce y leer una novela, pues te acuestas a las tres, te levantas a las ocho, y lo haces. Te acostumbras, y lo haces. Y de los fines de semana, o vacaciones. Creo que, que, si uno quiere puede sacar el tiempo, lo único que es a costa de tu salud, eh, a costa de tu salud. (Cargo de gestión, Letras)¹⁰⁹

Estas mujeres reconocen que perciben entre sus compañeros de trabajo varones, especialmente en los más jóvenes, un cambio respecto al tiempo e implicación de estos en el hogar y cuidado de menores, pero igualmente señalan como esta implicación continua siendo mucho menor a la de las mujeres en general, y particularmente, a las madres.

¹⁰⁹ En las citas textuales extraídas de entrevistas realizadas a mujeres que ocupan puestos de gestión no se especifica el cargo concreto debido al reducido número de mujeres que hay ocupando determinados puestos, ya que esto podría ocasionar su identificación.

La disminución del tiempo de ocio y descanso, afectaría al trabajo, no porque dediquen menos horas a este (que en cualquier caso, como mínimo se cumple con la jornada laboral), pero sí a la calidad del mismo. También añaden que perciben que las profesoras madres realizan renunciaciones diferentes con respecto a su carrera investigadora que los profesores padres, entre ellas, la renuncia a acudir a congresos o realizar estancias de investigación por el cuidado de los hijos mientras estos son pequeños, lo que influye en su currículum investigador. Esto ocasiona que muchas mujeres decidan postergar su maternidad hasta haber conseguido alcanzar una categoría estable, considerando que es lo más adecuado para que sus carreras profesionales se vean resentidas lo menos posible.

El hecho de haber postergado mi maternidad hasta casi los 40 años, está influenciado por la inestabilidad en la carrera profesional. Es decir, muchas de las personas que aquí estamos, sobre todo muchas madres, obviamente saben que en el momento que ellos tengan hijos van a tener que dejar de viajar, y van a tener que dejar de hacer muchas cosas que son importantes para nuestra carrera, ya que son estas cosas importantes para nuestra carrera: hacer estancias de investigación fuera, hacer congresos fuera, y hacer investigaciones fuera, en el momento que tú tienes hijos, esto te coarta. (Titular de Universidad, Letras)

Yo creo que hay muy pocas mujeres que nos dediquemos a esto y que hayamos tenido hijos pronto. O sea, por lo general, es una época que se suele retrasar ¿no? Es algo que retrasas hasta que tienes cierta estabilidad, porque claro, la estabilidad se consigue, debido, gracias a mucho esfuerzo ¿no? Algo que además es muy absorbente. Nuestro trabajo no es de ocho horas y ya, y llegas a casa y desconectas. No es así, o sea es un trabajo muy absorbente, que requiere muchas horas de dedicación y, y eso es difícil, ¿no? Compaginar esa vida familiar con, con la vida, con la vida académica. Entonces yo por ejemplo hubo un momento en que dije, bueno, voy a atrasar el momento de tener hijos. (Cargo de gestión, Letras)

Al contrario que ocurre con las funciones docentes e investigadoras, que son consideradas por las entrevistadas como vocacionales y muy gratas, la función gestora es considerada por casi la mayoría de las entrevistadas como muy ingrata, debido a la falta de apoyos en su desarrollo, a la excesiva burocratización, a la escasa reducción de horas de docencia y al escaso incremento del sueldo por realizar estas funciones.

Pues porque son muy ingratos, en el sentido de que no están reconocidos ni económicamente suficiente, ni académicamente suficiente, y sobre todo pues porque te generan más tensión en,

o sea te quitan tiempo para lo que te decía de que la carrera académica es una carrera que está constantemente en progresión. (Ayudante doctora, Letras)

Al igual que sucede cuando hablan de la investigación, se refieren a la gestión como “amor al arte”. Sin embargo, a la vez consideran que para el buen funcionamiento del sistema es necesario que todo el profesorado, en algún momento de su carrera, se implique en tareas de gestión, sea a nivel departamental, de facultad o universidad, ya que no solo contribuye al mantenimiento del sistema, sino también a un mejor conocimiento del mismo, el cual permite, además, valorar de un modo más apropiado el trabajo que realizan las personas que desempeñan esas funciones. Se hace también referencia al uso del tiempo cuando se habla de la gestión universitaria, ya que si la jornada laboral está prácticamente cubierta con las tareas asignadas a la función docente (obligatoria y que es disminuida en pocas horas de clase cuando se ocupan puestos de gestión), ostentar estos cargos incide directamente en el tiempo disponible para dedicar a la función investigadora, afectando con ello a la carrera profesional. Se destaca, especialmente, que la menor representación de las mujeres en estos puestos se debe fundamentalmente al tiempo que necesitan para el cuidado de sus hijos, ya que cumplir con la función docente (obligatoria), con la investigadora (necesaria para promocionar) y con el cuidado de sus hijos, no permite tiempo para la gestión.

Sí, lo de no presentarme al, al decanato, eh, tiene que ver bastante con mi vida personal, porque, yo me implico muchísimo en el trabajo, entonces, decidir presentarse al decanato es asumir muchas decisiones, muchas preocupaciones [...]. Entonces, era quitarle todo el tiempo a mi familia, y con niños pequeñitos también tienes que, que dedicarles un tiempo. Intento compatibilizarlo, pues, en la medida en que se puede, pero sí que, eh, bueno pues a veces pues te obliga a tomar unas decisiones, y esa decisión yo la tomé sobre todo por mi familia. Dices vale, vamos marcando tiempos, y sobre todo, cuando mis hijos me necesiten menos, entonces me podré plantear algún cargo. (Titular de Universidad, Ciencias)

De todo lo expuesto se desgrana el peso importante que tiene el uso del tiempo en la carrera académica. Mientras que al inicio de las entrevistas se suele destacar como positiva la flexibilidad laboral existente en la universidad, solo acotada por los horarios fijos de las clases y que genera que no exista una presión rígida de horarios que haya que cumplir, permitiendo a cada persona organizarse como mejor le convenga; a lo largo de la misma esta visión va cambiando, mostrándose su parte negativa. Esta está

fundamentada en que pese a la inexistencia de la rigidez de horarios que caracterizan a otros empleos, la jornada laboral del profesorado universitario se extiende muy por encima de una jornada estándar de 40 horas semanales, debido a que las obligaciones y necesidades de promoción ocasionan, como ya se ha expuesto, que no se respeten los tiempo de descanso diarios, de ocio, los fines de semana y/o las vacaciones.

Aquí requiere mucho tiempo privado. Y hay mucho trabajo en casa. [...] Requiere mucha implicación y hay que estar concienciado de eso, porque te quita mucho tiempo personal, no son las ocho horas, este trabajo no se deja nunca. (Titular de Universidad, Ciencias)

El tiempo en estas profesiones es relativo, es decir, que lo mismo tienes que seguir el trabajo de un estudiante en el mes de agosto porque luego lo tiene que presentar en septiembre, que tienes que trabajar el sábado, el domingo, o que un lunes que no tienes clase, no vienes. Lo que sí es verdad, al menos en mi caso, es que si yo tuviera una tarjeta de fichar, yo hubiera hecho, no el doble, si no el triple de tiempo del que se exige habitualmente una jornada. (Cargo de gestión, Letras)

Los testimonios de las entrevistadas reflejan que no consideran que exista ninguna diferencia en el trabajo que realizan hombres y mujeres en la universidad en cuanto a las tres funciones a desempeñar (docente, investigadora y gestora). Sin embargo, si expresan la existencia de diferencias en la trayectoria profesional de unas y otros, no por el hecho de ser mujeres (aunque también reconocen conocer o haber vivido experiencias de machismo o discriminación por razón de sexo), si no por ser madres. Como ya se ha expuesto anteriormente, la menor disposición de tiempo durante la maternidad, y la menor calidad del tiempo de trabajo durante los primeros meses o años de los niños, hacen que su carrera profesional se ralentice con respecto a las mujeres que no tienen hijos y a los hombres en general, tengan estos o no hijos, frenando, entre otros, el acceso a las cátedras. Además, afecta a la carrera gestora ocasionando que no se impliquen en tareas de esta índole para poder dedicar tiempo a la investigación, necesaria para el ascenso laboral.

Cuando uno tiene un hijo, el embarazo si no lo tienes bueno, te paraliza. Los años, la, la baja por maternidad es una parada, entonces te encuentras que cuando vuelves, te llevan tus compañeros nueve meses de ventaja. Entonces no hay, o sea, es muy difícil, o sea, la carrera universitaria está estructurada para que empieces a trabajar y no pares nunca. Entonces, eso las madres, no, no es así, la vida vital de una madre no es así. Tiene una parada cuando tiene tu

hijo, y no te permite cuando tú te vuelves a reincorporar, nadie te, te devuelve ese, ese tiempo que has perdido. (Cargo de gestión, Letras)

Entonces aquí hay muchísimas más mujeres que se conforman, y entiéndeme lo que quiero decir con que se conforman, con ser titular. [...] Porque no es una cuestión de que las mujeres tengan, de que sean catedráticas, es que, el sistema no permite que las mujeres sean catedráticas. Porque te requiere, eh, demostrar una serie de cosas que, que la vida no da para más. O sea que no puedes hacerlo porque si quieres tener cierta, si no te quieres morir del estrés, y no quieres que te de un ataque de ansiedad, no puedes. Y si tienes que llevar una familia adelante, y tienes que llevar una carrera universitaria adelante, pues mira, me conformo con ser titular. (Cargo de gestión, Letras)

Este planteamiento muestra cómo en el fondo de la desigual trayectoria profesional de hombres y mujeres se encuentran los problemas de conciliación de la vida familiar y laboral. Llama la atención que en ningún caso las mujeres hablen de corresponsabilidad en los hogares. Muy al contrario, manifiestan que la conciliación sigue siendo un problema de la mujer: es ella la que llegado el caso tiene que hacer compatibles las esferas privada y laboral, y son los hombres los que le ayudan a lograrlo. Reivindican también que sus compañeros de trabajo con hijos asuman en mayor medida las tareas de cuidado de estos, lo que equilibraría la balanza con respecto al tiempo, generando que estuviesen en una situación de mayor igualdad de condiciones.

Las mujeres sin hijos de mayor edad destacan, además, que atender los cuidados de las personas mayores también afecta a la carrera laboral, ralentizándola del mismo modo que lo hace el cuidado de los hijos, pero con la diferencia que en la mayoría de los casos, la necesidad de asumir estas responsabilidades suele llegar en la madurez avanzada, es decir, cuando ya se tiene afianzada la carrera profesional.

Además, los testimonios de estas mujeres no solo descubren sus percepciones acerca de la diferente trayectoria profesional de hombres y mujeres, sino que también manifiestan ejemplos de machismo y discriminación, que van desde chistes machistas, comentarios poco apropiados acerca de la belleza o vestimenta, actitudes de superioridad seguidas de comentarios relativos a acumular más méritos en sus currículums, a diversos actos que contribuyen a hacer sentir a las mujeres como inferiores o que no representan el cargo que ocupan. Sobre esto último las entrevistadas que ocupan cargos de gestión destacan cómo es habitual que en reuniones donde la presencia de la mujer es minoritaria, se las silencie e ignore, a través del uso del tono de

voz más elevado y del lenguaje corporal, no teniendo en cuenta sus opiniones o minusvalorándolas. Además, exponen que en algunos casos esto no se debe a ser mujer, ya que nunca antes estas personas las habían tratado o se habían referido a ellas de ese modo, sino al hecho de estar embarazadas o ser madres.

Yo he sentido como me dejaban fuera de algunos cursos simplemente por el hecho de estar embarazada, o que realmente no transigían en cambiar fechas porque realmente, porque estaba embarazada. (Titular de Universidad, Letras)

6. CONCLUSIONES

Mientras que los datos acerca del profesorado universitario revelan que la mujer no tiene una representación equilibrada con respecto a los hombres en algunas categorías laborales y en determinados cargos de gestión, los primeros resultados del análisis de las entrevistas realizadas a profesoras de universidad apuntarían a que la falta de corresponsabilidad en el ámbito privado afectaría al trabajo de la mujer en la universidad, limitando el tiempo disponible de estas (por encima de la jornada establecida) para dedicarse a la carrera académica y la calidad del tiempo que estas dedican durante las primeras etapas de la maternidad. Al contrario, esta situación afectaría en menor grado a los profesores varones con hijos, debido a que su implicación en el cuidado de los hijos dista de ser similar al de las madres.

Sin embargo, estos testimonios no muestran únicamente diferentes situaciones personales, si no que encubren un determinado planteamiento de la carrera profesional, que hace que la universidad no sea neutral ante esta situación. La vida personal del profesorado de universidad afecta a sus carreras, pero no porque no cumplan con su jornada de trabajo o con las funciones establecidas, si no porque para cumplir con ellas se requiere del uso del tiempo privado (del tiempo de ocio y descanso), de modo que quienes pueden disponer de él para fines académicos progresan más rápido en la carrera profesional, generando que en comparación, las personas que no pueden disponer de ese tipo para dedicarlo al trabajo, o solo pueden hacerlo en menor medida, tengan carreras más lentas, en comparación con los primeros. Así, el actual diseño de la carrera académica es la que genera dinámicas profesionales diferentes, no permitiendo la igualdad de oportunidades para las personas con cargas familiares, que fundamentalmente, son mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, M. J., “Hombres y mujeres en el postgrado”, en García de León, M.A. y García de Cortázar, M.L. (Eds.), *Las académicas: profesorado universitario y género*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2001, pp. 133-192.

_____, “Las académicas: profesorado universitario y género”, *Revista de Educación*, 328 (2002), pp. 465-475.

ANDREU, S., “La carrera académica por género (a propósito de dos investigaciones recientes)”, *Revista Complutense de Educación*, 13 (2002), pp. 13-21.

ANDREU, S. y FRESNO M., “La carrera académica a través de sus actores (análisis de los grupos de discusión)”, en García de León, M.A. y García de Cortázar, M.L. (Eds.), *Las académicas: profesorado universitario y género*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2001, pp. 501-548.

ANGUITA, R., ALARIO A.I. y ORTIZ T., *Las mujeres en la Universidad de Valladolid*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2003.

ARRANZ, F., “Hombres y mujeres en el profesorado: una análisis de género”, en García de León, M.A. y García de Cortázar, M.L. (Eds.), *Las académicas: profesorado universitario y género*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2001, pp. 337-403.

_____, “Las mujeres y la universidad española: Estructura de dominación y disposiciones feminizadas en el profesorado universitario”, *Política y Sociedad*, 41 (2004), pp. 223-242.

CASAS, M., “Mujeres en los rectorados: ¿Es más cómoda la segunda fila?”, en Díaz, C. y Carantoña, E. (Eds.), *Mujeres en la alta dirección. La carrera profesional de las mujeres en la empresa, la administración y la universidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008, pp. 98-110.

DONOSO, T., FIGUERA P. y RODRÍGUEZ M. L., “Barreras de género en el desarrollo profesional de la mujer universitaria”, *Revistas de Educación*, 355 (2011), pp. 187-212.

FLECHA, C., Género y ciencia. “A propósito de los ‘Estudios de la mujer’ en las universidades”, *Educación XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 2 (1999), pp. 223-244.

GALDÓN, M. O., “Mujer y universidad. Espacios de conocimiento y espacios de poder”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 4 (2002), pp. 300-307.

GARCÍA DE LÉON M.A. y GARCÍA DE CORTÁZAR M.L., *Mujeres en minoría: una investigación sociológica sobre las catedráticas de universidad en España*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1997.

GARCÍA DE LÉON, M.A., “Biografía de élites (análisis de datos relevante)”, en Radl, R. (Ed.), *Cuestiones actuales de sociología del género*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2001, pp. 239-254.

GARCÍA DE LÉON M.A. y GARCÍA DE CORTÁZAR M.L., *Las académicas: profesorado universitario y género*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2001.

GARCÍA, C., “La mujer en la universidad y en la sociedad del conocimiento”, *Revista Española de Educación Comparada*, 5 (1999), pp. 103-123.

GONZÁLEZ, A.M., “La carrera profesional de las investigadoras jóvenes: Un camino lleno de posibilidades”, *Revista CTS*, 4 (2009), pp. 31-54.

I Informe de Situación sobre la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la Universidad de Salamanca 1997-2007.

II Informe de Situación sobre la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la Universidad de Salamanca 2007-2013.

IZQUIERDO, M. J., “Androcentrismo y promoción de las mujeres en la universidad”, en Díaz, C. y Carantoña, E. (Eds.), *Mujeres en la alta dirección. La carrera profesional de las mujeres en la empresa, la administración y la universidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008, pp. 69-79.

LÓPEZ, L., “La presencia de la mujer en la universidad española”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 4 (2002), pp. 291-299.

MARTÍNEZ, C., “El acceso a la cátedra en las politécnicas”, en Díaz, C. y Carantoña, E. (Eds.), *Mujeres en la alta dirección. La carrera profesional de las mujeres en la empresa, la administración y la universidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008, pp. 79-88.

MIYARES, A., “De catedráticas a rectoras ¿Dónde están las mujeres?”, en Díaz, C. y Carantoña, E. (Eds.), *Mujeres en la alta dirección. La carrera profesional de las mujeres en la empresa, la administración y la universidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 2008, pp. 64-69.

VALPUESTA, M. R., “Mujer y universidad”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 4, (2002), pp. 11-28.

VEGA, A. y SANTOS, J.D., “La mujer en la universidad de La Laguna”, *Revista Currículum*, 23 (2010), pp. 129-154.

JACQUELINE DE ROMILLY
L' IDEALE ERMENEUTA DELL' ANTICITÀ CLASSICA E
APPASSIONATA DI GRECIA

Stella Priovolou
Università Capodistriaca di Atene

Jacqueline De Romilly ebbe la fortuna di appartenere a quella generazione, quando l'istruzione divenne anche femminile. Così le furono offerte le opportunità e lei ne approfittò. Infatti, dopo essere la prima donna nominata professoressa presso il Collège de France, divenne la prima donna membro dell' "Académie des Inscriptions et Belles Lettres" nel 1975 e presidente della stessa Accademia nel 1987. Nel 1989 fu eletta Accademico nell'Accademia Francese, seconda donna lei, dopo Marguerite Yourcenar. J.D. Romilly sottolineò allora l'audacia degli accademici di aprire le loro porte di nuovo a una donna e fu commossa dalla sua elezione, perché aveva per lei un valore simbolico: votarono per lei come grecista, come professoressa che insegnava una lingua morta per alcuni, una lingua però che esprime l'ideale umanistico.

J.D. Romilly fu professoressa onoraria presso molte Università: Oxford, Yale, Montreal, Dublino, Haidelberg e Atene. In Grecia fu dal 1969 membro onorario della Società Umanistica Greca e ricevette nel nostro Paese la "Medaglia della Beneficenza e l'Onorificenza dell'Ordine della Fenice". Fu nominata membro corrispondente di molte Accademie e di quella greca nel 1975 e anche socio straniero della stessa Accademia nel 1990.

Quanto al riconoscimento internazionale del suo contributo scientifico ed intellettuale, sono caratteristici i molti riconoscimenti importanti come il Grand Prix d'Académie de l'Académie Française nel 1984 e il gran numero di premi e medaglie, tra cui quello di Onassis nel nostro Paese, e il premio Ipatia.

Ebbi il grande onore di conoscere J.D. Romilly dal vivo, quando nel 1995 presentai la sua personalità e la sua opera durante la cerimonia organizzata in onore di lei dalla Facoltà di Filosofia dell'Università di Atene e l'Associazione di Scienziate Greche¹¹⁰.

¹¹⁰ Priovolou, S., "J. D. Romilly e il premio IPAZIA", *Allocuzioni ufficiali dell'Università Capodistriaca di Atene*, 32 (2001), pp. 949-951.

Durante questa cerimonia le fu consegnato “il premio IPAZIA”, che è dedicato alla memoria della filosofa alessandrina Ipazia. La premiata, J. D. Romilly, durante il suo discorso sottolineò tra l’altro:

Questo premio porta il nome di Ipazia che fu una donna professoressa. Ma che dico? Sono stata in tutta la mia vita una professoressa felice e entusiasta, attingendo dal mio insegnamento momenti benefici, momenti di fervore spirituale. Sono inoltre figlia, nipote e pronipote di professori: mio padre insegnava Filosofia come Ipazia. Secondo me, nel mondo odierno dove le cose non vanno bene (e l’espressione non è abbastanza forte), i professori hanno un ruolo importante da svolgere. Infatti, gli viene data la responsabilità di creare uomini capaci di migliorare il mondo, uomini chiari, coraggiosi, onesti. È la più bella missione che esiste. Ho attinto giorno dopo giorno e anno dopo anno grande felicità dalla letteratura greca antica, da questi testi illuminati e vivi. Con l’insegnamento ti viene offerta la gioia di rivelare tutti quei tesori ai giovani uomini e di vederli avanzare, progredire. Ho ricevuto delle lettere da studenti vecchi miei che non hanno seguito le discipline teoretiche eppure affermavano che gli studi delle lettere classiche hanno offerto molto alla loro vita.

Di particolare interesse sono gli studi di J. D. Romilly su Tucidide, il teatro di Eschilo e di Euripide, la storia delle idee in Grecia, tutti caratterizzati da un’accurata ricerca critico-filosofica. Tra le sue opere: *Thucydide et l’impérialisme Athénien* (1947), *La crainte et l’angoisse dans le théâtre d’Eschyle* (1958) *L’évolution du pathétique, d’Eschyle à Euripide* (1961), *La tragédie grecque* (1970), *La modernité d’Euripide* (1988), *Les grands sophistes dans l’Athènes de Périclès* (1988), *La Grèce antique à la découverte de la liberté* (1989), *Alcibiade ou les dangers de l’ambition* (1995), *Une certaine idée de la Grèce* (2003), *La grandeur de l’homme au siècle de Périclès* (2010).

Nella sua opera *Pourquoi la Grèce*, del 1992, J.D. Romilly esaminò il segreto del valore universale della cultura greca. Questo studio fu importantissimo e inestimabile per la Grecia d’oggi, la Grecia dell’Europa Unita. “Respiriamo l’aria della Grecia ogni giorno senza saperlo”, scrisse. Come si può spiegare che le opere dell’antichità greca restano sempre attuali? Come si spiega l’ampia influenza del pensiero greco nel mondo e nel tempo? J.D. Romilly rispose a queste domande: “Grecia ed Atene si ispirarono a un desiderio unico, capire l’uomo e la vita umana con la ragione, creare la cultura della ragione. Tutte le opere degli Ateniesi del 5o secolo si caratterizzavano per una grande apertura verso l’umano e l’universale. Volevano che i Greci conoscessero altri popoli e che gli altri popoli li conoscessero. Loro stessi inventarono l’idea delle leggi morali e quello che è importante è che quelli -in contrasto con le leggi scritte- sono universali”.

Il V secolo ateniese scoprì la democrazia e la riflessione politica. Creò la tragedia e entro meno di cento anni vide i tre massimi autori susseguirsi, quelli che conobbero i posteriori, Eschilo, Sofocle ed Euripide. I greci inventarono quasi tutti i generi letterari che usiamo oggi : la tragedia, la commedia e l'epica.

La letteratura greca non è astratta, anzi è la più concreta. Nell'Atene del V secolo, la storia o la tragedia presentano personaggi ed eroi molto vivaci. Non esiste autore più concreto di Omero o Aristofane. Andromaca di Giraudoux ha finezza, è personale, unica. Andromaca di Euripide non fu lo stesso, fu soprattutto una madre piena di ansia e una prigioniera che perse tutto: fu più vicina a un tipo umano molto semplice. E prima di lei, Andromaca di Omero fu una donna e una madre come tutte le donne e le madri. Non sappiamo niente della sua vita e delle sue preferenze. Il dramma che vive è la paura mentre vede suo marito partire per la guerra, un destino comune per tutti i Paesi e tutti i tempi. Questa privazione la rende, benchè sia così vivace e presente, un simbolo universale.

Andromaca di Omero viveva e parlava secondo quel ruolo spogliato, tanto umano. Non esprimeva delle idee, non faceva delle leggi. Invece, la prigioniera di Euripide generalizza, parla delle donne, di Troia, del matrimonio, della crudeltà dei giovani, della vanità dei capi. Andromaca di Omero è più semplicemente umana, Andromaca di Euripide si presta a un'analisi più universale.

Quello che la letteratura ci permetterà di individuare è il carattere principale di una civiltà, un carattere che attribuisce alle opere artistiche o altre il fascino particolare e la loro diffusione straordinaria. L'arte greca si concentra anche sull'uomo e la letteratura è sua sorella gemella. In fondo alla letteratura, gli aspetti che commuovono e toccano sono naturalmente vari. Sono di categoria sentimentale e religiosa e iniziano da radici profonde. La Grecia avvia una cultura scritta. Questa cultura però conserva ancora qualcosa delle forze non-logiche, dalle quali si distacca, e anche qualcosa della tensione segreta delle origini. Lascia che si intravedano misteri e sacrifici. Rimane la culla delle cosmogonie e si trasforma velocemente in una culla del tragico. Inoltre deve una parte della sua grazia allo splendore dei suoi dei e alla presenza del mistero religioso che si collega spesso con l'umano. Tutti i popoli ebbero misteri e sacrifici che conosciamo poco e esternamente: al contrario, quelli dei greci ci commuovono, perché divennero amalgama in una cultura letteraria e umanistica, che conservò le loro tracce e, al suo passaggio rapido, ce li ha più o meno spiegati. Vediamo la letteratura invocarli, portarli e venire arricchita da essi. Ancora, i grandi miti per l'umanità e la considerazione tragica del mondo divennero noti e presero il loro valore in connessione con quella cura per l'uomo che, dall'inizio, caratterizza lo spirito greco. E gli dei greci ci commuovono perché le opere letterarie greche si presentano con tanto splendore dimostrandoli sempre inseparabili dall'uomo, legati alla sua vita

e regolatori del suo destino. La lingua greca divenne la lingua del Vangelo, siccome era diffusa, aveva prevalso e era diventata la lingua della cultura, adatta a diffondere un dogma e una speranza ai vari popoli.

Sono degne di nota le valutazioni di J.D. Romilly che seguono per i concetti: la libertà, la democrazia, l'egualità e la tolleranza (De Romilly J., 1992: 99-127):

LA LIBERTÉ GRECQUE

Les Grecs eux-mêmes semblent avoir mesuré cette originalité et en avoir pris conscience au début du v^e siècle, dans le choc qui les opposa aux envahisseurs perses. Et le premier fait qui les frappa alors fut qu'il existait entre eux et leurs adversaires une différence politique, qui commandait tout le reste. Les Perses obéissaient à un souverain absolu, qui était leur maître, qu'ils craignaient, et devant lequel ils se prosternaient: ces usages n'avaient pas cours en Grèce. L'on connaît l'étonnant dialogue qui, dans Hérodote (Z,104), oppose Xerxès à un ancien roi de Sparte. Ce roi annonce à Xerxès que les Grecs ne lui céderont pas car la Grèce lutte toujours contre l'asservissement à un maître. Elle se battra, quel que soit le nombre de ses adversaires. Car, si les Grecs sont libres, "ils ne sont pas libres en tout : ils ont un maître, la loi, qu'ils redoutent encore bien plus que les sujets ne te craignent..."

Le voilà bien, posé en pleine lumière au seuil de notre v^e siècle athénien, le principe de l'obéissance consentie à une règle, ce qui suppose la revendication d'une responsabilité! Et voilà, du même coup, des hommes maîtres d'un choix, qui ne leur est imposé par personne.

LA DÉMOCRATIE

Même si Athènes n'a pas inventé la démocratie, elle a été la première à prendre conscience de ses principes, à la nommer, à en analyser le fonctionnement et les formes: elle a ainsi inventé l'idée même de démocratie, sans l'ombre d'un doute possible. Le legs ainsi fait à l'Europe n'est certes pas négligeable.

La découverte de la démocratie était donc déjà assortie de celle de plusieurs concepts, qui devaient constituer l'armature de la pensée politique moderne, dans des formes d'État cependant différentes, et dans des conditions matérielles différentes. On ne peut plus penser la démocratie, qui occupe une place si essentielle dans la pensée politique européenne, sans le faire, qu'on le sache ou non, dans le sillage d'Athènes.

Pour comprendre l'impulsion que la nature de la démocratie apporta à toutes les activités de l'esprit, il faut rappeler une fois de plus ses principes les plus originaux. Ils consistent à inviter des milliers de citoyens à un débat de paroles et d'idées toujours ouvert.

Naturellement, les circonstances aidaient: il n'y avait pas de journaux, ni de radio, ni de télévision: il n'y avait que la parole. D'autre part, il s'agissait d'une petite cité, où il était

possible de tenir des discussions devant ce qui était, au moins théoriquement, tout le peuple: la parole pouvait, par elle-même, s'adresser à tous.

Mais tout fut mis en œuvre pour que cette parole fût nécessaire et souveraine. Elle l'était à l'Assemblée, au Conseil, dans les tribunaux, et dans le contrôle des magistrats.

L'ÉGALITÉ

La démocratie athénienne, en un siècle, a fait progresser l'égalité - avec même quelque excès, selon certains esprits du temps - mais elle l'a fait progresser en facilitant la participation aux débats et en élargissant l'accès aux fonctions. Participer tous également aux décisions publiques, que l'on fût riche ou pauvre, était la grande revendication, presque la seule.

LA TOLÉRANCE

La tolérance religieuse ne figure pas dans les thèmes dont se réclamait Athènes. En revanche, elle se voulait et se voyait tolérante dans un autre domaine, qui est celui des rapports humains: là elle innovait et se distinguait, non plus des barbares, mais de Sparte.

Vis-à-vis des étrangers, Athènes était accueillante. Elle ne faisait pas d'eux des citoyens, mais elle se montrait hospitalière, Thucydide dit qu'elle ne pratiquait jamais, comme Sparte, les "expulsions d'étrangers"; il dit aussi qu'à la différence de Sparte, elle ne leur cachait rien: on pouvait, à Athènes, tout voir et tout entendre.

Térence n'a pas oublié les leçons de tolérance de Ménandre ou Cicéron les leçons de démocratie de Démosthène: le plus obscur journaliste du XX^e siècle a été nourri de ces leçons sans le savoir. Et ce n'était pas un hasard: les expériences vécues par la Grèce se muent aussitôt en expériences humaines.

Athènes, d'ailleurs, ne s'y trompait pas: elle louait non pas "sa" démocratie, mais "la" démocratie, en tant que principe universel.

J. D. Romilly amava la Grecia con passione. Anche se abitava a Parigi, il suo spirito e il suo cuore furono sempre volti verso la Grecia e soprattutto verso Atene. Atene riconobbe il suo contributo continuo alle lettere greche e la nominò membro dell'Accademia di Atene e cittadino di Atene. Inoltre, nel 1995 J. D. Romilly con decreto presidenziale fu naturalizzata greca e l'anno precedente il Municipio degli Ateniesi diede il suo nome alla Piazza del Tempio di Teseo. All'inaugurazione della "Piazza Jacqueline de Romilly", l'ex Presidente della Francia Valéry Giscard d'Estaing disse in modo significativo che il Municipio fece la sua scelta in

maniera tale che J. D. Romilly non avesse da fare che alcuni passi per incontrare la Grecia Antica del 5o secolo, che amava particolarmente. Il Consiglio Municipale decise unanimamente di innalzare tre steli commemorative, opera dello scultore affermato Dimitris Skalkotos di Tino, che portano epigrafi incise -in greco e in francese- con brani dall'opera della grande filologo francese, che studiò come pochi altri la Letteratura Greca Antica e in particolare Tucidide.

Un libro molto attuale della grande grecista, intitolato *Ce que je crois* (2012) è tradotto in greco da Soti Triantafyllu (2013). Nelle sue pagine, J. D. Romilly spiega in modo saggio i cambiamenti impetuosi del mondo contemporaneo, dichiarando la sua fede nell'uomo e nella libertà. Questo testo particolarmente attuale, pubblicato per la prima volta, rivela un gran personaggio delle lettere greche che ammira la luce greca e la diffonde. I quattro capitoli del libro propongono una nuova forma di umanesimo che unisce il razionalismo alla comprensione dell'altro, tramite le cognizioni che l'esperienza del passato può offrire a ognuno di noi. Secondo J. D. Romilly, ogni uomo diventa così il protagonista dell'avventura della propria vita e partecipa attivamente nella grand'avventura dell'umanità. Nell'epoca in cui l'Europa Unita rimane indifferente di fronte alle radici culturali comuni e in cui gli studi classici si mettono da parte, J.D. Romilly fu la voce più forte di resistenza. Ormai che lei non c'è più vicino a noi, il suo libro *Ciò che credo* mantiene la sua voce viva e eterna.

Questo libro oltre all'ammirazione per la Grecia da una soluzione per uscire dal vicolo cieco dell'Unione Europea. La proposta di J. D. Romilly porta all'unica via di salvezza: all'Europa, cioè, antropocentrica, al gran sogno, che purtroppo non si è fin'ora realizzato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DE ROMILLY, J., *Γιατί η Ελλάδα;* (trad. Athanassiou, A.M., Miliaressi, K.), Atene, Asti, 1996, pp.7-29.

_____, *Pourquoi la Grèce?*, Paris, Fallois, 1992, pp. 99-127.

_____, J., *Τι πιστεύω*, (trad.Triantafyllou,S.), Atene, Pataki, 2013.

PRIOVOLOU, S., "J. D. Romilly e il premio IPAZIA", *Allocuzioni ufficiali dell'Università Capodistriaca di Atene*, 32 (2001), pp. 949-951.

1.5. Mujeres rebeldes y transgresoras en la literatura

**PODER Y REBELIÓN EN LA CASA GRANDE, DE ÁLVARO CEPEDA
SAMUDIO:
CUESTIÓN DE TRINCHERAS, CUESTIÓN DE MUJERES**

Marta Bellometti

Universidad de Bérgamo

Fue en 1962 en Barranquilla, “una ciudad sin leyendas ni blasones” (Cepeda Samudio, 1998: 22), cuando Álvaro Cepeda Samudio entregó a su amigo Germán Vargas¹¹¹ los originales de su única novela: *La casa grande*. Había tardado ocho años en concebirla y el tiempo de una convalecencia en redactarla. La “tenía prácticamente terminada de tiempo atrás”, dijo Vargas, pero “no había escrito hasta poco antes ni una línea” (1985: 153). Esos episodios sueltos que en alguna ocasión Cepeda Samudio había contado a su grupo de amigos, se trasladaron al papel durante el período de reposo al que el médico le sometió. No se recuperó de la tuberculosis que le habían diagnosticado por el simple hecho de que no la tenía, pero sí pudo aprovechar la tranquilidad del hogar para sentarse frente a su máquina de escribir y redactar lo que ya tenía forma en su imaginación. Desde Barranquilla los originales viajaron hasta Bogotá, donde pasaron de las manos de Germán Vargas a las del poeta Jorge Gaitán Durán,¹¹² quien decidió publicar la novela a mediados de ese mismo año, “con un total de 220 páginas, un hermoso y tierno dibujo de Frida Sargent y abundancia de blancos, como le gustaba al autor” (Vargas, 1985: 208). Cinco años después salió la segunda edición, publicada por la Editorial Jorge Álvarez de Buenos Aires, hasta alcanzar un total de trece. Ha habido cuatro en otros idiomas mientras se espera la anunciada edición crítica de la obra completa, en curso de publicación por la Colección Archivos-Unesco.

Cuando se editó *La casa grande* por primera vez, Cepeda Samudio ya llevaba unos quince años ocupándose de periodismo y literatura. A los veintiún años se había

¹¹¹ “Germán Vargas era el cronista del grupo de Barranquilla” y uno de los miembros – junto con Alfonso Fuenmayor, Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio – del núcleo original del grupo. Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla. ‘Hacer algo perdurable’”, en *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bérgamo, Bérgamo University Press-Sestante ed., 2009, p. 72.

¹¹² Jorge Gaitán Durán fue con el poeta Eduardo Cote Lamus el fundador de la revista *Mito* y, entre 1955 y 1962, compartió la dirección con Hernando Valencia Goelkel. En 1959 publicó el capítulo “LOS SOLDADOS” y en 1961 el capítulo “EL PADRE” con el título “La muerte de un padre”. *La casa grande* se publicó en Ediciones Mito en 1962. Cfr.: Jacques Gilard, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, *Plumas y pinceles*, I, *Íbid.*, p. 43.

iniciado como redactor en *El Nacional* de Barranquilla, donde firmaba la columna “En el margen de la ruta”, y ya empezaba a publicar sus primeros cuentos. Siguió profundizando en este género literario y lo hizo con mayor dedicación durante su estancia en Estados Unidos. Junto con su amigo Quique Scopell salió de Barranquilla en 1949, dos años después de sus comienzos en *El Nacional*, con una beca del gobierno del Departamento del Atlántico para estudiar periodismo. Allí, entre Michigan y Nueva York, escribió poemas, “algunos realmente valiosos” (Vargas, 1985: 158) y cuentos de ámbito urbano, distintos de los que se escribían en esa época en Colombia. Al año siguiente, de regreso a Barranquilla, llevaba consigo a Truman Capote y a Norman Mailer. Se había formado, incluso intoxicado, con la literatura española – “estaba intoxicado de Azorín”, comentó Alfonso Fuenmayor (1979-2002: 144) – y luego se había ido acercando a la norteamericana. Faulkner, Steinbeck, Hemingway, Joyce, Saroyan, solo para citar algunas de sus lecturas. Esta vertiente estadounidense resultó de fundamental importancia en los cuentos que, publicados en diarios y revistas a partir de 1948, se incluyeron en su primer libro¹¹³ seis años después. Jacques Gilard, quien analizó detenidamente el aspecto formal de *Todos estábamos a la espera*, observó que la experimentación de los cuentos casi parece “programada”. Cada uno, afirmó, se presenta “como un manifiesto. Manifiesto contra la narrativa predominante en la Colombia de los años 40 y contra los presupuestos ideológicos y estéticos que pretendían justificarla” (Gilard, 2009d: 181). Sin embargo, fue precisamente por esa experimentación que la crítica contemporánea a Cepeda Samudio no entendió – y por consiguiente no valoró – la obra. La incompreensión condenó al autor barranquillero a no ser reconocido durante un tiempo “como cuentista colombiano y a quedar marginado de la historia de un género en la que le corresponde un puesto al lado de García Márquez” (Gilard, 2009d). Alfonso Fuenmayor, que sí había reconocido el valor de *Todos estábamos a la espera*, intentó proporcionar el porqué:

¹¹³ *Todos estábamos a la espera*, Barranquilla, Librería Mundo, 1954, con una nota de presentación en la solapa de Germán Vargas y siete ilustraciones de Cecilia Porras. Los cuentos incluidos en la primera edición son: “Hoy decidí vestirme de payaso”, “Todos estábamos a la espera”, “Vamos a matar los gaticos”, “Hay que buscar a Regina”, “Un cuento para Saroyan”, “Jumper Jigger”, “El piano blanco”, “Nuevo intimismo”, “Tap-Room”. En las ediciones sucesivas se incluyeron, reestablecidos por Gilard, “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”, “Intimismo” y, encontrado por Daniel Samper Pizano en los Archivos de Cepeda en Barranquilla: “En la 148 hay un bar donde Sammy toca el contrabajo”. De algunos cuentos se adelantó la publicación en los periódicos: “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo” (*El Nacional*, Barranquilla, 1948), “Tap-Room” (*Estampa*, Bogotá, marzo de 1949), “Intimismo” (*Sábado*, Bogotá, 16 de abril de 1949; *Crónica*, Barranquilla, 13 de mayo de 1950), “Vamos a matar los gaticos” (*Crónica*, Barranquilla, 8 de julio de 1950), “El piano blanco” (*Crónica*, Barranquilla, 26 de agosto de 1950), “Jumper Jigger” (*Crónica*, Barranquilla, 17 de noviembre de 1950).

Seguramente ningún crítico podría encontrar en la literatura colombiana nada que se parezca a lo que palpita organizado en sueño, acción, nostalgia, audacia y poesía en ese delgado volumen de setenta páginas, que es, al mismo tiempo, un testimonio de ese tipo de ingenuidad en que se resuelve a veces la sabiduría. La falta de antecedentes históricos, aun buscándolos en la más inmediata proximidad temporal, se debe, primordialmente, a que el arte de escribir cuentos en Colombia, ha sido, sobre todo en los que se reputan maestros del género, un virtuosismo retórico, una tempestuosa artillería verbal que han procurado parecerse, tanto como el idioma puede prestarse a la explosión de esa algazara, al estrépito de un tren que pasa sobre un puente resonante. La eliminación de lo inútil, la omisión de lo innecesario, el desdén por lo espectacular y fastuoso, son fobias frecuentes en nuestra literatura de ficción. Lo afirmado vale simultáneamente para las palabras y para los hechos que se mezclan culinariamente en la mayor parte de los cuentos nacionales. (Fuenmayor, 1998: 54)

La fragmentación, las modalidades de diálogo, la objetividad de las descripciones, la percepción pansensorial, la subversión de las leyes de la naturaleza, la presencia de un narrador anónimo que no sabe más que los personajes. Todo esto, además de las temáticas (la soledad, la condición de la mujer, el cuerpo, el tiempo, la guerra, la espera, la infancia), fue recogido y reelaborado en la novela (Gilard, 1998: 44). De hecho, como anotó Gilard, *Todos estábamos a la espera* y *La casa grande* “constituyen un conjunto cerrado” ya que ambas obras pertenecen a los años del Grupo (2009d: 181).

El Grupo de Barranquilla representa un capítulo del que no se puede prescindir al hablar de Álvaro Cepeda Samudio, así como no se podría prescindir en el caso de Gabriel García Márquez. Pero, ¿qué era exactamente el Grupo? No se trataba de un “movimiento”, ni de una “generación”; no tenía manifiesto alguno y hasta la expresión que se adoptó para definirlo tiene una historia bastante controvertida¹¹⁴. Era, más simplemente, un grupo de amigos que habían empezado a intercambiar ideas sobre literatura, cine, deporte, arte, la vida y el mundo, lejos de las Academias y de todo formalismo. “Todo giraba en torno al gran escritor catalán Ramón Vinyes, el “sabio catalán” de *Cien años de soledad*”, escribió Vargas (1985: 156). Él fue el centro originario y el móvil del grupo, junto con el escritor y periodista José Félix Fuenmayor:

¹¹⁴ En la entrevista que Germán Vargas hizo al cuentista barranquillero Eduardo Arango Piñeres, en 1955, dijo que Próspero Morales Pradilla había llamado al grupo “grupo de Barranquilla”. Jacques Gilard comentó al respecto: “La realidad es que quien sabía de la existencia del grupo y venía siendo su cronista, Germán Vargas, acudió a la prosopopeya para dejar sentada públicamente esa existencia, pero él, y nadie más que él, era quien había acuñado la denominación en la entrevista a Arango Piñeres, y con la plena consciencia de estarlo haciendo”, Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla. ‘Hacer algo perdurable’”, cit., p. 73.

“Todos provenimos del viejo Fuenmayor”, solía reiterar Cepeda Samudio (Fuenmayor, 1981: 17). Vinyes era un gran conocedor de literatura, desde la clásica hasta la contemporánea, leía en tres idiomas diferentes y sabía de música, pintura, arquitectura y arte. Era un hombre “sabio”, como lo definió García Márquez en 1967. Alrededor de Vinyes, resueltos a “hacer algo perdurable”,¹¹⁵ estaban “los cuatro discutidores” que se reunían en su librería:¹¹⁶ Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor. Otros fueron los nombres que, en esos años, confluyeron en varias medidas en el Grupo y compartieron sus tertulias,¹¹⁷ pero el núcleo originario contaba con los cuatro periodistas de *Crónica*¹¹⁸, “los cuatro discutidores” amigos del penúltimo Buendía. Podría decirse que Álvaro Cepeda Samudio era el alma del Grupo, por su “segurísimo pulso de narrador” (Vargas, 1985: 153), la variedad de sus intereses

¹¹⁵ En *Cien años de soledad*, García Márquez rinde homenaje al grupo poniendo sus cuatro miembros originarios en la librería del “sabio catalán”, doble literario de Ramón Vinyes. Cfr.: Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla. ‘Hacer algo perdurable’”, cit., p. 59-214; Álvaro Medina, “Poéticas visuales del Caribe Colombiano al promediar el siglo XX”, en *Plumas y pinceles*, I, cit., pp. 295-315; Jorge Ruffinelli, “Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla”, en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, Premia editora, 1982, pp. 46-54.

¹¹⁶ En realidad, la librería de Ramón Vinyes se había quemado en un incendio: “ninguno de nosotros, los del llamado grupo de Barranquilla, conoció la librería. No es cierto, por tanto, lo que dice el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, tan acertado en otras de sus observaciones, en ‘Gabriel García Márquez y el Grupo de Barranquilla’, cuando habla que nos reuníamos en la librería de don Ramón en los años 50. La librería de entonces era la Librería Mundo de Jorge Rondón, y allí sí íbamos todos, diariamente, incluido don Ramón”, Germán Vargas, *Sobre la literatura colombiana*, (Sara Ganitski Guberek comp.), Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1985, pp. 147-148.

¹¹⁷ El núcleo constitutivo estuvo compuesto, de 1948 a 1953, solo por cuatro personas: Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas Cantillo, Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio (el miembro nuclear), los cuatro periodistas, los dos últimos escritores más los dos maestros, ambos escritores y periodistas, Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor. A ellos se unían esporádicamente diversos protagonistas: Alejandro Obregón, Orlando “Figurita” Rivera, Noé León, Enrique Grau, Cecilia Porras (pintores), Julio Mario Santodomingo, Bernardo Restrepo Maya, Rafael Marriaga, Wills Ricaurte (escritores), Roberto Prieto Sánchez (músico), Juan B. Fernández (periodista), Nereo, Leo Matiz, Hernán Díaz, Enrique Scopell (fotógrafos). Algunos satélites menores: Alfonso Melo, Juancho Jinete, Totó Movilla, Joaco Ripoll, Armando Barrameda Morán, Enrique Vilá, Eduardo Vilá, Ricardo González Ripio, Max Vélez y José Miguel Racedo (músicos, profesionales, cazadores, parroquianos). Numerosos son los contertulios ocasionales: Meira del Mar, Héctor Rojas Herazo, Eduardo Arango, Manuel Zapata Olivella, Álvaro Mutis (escritores), Juan Antonio Roda, Fernando Botero, Luciano Jaramillo, Ángel Loockhartt (pintores), Hans Federico Neuman (músico), Feliza Burzstyn (escultora), Luis Vicens, Guillermo Angulo, Luis Ernesto Arocha (cineastas), José Gómez Sicre, Marta Traba (críticos de arte y escritora la última). Como es natural, un grupo de jóvenes seguidores: Norman Mejía, Delfina Bernal (pintores), Álvaro Suescún (poeta), Alberto Moreno (arquitecto), Marvel Moreno, Álvaro Medina (escritores y crítico de arte el segundo), Alfredo Gómez Zurek, Noel Cruz, Margarita Abello y Aristides Charris. No hay ninguno de los citados que no sea reconocido en Colombia a nivel nacional o local. Véase: Fabio Rodríguez Amaya, “Una introducción inadecuada”, cit., pp. 19-29.

¹¹⁸ “El grupo, desordenada y variable constelación de amigos que hacían una “amable bohemia” (según expresión de Germán Vargas) había definido su personalidad en 1950, cuando, quince días después de regresar Ramón Vinyes a Cataluña, apareció el sábado 29 de abril el primer número de *Crónica*, el semanario ‘literario-deportivo’ que era su órgano [...]. Era su director Alfonso Fuenmayor y su jefe de redacción García Márquez. Los que más colaboraron en el semanario, además de los dos citados, fueron Germán Vargas y Cepeda Samudio – una de las bases que tenía Germán Vargas, cinco años después, para afirmar que ellos cuatro habían sido los pilares del grupo”. Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla. ‘Hacer algo perdurable’”, cit., p. 74.

y también por su personalidad, su carácter. “Cepeda vivió en 46 años la cantidad de vida que otros necesitarían 90 para consumir. Vivió atropelladamente, a borbotones, como un huracán. Estuvo aquí y allá, en todos los lugares, a todas horas, haciendo toda clase de cosas”, dice Daniel Samper Pizano (1998: 128). No tenía “términos medios”, ni en el trabajo ni con sus amigos; se distinguía por dinamismo y generosidad. Álvaro Mutis, el poeta y también contertulio esporádico, afirmó que detrás del hombre que “agarraba a la vida por los cabellos todos los días” estaba otro, “un hombre de gran sensibilidad, un hombre que le dio a Gabo dos o tres luces, dos o tres caminos que han sido definitivos en la obra de Gabriel García Márquez” (1998: 129). Y Jorge Ruffinelli, quien se ocupó más del escritor que del hombre, observó que Cepeda Samudio fue “el primero en destacarse, el primero en adquirir una estructura moderna y lograr un estilo valioso y representativo”, orientando en buena parte las actividades del Grupo y no solo en ámbito literario (1982b: 51).

Sin duda alguna, “estructura moderna” y “estilo valioso” pueden aplicarse a su novela, *La casa grande*, de la cual García Márquez dijo que “además de ser una novela hermosa, es un experimento arriesgado” (1998: 85). La estructura fragmentada, el estilo elíptico, la preponderancia de la mimesis sobre la diégesis, el uso de nombres genéricos en lugar de nombres propios y la superposición de tiempos y espacios solo son algunos de los aspectos formales que se advierten al acercarse a ella por primera vez. De estos, lo que más dificulta la lectura quizá sea la ausencia de nombres propios, sobre todo con respecto a los personajes femeninos del segundo capítulo, “LA HERMANA”. El lector tendrá que darle vueltas para poder avanzar una hipótesis sobre el número de las mujeres implicadas, que hablan, escuchan o que tan solo reviven en la memoria. Definido un número, tendrá que distinguir las; no por su aspecto, ya que no se da ninguna descripción física, sino por el papel que desempeñan dentro de su casa o en la historia. La única que sobresale, por tener la ‘h’ de ‘hermana’ mayúscula – marca tipográfica del autor – es la que aquí se define como ‘rebelde’. Pero esta observación es válida solo para el segundo capítulo ya que en los últimos dos (“EL HERMANO” y “LOS HIJOS”), como el lector podrá observar, el detalle de la ‘h’ que identificaba a la hermana rebelde (la Hermana) deviene marca distintiva de su hija mayor incluso por semejanza de actitud. Es este uno de los temas de gran confusión en la crítica de Cepeda Samudio: no solo el del número de las hermanas sino lo de definir su colocación y su función en la novela. La lectura que este ensayo propone, asume que las hermanas del capítulo

homónimo son cuatro¹¹⁹. Para identificarlas, se les nombrará como sigue: hermana mayor, hermana en jefe, hermana narradora y hermana rebelde¹²⁰.

Sin entrar en un análisis pormenorizado de la estructura, se presenta un cuadro esencial para la comprensión de *La casa grande*. La novela se compone de dos ejes narrativos aparentemente distintos entre sí: el conflicto social (público) y la historia de la casa grande (privado). El primero da cuenta de la llegada de los soldados al Pueblo, con la orden de acabar con la huelga¹²¹. La anécdota de la novela, como el lector irá entendiendo poco a poco, es la Huelga Grande de 1928 en la Zona Bananera de Santa Marta (distrito del Departamento del Magdalena, Colombia), ocasionada por los trabajadores de la United Fruit Company que pedían el respeto de la legislación laboral. A este primer eje narrativo, pertenecen el Decreto n° 4¹²², la masacre en la estación de Ciénaga, los asesinatos y una represión que se prolongó en el tiempo y en toda la Zona Bananera. El segundo, narra la historia de la familia de un dueño de hacienda, el Padre, la cual se desarrolla principalmente en esa “casa grande” que da título a la obra, espacio privado y femenino. Afirma el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli:

La casa grande es la historia de una grieta que comienza en un simple diálogo entre dos soldados enviados a romper una huelga, como el primer cuestionamiento de la autoridad, del militarismo y las castas del poder, para terminar con los símbolos de un derrumbamiento inevitable, del cambio total que debía advenir en ese país de la violencia que es Colombia. El pretexto anecdótico es la represión de 1928, pero resulta claro que Cepeda buscaba, como García Márquez, una ‘esencia mítica’ donde se expresara la destrucción del poder despótico por manos del pueblo, hasta ver “derrumbarse la raza donde se apoyaron los fusiles”.¹²³ (Ruffinelli, 1982a: 146)

No hay una real distinción entre los dos ejes narrativos porque ambos proceden y dependen de un mismo poder, de una misma violencia, que responden a la ideología dominante inscrita en el sistema social – conservador, patriarcal y feudal – , la cual se impone tanto en lo público como en lo privado. Son las voces de las mujeres las que

¹¹⁹ La lectura que aquí se propone remite al curso catedrático de especialización de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas de la Universidad de Bérnago, año académico 2013-2014, impartido por Fabio Rodríguez Amaya.

¹²⁰ El orden es decreciente, desde la mayor hasta la menor. El último hijo del Padre es el Hermano, al que solo se citará de paso. El ensayo se focaliza en los personajes femeninos.

¹²¹ El autor no aclara de qué pueblo se trata, ni cuál es la huelga en cuestión.

¹²² En la novela, el Decreto no. 4 es la transcripción, con un guiño de autor, del documento oficial expedido por el general Cortés Vargas, que a la vez es un capítulo de la novela titulado “EL DECRETO”.

¹²³ Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, [1962] Bogotá, El Áncora Editores, 2012, p. 82.

sobresalen en la polifonía¹²⁴ de la novela y que, al reivindicar sus propios derechos, denuncian con fuerza las fallas y las injusticias de ese sistema. Con su soledad, resultante de un estado de cosificación, alienación y reificación, las mujeres testimonian un poder, masculino, siempre impuesto y generador de violencia, en sus múltiples formas.

Se seguirá este entramado de voces al fin de delinear la figura del Padre como encarnación de un poder doble: la propiedad de la tierra en la esfera pública, la ‘pureza’ de la sangre en la privada (1). Luego se estudiará el microcosmos de la casa grande para desentrañar la forma que asumen la rebelión y la trinchera de las hermanas, en torno a la ideología que el Padre y su continuadora (la hermana en jefe) representan (2). Para concluir, se esbozará una lectura de la novela en relación con la situación de Colombia (3).

1. El Poder. El Padre encarna un sistema de dominación social que es común a ambas esferas, la pública y la privada. Su poder radica en la tierra y la sangre que lo identifican como miembro de la oligarquía criolla del Pueblo.¹²⁵ Dice el narrador del cuarto capítulo: “Alrededor de la iglesia viven los dueños de las fincas: tres familias que han casado a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, entre sí” (Cepeda Samudio, 2012: 108).

La hacienda y su condición de terrateniente le unen al primer eje narrativo, donde el Padre está implicado en el conflicto social. Dueño de La Gabriela, cómplice de la Compañía¹²⁶ (la United Fruit Company) y parte activa en los días del “juicio” que siguieron al Decreto no. 4, sus responsabilidades en la Huelga Grande quedan patentes. La directa responsabilidad de la Compañía y del ejército ya no extrañaban pero nadie, antes de Álvaro Cepeda Samudio, se había atrevido a denunciar la connivencia de ‘los Padres’ de la Zona Bananera de Santa Marta. Esto es uno de los méritos reconocidos de *La casa grande*. Escribió Jacques Gilard: “[...] pese a la dificultad de la forma, sí se comprendió y se comprende cada vez más (lo atestiguan doce ediciones distintas, desafortunadamente muy desaliñadas casi todas ellas) que Cepeda había puesto su

¹²⁴ Sobre la polifonía de la novela, véase Robert Sims, “La Casa grande de Álvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces”, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), pp.79-85.

¹²⁵ El Pueblo constituye un capítulo de la novela, titulado “EL PUEBLO”.

¹²⁶ “[...] y la verdad era que los soldados se parecían mucho en el modo de hablar a la mayoría de los cortadores que la Compañía había traído para el primer corte en La Gabriela, después que tendieron los ramales y los vagones cargaban al lado mismo de las matas [...]”, revela Carmen en “LA HERMANA”, Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, cit., p. 68.

exigente y depurada escritura al servicio del rescate de un trauma nacional” (2009d: 209).

Con un pliego de peticiones en nueve puntos, los jornaleros pedían que la Compañía y los terratenientes locales aplicaran la legislación laboral. Pedían el respeto de sus propios derechos, como trabajadores y como seres humanos. Les contestaron con el ejército, la masacre y la represión legitimada por el Decreto no. 4, que facultaba a “los hombres de la fuerza pública [...] PARA CASTIGAR POR LAS ARMAS a aquellos que se sorprendan en infraganti delito de incendio, saqueo y ataque a mano armada”, definidos unas líneas antes “cuadrilla de malhechores” (Cepeda Samudio, 2012: 114). Aunque nunca hubo acuerdo sobre el número de víctimas, en opinión de Gilard parece verosímil la cifra total de mil quinientos.¹²⁷ El genocidio se grabó en la memoria individual y colectiva de los colombianos, de quienes la vivieron y de quienes la escucharon de los abuelos.¹²⁸ Sin embargo, la sensibilidad de que dio prueba la política no fue la misma, pese a la investigación parlamentaria de 1929 y al informe que Jorge Eliécer Gaitán redactó cinco años después.

La indignación duró un tiempo pero, una vez derrotados los conservadores en la elección presidencial de 1930 e iniciada la etapa de la república liberal, resultó molesto el tema de la huelga y su represión. Pertencieran sus miembros al partido liberal o al conservador, la élite bananera había sido mayoritariamente cómplice de la United Fruit Company y sus miembros más destacados habían sido, sin lugar a dudas, encarnizados azuzadores de la represión. La solidaridad social y la solidaridad política (más diversa y flexible esta) aconsejaban que se hiciera el silencio. No era el olvido, pero sí equivalía a una forma de olvido (Gilard, 2006?: s. p.)

No obstante la gravedad del asunto y los muertos que se contaron, en *La casa grande* no hay ninguna descripción de la masacre. Como arguye García Márquez:¹²⁹ “no hay un solo muerto, y el único soldado que recuerda haber ensartado a un hombre con una bayoneta en la oscuridad, no tiene el uniforme empapado de sangre ‘sino de mierda’¹³⁰”

¹²⁷ “El historiador norteamericano Theodore E. Nichols, con base en datos suministrados en 1955 por un alto ejecutivo de la United Fruit, afirma que hubo en Ciénaga muertos y que fueron mil quinientas las víctimas de la posterior represión desatada en la Zona Bananera”, Jacques Gilard, 2006? s. p., p. 21.

¹²⁸ “[...] Álvaro Cepeda Samudio, que entonces [cuando ocurrió la masacre en la estación de Ciénaga] no tenía más de cuatro años, vivía en un caserón de madera con seis ventanas y un balcón con tiestos de flores polvorientas, frente a la estación del ferrocarril donde se consumó la masacre”, Gabriel García Márquez, “Una hermosa novela”, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), p. 85.

¹²⁹ En el texto expresamente escrito en 1967 en Buenos Aires para la contraportada de la segunda edición de *La casa grande*.

¹³⁰ “LOS SOLDADOS”, Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, cit., p. 59.

(Cepeda Samudio, 2012: 15). Y de los cuatro días del “juicio”,¹³¹ cuando el Padre acusó a cada uno de sus jornaleros para que les inculparan, en la novela solo queda el odio del pueblo, junto a la desesperación de las viudas de los huelguistas; un odio que se mete dentro de la casa grande con la misma densidad de un “olor caliente y salobre” (Cepeda Samudio, 2012: 76).

En lo privado, el odio generado por el terrateniente se funde y confunde con el alimentado por el *pater familias*, cuyo poder tiene raíz en la sangre, en el linaje. Si el terrateniente es un hombre de a caballo y de “olor verde”¹³² (Cepeda Samudio, 2012: 75), el Padre *pater familias* es un hombre de mirada y de voz, capaz de decretar “la imposibilidad de las preguntas” con su sola existencia (Cepeda Samudio, 2012: 149): oponerse a sus decisiones “solo conduciría a perder la oportunidad de conformarse” (Cepeda Samudio, 2012: 83). Y sus decisiones tienen como fin el de preservar la ‘limpieza’ del linaje y perpetuar el apellido. La cuestión de la sangre remite a un debate identitario que turbaba a intelectuales y políticos (liberales y conservadores) ya en los años 20 y 30: se negaba el mestizaje en favor de una “nacionalidad fundamentalmente blanca de piel y europea de cultura” (Gilard, 2009b: 46). Gilard afirmó (2009b):

Concretamente, Colombia es lo que hicieron los Criollos de 1810, es decir lo que piensan los herederos de los padres fundadores; es la autorepresentación y la proyección de la élite de Bogotá, *la Atenas suramericana*, y mas precisamente la élite de lo que los geógrafos llaman el altiplano *cundiboyacense*. Los orígenes reivindicados por sus miembros se encuentran a la vez en la nobleza española y en el espíritu de Las Luces, su gesta fundadora se encuentra en la historiografía heroica de la Academia pero la justificación humana invocada es otra: es la clase imaginaria de los campesinos blancos y pequeños propietarios que expresan su felicidad de existencia rasgando las cuerdas de sus guitarras y entonando tiernos *bambucos*; se trata entonces, de la modalidad colombiana del campesino feliz con la piel irreprochablemente blanca y que es reivindicada por todos los *criollismos*. (46-47)

Es por una cuestión de tradición endogámica que el Padre, al darse cuenta de que la hija rebelde había quedado embarazada de un desconocido, buscó a algún pariente que tuviera “una pequeña y casual cantidad de sangre idéntica” (Cepeda Samudio, 2012: 79) para que se casara con ella y cubriera de este modo su deshonra.

¹³¹ Cepeda Samudio llama genéricamente “juicio” a un consejo de guerra que condenó a una cantidad indefinida de huelguistas.

¹³² “Cuando el Padre regresaba a la casa con la punzante barba sucia de polvo y un olor verde cubriéndole el cuerpo, eras la única que se acercaba a besarle sin cerrar los ojos”: la sinestesia, “olor verde” hace referencia a las tierras del Padre, al verdor de las plantaciones.

Además, agrupar la sangre llevando a los tres hijos de la hermana rebelde (la Hermana) a la casa grande viene a ser el proyecto de la hermana en jefe, la segunda hija, la que sustituyó al Padre después de que el pueblo le había asesinado. Simples afinidades de una niña con su padre, compenetración durante la adolescencia e identificación con él cuando adulta: un recorrido natural que, en la novela, se convierte en tragedia. Al acercamiento al Padre se corresponde un aislamiento de sus hermanas y de su misma Madre. El distanciamiento que ella escogió cuando niña y los juegos sangrientos que solía hacer, producían miedo y fascinación en las otras hermanas, quienes deseaban ser como ella. Lo que, en lugar de agrardarle, hacía explotar toda la crueldad de que una niña puede ser capaz: “Entonces eras cruel: con una crueldad metódica y tremenda que nos hacía más dependientes de tu voluntad” (Cepeda Samudio, 2012: 72). A la fascinación de la infancia se superpuso pronto el odio por compartir los ideales tradicionalistas y opresivos del Padre: “Cuando ya tuvimos sentimientos definidos acerca de las personas de la casa, cuando ya supimos distinguir entre el miedo y el cariño, nosotros escogimos el miedo para el Padre y tú escogiste el cariño” (Cepeda Samudio, 2012: 75). En el presente narrativo, que coincide con el largo monólogo dirigido de la hermana narradora en el segundo capítulo (“LA HERMANA”), la hermana en jefe está sentada en el sillón que pertenecía al Padre y escucha, sin proferir palabra. Ciega porque sus sobrinos le han sacado los ojos metafórica y físicamente, permanece firme en sus posiciones, no piensa retroceder. El ‘sacrificio’ de la hija mayor de la hermana rebelde, quien hizo lo que su madre dieciocho años antes, no ha sido suficiente. “Aun sin ojos eres más fuerte que ellos: más fuerte que el pueblo, lo mismo que el Padre muerto” (Cepeda Samudio, 2012: 84), le reprueba, con amargura, la hermana narradora.

2. La Rebelión. Es alrededor de este sistema de dominación que las otras hermanas erigen la trinchera en el interior de la casa grande, una trinchera que se caracteriza por ser un lugar de defensa y resistencia muda más que de ataque frontal. Es el segundo capítulo (“LA HERMANA”) el que lleva al lector dentro de la casa grande, en una red de sucesos y tiempos que se amalgaman en un único y prolongado monólogo dirigido. El flujo de recuerdos de la hermana narradora, interrumpido por unas cuantas preguntas directas a la hermana en jefe (el narratario), reconstruye los aspectos salientes de la casa grande destacando sus dos elementos constitutivos: el odio del pueblo hacia el Padre terrateniente y el de la familia hacia el Padre *pater familias*. La casa grande se

configura así como un lugar de odio, ejercido y padecido. Es esta situación la que desencadena la reacción de la hermana rebelde, quien decide entregar su virginidad al soldado del primer capítulo (“LOS SOLDADOS”). La trinchera que ella, la primera, erige contra el Padre y la hermana en jefe opone ideas¹³³: la rebelión no es contra el Padre en sí mismo sino contra la ideología conservadora, patriarcal y feudal que él encarna.

A diferencia de las otras hermanas y de su Madre, es un personaje activo, y por eso el choque con la hermana en jefe es inevitable y cruel, pese a que nunca se llegue a un enfrentamiento directo como en cambio ocurrió con el Padre: “Podías luchar contra un enemigo concreto, un enemigo dado; que estaba frente a ti, con la cara rota, las manos abandonadas sobre la mesa y todo el cuerpo frágil y delgado desafiándote en un doble y quieto desafío” (Cepeda Samudio, 2012: 67). En una sociedad machista y patriarcal, fortificada por el linaje (el ‘legitimismo’) y los casamientos bien contratados, la mujer solo dispone de su propio cuerpo. De allí que la hermana rebelde decida entregar su cuerpo a un soldado anónimo, como símbolo de la rebelión contra ese sistema social que se impone tanto en la esfera pública como en la privada:

[...] ogni famiglia racchiude non solo il tessuto di valori che le sono propri, secondo il proprio *status* nell’intera società, ma anche il tessuto dei *valori ai quali aspira* (attraverso i figli) e che corrisponde a degli *status* superiori. Parafrasando la ben nota frase di Marx, potremmo dire: l’ideologia (sistema di valori) dominante in una famiglia, è l’ideologia dell’intero sistema; e l’ideologia dominante in quest’ultimo è quella della classe dominante¹³⁴ (Castilla del Pino, 1974: 68)

Si es verdad que en lo privado el poder masculino está sustentado por el honor de la familia, y este por una honra femenina ligada al hábito sexual, el acto de la hermana rebelde llega directo a la raíz del asunto. Al renunciar de manera deliberada a su virginidad y al quedar embarazada, la hermana rebelde se despoja de su valor como mujer y desbarata a un tiempo los planes de su Padre, alimentados por la endogamia. Valiéndose de su propio cuerpo denuncia la injusticia inscrita en el sistema, se opone a

¹³³ “Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras”, José Martí, “Nuestra América”, en *La revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, 10 de enero de 1891; “El Partido Liberal”, México, 30 de enero de 1891, en: *Tres documentos de Nuestra América*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp. 31-40.

¹³⁴ [...] cada familia encierra en sí no solo el entramado de valores que le pertenecen, según su propio *estatus* dentro de la sociedad en su conjunto, sino también el entramado de *valores a los que aspira* (a través de los hijos) y que se corresponde a *estatus* superiores. Parafraseando esa famosa frase de Marx, podríamos decir: la ideología (el sistema de valores) dominante en una familia, es la ideología de todo un sistema; y la ideología dominante de este es la de la clase dominante. Trad. ns.

la reificación y a la sumisión de las mujeres y reivindica su derecho a elegir libremente. La medida de su coraje la lleva en la cara: la cicatriz dejada por un golpe de espuela. Al herirle, el Padre convierte “en acto el discurso de la ley” y da prueba de “que el Código, que enlaza las ideas, enlaza también las realidades” (Foucault, 2003: 114). Su castigo reactiva el código social y lo hace de modo que siempre esté a la vista, para que ni ella ni nadie vuelva a quebrantarlo. Al golpe en la cara, sigue la expulsión de la casa grande, el aislamiento en la casa pequeña cerca del mar, la imposición de un marido que tiene la misma sangre del Padre y luego la muerte, cuando ella misma lo establece.

Una segunda razón, de tipo público, completa ese “doble y quieto desafío” (Cepeda Samudio, 2012: 67) y sienta un enlace con el primer eje narrativo: la huelga. Su seguridad y su tranquilidad cuando contestó que no matarían a todos los huelguistas, que “no podrán matarlos a todos” (Cepeda Samudio, 2012: 67) la pone al lado del pueblo y de su Hermano, con quien había formado un “mundo aparte” dentro de la casa grande (Cepeda Samudio, 2012: 142). En el capítulo homónimo, el Hermano elabora un largo monólogo interior ante el cadáver de ella. Alternando recuerdos y preguntas, reconstruye esa relación privilegiada que le había unido a su hermana ya desde niño, cuando ella le esperaba en el comedor para ir a ver los caballos o cuando se escondían en el patio de los caimitos, bajo la lluvia. Es la historia de una infancia que transcurrió entre los sueños y la sensación de no poder respirar, y de una adolescencia marcada por la “soledad alucinada” (Cepeda Samudio, 2012: 149) de los años en un colegio de Bruselas, lejos de la casa grande. Es también la historia de un amor que no pudo ser y que fugazmente se volvió incesto, al yacer junto al “cuerpo abierto y dócil de la Hermana que se estremecía de pronto en un sollozo seco, evitado” (Cepeda Samudio, 2012: 70). El odio que el Hermano sentía hacia el Padre y el amor que le unía a su hermana, le empujaron a regresar a la casa grande y a unirse a los huelguistas como signo de oposición. “Cuando volvió de Bruselas y se unió a los huelguistas lo hizo por odio al Padre”, dicen sus sobrinos en el último capítulo (Cepeda Samudio, 2012: 161). Aunque el móvil sea el mismo, la rebelión de su hermana es más radical que la suya, ya que ella trata de derrotar al *pater familias* y al terrateniente, la sangre y “la raza donde se apoyaron los fusiles” (Cepeda Samudio, 2012: 82) a la vez, y lo hace desafiando al Padre de manera directa. Es significativo, además, que de las cuatro hermanas la única que tiene hijos sea ella, la rebelde. Y lo es más si se considera que de las cuatro mujeres de los capítulos “JUEVES” y “VIERNES”, dos están embarazadas y una ya tiene un hijo. Estas tres pertenecen al pueblo en huelga y cada una a una clase social diferente: la

prostituta (“JUEVES”), la pareja del maquinista (“VIERNES”) y la mujer adinerada (“JUEVES”). A la muerte en la casa grande se opone la vida en el pueblo. La novela parecería sugerir que, lejos del poder, una “utopía de la vida”¹³⁵ todavía es posible.

Al lado de la rebelde, están otras dos hermanas: la narradora y la mayor, la que sintió cada uno de los nacimientos de los tres hijos de la hermana rebelde “como una muerte renovada” (Cepeda Samudio, 2012: 143) y que se entrevé, en el segundo capítulo, en un juego de pronombres. Las dos no tienen un papel activo en la trinchera, se limitan a una resistencia pasiva, pero su posición queda clara en la voz de la narradora, quien siempre habla en plural. Un “nosotros” que también incluye a la Madre, cuya pasividad colinda con la ausencia. Ya desde muy chica, cuando se sentaba en el sillón del Padre y se ponía a leer en soledad, la hermana en jefe era un misterio para ella. Y cuanto más iba creciendo, más la figura materna se esfumaba, hasta convertirse

[...] en una de nosotras: no en una persona aparte, de una función perfectamente definida como la del Padre, sino en una de nosotras. Una especie de entidad neutra cuya existencia era tolerada, hasta propiciada, pero cuya voz y cuyas acciones no tenían importancia alguna dentro de esa extraña jerarquía que, primero el Padre y luego tú, habían impuesto en la familia. (Cepeda Samudio, 2012: 73)

La hermana en jefe y el Padre imponen una nueva jerarquía, donde hay quienes se rebelan (la hermana rebelde, el Hermano y los hijos) y quienes no la comparten pero se conforman (las otras dos hermanas y la Madre). El silencio resignado de estas últimas, relegadas al espacio privado de la casa grande, da muestra de otra faceta de la condición femenina dentro de ese sistema de dominación: la alienación. El psiquiatra Castilla del Pino la explica así:

Hegel e Marx traducono il termine alienazione in due modi: come *Entfremdung*, cioè estraniamento, e come *Entäusserung*, cioè espropriazione. Una persona è alienata quando è patentemente aliena, estranea a quello che dovrebbe essere [...] Ciò che caratterizza l’alienazione, quindi, è il fatto che, da una parte rende l’uomo alienato un uomo diverso, che

¹³⁵ “Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra”, Gabriel García Márquez, *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*, Cali, Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983, p. 12.

non è quello che è perché non fa ciò che gli è proprio, e, dall'altra che questo fare è forzoso, imposto, e imposto quindi dall'esterno.¹³⁶ (Castilla del Pino, 1974: 16-17)

Es esta la condición de la prostituta embarazada y de la mujer del maquinista en el acto de poner la tranca¹³⁷, que en *La casa grande* le hacen eco a Adela, Yerma, la mujer de Leonardo y la Novia¹³⁸; a Isabel, Ángela Vicario, la mujer de Dámaso, las que llevan Buendía por apellido o que solo comparten la mala hora de Macondo¹³⁹; a Juana haciendo muñecas sin ojos y a Juana, pegándose un tiro en la casa del Padre¹⁴⁰.

3. Colombia. La novela se cierra con una frase lapidaria de los hermanos de la tercera generación, los hijos de la hermana rebelde: “De todas formas estamos derrotados” (Cepeda Samudio, 2012: 165). Pese a que la mayor haya repetido lo que su madre y que la hermana en jefe ya no tenga tiempo para volver a empezar, el destino parece trazado y oponerse resulta inútil. Aun sin ojos, la tía es más fuerte y ellos están derrotados, de todas formas.

La lucha muda de las mujeres atrincheradas en la casa grande, que se une a la más ruidosa del pueblo en huelga, no ha podido contra el sistema de dominación social encarnado por el Padre y su continuadora. La situación de los jornaleros no cambió después de la huelga, ni las hermanas consiguieron liberarse del yugo del linaje.

La novela no contesta pero sí pregunta acerca de una realidad encerrada en su circularidad, pregunta sobre la posibilidad de salir adelante. El presente narrativo, sumando los dieciocho años¹⁴¹ que pasaron desde la masacre en la estación, se colocaría en 1946 y el tiempo de la narración se remontaría a los años de la Guerra de los Mil

¹³⁶ Hegel y Marx traducen el término alienación en dos modos: como *Entfremdung*, es decir extrañamiento, y como *Entäusserung*, es decir expropiación. Una persona está alienada cuando es claramente ajena, extraña a lo que debería ser. [...] Lo que caracteriza la alienación, por lo tanto, es el hecho de que por un lado hace que el ser humano alienado sea un ser humano distinto, que no es lo que es porque no hace lo que le es propio, y, por otro, que este hacer es forzoso, impuesto, e impuesto por tanto desde el exterior. Trad. ns.

¹³⁷ Las mujeres de “JUEVES” y “VIERNES”, en *La casa grande*, respectivamente.

¹³⁸ “Las mujeres de Federico García Lorca”, en *La casa de Bernarda Alba, Yerma y Bodas de sangre*, respectivamente.

¹³⁹ “Las mujeres de Gabriel García Márquez”, en *La hojarasca, Crónica de una muerte anunciada*, “En este pueblo no hay ladrones” (*Los funerales de la Mamá Grande*), *La mala hora*, respectivamente.

¹⁴⁰ Álvaro Cepeda Samudio, *Los cuentos de Juana*.

¹⁴¹ La hermana rebelde fue castigada el mismo día de la masacre – que se corresponde a la fecha del Decreto no. 4 en el capítulo homónimo (18 de diciembre de 1928) –, y su hija mayor queda embarazada dieciocho años después: “Lo ha dicho en la misma forma como lo dijo su madre hace diez y ocho años, cuando el Padre le rompió la cara con la hebilla de la espuela que se había quitado en ese momento”, Cepeda Samudio, *La casa grande*, cit., pp. 63-64). El presente narrativo corresponde al tiempo del monólogo dirigido de la hermana narradora (“LA HERMANA”).

Días (1898). Considerando el tiempo de la escritura¹⁴² se llegaría a 1962, año de la publicación de *La casa grande*. Teniendo en cuenta por un lado el presente narrativo de la novela y, por otro, el tiempo de la escritura, es posible enlazar *La casa grande* a la situación de Colombia entre 1940 y 1960 aproximadamente y hacer una reflexión conclusiva.

Todo el debate de la década de 1940 sobre la sociedad, la cultura y la identidad colombianas se funda en la “lucha entre la derecha liberal de Santos y el lopismo; lopismo y sus consecuencias, entre las cuales el movimiento gaitanista a partir de 1945” (Gilard, 2009b: 52). El lopismo remite a Alfonso López Pumarejo y al proyecto de la Revolución en Marcha de su primer mandato presidencial (1934-1938), con el cual se intentó democratizar el sistema político de la república criolla, de las élites blancas imperantes desde la época colonial. Promoviendo la acción sindical, López Pumarejo consiguió aumentar la participación de “las masas mestizas, indígenas y de color (las “castas” de la Colonia) que quedaban marginadas en una forma pasiva de ciudadanía” (Gilard, 2009c: 64). Le sucedió el liberal derechista Eduardo Santos – de quien deriva el término ‘santismo’ –, propietario del periódico bogotano *El Tiempo*, cuya línea política fue continuada por el también liberal derechista Alberto Lleras Camargo, el sucesor de López Pumarejo cuando este se vio obligado a renunciar a su segundo mandato en 1945. Con la línea santista precipitó la situación política y “la república criolla”, conservadora y clerical, “volvía a instalarse” (Gilard, 2009c: 64). Esto llevó a la dictadura profalangista de Laureano Gómez, que dio comienzo al período histórico de la Violencia (1948-62). Es en este contexto que se produjo el Bogotazo (9 de abril de 1948), la revuelta que estalló después del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán. Otros dos sucesos completan el cuadro de manera significativa. El primero, en coincidencia con el Bogotazo, es la reunión de la Novena Conferencia Interamericana (IXCIA) en Bogotá, que decretó el nacimiento de la OEA, donde se decidió adoptar la línea del anticomunismo a nivel mundial. El segundo, en 1949, es el Congreso de Intelectuales Nuevos, organizado por *El Tiempo*. Al respecto, Gilard escribió (2009c): “se trataba para el ‘santismo’ de preparar un regreso a la república criolla, de actualizar su control

¹⁴² “[...] Obregón regresa a Colombia y se instala nuevamente en Barranquilla donde, en unión y fusión con Álvaro Cepeda Samudio, se convierte en el centro y motor del grupo; aunque ya entonces ha iniciado Cepeda la redacción de su novela *La casa grande*, la pintura (Obregón, Grau, Cecilia Porras, y otros que van de paso como Juan Antonio Roda) y el cine (Cepeda) le dan otra tonalidad a la vida del grupo; y es en ese mismo año 1955 cuando se abre el bar La Cueva que había de ser durante varios años el lugar predilecto del grupo para sus a veces – y, al parecer, mucho más que a veces – borrascosas reuniones”, Jacques Gilard, “El grupo de Barranquilla. ‘Hacer algo perdurable’”, cit., pp. 70-71.

sobre la intelectualidad” (119). A nivel internacional, son los años de la Dictadura Franquista en España, de la segunda Guerra Mundial, de la Guerra de Corea y del comienzo de la Guerra Fría.

A la luz de los hechos históricos que se han esbozado, se podría valorar *La casa grande* no solo desde la perspectiva del conflicto social de la Huelga de 1928 sino también desde una perspectiva más amplia, que ve un enfrentamiento general y continuo entre dos partidos políticos y dos ideologías: la conservadora y la liberal. A esta pareja se añade otra, relacionada con la primera y constituida por el criollismo y el mestizaje. Es esta doble oposición la que se declina en la novela tomando la forma del contraste entre el Padre terrateniente y los huelguistas, y entre el Padre *pater familias* y sus hijas. El primer caso pone más de relieve el choque entre el conservadurismo (el Padre) y la corriente liberal (los huelguistas); el segundo, destaca más la cuestión de la sangre, la contraposición entre un criollismo ideal (el Padre) y un mestizaje en sintonía con la realidad, expresión de la libertad de elegir (la hermana rebelde y su hija mayor, en especial). Las analogías de fondo entre la novela y la Historia, permiten considerar la primera como una elaboración poética de los móviles de la segunda. Los interrogantes no se esfuman al cerrar el libro, *La casa grande* no tiene final. Queda abierta, como Colombia.

Antes los retos de una época terrible y exigente, el grupo de Barranquilla había escogido la creación como trinchera. Así, y solamente así, pasando por encima de todas las trampas que a todos los intelectuales y artistas colombianos les tenían tendidas el poder intelectual y sus amos del poder político en la república criolla, podía “hacer algo perdurable”. Y lo hizo: lo hicieron los que en su seno eran los creadores. (Gilard, 2009c: 122)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2014.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *L'alienazione della donna e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1974.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro, *La casa grande*, [1962] Bogotá, El Áncora Editores, 2012.

_____, *Los cuentos de Juana*, Barranquilla, Editorial Aco, 1972.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro, “Barranquilla y la historia”, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), pp. 22-23.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI editores, 2003.

FUENMAYOR, Alfonso, *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981.

FUENMAYOR, Alfonso, “El libro de Cepeda Samudio”, *Diario del Caribe s. f.*, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), pp. 54-55.

_____, “Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972)”, Suplemento del Caribe 14 de octubre de 1979, en *Huellas*, 63-64-65-66 (abril-agosto-diciembre de 2002), pp. 144-145.

GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, [1932] Madrid, Cátedra, 2005.

_____, *Yerma*, [1934] Madrid, Alianza editorial, 2003.

_____, *La casa de Bernarda Alba*, [1936] Madrid, Cátedra, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La hojarasca*, [1955] España, Debolsillo, 2013 (c).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Dos o tres cosas sobre ‘la novela de la violencia’”, en *La Calle*, 103 (octubre de 1959), pp. 12-13.

_____, “Un experimento arriesgado”, en Cepeda Samudio, 2012, pp. 15-16.

_____, *La mala hora*, [1962] España, Debolsillo, 2010 (a).

_____, “En este pueblo no hay ladrones”, *Los funerales de la Mamá Grande*, [1962] España, Debolsillo, 2010 (b).

_____, *Cien años de soledad*, [1967] España, Debolsillo, 2013 (a).

_____, *La soledad de América Latina. Brindis por la poesía*, Cali, Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.

_____, *Crónica de una muerte anunciada*, [1985] España, Debolsillo, 2013 (b).

GILARD, Jacques, “Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*”, en *Plumas y pinceles I*, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009 (a), pp. 31-44.

_____, “El debate identitario en la Colombia de los años 1940-1950”, en *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009 (b), pp. 45-57.

_____, “El grupo de Barranquilla. ‘Hacer algo perdurable’”, en *Plumas y pinceles I. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano*

al promediar del siglo xx, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009 (c), pp. 59-122.

_____, “El grupo de Barranquilla y el cuento”, en *Plumas y pinceles 1. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo xx*, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009 (d), pp. 123-214.

Gilard, Jacques, “De Nueva York a Ciénaga”, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), pp. 41-44.

_____, “S. t.”, en *Archivo J. G. (F. R. A.)*, inédito 2006?

MARTÍ, José, “Nuestra América”, en *La revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, 10 de enero de 1891; *El Partido Liberal*, México, 30 de enero de 1891, en: *Tres documentos de Nuestra América*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, pp. 31-40.

MEDINA, Álvaro, “Poéticas visuales del *Caribe Colombiano* al promediar el siglo XX”, en *Plumas y pinceles 1. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo xx*, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009, pp. 295-315.

MUTIS, Álvaro, “La amistad de Álvaro Cepeda”, en *Huellas*, 51-52 -53 (abril-agosto de 1998), p. 129.

RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio, “Una inadecuada introducción”, en *Plumas y pinceles 1. La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo xx*, (Fabio Rodríguez Amaya ed.), Bergamo, Bergamo University Press-Sestante edizioni, 2009, pp. 19-29.

RUFFINELLI, Jorge, “Álvaro Cepeda Samudio: la derrota del despotismo”, en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, Premia editora, 1982 (a), pp. 146-147.

_____, “Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla”, en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, Premia editora, 1982 (b), pp. 46-54.

SAMPER PIZANO, Daniel, “El hombre de la casa grande”, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), pp. 128-129.

SIMS, Robert, “La Casa grande de Álvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces”, en *Huellas*, 51-52-53 (abril-agosto de 1998), pp. 79-85.

VARGAS, Germán, *Sobre la literatura colombiana*, (Sara Ganitski Guberek comp.), Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1985.

POESÍA Y HOMOSEXUALIDAD EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA: GLORIA FUERTES GARCÍA

Almudena Orellana Palomares
Universidad Carlos III de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Gloria Fuertes se alza en el panorama de la cultura popular española con bastante éxito y número de ventas. No podemos decir, por tanto, que se trate de una escritora desconocida. Sin embargo, el éxito de Fuertes radicó de manera muy concreta en su poesía infantil, a pesar de que, paradójicamente, ésta constituye bastante menos de la mitad de todo el compendio de su obra escrita. Apenas se ha trabajado en la investigación de la figura de la autora en general, y aún en menor medida, de su complejo mundo interior, responsable, muy probablemente, de las diferentes temáticas de su obra poética en general y de la adulta en particular.

Gloria Fuertes se convirtió en los años setenta y ochenta en una escritora de enorme fama, gracias, sobre todo, al público infantil. Sin embargo, no parecía terminar de triunfar entre los grupos de críticos literarios, ni entre muchos escritores de renombre. En los años setenta, la obra de Gloria Fuertes se caracterizaba, ciertamente, por un estilo de escritura infantil, con títulos tan famosos como *Don Pato y Don Pito* (1970), *Las tres reinas magas* (1979) o *Doña Pito Piturra* (1987), pero en esa época, Gloria Fuertes hacía cuarenta años que había iniciado su andadura como escritora, años más que suficientes para que Gloria hubiese sido admitida por la crítica, englobada en alguna corriente concreta, u homenajeadada convenientemente de manera seria.

Se cierne sobre la autora, en definitiva, una invisibilidad patente y notoria que no puede ser estudiada solo desde su obra poética, sino que debe ser entendida, además, desde el punto de vista histórico y social. Una contextualización de Gloria Fuertes que nos introduce en el entorno y las condiciones de vida de la posguerra, la dictadura franquista y su contexto opresivo, la situación de las mujeres y el feminismo, o fenómenos de vanguardia como el postismo, y que surge con la intención última de conocer en profundidad a la autora y de poner fin a su falta de reconocimiento general.

2. GLORIA FUERTES, LA ESCRITORA

Desde el momento en que Gloria Fuertes decidió dedicarse al mundo de la escritura, hacia el año 1934, se constituyó como una mujer *contracorriente*. Su propia madre, modista de profesión, había vaticinado las dificultades a las que su hija se enfrentaría si, finalmente, se decidía por el camino de la poesía. Años más tarde, la propia Gloria se encargaría de reflejar dichas dificultades en un poema semi-autobiográfico (Fuertes, 2008:142): “Al presentirme poeta/ profetizaba mi abuelo:/Tu vida entre dos enaguas/del desconsuelo al consuelo./(...)/El ayer apedreador/hoy descalabrado”.

Por estos motivos la madre de Gloria había procurado conducirla hacia los caminos destinados a las mujeres en aquella época, matriculándola en el *Instituto de Educación Profesional de la mujer* y en sus distintas asignaturas: cocina, bordados a mano y a máquina, higiene y filosofía, puericultura, mecanografía... Sin embargo, este condicionamiento social por el cual se atribuían ciertas labores caseras o laborales muy concretas a las mujeres, no estaba hecho para Gloria. A pesar de ser consciente de las dificultades del mundo de la escritura, como reflejó en el poema *Refraneando*, Gloria no parecía dispuesta a abandonar aquella pasión. Comenzaba, así, a desarrollarse, poco a poco, el camino hacia la literatura de Gloria Fuertes en una sociedad, por lo general, poco proclive hacia las mujeres. Y es que, a pesar de que la biografía de esta escritora atraviesa numerosas etapas históricas (guerra civil, dictadura franquista y democracia, entre otras), la mayor parte de su vida como escritora se sucedió tan solo durante dos de ellas, la guerra civil y la dictadura. Este aspecto contrasta, sin duda, con la identificación generalizada de la autora con el período de los años ochenta y noventa y su literatura infantil.

No fueron pocas las mujeres dedicadas a la escritura durante este período tan poco proclive para ello, así léanse entre ellas, Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga, Carmen Martín Gaité o Elena Soriano. Sin embargo, a pesar de conformar un número importante, casi todas ellas tuvieron en común la falta de aceptación y apoyo por parte de la crítica, lo que las condujo, de manera bastante generalizada, a dirigir su atención hacia nuevos sectores alternativos, de entre los cuales destacaría la literatura infantil, inserta a menudo en revistas o suplementos. Veamos, a continuación, y al hilo de dichas dificultades y falta de aceptación, las siguientes palabras del escritor Josep María Castellet (Montejo Gurruchaga, 2013: 83):

...un buen número de mujeres más que cuarentonas y sin demasiadas preocupaciones domésticas –solteronas, casadas sin hijos, viudas acomodadas-, empuñan la pluma con pasión para plasmar sus sueños insatisfechos sobre las cuartillas, o como simple pasatiempo entre la misa mañanera, el rosario vespertino y las visitas a las amigas.

Esta ideología que procedía del llamado nacionalcatolicismo, se fue imponiendo por parte de sectores conservadores y tendentes al fascismo, ya desde los comienzos de la guerra civil, con el objetivo de devolver a España la *gloria* y el *honor* perdidos durante el periodo revolucionario anterior. De este modo, nos encontramos con personajes como Antonio Vallejo Nájera, médico encargado de dirigir los servicios de psiquiatría del ejército franquista durante la guerra civil, que definiría a las escritoras (entre otras mujeres) con palabras como las siguientes (Sosa Velasco, 2010: 157-158): “Esta mujer moderna entregada a los deportes, al alcohol, al tabaco, a fantasías literarias o artísticas, al juego de naipes, a la crítica cinematográfica doméstica, a cualquier clase de placer, menos al de acunar hijos...”.

Según Lucía Montejo Gurruchaga (2013: 84), el número de escritoras que fueron surgiendo en pocos años, en condiciones tan sumamente adversas, resulta sorprendente, y a pesar de constituir un número tan elevado, salvo excepciones, todas ellas quedaron relegadas de todo reconocimiento y/o grupo, siendo completamente desatendidas e ignoradas por la crítica. Una penosa situación que obligaría a muchas de ellas a “trabajar para sobrevivir”, centrándose en temas y géneros considerados de naturaleza exclusivamente femenina, o realizando colaboraciones en publicaciones o sedes afines al régimen con el fin de lograr una mínima aceptación. Es el caso concreto de Gloria Fuertes, ya que entre sus primeras y numerosas colaboraciones, se encontrarían sus recitales en Radio Madrid o Radio España, su trabajo como secretaria en el Ministerio de Información y Turismo franquista, o sus escritos para la revista *Maravillas* desde 1939 hasta 1953. Una colaboración, esta última, bastante polémica, al tratarse de un suplemento infantil perteneciente al diario *Arriba*, portavoz de Falange, y dirigido por Fray Justo Pérez de Urbel, alma de la Sección Femenina. Esto, sin duda, pudo ser determinante para Gloria Fuertes al entrar en cierta contradicción, por un lado, con sus abundantes manifestaciones y poemas de denuncia e inconformismo social frente al conflicto armado de la guerra civil y la violencia de la dictadura franquista, y por otro, al mostrarse en cierta colaboración (si bien desde un punto de vista absolutamente pragmático) con el régimen. Una colaboración, en definitiva, que pudo no entenderse

socialmente en una dictadura y una transición, en las cuales las sensibilidades políticas y sociales se encontraban a flor de piel, y que pudo constituirse como causa posterior de la no vinculación concreta de la autora a ningún grupo ni movimiento específico social ni literario de vanguardia.

La no vinculación de Gloria Fuertes a ningún grupo literario por parte de la crítica tradicional, no responde a la realidad. En 1942 Gloria Fuertes ya había entrado en contacto con grupos de vanguardia tan importantes como el denominado Postismo y, en concreto, con el que fuera su fundador, el poeta Carlos Edmundo de Ory. A finales de la década, Gloria ya había comenzado a participar en las actividades literarias de aquel movimiento estético y surrealista, trabajando incluso para algunas revistas como *Postismo* y *Cerbatana*. De este modo, Gloria Fuertes conoció y trabajó con personajes tan importantes como el pintor Eduardo Chicharro o el poeta italiano Silvano Sernesi y, a pesar de que analizando la poética de Gloria Fuertes podemos ya observarla como una fiel representante del movimiento¹⁴³, no llegaría a reconocerse como una representante auténtica del mismo, ni a encontrarse en la mayoría de biografías o artículos reconocidos sobre el movimiento. Pero incluso en sus poemas más serios y críticos, la poesía de Gloria Fuertes se encontraba en sintonía con las tendencias literarias del momento, en las cuales destacaba la manifestación de temas como el de la soledad, la tristeza, el desarraigo o la injusticia social. Temas muy comunes entre los escritores de posguerra y de la denominada *Generación del 50*, como manifestaba el periodista y escritor Florencio Martínez Ruiz en reseña a la autora en el año 1976 (Blanco y Negro, 1976: 66):

Los temas que le preocupan son los mismos que preocupan a los otros poetas (el amor, la soledad, la muerte, el suburbio...), aunque ella les da un tratamiento desgarrado (...), en lenguaje depauperado, lleno de intuiciones expresivas y de una innata y “no aprendida” chispa lírica.

Referíase a este tema también Francisco Umbral en su artículo *Diario de un snob* publicado en el año 1974 (Blanco y Negro, 1974: 68). En dicho artículo, Umbral hacía referencia a las dificultades de aquellos poetas para hablar de temas controvertidos en sus obras en tiempos de censura, allá por la década del '50 en el Ateneo de Madrid, denominado por el escritor para aquella época como “Ateneo claustral”: “Era un sitio

¹⁴³ A través de la poética de Fuertes se observan algunos puntos fundamentales del llamado *Manifiesto postista*, que son: la escritura de una poesía profunda y del subconsciente o el humor y la lucha social.

cartujano y aseado donde parecía que no pasaba nada, pero pasaba eso, por ejemplo, que Pepe Hierro y Gloria Fuertes, y todos los poetas sociales del momento, hacían su vudú contracultural en las buhardas de la casa”.

En el mismo año 1950 Gloria también fundaba la revista *Arquero de poesía*, en la cual trabajaría como directora junto a Antonio Gala, Rafael Mir y Julio Mariscal. Tan solo un año más tarde, Gloria fundaba junto a Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablo el grupo femenino *Versos con faldas*, que ofrecía recitales y lecturas por bares y cafés de Madrid, como los famosos recitales que tendrían lugar en el conocido *Laidy Pepa* (Blanco y Negro, 1972: 62), local tradicional de Madrid al cual solían acudir los poetas los miércoles, junto a montones de espectadores de diferentes tipos, a escuchar recitales de poesía.

A pesar de la desubicación de la autora en el panorama literario, parece que ésta fue consolidándose, cada vez más, como escritora y poeta de manera particular, sumando a sus distintas colaboraciones, publicaciones como *Pirulí (Versos para párvulos)*, en 1950 (tras la cual organizaría la primera biblioteca ambulante infantil, con el objetivo de recorrer los pueblos de España combatiendo el analfabetismo), o la publicación de su libro adulto titulado *Isla Ignorada*, que gozaría de bastante éxito. Un título, este último, escogido por la autora, que parecía exponer, de una manera evidente ya, en estos momentos (nada más y nada menos que quince años después de su inicio como escritora), cuál había sido su duro desarrollo profesional desde la publicación de sus primeros poemas (Fuertes, 2006: 21-22): “Soy como esa isla que ignorada, /late acunada por árboles jugosos, /en el centro de un mar/ que no me entiende, /rodeada de nada, /sola sólo”.

En este primer poemario adulto, Gloria nos transmite multitud de inquietudes, lamentos, y trabas encontrados en el camino de la literatura, llegando a expresarse incluso en torno a las discriminaciones sufridas por parte del mundo de la cultura. Tema que, aunque será una constante denuncia en su obra poética, tenderá a velarse como el resto de contenidos controvertidos de sus poemas, siendo salvados, de este modo, de lo que ella misma denominaría, “la garra de la guerra”. A pesar de las dificultades, el género de la poesía sería el menos afectado por la censura, al contrario de lo que ocurriría con otros ámbitos como el periodístico. Así lo manifiesta Shirley Mangini en su obra *Rojos y rebeldes* (Mangini, 1987: 43), donde nos habla de cómo: “la poesía fue infravalorada en muchas ocasiones por los censores, como género menor y de escasa divulgación pública, a lo que se sumaba un problema de capacidad interpretativa por

parte de los encargados de censar las obras (...) provocando el desconcierto o el aburrimiento en los funcionarios de la censura”. Palabras concernientes a la censura existente, que podrían encajar con los siguientes versos de Fuertes (Fuertes, 2008: 65): “Escribo como escribo, /a veces deliberadamente mal, /para que os llegue bien”. Sin embargo, y a pesar de las confusiones que la poesía pudiera generar en los censores, las restricciones fueron reales y dejaron una huella profunda en los escritores y en sus obras. Gloria Fuertes es un ejemplo del daño que producirían aquellas leyes restrictivas, y lo observamos de manera continuada en una poética de dolor que se lamenta, a menudo, de no poder hablar como hubiese querido; de no poder expresar sin palabras veladas sus deseos y pensamientos más íntimos (Fuertes, 2008: 62): “Olvidé traducir mis códigos,/ escritos con amor y niebla, (...)”

3. GLORIA FUERTES, LA MUJER

Gloria Fuertes escribe en el año 1973 la obra titulada *Sola en la sala*. Casi cuarenta años como escritora a la altura de esta publicación, confirmaban que la soledad era, definitivamente, el tema más recurrente en toda su obra poética. Hubo numerosos temas sobre los que Fuertes solía ir y venir, pero ninguno como el sentimiento citado. Y es que, a menudo, “este monstruo” que constituyó para la autora la soledad, a diferentes niveles, terminó engullendo otros campos y acaparando un considerable número de versos. Aquella soledad había ido surgiendo con el paso de los años, desencadenada por multitud de factores. Ser mujer, escritora y soltera en el franquismo, conformó sin duda buena parte del peso que Gloria soportó sobre sus espaldas. La ideología establecida en torno a las mujeres por el franquismo se convirtió en un problema social y personal que compelia, sobre todo a las solteras, a una posición de marginación y fracaso en el imaginario colectivo. La mujer soltera añadía más carga al ya de por sí reto que suponía enfrentarse en aquella sociedad al ser mujer, sumando, en este caso, un carácter de atrevimiento y desobediencia de *mujer-trabajadora*, a la visión de infravaloración general.

En su redefinición nacional-católica del discurso de género, el franquismo evocó de nuevo la figura del “ángel del hogar”, construyendo un discurso de la domesticidad conveniente para los nuevos intereses del régimen y del nuevo estado y para el papel que las mujeres debían desempeñar en él (*Cultura y culturas en la historia*, 1995: 197). Las mujeres solteras eran observadas con lupa por una sociedad cuyos únicos roles

diseñados para las mujeres eran los de esposa, madre y ama de casa. Estas mujeres debían controlar en extremo sus pasos, en virtud de lo que se consideraba correcto o incorrecto, siendo muy estrecho el margen de actuación de las mismas, al estarles prohibidas casi todas las acciones imaginables, y al carecer, sobre todo, de la vigilancia y compañía de un varón. En este sentido, el reforzamiento de la imagen de la mujer *esposa-madre*, creó un grave problema, tanto psicológico como real, en lo que atañe a la vida cotidiana de muchas mujeres que permanecieron solteras durante el franquismo (Nielfa Cristóbal, 2003: 105-106). Veamos, de nuevo, más versos de Fuertes, pertenecientes, en esta ocasión, a su poema *Cabra Sola* incluido en su libro *Poeta de Guardia* (Fuertes, 2006: 25): “(...) Vivo sola. Cabra sola/-que no quise cabrito en compañía-/cuando subo a lo alto de ese valle/siempre encuentro un lirio de alegría. /Y vivo por mi cuenta, cabra sola, /que yo a ningún rebaño pertenezco.”

Conforme fue avanzando la dictadura y se fueron asentando las ideas establecidas sobre las mujeres y el lugar y funciones que debían desempeñar en la sociedad, fue aumentando también el rechazo frente a todas aquellas que, de alguna u otra forma, se desviaron de la norma. “Vive peligrosamente todo aquel que intenta escapar a las normas establecidas”, dijo Esther Tusquets en su prólogo al libro de Stefan Bollmann, *Las mujeres que escriben también son peligrosas* (Bollmann, 2007: 8). De este modo, llegaría a observarse minuciosamente la vida de las mujeres escritoras, revisándose en profundidad el contenido de sus temáticas, y especialmente, en aquellas que nunca contrajeron matrimonio y vivieron en soledad, como fue el caso de Gloria Fuertes, a la que se llegaría incluso a acechar y ridiculizar sobre su forma de vida, o incluso su manera de vestir. Se temía la masculinización de las mujeres, tanto en su vestimenta como en sus actitudes y, aunque según sus contemporáneos, Gloria nunca llegó a tomarse estas normas de manera personal, la propia autora parecía manifestar lo contrario, o al menos sí una cierta preocupación por una sociedad que no toleraba a aquellos que no se ajustaban al francamente estrecho margen establecido. En este punto quiero destacar un breve poema titulado *Por no ser de Corbata* (Fuertes, 2008: 111), por medio del cual la autora señaló, por un lado, su queja ante una sociedad que infravaloró a la *mujer-escritora*, considerándola de menor valor que a su homónimo masculino, y por otro, su protesta ante los clichés y los estereotipos impuestos a las mujeres, en cuanto a una estética determinada y una forma de vida totalmente diferencial. Dice: “Por no ser de corbata, / yo con la cuerda al cuello tantas veces...” En

Quijote y Sancha (Fuertes, 2008: 220) la autora nos llegaría a hablar incluso de soportar *burlas y befas*.

La dictadura había creado una imagen retroactiva de la mujer, basada en elementos característicos como la entrega, la sumisión o la domesticidad. Esta imagen colisionaba con la de la nueva mujer que había ido despertando desde los años treinta, e incorporándose poco a poco al mercado laboral. Estas ideas sobre las mujeres que volvieron a surgir tras la guerra civil, provenían de corrientes cada vez más arraigadas en ciertos sectores ideológicos conservadores. Así, por ejemplo, el catedrático de higiene de la época Rafael Forns, hablaba de cómo las mujeres debían cuidar su belleza y la sanidad del cuerpo, en pos de una inteligencia difícil de encontrar en ellas. Se buscaba una revalorización del culto al cuerpo y del artificio femenino con el único fin de satisfacer al hombre. Mecanismos que propiciaron, a su vez, el aislamiento de todas aquellas mujeres que no cumpliesen con todos los rituales frívolos que comenzaban a publicitarse de manera cada vez más abundante, y que surgían también con la idea de acorrallar a aquellas otras que, en primer lugar, no parecían seguirlos, y que, en segundo lugar, no tenían un varón “a quien dirigirlos”.

En este ambiente, Gloria Fuertes llegó a considerarse tristemente así misma como una *solterona*. O al menos parecía que esa era la conclusión a la que había llegado respecto a la concepción que la sociedad en general tenía de ella y del resto de mujeres que, al igual que ella, llegaban a la madurez en soledad. Esta injusticia social que Fuertes vivió en primera persona, dirigida hacia las mujeres en general y hacia las mujeres solteras en particular, probablemente fuese uno de los motivos que convertirían a la autora en una persona particularmente sensible con la causa femenina, como podemos ver en estos duros y directos versos del poema titulado *Composición de una lágrima* (Fuertes, 2008: 118): “(...) hasta en el dolor/se manifiesta el sexo”. Sin embargo, nunca llegaría a considerarse una feminista, y aspectos como su antiabortismo o su fuerte sentimiento de religiosidad, la mantendrían al margen del movimiento Feminista.

El tema trabajado por Fuertes en su poética, sin embargo, que más polémicas ha suscitado y ha resultado mayormente atribuido a su situación de marginalidad y/u olvido en el panorama literario, es el tema de su más que posible (aunque nunca confirmada de manera tácita) homosexualidad. Son numerosos los poemas en los que alude a este tema, como por ejemplo *Descripción en paisaje de un desnudo sin cabeza* (Fuertes, 2008: 140), *Tarjeta de una vieja de alterne* (Fuertes, 2008: 188) o *Silencio de*

nieve (Fuertes, 2008: 190) con sentimientos contradictorios sobre el mismo, propiciados, muy probablemente, por una falta de seguridad interna, proveniente de la falta de aceptación y comprensión social: “¿Será esto que sabéis que me pasa,/porque yo nunca tuve de niña/muñecas en las manos?” (Fuertes, 2008: 61)

4. CONCLUSIÓN

¿Cómo se construye la identidad femenina en contextos dictatoriales? ¿Cómo puede vivir una mujer homosexual en una sociedad que impide la desobediencia normativa social y por supuesto, sexual? Este tema, que sigue resultando complejo en el estudio de la homosexualidad contemporánea y perteneciente a una sociedad políticamente democrática, se enfatiza notablemente al tratar de personas que tuvieron que vivir *contracorriente* en una sociedad violenta y absolutista. Este tipo de sociedades precisan de “marcos normativos” y mecanismos muy estrictos para garantizar su funcionamiento, y dicha normatividad impide la aceptación de las disidencias, ya sea a nivel político, social o por supuesto, sexual. Este tipo de sociedades tienden, por tanto, a condenar a las mujeres por partida doble, impidiéndoles por un lado cualquier atisbo de acción fuera de los márgenes establecidos, y por otro, manteniéndolas en fuertes contextos opresivos propios de actuación. Una amenaza social que se inmortalizó a través de la legislación en curso, con la creación en el año 1954 de la llamada *Ley de vagos y maleantes*, que englobaba en su corpus argumental y jurídico a un amplio sector de la sociedad y de las mujeres, como fueron las prostitutas o las lesbianas (atribuyéndose a estas últimas un comportamiento peligroso y/o criminal), y que sería ratificada en el año 1970 con la *Ley de Peligrosidad y rehabilitación social*¹⁴⁴. En *Sola en la Sala* Fuertes publicaría un poema muy contundente titulado precisamente *1970*, que dice (Fuertes, 2006: 323): “Llegó la hora de los siniestros.../Podíais suicidarme/cuando os diera la gana/ ¡pero ojo con tocarme!/que ya estoy bien matada. (...)”.

La mejor manera de estudiar la vida de Gloria Fuertes y su complejo mundo interior se nos ofrece, en definitiva, de la mano de ella misma, a través de la lectura y estudio de

¹⁴⁴ Es importante señalar al respecto como en el poema de Fuertes, *Olvidé traducir mis códigos*, la autora parece aludir a una opresiva censura (que por existir ya desde antes), probablemente esté referida en esta ocasión (y a tenor de las leyes mencionadas), a los poemas en los que aludió en mayor o menor medida a su condición sexual de manera exclusiva: “Olvidé traducir mis códigos/escritos con amor y niebla/ entre mil novecientos sesenta y setenta”. Asimismo, la década referida probablemente haga alusión también a su periodo laboral en EEUU (a raíz de la beca Fullbright obtenida en 1961), en donde tendría una de sus relaciones personales más fuertes con *Phyllis Turnbull*, sugerida en diferentes poemas, y entre ellos, *Esta noche comprendo* (Fuertes, 2006: 26).

su obra escrita. En ella, observamos cómo Gloria Fuertes no reivindicaba la desigualdad, su desigualdad, tan solo en el sentido estricto de la diferencia de las mujeres frente a la “tiranía” del eterno dominio histórico masculino, Gloria iba más allá, reivindicando algo que era más profundo, tal vez una identidad propia, no permitida en aquella sociedad. Una forma de vivir y de entender su sexualidad que no era aceptada en la época, y que se convirtió en el “talón de Aquiles” de la escritora frente a su propio éxito, siendo rechazada por muchos sectores de la sociedad. Sin embargo, la lucha de Gloria Fuertes no era tan diferente a la de otros grupos, como el Feminismo, sino que era una lucha mayor. La condena a la homosexualidad durante la dictadura produjo una prisión interior en la autora, provocando en ella una frustración poética y un silenciamiento total sobre el tema, que no comenzaría a liberarse ligeramente hasta su muerte, aspecto muy característico de la escritura femenina homosexual hasta fechas muy recientes. Sin embargo, casi dieciséis años después de su pérdida, apenas sigue sin hablarse de ello.

Los temas utilizados por la autora en su obra poética se encuentran relacionados unos con otros en torno a su vida y personalidad: “No sé si inserto la realidad/en la poesía/o meto la poesía en la realidad/o simplemente meto la pata” (Fuertes, 2008: 189), en una poética unida estrechamente, y según palabras de la propia autora, a los sentimientos. Asimismo, su estilo artístico siempre estuvo ligado, en mayor o menor medida a las corrientes literarias más actuales y vanguardistas del momento, como hemos tenido ocasión de ver, pero la reivindicación de Fuertes de estados de ánimo, pensamientos, y modos de vida muy controvertidos en la posguerra, convertirían finalmente a la autora en un aislado y extraño paradigma de la literatura del siglo pasado, difícilmente atribuible por parte de ningún sector.

Gloria Fuertes vivió, finalmente, *contracorriente* y al margen de las normas establecidas, como había temido su madre, o como definió, de alguna manera Esther Tusquets al hablar del destino de las mujeres escritoras en el libro de Bollmann. Al menos así pareció describirlo su amigo Francisco Ayala al prologar también su libro titulado *Mujer de verso en pecho* con las siguientes palabras (Acereda, 2002: 229-230):

Parecía en todo una mujer nueva, enfrentada tiernamente a los hombres tan brutos ellos. No era la maestría repipi, sino un compañero lleno de gracia y de ternura, perteneciente a un tercer sexo que nos igualaba más a todos en la diversidad del mundo y de la cultura de nuestro tiempo. Significaba como un avance antropológico que considerábamos muy certero. No se

vistieron, anduvieron y peinaron así las poetisas de otros tiempos, sino los “poetisos”. Hay que saber captar el matiz.

Marginada casi en un cajón desastre, como una poeta de estilo algo estrambótico y libre, Gloria Fuertes apenas es considerada socialmente como algo más que una poeta de niños. Quizás por este motivo, en la actualidad, no parezca un asunto baladí estudiar la poética homosexual de Gloria Fuertes, como si hacerlo le fuese a restar su sensibilidad infantil, su profesionalidad o su humanismo. “Lo personal es político”, escribía Kate Millet en su libro *Política Sexual* publicado en 1970, y parecía tener razón. Analizar a Gloria Fuertes en su grado más íntimo y humano es una cuestión política, a tenor de lo que la homosexualidad y la reivindicación de la identidad femenina, continúa significando para muchos sectores aún en el siglo XXI. De este modo, más de quince años después de la muerte de Gloria Fuertes, permanecemos con una imagen de la autora asexual, casi híbrida, de estilo literario y atuendo inusual, que no incomoda políticamente a ningún sector, ni entorpece al mundo literario infantil. Una falta de justicia crítica y social hacia una autora, a la que Camilo José Cela definiría como: “La angélica y alta voz poética a la que los hombres y las circunstancias putearon inmisericordemente” (Acereda, 2002: 231).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEREDA, Alberto, “Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes”, *Letras Femeninas*, 25 (1999), pp. 155-172.

_____, “Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria”, *Revista de literatura española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 5 (2000), pp. 143-157.

_____, “Gloria Fuertes. Del amor prohibido a la marginalidad”, *Romance Quarterly*, 49 (2002), pp.228-240.

ARIAS CAREAGA, Raquel, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2005.

ARNALTE, Arturo, *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La esfera de los libros, 2003.

BENÍTEZ, Rubén, “El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes”, *Revista Mester*, 9.1 (1980), Universidad de California, pp. 21-33.

BOLLMANN, Stephan, *Las mujeres que escriben también son peligrosas*, Madrid, Maeva, 2007

BROWNE, Peter E., *El amor por lo (par)odiado: La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*, Madrid, Pliegos, 1997.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Patricia, “Decoración en casa de Gloria Fuertes”, *Blanco y Negro*, 3.841 (1993), pp. 77-79.

FORNS, Rafael, *Higiene individual y social*, Madrid, Est. Tipográfico de V. Tordesillas, 1912.

FUERTES, Gloria, *Garra de la guerra*, Valencia, Media Vaca, 2010.

_____, *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra, 2006.

_____, *Historia de Gloria: (amor, humor y desamor)*, Madrid, Cátedra, 2008.

GARCÍA LÓPEZ, A., “Gloria Fuertes: sola en la sala”, *La Estafeta Literaria*, 515 (1973).

“Gloria Fuertes, poeta de guardia”, *ABC*, Madrid (1972), pp. 167.

GRECO, Bárbara (ed.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia, “Escritoras de la posguerra frente al espejo. Derrotas y conquistas de algunas antiheroínas”, *Papers*, 98/4 (2013), pp. 655-675.

LUCA DE TENA, Torcuato, *Los renglones torcidos de Dios*, Barcelona, Planeta, 1986.

MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes: la cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.

MARTÍN, Santiago, “Gloria Fuerte: Gracias a la fe el hombre puede crear su alegría”, *ABC*, Madrid (1986), pp. 42.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Anagrama, Barcelona, 1987.

MARTÍNEZ RUÍZ, Florencio, “Obras incompletas”, *Blanco y Negro*, 3.324 (1976), pp. 66.

MAYORAL, Marina (coord.), *Memorias de la guerra civil en las escritoras españolas*, Madrid, Sial, 2010.

MOLINERO, Miguel Ángel, “Miércoles poéticos en Lady Pepa”, *Blanco y Negro*, 3.181, (1972), pp. 82.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía, *Discurso de autora: Censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, UNED, 2013.

NASH, Mary, *Rojas: Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1999.

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria, *Mujeres y hombres en la España franquista*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.

PAYERAS, María, *El linaje de Eva: tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid, Sial ediciones, 2003.

PLATERO MÉNDEZ, Raquel, “Apuntes sobre la represión organizada del lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en el período franquista”, VVAA., *Homosexuales y Transexuales: Los otros represaliados del franquismo, desde la memoria histórica*, Barcelona, Bellaterra, 2009.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Sofía, “Mujeres perversas. La caricaturización femenina como expresión de poder entre la guerra civil y el franquismo”, *Asparkía*, 16 (2005), pp. 177-198.

_____, “La sección femenina, la imagen del poder y el discurso de la diferencia”, *Feminismo/s*, 16 (2010), pp. 233-257.

SABATER TOMÁS, Antonio, *Peligrosidad social y delincuencia*, Barcelona, Nauta, 1972.

SCANLON, Geraldine M., “La mujer bajo el franquismo”, *Tiempo de Historia*, 7 (1977), pp. 5-28.

SOSA VELASCO, Alfredo J. (ed.), *Médicos escritores en España, 1885-1955*, Gran Bretaña, Támesis, 2010.

UMBRAL, Francisco, “Diario de un snob”, *Blanco y Negro*, 3.226 (1974), pp.68.

“Unidos por el rastro”, *ABC*, Sevilla, 33.347 (2007), pp. 80.

VV.AA., *Cultura y culturas en la historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

UNA MIRADA LÉSBICA EN EL GÉNERO POLICÍACO ESPAÑOL E ITALIANO

Yolanda Romano Martín
Universidad de Salamanca

Es innegable que las librerías de medio mundo están repletas de títulos de género negro escritos y protagonizados por mujeres, a pesar de que todavía haya quién piense que las mujeres no pueden escribir sobre la violencia porque no está en su ADN, cuando paradójicamente, en la vida real, son las primeras víctimas de la violencia masculina. Este boom de la presencia femenina en la novela negra se ha hecho patente en el incremento inusual de escritoras, como en la proliferación de personajes protagonistas femeninos. Esta eclosión ha venido respaldada por el inesperado éxito de las escritoras nórdicas Asa Lasso, Camilla Läckberg y Mary Jungstedt que han monopolizado el mercado editorial y han alcanzado grandes cotas de popularidad entre los lectores y crítica, ganándose un puesto entre los más grandes. A pesar de esto en Italia y en el resto de los países del Mediterráneo, la irrupción de la mujer en el género negro ha sido mucho más lenta, no obstante y muy poco a poco se está tejiendo una red de escritoras, de norte a sur, que manejan los resortes del género con la misma maestría que sus compañeros hombres, siendo únicamente el resultado final, en cuanto a valor literario de sus obras, lo que realmente cuenta. Uno de los motivos por los que la mujer está cobrando fuerza en la literatura criminal ha sido la propia evolución de la sociedad. Vivimos una época en la que están de moda términos como paridad y cuota femenina. Desde la política al mundo empresarial, se intenta promover la idea de que la mujer es capaz de ejercer los mismos empleos profesionales que los hombres. Estos intentos no resuelven del todo la desigualdad que sufre la mujer en la vida cotidiana y en el campo laboral. La literatura es reflejo de los cambios sociales y una poderosa herramienta crítica y por consiguiente no es ajena a los intentos de que la mujer tenga igualdad de derechos en todos los ámbitos. Aunque no se trate más que de ficción, el género policial muchas veces nos ofrece una visión real de los problemas que las mujeres en general, y las mujeres investigadoras en concreto, deben afrontar en un mundo hostil dominado por hombres y demostrar su valía en un terreno que, hasta hace poco, les estaba vetado. La lucha de la mujer, desde diferentes asociaciones políticas y culturales, no sólo se reduce al ámbito profesional. En estos años han cobrado fuerza los colectivos de Gays y

Lesbianas que están llevando a cabo una campaña de información y difusión para eliminar la intolerancia y la homofobia que aún sufren algunas mujeres desde ciertos sectores. Aunque la sociedad haya evolucionado favorablemente en relación al reconocimiento y la reafirmación de la identidad sexual de los gays, no ocurre lo mismo con respecto a las lesbianas cuyo camino sigue siendo todavía tortuoso y difícil. En el caso que nos ocupa, es decir, en la literatura criminal, aún es escasa la visibilidad de las escritoras lesbianas en el género policiaco tanto en Italia como en España, mientras que en los países anglosajones muchas de ellas han obtenido un gran reconocimiento internacional. Pero el camino ha sido largo. Primero fueron las mujeres las que tomaron las riendas de la investigación e invirtieron los papeles, dado que de malhechoras, víctimas o simplemente mujeres fatales pasaban a convertirse en las detectives. Un segundo y definitivo paso está siendo la aparición de una novela negra escrita por feministas (en su mayoría lesbianas) que utilizan las historias del crimen para fortalecer y defender su identidad lesbiana. Una labor que no ha sido nada fácil, dado que siempre se han visto rechazadas cultural y socialmente. Como nos recuerda Javier Otaola en su conferencia “Novela negra y lesbianismo”, la primera sabuesa de la historia del género la encontramos en 1977 gracias a la escritora M. F. Beal en la novela *Angel Dance*. Esta es la primera trama narrativa protagonizada por una investigadora lesbiana llamada Kat Guerrero. El segundo personaje lesbiano del género, surge un año después, en 1978, cuando Eve Zaremba escribe *A reason to kill*, aunque no sale del armario hasta su secuela en 1986, en la entrega titulada *Work of a Million*. Un verdadero referente de la literatura policial lésbica es la escritora Katherine V. Forrest (1939) quien en 1984 nos presenta a la primera policía profesional lesbiana. Kate Delafield, una antigua marine y detective de policía de la sección de homicidios toma las riendas de la investigación en *Amateur City* y en otras siete historias. En la actualidad las escritoras anglosajonas y nórdicas, son las únicas que compiten en las listas de éxito con sus colegas masculinos. Entre las más reconocidas está la ítalo-americana Sandra Scopettone¹⁴⁵(1936) que vive en Long Island y desde los años 60 escribe novela policial para adultos y adolescentes, a veces bajo el pseudónimo de Jack Early¹⁴⁶. Su personaje más emblemático es Lauren Laurano, una detective privada bajita, simpática e irónica, que detesta los ordenadores y la sangre, y vive en Nueva York. Esta ex agente federal, feminista y lesbiana declarada

¹⁴⁵ La serie de Lauren Laurano ha sido publicada en Italia por la editorial E/O.

¹⁴⁶ Ha sido galardonada con el Premio Shamus a la mejor novela de investigación y candidata en dos ocasiones al Premio Edgar Allan Poe Mystery Award.

como su creadora, vive una relación con su compañera Kip y a lo largo de las cinco novelas de la serie nos muestran una interesante evolución sentimental a la vez trata de resolver unas tramas narrativas que nos recuerdan el estilo de Andrea Camilleri. La británica Stella Duffy (1963) es un personaje ecléctico, pues además de escritora prolífica es actriz y editora del sitio Tart City. Es conocida por la serie de novela negra interpretada por la detective privado Saz Martin. Las historias de esta mujer traducidas a varios idiomas se inspiran en el hard boiled más clásico aunque el personaje está muy alejado de los estereotipos del género. Utiliza un lenguaje directo e incisivo y los crímenes que debe resolver son especialmente intrincados. La noruega Anne Holt (1958) representa la novela negra lesbiana nórdica y es sin duda uno de las figuras relevantes de la narrativa escandinava. Esta polifacética mujer, licenciada en Derecho, ha trabajado en el Departamento de Policía de Oslo, ha ejercido de periodista de televisión y de abogada e incluso ha sido ha sido Ministra de Justicia. De su pluma nace la inspectora lesbiana Hanne Wilhelmsen, una mujer que debe luchar en un ambiente masculino, pero que logra hacerse valer por sus cualidades innatas para la investigación. Debuta en la novela *La diosa ciega* y hasta el momento es la protagonista de siete novelas traducidas a 25 lenguas.

Centrándonos en la producción de la novela negra lesbiana en España e Italia observamos que su presencia es aún muy débil y goza de poca repercusión entre los lectores. En el caso español este hecho no debe sorprendernos, dado que la incursión de las mujeres en el género, ha sido más lenta que en el país transalpino y se ha consolidado sólo tras la aparición del personaje de Petra Delicado creado por Alicia Giménez Bartlett. Cuando en 1993 aparece el primer personaje lesbiano del crimen español, en el panorama del género detectivesco ya se conocían algunas mujeres investigadoras por obra de autoras como Lourdes Ortiz, María Antònia Oliver o Isabel Clara Simò. Es en 1979 cuando Lourdes Ortiz crea a Bárbara Arenas, la primera detective femenina de la novela policiaca, protagonista de la novela *Picadura mortal*. Aunque la autora no tenía pretensiones feministas el resultado era meritorio para la época dado que mostraba a una auténtica mujer liberada.

Es Blanca Álvarez quien con *La soledad del monstruo* (1992) nos presenta a un personaje marginal, la lesbiana Bárbara Villalta, por ser a la vez investigadora y criminal, pero que debe resolver una compleja trama de venganza y traición entre mujeres. Esta asturiana es licenciada en Filología Hispánica y diplomada en Trabajo Social por la Universidad de Oviedo. Actualmente trabaja como periodista

compaginando su trabajo con la literatura y la docencia¹⁴⁷. Bajo el pseudónimo de Lola Van Guardia se esconde la barcelonesa Isabel Franc (1955), autora de las novelas negras de temática lesbiana en clave de humor: *Plumas de doble filo* (1999), *La mansión de las trébedas* (2002), *No me llames cariño* (2004). Es en *Plumas de doble filo* donde conocemos a Emma García, la primera inspectora lesbiana española que debe resolver el asesinato de una diputada. La novedad radica en el tono satírico-humorístico que imprime la autora a la trama criminal donde desfila un variopinto muestrario de lesbianas. Emma García representa una parodia del clásico detective del subgénero hard-boiled.

En la novela de subgénero whodunit *Curvas peligrosas* (2010), publicada por la escritora lesbiana Susana Hernández (1969) tenemos la ocasión de conocer a una pareja de subinspectoras que se complementan en su trabajo. Rebeca Santana¹⁴⁸, una mujer lesbiana, brillante y con traumas familiares, se siente atraída por su compañera Miriam Vázquez, heterosexual y muy femenina pero más brusca y borde. En la segunda entrega titulada *Contra las cuerdas* (2012) se enfrentan a un violador y asesino en serie que actúa en la Costa Dorada y en Barcelona y lucharán desesperadamente por salvar la vida de una amiga. Itxaro Borda (1959), licenciada en Historia Contemporánea pero escritora de profesión, es autora de la trilogía de novela policíaca: *Bakean ützi arte* (1994), *Bizizano munduan* (1996) y *Amorezko pena baño* (1996). Su protagonista es Amaia Ezpedoi, inteligente, sentimental, patriota y admiradora de Lenin; una detective que compagina su trabajo como barrendera en las calles de Baiona con el de investigadora. Cinco amigas lesbianas componen el cuadro de personajes: Ilse, Zoko, Prezios, Deborah y Nolwen, la capitana de la comisaría de Baiona compañera sentimental de Amaia.

Completamos el elenco de investigadoras lesbianas con una de las autoras de ficción criminal más apreciadas por la calidad de sus trabajos, cuyo motor de creatividad es contar las relaciones entre mujeres. Nos referimos a la escritora Clara Asunción Galán (1968) quien con su novela *El primer caso de Cate Maynes* (2011) nos da a conocer una dura y cínica detective privada. Catherine Simone Maynes, enganchada al sexo y al alcohol, es una chica con pistola, de vida desmantelada como la ha definido su propia autora. En esta su primera historia debe resolver un chantaje del que es víctima una joven perteneciente a una familia adinerada. En esta trama la autora aborda temas

¹⁴⁷ Como escritora ha sido galardonada con el Premio de poesía Erótica Cálamo y por su obra infantil Caracoles, pendientes y mariposas ha conseguido el XIII Premio de literatura Infantil Ala Delta.

¹⁴⁸ La protagonista de la serie, Rebeca Santana ganó a finales de 2012 el premio LeeMisterio al mejor personaje femenino de novela negra y policial.

sociales como la homofobia y la violencia de género, y no duda en aderezar la trama con escenas de sexo entre mujeres. La última en llegar es la enfermera neoyorquina Robyn que entre conquista y conquista investiga lo que está ocurriendo en su hospital en la novela *Exceso de confianza* (2013) publicada por Tamara Ayuso. Tamara Ayuso es una joven escritora lesbiana, declarada activista feminista y redactora y fotógrafa por devoción. Sin embargo, en nuestro recorrido por las investigadoras lésbicas, no podía faltar un destacado personaje salido de la pluma de un hombre. El abogado y escritor Javier Otaola (1956) en *Brocheta de carne* (2003) elige a Felicidad Olaizola para resolver los macabros crímenes sexuales ocurridos en Bilbao. Esta lesbiana es suboficial de la Unidad de Investigación de la Ertzaintza y sufre una historia personal turbulenta. Repite experiencia en la novela negra *As de espadas* (2009), donde esta vez, Felicidad se mueve entre las altas esferas de la sociedad vasca para investigar la extraña muerte del acaudalado naviero Luis Raymond.

Estas son las investigadoras lésbicas nacionales que en los últimos años se han dado a conocer en el género policial, siguiendo la estela de sus colegas foráneas, salidas de la pluma de J. M. Redmann, Radclyffe, Gerri Hill, Ann O'Leary, Linda Hill, Laurie R. King además de las citadas con anterioridad.

Veamos a continuación cuál es la visibilidad de estas singulares detectives en el giallo italiano. Existen diversos estudios sobre la literatura lesbiana italiana que nos han ayudado a comprender el momento que viven estas autoras en relación con las editoriales, la crítica literarias, sus propios colegas masculinos y los lectores. Uno de los estudios más recientes es el publicado por la escritora lesbiana Margherita Giacobino titulado *Orgoglio e privilegio. L'eroismo della letteratura lesbica*, donde se hace un repaso de la literatura lesbiana y se subraya el heroísmo como condición natural e inherente en estas autoras. Según Giacobino muchas de ellas eligen la autobiografía y el diario para contar sus propias vivencias y sufrimientos, otras en cambio, prefieren rechazar la etiqueta de literatura lesbiana e incluso reniegan de esta identidad. Una iniciativa que merece la pena destacar es la propuesta por la escritora y periodista Delia Vaccarello que con el apoyo de la editorial Mondadori publica en 2003 la antología *Principesse azzurre* donde se recopilan historias de mujeres que aman a mujeres y escritas por mujeres al que seguirán otras ediciones posteriores.

Volviendo a los personajes y autoras lésbicas, tras haber realizado un estudio bibliográfico podemos afirmar que en el género giallo son aún muy escasos los personajes de relevancia que se caracterizan por su condición sexual diferente. Podemos

destacar a la comisaria de policía lesbiana Adele Sòfia protagonista de las novelas *Voci* (1994) y *Buio* (1999) ambas de Dacia Maraini. Esta investigadora racional y equilibrada lucha contra la maldad de la sociedad consciente de sus limitaciones pero sin desalentarse nunca. El lesbianismo es un tema recurrente en la obra de Rossana Campo y en concreto en el giallo *Mentre la mia bella dorme* (1999), donde una periodista embarazada investiga la muerte de Fruit con la que acababa de pasar una noche sáfica.

La escritora y periodista turinesa Anna Berra se inicia en la narrativa con la publicación de un noir, ambientado en su ciudad natal, titulado *L'ultima ceretta* (2003) donde destaca el componente erótico-sexual. Está protagonizado por Alice, una esteticista que para ganar dinero hace espectáculos porno con su amiga Paola. En una de estas sesiones de estética a domicilio se topa con un asesinato y su curiosidad le lleva a ir tras la pista del killer.

Una vez que Fiorella Cagnoni (1947) cierra su negocio familiar dedicado al juguete, se vuelca por entero en su afición por la escritura. Durante años ha sido miembro activo de las organizaciones políticas Tribuna Rossa y Lotta Continua. En el año 73 entra en contacto con el colectivo feminista Via Cherubini empeñado en promover la práctica de la autoconciencia. Algunos miembros de esta organización fundan la Libreria delle Donne di Milano un grupo feminista histórico con el que va a colaborar muy activamente Cagnoni. Ha trabajado en numerosos otros proyectos en apoyo de la mujer y en su promoción laboral, así como en proyectos estrictamente literarios. Ha publicado seis novelas eligiendo el género policial como medio de expresión desde el cual defender su ideología progresista. Se inspira en Agatha Christie y en Patricia Highsmith para crear unas tramas ambientadas en Milán, donde Alice Carta, la primera investigadora lesbiana del giallo italiano, y la condición sexual y social de las mujeres son las protagonistas absolutas de: *Questione di tempo*, *Incauto acquisto*, *Arsenico*, *Alice Carta in Inghilterra*, *E Vecchi Merletti*, *Pasqua Bassa con Delitto*, escritas entre 1985 y 2012. Pero, ¿cómo es esta mujer detective? Alice es una empresaria de accesorios náuticos que ha heredado de su padre pero ha estudiado filosofía. Vive entre gatos y un montón de amigas pero ningún hombre. Tiene una casa en el lago de Como que le sirve de refugio en tiempos de crisis. Toca el piano y ama la literatura de García Márquez, sobre todo *Cien años de soledad*. Pasa sus vacaciones en la isla de Cerdeña pero es una milanesa de pura cepa. Tiene un gran olfato para la investigación y en todos los casos que protagoniza debe ayudar a alguna amiga en apuros. No obstante en todas

las historias que Alice protagoniza pasa desapercibida su condición sexual, permaneciendo siempre en un segundo plano casi escondido.

Maria Rosa Cutrufelli (1946) es una reconocida escritora y periodista siciliana. Muy activa en la difusión de la literatura femenina, ha fundado y dirigido la revista de “Tuttestorie” y se ha encargado de la organización de la primera feria del libro femenino en 1984 en Roma. Esta escritora ha estado siempre ligada al movimiento feminista y a los problemas relacionados con la emancipación de la mujer. Descarta la etiqueta de literatura femenina porque en su opinión tiene connotaciones limitadas y prefiere hablar de literatura *a firma femminile*. En su faceta de escritora podemos citar diversas novelas, libros de viajes, libros de literatura juvenil, ensayos, antologías y relatos. Algunas de estas publicaciones han sido traducidas a otras lenguas. La única novela de género negro de su producción es, *Complice il dubbio*, de 1992 (revisada completamente en 2006). La trama gira en torno a la muerte de un arquitecto romano, hecho que provoca que dos mujeres, Anna y Marta, relacionadas con él, pero pertenecientes a mundos distintos, tengan que concordar una versión que las exculpe del asesinato. La novela resulta ser un verdadero noir psicológico porque la autora realiza una operación de introspección de las dos protagonistas¹⁴⁹.

La escritora milanesa Sarah Sajetti (1971) es una defensora convencida de los derechos de los homosexuales y durante su trayectoria profesional ha llevado a cabo numerosos y dispares trabajos: desde camarera, a cocinera o agricultora. En la actualidad se ocupa de la redacción de guías turísticas que compagina con la escritura. Es asimismo directora de la colección digital de novelas lésbicas QL2 editada por Robin Edizioni. En 2008 comienza su andadura como novelista con el giallo *Volevo solo un biglietto del tram*. En 2012 escribe la continuación de su primera novela titulada *Storie di streghe e di delitti*. La protagonista de la historia sigue siendo Chiara Chiaretti¹⁵⁰ y su compañera, el comisario de policía, Alessandra Pastore, pero esta vez, la escena se traslada de la metrópolis milanesa a las colinas del Monferrato. Las dos mujeres tratan de encontrar un poco de serenidad en el campo, sin embargo la vida tranquila de este pequeño pueblo, se ve truncada por una serie de muertes que deberán ser resueltas. Sajetti es una apasionada lectora del género giallo y de la literatura escrita por homosexuales y con personajes homosexuales como es el caso de David Leavitt.

¹⁴⁹ Esta novela noir ha sido llevada al cine por la Emanuela Piovano con el título *Le complici* (1998). Esta directora de cine es la fundadora del movimiento Camera woman especializado en indagar en la condición femenina.

¹⁵⁰ Nombre muy similar al de la autora, en un claro gesto autobiográfico.

Aunque considera que este subgénero de literatura lesbiana está absolutamente abandonado por las editoriales.

En nuestro recorrido por los personajes lésbicos merece la pena destacar las aportaciones de dos interesantes escritores del giallo italiano: Pablo Echaurren y Massimo Carlotto. El pintor, dibujante de cómic Pablo Echaurren (1951) para lanzarse al mundo literario elige el género noir con tintes grotescos y humorísticos dando como resultado un estilo muy personal y atractivo. Es el creador de la comisaria Vanessa Tullera protagonista de las novelas *Bloody Art* (2006), *Terra di Siena* (2007) y *Delitto d'autore* (2013). Esta insólita policía, deportiva, masculina y secretamente enamorada de su compañera la teniente Rosa Caronia, investiga como pez en el agua en los ambientes artísticos: de las galerías de arte a las performance de body art. De la mano de un grande del giallo italiano, Massimo Carlotto nace la comisaría de policía Bernardette Boudet que lucha encarnizadamente contra la criminalidad marsellesa en la novela negra *Respiro corto* (2012).

Como hemos podido comprobar la investigadora lesbiana hoy es aún un sujeto raro en la novela policial española e italiana. En ambos países las investigadoras lesbianas son de características muy dispares: personales y profesionales. Prototipos de lesbianas diferentes, como lo son todas las mujeres: desde las que tienen una pareja sentimental a las que esconden sus sentimientos, pasando por las que reniegan del amor o las que no han salido del armario. La mayor diferencia que hemos podido apreciar está relacionada con la presencia del sexo explícito. En las novelas españolas aparece con mayor frecuencia y sin censura, mientras que las italianas se muestran mucho más púdicas y se atreven únicamente a la exposición de sus sentimientos, dando así mayor peso narrativo a la trama policial. No obstante y a pesar de los cambios sociales y las leyes que favorecen su integración normal en la sociedad, en la actualidad, en los medios de comunicación, tanto en España como en Italia, sigue prevaleciendo una imagen inadecuada de estas mujeres desde el punto de vista discursivo y representativo. Salvo en contadas excepciones, estas autoras y sus investigadoras siguen teniendo dificultades para salir de su círculo cerrado (editoriales específicas del género) y darse a conocer por los seguidores del género negro y policial. La cultura lesbiana y su literatura española e italiana adolecen aún de un marcado sello de clandestinidad y están aún lejos de alcanzar los logros de sus colegas anglosajonas y nórdicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, B., *La soledad del monstruo*, Madrid, Grupo Libro, 1992.
- BERRA, A., *L'ultima ceretta*, Milano, Garzanti, 2003.
- BORDA, I., *Bakean ützi arte*, Zarautz, Susa, 1994.
- _____, *Bizi nizano munduan*, Zarautz, Susa, 1996.
- _____, *Amorezko pena baño*, Zarautz, Susa, 1996.
- CAGNONI, F., *Questione di tempo*, Milano, La Tartaruga, 1985.
- _____, F., *Incauto acquisto*, Milano, La Tartaruga, 1992.
- _____, F., *Arsenico*, Milano, La Tartaruga, 2001.
- _____, F., *Alice Carta in Inghilterra*, Melendugno, Zane Editrice, 2007.
- _____, F., *E vecchi merletti*, Lecce, Zane Editrice, 2011.
- _____, F., *Pasqua bassa con delitto*, Lecce, Zane Editrice, 2012.
- CAMPO, R., *Mentre la mia bella dorme*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- CARLOTTO, M., *Respiro corto*, Torino, Einaudi, 2012.
- CUTRUFELLI, M. R., *Complice il dubio*, Milano, Interno Giallo, 1992.
- ECHAURREN, P., *Bloody art, Ravenna*, Roma, Fernandel, 2006.
- _____, P., *Terra di Siena*, Ravenna, Roma, Fernandel, 2007.
- _____, P., *Delitto d'autore*, Milano, Shake editori, 2013.
- FRANC, I., *Plumas de doble filo*, Madrid, Egales, 1999.
- _____, I., *Las mansión de las tríbadas*, Madrid, Egales, 2002.
- _____, I., *No me llames cariño*, Madrid, Egales, 2004.
- GALÁN, C. A., *El primer caso de Cate Maynes*, Madrid, Egales, 2011.
- GIACOBINO, M., *Orgoglio e privilegio. L'eroismo della letteratura lesbica*, Milano, Il Dito e la Luna, 2003.
- HERNÁNDEZ, S., *Curvas peligrosas*, Madrid, Osea Editorial, 2010.
- _____, S., *Contra las cuerdas*, Barcelona, Editorial Alrevés, 2012.
- MARAINI, D., *Voci*, Milano, Rizzoli, 1994.
- _____, D., *Buio*, Milano, Rizzoli, 1999.
- OTAOLA, J., *Brocheta de carne*, Siero, Editorial Sapere Aude, 2003.
- _____, J., *As de espadas*, Barcelona, Editorial Viamagna, 2009.
- SAJETTI, S., *Volevo solo il biglietto del tram*, Roma, Robin, 2008.
- _____, S., *Storie di streghe e di delitti*, Roma, Robin, 2012.

2. MUJERES LUCHADORAS Y ACTIVISTAS

2.1. *La lucha armada o inerme a favor de los derechos de las mujeres*

CONSTRUCCIÓN DEL ESTADO CONSTITUCIONAL DESDE LAS RELACIONES DE GÉNERO: DISCURSOS POLÍTICOS, NORMAS DE EXCLUSIÓN Y PARTICIPACIÓN FEMENINA.

Ana Aba Catoira
Universidad de A Coruña

1. PRESENTACIÓN

La histórica exclusión de las mujeres del espacio público ha imposibilitado su participación en la construcción del Estado de Derecho. El patriarcado se ha mantenido sin apenas ser cuestionado aunque han existido voces disconformes con este modelo oficial institucionalizado y firmemente establecido que plantearon otro modo de entender las relaciones de poder entre mujeres y hombres. Sin embargo, la historia transmitida y enseñada generación tras generación, así como las corrientes de pensamiento imperantes en cada momento histórico, han ocultado estas reivindicaciones en defensa de los derechos de las mujeres como presupuesto para garantizar los derechos de la humanidad. Ello ha condenado al olvido la figura de aquellas mujeres que, tras tomar conciencia de su condición de sujetos, lucharon por participar públicamente en distintos foros como tertulias, asociaciones o incluso con publicaciones en prensa de corte político.

Esta exclusión femenina ha contado con el Derecho como aliado perfecto. Así, este sistema se ha legitimado a base de construir categorías jurídicas, principios e instituciones de pretendida universalidad que privaron a las mujeres de la condición de sujeto político-jurídico y las desprovoyó de toda capacidad y cualquier papel activo en la vida pública. Indefectiblemente el inicio marca de forma indeleble el futuro que está por llegar y, en este sentido, el origen del sujeto político, del individuo/ciudadano titular de derechos, determinó la historia de las mujeres, pues este sistema político-jurídico estableció a los varones como sujetos de las normas y mantuvo al margen a las mujeres que permanecieron dentro de otra realidad específica. Por tanto, “mientras los varones son presentados como los sujetos capaces de nombrar la realidad, las mujeres se presentan, cuando se presentan, como objetos relacionados con ellos y, únicamente desde su punto de vista” (Astola, 2008: 34).

Toda reacción frente a esta injusta e irracional exclusión fue rechazada y ocultada desde el control de las instituciones y desde la creación de las normas por el patriarcado sólidamente implantado a nivel social, político y económico manteniendo a las mujeres sometidas jerárquicamente a la autoridad y decisión masculina en todas las estructuras sociales (Puleo, 1993). Bajo estas circunstancias adversas, con una opinión pública en contra y bajo un entramado normativo de prohibiciones y exclusiones articulado sobre una supuesta incapacidad natural que las convierte en el sexo complementario o el segundo sexo, hubo mujeres que asumieron un compromiso activo por la defensa de sus derechos y que de forma más o menos directa protagonizaron distintos acontecimientos tanto en los años anteriores como posteriores a la aprobación de nuestra primera Constitución. Una participación especialmente meritoria que supuso el ejercicio de una ciudadanía de facto con incursión en espacios reservados a los varones en cuanto que únicos sujetos jurídicos reconocidos. Nombres propios como Mary Wollstenocraft, Olympe de Gouges o Theroigne de Mericourt, durante la Revolución Francesa¹⁵¹; Anne Wheeler¹⁵², Carmen de Burgos¹⁵³ y Clara de Campoamor en España¹⁵⁴ (Nash, 2004) y varones destacados como Condorcet¹⁵⁵ en Francia o el Padre Feijoo y Jovellanos en España que intervinieron activamente en defensa de los derechos de las mujeres.

¹⁵¹ Mujeres ilustradas y también mujeres aguerridas como Mericourt que se incorporó a la Revolución Francesa presentándose en la Toma de la Bastilla con espada y al frente de un grupo de mujeres. La propia Theroigne creó un salón que se convirtió en un club revolucionario y más tarde el Club de los Amigos de la Ley. Mary Wollstenocraft dirigió junto a sus hermanas una escuela y más tarde trabajó como institutriz en Irlanda, si bien su valiosa aportación al feminismo fue su excelente *Vindicación de los derechos de las mujeres* publicada en 1792 que constituye la versión feminista de la Declaración de Derechos de 1789.

¹⁵² En 1825 publicó *La demanda de la Mitad de la Raza Humana. Las Mujeres*, contestando a Mill que publicó *Sobre el Gobierno* posicionándose en contra de la participación política de la mujer. En 1830 publicó *The Rights of Women*.

¹⁵³ Sus publicaciones fueron evolucionando desde temas más superficiales hacia el compromiso con los derechos políticos de las mujeres llegando a reivindicar el sufragio universal.

¹⁵⁴ Como Diputada de la Comisión Constitucional (1931) reivindicó la no discriminación por razón de sexo, la igualdad entre hijos nacidos dentro y fuera del matrimonio, el divorcio y el sufragio femenino. Luchadora infatigable queda perfectamente definida con su frase “mi ley es la lucha”.

¹⁵⁵ El marqués de Condorcet reivindicó abiertamente el voto para las mujeres en un artículo que escribió para el “Periódico de la Sociedad de 1789” y en 1790 publicó *Sobre la admisión de las mujeres en el derecho de ciudadanía*. Su esposa Sophie de Grouchy, reconocida escritora y filósofa, dirigió un salón en París dedicado al mundo de las letras y artes.

2. CONSTRUYENDO EL ESTADO DE DERECHO SIN LAS MUJERES: DISCURSOS Y NORMAS DE EXCLUSION

La exclusión de las mujeres en los albores del Estado Constitucional liberal supondrá su no reconocimiento como sujetos de derecho, su privación de la ciudadanía activa a causa de la negación de sus derechos políticos y otras implicaciones en su ciudadanía civil. Esta construcción patriarcal presenta al varón como el individuo-ciudadano a quien la norma reconoce derechos como la libertad y la igualdad y presenta a la mujer como la excepción. Por tanto, la ciudadanía se reconoce en términos exclusivos de masculinidad planteando una evidente contradicción entre los postulados filosóficos e ideológicos universales y la exclusión femenina. En este sentido, basta contraponer la redacción de las Declaraciones de Derechos de 1789 y 1791.

La Historia Constitucional está incompleta si la construcción de la universalización masculina y la consiguiente exclusión de las mujeres no se explican desde una perspectiva de género. Los discursos filosóficos y religiosos de legitimación de esta superioridad recurrieron a razones y fines naturales que son el núcleo del pacto o contrato social (y el contrato sexual) en virtud del cual se establecen dos esferas dicotómicas (público/privado) y los géneros (Pateman, 1995). La política sexual del patriarcado explica todo, pues el contrato social o pacto fraternal entre varones propietarios (protagonistas de la revolución) exige un contrato sexual previo que garantice la estructura patriarcal en la esfera privada como premisa de la libertad política. Las estipulaciones de este contrato fundacional acordado entre iguales se formalizan en un documento jurídico-político llamado Constitución. Y, ciertamente, el Poder Constituyente habló en masculino, no solo porque la Asamblea Constituyente francesa o las Cortes de Cádiz estuvieran integradas exclusivamente por varones sino porque el lenguaje era masculino al nombrar y representar exclusivamente al individuo ilustrado que encarna los valores e ideales del liberalismo. A través del Derecho se mantendrá este orden donde lo político es lo público, el espacio de la universalidad en el que se reconocen derechos y donde lo privado es, por oposición, la excepcionalidad donde las mujeres quedan desprovistas de toda subjetividad y sin presencia normativa. Así sucede en las Declaraciones de Derechos que proclaman la igualdad a través de categorías genéricas y universales “todos los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos” (art. 1 de la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano) o “todos los hombres son por naturaleza igualmente libres e independientes

y tienen ciertos derechos inherentes” (art. 1 de la Declaración de Derechos de Virginia) (Sevilla, 2007: pp. 473-511; Ventura, 1999, pp.47-51).

3. ACTIVIDAD FEMENINA EN LOS ALBORES DEL CONSTITUCIONALISMO: LA REALIDAD DE LAS MUJERES, LA DISCUSIÓN POLÍTICA Y LAS PREVISIONES NORMATIVAS

La exclusión política y normativa contrasta con la participación en los acontecimientos que discurrieron durante el período revolucionario. En Francia, a partir de 1780, se produjeron varios episodios que influyeron en el papel social de las mujeres y que condicionaron su participación. La redacción imprecisa de la Convocatoria de los Estados Generales en referencia al Tercer Estado permitió que se proclamasen “el Tercer Estado dentro del Tercer Estado”, redactando sus *Cahiers de Doléances*, asistiendo a las asambleas que se celebraban varias veces por semana en diferentes distritos y emprendiendo una marcha sobre Versalles :

todos los habitantes que forman el Tercer Estado, los nacidos franceses y naturalizados, desde la edad de veinticinco años, residentes y que paguen impuestos, tienen derecho a participar en las Asambleas para la elección de diputados y para redactar cuadernos de quejas y reclamaciones. (Martucci)

Esta participación, consentida por razones de pura conveniencia para la reafirmación de las relaciones jerárquicas de poder, no se tradujo en ningún caso en conquista de la ciudadanía política ni en reconocimiento de derechos, reivindicaciones de igualdad reiteradas en los *Cuadernos de Quejas y Reclamaciones* en 1789 y en la *Petición de los Derechos a la Asamblea Nacional* se solicitaba de la siguiente manera:

Habéis otorgado la justa igualdad de derechos [...] y habéis privado injustamente de ella a la más dulce y más interesante mitad de nosotras”, “Habéis devuelto al hombre a la dignidad de su ser, reconociendo sus derechos; no dejaréis gemir por más tiempo a las mujeres bajo una autoridad arbitraria, pues eso sería invertir los principios fundamentales sobre los que reposa el majestuoso edificio que estáis construyendo con vuestro infatigable trabajo para la felicidad de los franceses [...] ha llegado la hora: la justicia, hermana de la libertad, llama a la igualdad de los derechos de todos los individuos sin diferencia de sexo. Las leyes de un pueblo libre deben ser iguales para todos los seres, como el aire y el sol. Demasiado tiempo, por desgracia, los derechos imprescindibles de la naturaleza han sido ignorados: demasiado tiempo leyes

extrañas, digno producto de siglos de ignorancia, han afligido la humanidad, demasiado tiempo, en fin, la más odiosa tiranía ha estado consagrada por leyes absurdas.

En idéntico sentido se expresa Condorcet denunciando públicamente ante los constituyentes que la exclusión femenina construida sobre su supuesta inferioridad resulta absolutamente contraria a la universalidad de derechos que se fundamenta en la razón humana¹⁵⁶. Incluso existen documentos fechados en años anteriores, algunos de naturaleza epistolar (carta de Madame D'Espinay dirigida al Abate Galiani fechada en París el 14 de marzo de 1772) que reflejan como la cuestión femenina estaba presente entre las inquietudes de las mujeres.

Esta presencia femenina en el proceso francés se discutió desde dos posiciones enfrentadas. La más restrictiva, sostiene que el Derecho debe regular el estatus de las mujeres dada la posición civil que ocupan dentro de la sociedad y del Estado, defendiendo su reconocimiento como sujetos de derechos. La segunda concepción, más amplia e integradora, reclama para las mujeres un reconocimiento jurídico que englobe el estatus civil y un estatus político en condiciones de igualdad por coherencia con los principios sobre los que se asienta el Estado Constitucional. Sin embargo, el Derecho distinguirá una doble ciudadanía afirmando que toda la sociedad (niños, deficientes, menores, mujeres y condenados) goza de plenos derechos civiles pero que los derechos políticos corresponden exclusivamente a los varones (Nielfa, 1995: 111).

Esta doble concepción de la ciudadanía ampara la presencia femenina sin necesidad de reconocer derechos políticos, por puro interés del sistema patriarcal que necesita de las mujeres para mantener los ideales ilustrados revolucionarios y sus instituciones. La Constitución de 1791, aunque establece la mayoría de edad en términos de igualdad, a las mujeres les reconoce una ciudadanía puramente pasiva privándolas de los derechos de participación política, pues en ella se proclama que los ciudadanos franceses, los representantes de la Nación, son los llamados a conformar la voluntad general expresada en la Ley, que el derecho a elegir y ser elegible está reservado a los varones con carácter censitario o no se les reconoce derechos individuales, civiles o sociales como la propiedad, el trabajo o la educación. Incluso, años más tarde, con la República jacobina, se eliminan las exclusiones por motivos de riqueza, pero no se considera la igualdad entre los sexos. Bajo la vigencia de la Constitución de 1793 se elimina el

¹⁵⁶ Ver “Sobre la Admisión de las mujeres al derecho de la ciudadanía” (1790).

sufragio censitario universalizándolo en términos exclusivamente masculinos sin ni siquiera prever el reconocimiento de este derecho a las mujeres.

La llegada al poder de Napoleón Bonaparte supuso la confirmación de la limitación jurídica de la posición social de las mujeres, regulándose el matrimonio en el Código Civil de 1804 como un contrato de subordinación jurídica a los varones y contemplando a las mujeres solteras y viudas como seres “anómalos”. En este sentido el art. 213 establecía que “el marido debe protección a la mujer y la mujer debe obediencia a su marido” estableciendo el papel natural de sustentador para el varón y el de cuidadora para la mujer que está sometida a la autoridad masculina, primero del padre y después del esposo.

No obstante, lo anterior, si hubo actividad en el espacio privado o semiprivado considerado su ámbito “natural” y que no suscitaba temores masculinos. Los mercados y las calles se convirtieron en el lugar de reunión de las mujeres de clase social llana mientras que los salones dieciochescos eran los espacios favoritos de las mujeres de clase alta. Junto a los anteriores proliferaron reuniones en los clubes femeninos que se fueron fundando o en los de carácter mixto a los que consiguieron acceder o en las mismas puertas de los masculinos donde no se les permitía la entrada. Las mujeres con mayores inquietudes intelectuales y políticas se sirvieron de la libertad de prensa e imprenta que encontraron idóneas para hacer públicas sus opiniones sobre diversos temas siendo mayoritarios los asuntos domésticos o los considerados como propios de la naturaleza femenina. Incluso, algunas mujeres fueron más allá consiguiendo acceder a las tribunas públicas para participar en los debates, pero no se les permitió entrar en la Asamblea por carecer de derechos ciudadanos. En este contexto se redacta la “Declaración de Derechos de la Mujer y de la Ciudadana” obra de Olympe de Gouges (1791) o la “Vindicación de los derechos de la mitad del género humano” de Mary Wollstenocraft (1792). Asimismo se fundaron asociaciones políticas como el “Club de las Ciudadanas Republicanas y Revolucionarias” en 1793, la “Sociedad Patriótica y de Beneficencia de los Amigos de la Verdad”, la “Sociedad de Amigas de la Libertad y la Igualdad” reivindicando el derecho a la educación para las niñas o la defensa de derechos políticos o incluso el divorcio. La desaparición de la prensa femenina en 1791 reforzó el papel de los clubes que incluso llegaron a federarse en el Comité Central des Sociétés Fraternalle y en ese mismo año Pauline Leon organizó una Guardia Nacional de Mujeres. El poder reaccionó frente a la movilización femenina y en 1795 se prohibió

toda reunión de más de cinco mujeres bajo pena de arresto, así como que su asistencia a la asamblea política.

La relación de las mujeres españolas con el primer constitucionalismo se caracteriza por la exclusión del ejercicio de la ciudadanía, además de tener reducidas al mínimo las posibilidades de recibir una educación instructiva. Suele ser común comparar lo sucedido en España y Francia aunque entendemos que son dos realidades muy distintas tanto en términos sociales como políticos dependiendo en todo caso de factores socio-económicos como la educación, poder económico y la posición social. En términos generales se trató de una participación baja concentrada en las caspas sociales acomodadas y con carácter predominantemente patriótico más que reivindicativo. Políticamente no hubo una discusión comparable a la mantenida en Francia pues en ningún caso se abordó la cuestión de la ciudadanía y el reconocimiento de derechos manteniéndolas fuera del espacio público.

3.1. Las normas de exclusión femenina

Las Cortes de Cádiz (Pérez Ledesma, 1991: 171) aprobaron nuestra primera Constitución en 1812, una norma masculina en todos los sentidos, en su lenguaje y en sus contenidos. A lo largo de su articulado no se encuentra una declaración de derechos sólo una referencia genérica en su art. 4 y la obligación de la Nación de preservarlos, “la Nación está obligada a conservar y proteger por leyes sabias y justas la libertad civil, la propiedad y los demás derechos legítimos de todos los individuos que la componen”. Aunque la norma reconoce la titularidad de derechos de forma genérica a “todos los individuos que componen la Nación” establece restrictivamente quienes son los representantes nacionales privando a las mujeres de su condición de ciudadanas.

La Nación se define como “la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios” (art. 1) y precisa quienes son españoles “todos los hombres libres nacidos y avecindados en los dominios de las Españas y los hijos de éstos” (art. 5). Por tanto, de una interpretación conjunta, se desprende que los derechos civiles corresponden a los varones y los derechos políticos solo a los ciudadanos (“aquellos españoles que por ambas líneas traen su origen de los dominios españoles de ambos hemisferios y están avecindados en cualquier pueblo de los mismos dominios y los hijos de éstos” art. 18). Así, resulta que ser español no conlleva automáticamente la ciudadanía al establecerse restricciones como las castas, la condición de sirvientes, la incapacitación, haber sido procesado, ser deudores o estar desempleados. Así, por un lado, no tener educación

servió de criterio de exclusión de las castas y por otro la dependencia o la falta de autonomía justificó la exclusión de las mujeres y de los sirvientes domésticos (Pérez Ledesma, 1991: 188-189). No obstante, la primera resulta salvable a través de la virtud o del merecimiento lo que no sucede con la segunda, sin que esta exclusión recibiese una respuesta similar a la francesa¹⁵⁷.

La educación resulta esencial para el desarrollo de las personas si bien las mujeres apenas pudieron acceder a ella en base a una supuesta incapacidad natural de ahí el elevadísimo nivel de analfabetismo en toda la sociedad y entre las mujeres de escasos recursos en particular. La creación de la Escuela de Niñas, bajo el reinado de Carlos III, obedeció al objetivo estatal de formar mujeres para el matrimonio y consolidar el modelo ilustrado a través de la institución familiar. En este sentido, su Reglamento de funcionamiento establecía el orden a seguir en la enseñanza de las materias, “primero la oración, después el aseo y laboras” y “si alguna de las muchachas quisiera aprender a leer la maestra tendrá obligación de enseñarlas”.

Para el modelo ilustrado la educación femenina constituye una cuestión de política del Estado pero siempre al servicio del modelo patriarcal afirmando la función social de las mujeres, como esposas y madres, esencial para el progreso de la nación, ya que la correcta formación femenina mejorará la calidad de vida de sus esposos e hijos. Tal como se ha señalado el pacto social va unido al contrato sexual que exige la permanencia de las mujeres en el ámbito familiar ocupándose de la reproducción y de los cuidados para que los hombres puedan ser libres y dedicarse a lo público. Este modelo no resulta compatible con aquel que defiende la igualdad intelectual y moral desde una concepción ilustrada, renovadora, moderna y racionalista que evidencia las contradicciones del liberalismo, ya que afirma los valores ilustrados y al mismo tiempo sostiene la incapacidad femenina y niega el acceso a la instrucción. Especialmente reivindicativa fue la “Vindicación de Derechos” de Mary Wollstenocraft quien contra argumentando al “Emilio” hace lúcida defensa de los derechos de las mujeres y de la educación como recurso indispensable para disfrutar de autonomía al “Emilio” de Rousseau (Escudero Alday, 2001).

En su Teatro Crítico Universal el Padre Feijoo afirmaba que:

Estos discursos contra las mujeres son de hombres superficiales. Ven que por lo común no saben sino aquellos oficios caseros a qué están destinadas y de aquí infieren (aún sin saber que

¹⁵⁷ Los debates sobre la representación nacional se pueden consultar en <http://www.cervantesvirtual.com>.

lo infieren de aquí, pues no hacen sobre ello algún acto reflejo) que no son capaces de otras cosas. El más corto lógico sabe que de la carencia del acto a la carencia de la potencia no vale la ilación; y así, de que las mujeres no sepan más, no se infiere que no tengan talento para más¹⁵⁸.

Asimismo, Josefa Amat en su célebre “Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres”, rebatiendo las afirmaciones de Cabarrús, concluía que la ignorancia de las mujeres era responsabilidad de los varones, igual que la difusión de estereotipos femeninos que transmiten una imagen de absoluta incapacidad y de total inferioridad. Además afirmaba la inexistencia de virtudes específicamente femeninas y de otras específicamente masculinas, pues todas son compartidas por todos los seres humanos en su condición de sujetos racionales¹⁵⁹.

Las Cortes de Cádiz recogerán esta preocupación ilustrada en el articulado constitucional, previendo que “en todos los pueblos de la Monarquía se establecerán escuelas de primeras letras, en las que se enseñará a los niños a leer, escribir y contar, y el catecismo de la religión católica, que comprenderá también una breve exposición de las obligaciones civiles” (art. 366). Asimismo, se acordó la implantación de un Plan General de Enseñanza “uniforme en todo el reino” (art. 368), elaborándose un Decreto que regulaba la creación de escuelas públicas donde las mujeres recibirían una educación limitada a su función de esposas y madres (“formación del alma” o “buenos modales”) muy alejada de la instrucción ilustrada reservada a los varones llamados a ser ciudadanos libres e iguales, ocuparse de los destinos de la Nación y sustentar a la familia¹⁶⁰.

3.2. Las formas de participación

El no reconocimiento de las mujeres como sujeto jurídico autónomo no impidió su participación en la historia de España implicándose en cuestiones sociales pero también en temas políticos casi siempre vinculados a la mejora de la situación general de las mujeres. Unas formas de participar y tener presencia en el espacio público a través de

¹⁵⁸ “Defensa de las mujeres”, discurso XVI del Tomo I de su Teatro Crítico publicado en 1726.

¹⁵⁹ Amat y Borbón, J.: “Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres”, Edición de López Cordón, M^a V., Cátedra, Madrid, 1994.

¹⁶⁰ Véase el Proyecto de Decreto para el arreglo de la Enseñanza Pública, de 7 de marzo de 1814, elaborado por Quintana, cuyo Título XII se dedicó a “De la educación de las mujeres”.

cauces paralelos a las formas de participación política y que les permitieron ir más allá del matrimonio y de su papel dentro de la estructura familiar patriarcal. Estas formas de ejercer su libertad individual configuraron su propio “concepto de ciudadanía” más allá de lo previsto en la norma constitucional y demás normas aprobadas por las Cortes liberales.

En este espacio surgido con el primer constitucionalismo ejercitaron las libertades de expresión y de prensa e incluso formaron asociaciones con intensa actividad a pesar de que la Constitución no reconoció el derecho de reunión ni de asociación. Se crearon espacios de sociabilidad generalmente en lugares privados como los salones de las viviendas donde actuaban como promotoras convocando a sus invitados, hombres y mujeres, a participar en tertulias literarias, científicas o políticas que constituyeron centros del saber ilustrado (Pérez Cantó y Mó Romero, 2005: 46). Esta participación contó con detractores como Rousseau que rechazaban todo papel social de las mujeres, quien, refiriéndose a los salones parisinos, decía que “erigen el impudor en mérito [...]”, “lo que es aún más grave es que los salones corrompen a las mujeres y reblandecen a los hombres, destruyendo así de una vez las virtudes que deben corresponder a cada sexo” (Chartier: 77-78).

A comienzos del diecinueve esta práctica estaba generalizada destacando los salones gaditanos y las tertulias organizadas en Madrid por la Duquesa de Benavente, integrante de la Junta de Damas, donde se comentaban las novedades literarias llegadas de Francia, cuestiones políticas y cualquier otro tema de interés público. No obstante lo anterior, más allá de lo que estas reuniones semiprivadas y mixtas suponían en la vida social, cabe preguntarse si fueron cauces de participación política atendiendo tanto a los temas tratados como al papel activo desempeñado por las mujeres más allá de la organización. Los datos reflejan que los temas eran mayoritariamente de corte frívolo –moda y criadas- algo esperable en un contexto en el que un número muy escaso de mujeres, todas pertenecientes a clases acomodadas, accedía a una educación en todo caso mínima, circunstancias que no favorecían el debate intelectual.

La modalidad asociativa desarrollada bajo la denominación de “Sociedades Económicas de Amigos del País” merece especial atención, ya que estas organizaciones van más allá de los espacios “informales” de sociabilidad como las tertulias, al ser un espacio público donde se ejerce poder social, cultural y de influencia. Sus Estatutos las definen como:

cuerpos representativos de una opinión pública escogidas entre lo mejor de la sociedad por mérito y educación más que por nacimiento y legitimadas por su vocación de servir al interés general y la pública utilidad y concebían su propia actividad en ellas como una misión patriótica desinteresada a través de la cual realizaban su condición de ciudadanos. (Bolufer, 2011: 157)

De modo que:

Las Sociedades Económicas, como otras de las múltiples sociedades, academias y clubes de diverso signo que en el siglo XVIII constituyeron manifestaciones de la sociabilidad como concepto y práctica distintiva de la Luces, pretendían erigirse en ejemplos de racionalidad y convivencia no sólo por la respetabilidad y utilidad de sus objetivos, sino también en sus propias normas de admisión y estilos de funcionamiento. (Bolufer, 2011:158)

La discusión sobre la admisión de la mujeres se retomó en la Sociedad Económica Matritense en 1786 a causa del ingreso de la Duquesa de Benavente, esposa del Director de la Sociedad, y de M^a Isidra Guzmán de la Cerda, primera mujer que alcanzó el grado de doctora con solo diecisiete años. En la defensa de las dos posiciones se redactaron unas memorias (a cargo de siete varones y una mujer) para su discusión pública y votación. Así, mientras que Jovellanos presentó su Memoria en defensa de la admisión bajo las mismas condiciones que los varones, Cabarrús defendía la no admisión por cuestiones de pudor y recato que exigían mantener a las mujeres alejadas de los varones que podían ver vulnerada su autoridad (Calderón España, 2010: 192).

Las posturas contrarias al ingreso de mujeres retoman el argumento de la incapacidad intelectual para asumir tareas dentro de la Sociedad que alejado de la lógica y el raciocinio obligaba a recurrir a otras razones como el peligro social derivado de la influencia de las mujeres sobre los varones, lo que llevó a Cabarrús a afirmar que la presencia de mujeres turbaría las reuniones, viciando el sacrosanto lugar en que se debatían asuntos de interés común¹⁶¹.

Entre los defensores de la admisión de mujeres no cabe hablar de una posición homogénea en el modo de organizar el nuevo modelo social, pues la gran mayoría

¹⁶¹ “No ignoro señores, la ridiculez que el vicio impone a las máximas que la condenan; no ignoro los nombres cultos y agradables con que procuran disfrazarse entre nosotros el adulterio, la corrupción, la grosería y el abandono de toda decencia: pero ¿acaso la moda y sus partidarios prevalecerán contra la voz de la naturaleza que sujetó a las mujeres a la modestia y al pudor o contra las relaciones inmutables de todas las sociedades que les impusieron como una obligación civil la fidelidad a sus maridos, el cuidado de sus hijos y una vida doméstica y retirada?”

recurre al argumento de la utilidad social de la mujeres para mantener las estructuras tradicionales siendo solo posible la admisión de mujeres excepcionales sin abrir el ingreso a todas las mujeres bajo las mismas condiciones que los varones. Especialmente comprometida resultó la memoria de López Ayala quien, junto a Jovellanos, defendía que las mujeres ilustradas en su condición de individuos racionales pueden participar en este espacio de sociabilidad, desligando su argumentación favorable de toda relación con la utilidad social y basándola en la igualdad entre las personas. Ahora bien, la figura más destacada fue Josefa Amat, admitida en 1782 en la Sociedad Económica de Zaragoza en virtud de sus méritos (“circunstancia apreciables tan poco comunes en su sexo”) por la traducción que había realizado del *Ensayo histórico apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos* (López Cordón, 1994) quien decidió enviar a la Sociedad madrileña una *Memoria sobre la admisión de señoras en la Sociedad*, en junio de 1786 que se publicó con el título de *Discurso en defensa del talento de las mujeres*. Una participación relevante no solo por su condición femenina sino porque además era la única mujer integrante de la Sociedad, siendo sus argumentos y su discurso los únicos que ofrecen una perspectiva femenina entre tanto argumento masculino, es decir, “la memoria de Josefa Amar vino a añadirles (a los demás argumentos masculinos), el de una mujer ilustrada que estaba y se sabía implicada de un modo distinto que los otros participantes en la cuestión a debate” (Bolufer: 163).

La discusión alcanzó tal intensidad que el mismo rey Carlos III intervino para resolverla permitiendo la entrada de las dos primeras socias, Isidra Quintana de Guzmán y la Condesa de Benavente, con carácter excepcional, pues se aprobó una Real Orden que decretó la admisión de señoras en la Matritense de forma separada y subordinada en una Junta de Damas de Honor y Mérito para que desarrollaran “tareas propias de su sexo”. El caso es que en las Reales Sociedades Económicas, como socias de número o formando parte de las Juntas de Damas de Honor y Mérito, influyeron en la sociedad, pues tras el ingreso se adscribían a comisiones de trabajo según su conocimiento y capacidad que funcionaban con autonomía reuniéndose periódicamente para debatir diferentes cuestiones.

Algunas mujeres ilustradas construyeron a través de la lectura, la escritura o la crítica literaria, un espacio alternativo. A pesar del contexto de la época existieron ejemplos de erudición como el de Josefa Amat tal como se evidencia en su Discurso si bien la cultura era un bien muy minoritario. En este sentido, “para una minoría creciente de

mujeres, en el siglo XVIII la lectura se hizo más accesible como práctica individual, ritual de sociabilidad culta y recurso autodidacta que permitió a algunas aspirar a comparecer en público como mujeres de letras” (Bolufer, 2003: 29). Aún cuando detrás de cada lectora hay una mujer con identidad propia cabe identificar puntos comunes en todas ellas, pues la lectura “es para muchas mujeres una ocasión para el retiro y el recogimiento, la intimidad y la soledad; una práctica de afirmación personal de su independencia y autonomía de criterio; un rasgo que las identifica y las distingue como mujeres de letras, con capacidad y aspiraciones intelectuales” (Bolufer, 2006).

La Constitución reconoció a todos los españoles la libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencias, revisión o aprobación alguna anterior a su publicación, bajo las restricciones y responsabilidades que establezcas las leyes (art. 371), siguiendo lo establecido en el Decreto de libertad política de imprenta de 1810. A pesar de esta regulación las mujeres no tuvieron fácil su ejercicio en una sociedad patriarcal que no veía bien que realizasen cualquier tipo de actividad que se apartase del modelo socialmente establecido. A pesar de las reticencias sociales y las dificultades económicas si cabe destacar la presencia de articulistas, traductoras y novelistas que lograron cierta visibilidad y pudieron expresar a través de sus creaciones su aspiración de cambiar el modelo de organización social tan profundamente desigualitario. La escritura femenina permite conocer como algunas mujeres aceptan el modelo tradicional y lo adoptan en sus vidas y como otras se rebelan recurriendo a la palabra escrita para hacer públicas sus reivindicaciones, si bien fueron en su mayoría bastante comedidas al publicar obras que se ajustasen a los temas femeninos para no despertar celos o recurriendo al uso de seudónimos para ocultar su identidad , escribiendo textos literarios o no literarios, sobre religión, costumbres sociales, cuestiones domésticas, música, traducciones, poesía, aunque también algunas se dedicaron a escribir sobre política. Mayoritariamente se dedican a relatar asuntos políticos, pero otras mujeres como Carmen Silva, María Manuela López de Ulloa, María Magdalena Fernández de Córdoba, la marquesa de Astorga o Frasquita Larrea, decidieron participar en política a pesar del entorno tan contrario en el que se movían. Sus creaciones permiten visibilizarlas y dotarlas de individualidad además de poder conocer más sobre la polémica entre los dos sexos desde la perspectiva de estas mujeres sujetos individuales que se dedican a la escritura.

En 1763 nace en Cádiz el primer periódico de género femenino “La Pensadora Gaditana”, firmado por Beatriz Cienfuegos, seudónimo bajo el que firmaba la autora

para evitar la exposición al escándalo. Esta publicación alcanzó los cincuenta y dos “Pensamientos” en los que se contiene un discurso moral que critica las costumbres femeninas como el matrimonio, las costumbres sociales o los defectos femeninos. Nace como reacción a Clargo y Fajardo que escribía en contra de las mujeres en *El Pensador* (Cantizano, 2004: 287).

4. CONCLUSIÓN Y MIRADA HACIA EL FUTURO

Una de las características del primer Constitucionalismo son sus incoherencias y sus olvidos. Ello no obstante, no impide hablar de participación femenina a través de otros espacios no reservados a los varones por su carácter privado o semiprivado en los que si pudieron ejercitar su condición de ciudadanas en un sentido amplio superador del concepto restrictivo utilizado desde la teoría del Estado. Así pues, la situación política y jurídica de las mujeres en el espacio del primer constitucionalismo español fue reducida hasta su inexistencia, pero normas y realidad no fueron siempre en paralelo. El reconocimiento de una función natural no contemplada por el Derecho les atribuye unas cualidades complementarias a las de los varones y todo lo que supusiera un comportamiento alejado de ellas les valía la calificación de “antimujeres” o “mujeres desnaturalizadas”. La función femenina era trabajar para la familia y a favor de la religión, la Patria y el Rey, pero siempre sin el reconocimiento de derechos políticos.

En la construcción del modelo de Estado y de Sociedad liberal, siguiendo la estricta división rousseaniana de espacios y funciones reservados a cada uno de los sexos, se consentirá que las mujeres participen cuando sea necesario para transmitir el ideario liberal en la formación de sus descendientes. Así, a partir de 1820 se produce una mayor aceptación de los clubes, tertulias o sociedades Patrióticas entendidas como instrumento de difusión útil para el régimen liberal y se admite la participación en estos foros de debate “a colectivos sociales hasta entonces ignorados por el nuevo sistema: este era el caso de las mujeres” (Castells y Fernández, 2008: 15).

El régimen liberal acudía a las mujeres buscando su utilidad sin contemplarlas como sujetos de derecho con autonomía para decidir. A pesar de ello algunas mujeres con aspiraciones ilustradas decidieron participar como ciudadanas en la construcción de una nueva sociedad. No obstante, no por ello abandonaron su función dentro de la familia aceptando que esta era su obligación principal.

La exclusión de la mitad de la sociedad en la construcción del nuevo modelo de Estado fue el gran olvido y el gran vacío del Constitucionalismo de Cádiz.

Pasando rápidamente por todas las fases del Estado de Derecho, recordamos como el Estado de Bienestar sigue sin ser neutro articulando sus políticas y legislación sobre la idea del varón como trabajador-sustentador, reconociéndose una ciudadanía social que respondiendo a la ideología patriarcal jerarquiza a las personas en atención al género. Los ejemplos sobran, división sexual del trabajo, políticas sociales sostenidas sobre el matrimonio y la familia tradicional, el régimen fiscal, sistema de protección social dual, etc. En relación con lo anterior, a día de hoy resultan llamativos varios aspectos al respecto. Uno, como la cuestión de la exclusión femenina en la organización y reparto de poder y el no reconocimiento de derechos civiles, políticos y sociales, sigue sin tener prioridad político-jurídica como bien demuestran los índices de desigualdad en nuestras democracias reflejo de la no inclusión en el pacto constitutivo. Dos, como las cuestiones de ciudadanía y poder en relación con el género se siguen tratando a nivel científico y doctrinal como cuestiones menores calificadas despectivamente como “asuntos de mujeres” cuando en verdad se trata de cuestiones irresueltas que denotan el deficitario nivel de calidad de nuestra democracia. El estudio de los derechos de las mujeres es el estudio de los derechos humanos, tal como se afirmaba en la Conferencia de Beijing en 1995, momento clave en el avance por los derechos de las mujeres, recogiendo la propuesta de la Conferencia Mundial de los Derechos Humanos celebrada dos años antes en Viena.

Y este sigue siendo el estado de la cuestión en la actualidad, pudiendo afirmar que la democracia a día de hoy está inacabada, pues la igualdad entre mujeres y hombres apenas va más allá de la mera formalidad jurídica existiendo una flagrante infrarrepresentación femenina en todos los espacios públicos y un exceso de presencia en el ámbito doméstico que sigue sin tener reconocimiento público. Por tanto, la ciudadanía no es universal, pues, aunque se reconocen derechos y libertades en condiciones de igualdad, las estructuras patriarcales impiden su efectividad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLUFER, M., “Mujeres y hombres en los espacios del Reformismo Ilustrado: debates y estrategias”, *Debats*, 2003. <http://seneca.uab.es/hmic>

_____, M., “Representaciones y prácticas de vida: Las mujeres en España a finales del siglo XVIII” en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 11 (2003), pp.3-34

_____, M., “Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del Siglo XVIII”, Biblioteca Virtual Universal Miguel de Cervantes, 2006.

CALDERÓN ESPAÑA, M.C., “Presencia de las mujeres en las Reales Sociedades Económicas del País (1775-1808)”, *Foro de Educación*, nº 12 (2010).

CANTIZANO, B.: “La mujer en la prensa femenina del siglo XIX”, *Ámbitos*, nº 11-12, (2004).

CASTELLS DE OLIVAN, I. y FERNÁNDEZ GARCÍA, E, “Las mujeres y el primer constitucionalismo español”, en *Historia Constitucional (Revista Electrónica)*, nº 9 (2008). <http://hc.rediris.es>

CHARTIER, R., “Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII”, en *Studia Histórica. Historia Moderna*, nº 19 (1998), pp. 67-83.

ESCUADERO ALDAY, R., “Los derechos del hombre y de la mujer en Mary Wollstenocraft”, en Peces-Barba; Fernández García y Asis Roig (dirs.), *Historia de los Derechos Fundamentales*, Tomo II, Vol. II, Madrid, Dykinson, 2001.

LÓPEZ CORDÓN, M^a. V., *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos Clásicos, 1994.

MARTUCCI, R., “La Constitución inencontrable. Conflicto constitucional en Francia durante la transición de la Monarquía a la República (1789-1799)”, en *Fundamentos, Cuadernos Monográficos de Teoría del Estado, Derecho Político e Historia Constitucional*, nº 2, Revista Electrónica.
www.constitucion.rediris/fundamento/segundo.

NASH, M., *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza Ensayo, 2004.

NIELFA, G., “La revolución liberal desde la perspectiva del género”, en *AYER*, nº 17 (1995).

PÉREZ CANTÓ, P. y MÓ ROMERO, E., “Mujeres en los espacios ilustrados”, en *Signos Históricos*, nº 13 (enero-junio 2005), pp. 43-69.

PÉREZ LEDESMA, M., “Las Cortes de Cádiz y la sociedad española”, *AYER*, nº 1 (1991), pp. 167-206.

SEVILLA MERINO, J., “Paridad y leyes electorales” en igualdad ¿para qué?: a propósito de la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva entre Mujeres y Hombres, Granada, Comares, 2007, pp. 473-511.

VENTURA FRANCH, A., *Las mujeres y la Constitución Española de 1978*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1999, pp. 47-51.

LAS MUJERES Y LOS PROCESOS DE PACIFICACIÓN. CRÍTICA DE AUSENCIAS Y REIVINDICACIÓN DE PRESENCIAS

Marina López Baena

Universidad Autónoma de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Desde el final de la segunda guerra mundial y, especialmente, de la guerra fría han emergido con fuerza un nuevo tipo de conflicto. Estas “nuevas guerras”¹⁶² tienen lugar dentro o a través de las fronteras estatales caracterizándose así por su transgresión de los principales cimientos de los estados-nación: la rigidez y delimitación de sus fronteras y el monopolio interno de la violencia.

Este tipo de conflictos acarrea una difícil distinción de los actores implicados y difumina la separación entre la esfera privada y la esfera pública. En las guerras tradicionales la violencia se desarrollaba principalmente en el escenario público; en las nuevas guerras la situación se invierte llegando a ser “guerras declaradas contra la dimensión privada de las sociedades” (Moura, 2005: 1)¹⁶³.

Los cambios en los patrones de conflicto han traído consigo cambios en las técnicas de resolución de los mismos (Bell, 2005). Los acuerdos de paz se han erigido como la forma preferida para abordar este tipo de conflictos, bien por influencia internacional o bien por la propia lógica interna del conflicto. “Un indicador de este tránsito lo constituye el dato de que los conflictos finalizados en los últimos treinta años (54), el 80% lo han sido mediante un acuerdo de paz y un 20% con victoria militar, lo que reafirma la vía de la negociación como medio de resolución de los conflictos armados” (Fisas, 2013).

A pesar de la resolución 1325 que exige a todos los actores la participación de las mujeres y el enfoque de género en todas las fases de los procesos de pacificación; el plan de acción de la plataforma Beijing y la CEDAW, entre otros documentos y

¹⁶² Las nuevas guerras reciben su nombre por contraposición a las guerras tradicionales asociadas al surgimiento de los estados-nación.

¹⁶³ El ataque contra la esfera privada, aunque una constante en la historia de las guerras, solía ser considerado como ilegítimo mientras que en las nuevas guerras pasa a ser pieza clave.

resoluciones internacionales, la participación de las mujeres en los procesos de pacificación continúa siendo baja.

En el presente artículo, nos proponemos repensar desde una perspectiva feminista en torno a los procesos de pacificación centrándonos en la participación/ausencia de las mujeres en los mismos.

2. LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS PROCESOS DE PACIFICACIÓN

Las mujeres han desarrollado una gran variedad de estrategias para intentar participar en los procesos de pacificación y/o influir en su agenda y resoluciones: la apuesta por un sistema de cuotas (Sudáfrica)¹⁶⁴ para garantizar la participación equitativa, la constitución de una coalición política de mujeres (Irlanda del Norte)¹⁶⁵, la búsqueda del apoyo de la comunidad internacional y de personalidades relevantes que participen en el proceso (Burundi)¹⁶⁶ e incluso, en algunas ocasiones, se ha dado el caso de que su participación se debía al reconocimiento de su labor durante el conflicto (Salvador)¹⁶⁷. Lo que resulta prácticamente una constante es la presión de las mujeres desde la sociedad civil para que su voz y sus propuestas permeen los procesos de pacificación (Guatemala)¹⁶⁸ por lo que la presión de lobby, desde espacios informales o formales, es quizás la estrategia más utilizada por las mujeres¹⁶⁹.

¹⁶⁴ En el proceso de pacificación de Sudáfrica, por otra parte, se aseguró a través de un sistema de cuotas que la mitad de las personas participantes y representantes de partido en el proceso de negociación fueran mujeres. También hubo una gran participación de mujeres en los debates y grupos temáticos organizados en todo el país. Estos logros se debieron, en gran parte, a la Comisión Nacional de la Mujer que presionó hasta ver puestas en prácticas estas directrices. (Anderlini, 2004).

¹⁶⁵ En el proceso de pacificación de Irlanda del Norte la constitución de La Coalición de Mujeres de Irlanda logró la participación de una representante en la mesa de paz de 1997. Esta agrupación política de mujeres de distintos partidos no sólo consiguió logros en los niveles formales, llegando a alcanzar representación política en el parlamento, sino que trabajó por la integración de los presos políticos y la reconciliación entre católicos y protestantes (Page, Whitman y Anderson, 2009).

¹⁶⁶ En Burundi algunas mujeres participaron como observadoras al inicio de las negociaciones pero, aunque, no consiguieron ganar acceso al escenario político formal actuaron como lobby presionando constantemente para incluir la perspectiva de género en el proceso y consiguieron que sus recomendaciones fueran incluidas en el proceso final gracias, en gran parte, al apoyo de Nelson Mandela que actuaba como negociador jefe en las fases finales del proceso de pacificación. (Kramé, 2001)

¹⁶⁷ En el proceso de pacificación de la República de El Salvador las mujeres estuvieron presentes en casi todas las mesas de negociación e incluso llegaron a ser mayoría (6 mujeres y un hombre) en la Comisión para la Reinserción. La inclusión de las mujeres en estos procesos está muy ligada a su participación, como combatientes o colaboradoras, en el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN).

¹⁶⁸ Aunque en el proceso de pacificación de la República de Guatemala sólo dos mujeres participaron en las negociaciones desde la sociedad civil los grupos de mujeres presionaron consiguiendo que el acuerdo

A pesar de que en algunos casos las estrategias de las mujeres para participar e influir en los procesos (formales) de pacificación tuvieron éxito su presencia continúa siendo baja. En un informe de la ONU sobre este tema (Castillo, 2012) se recoge lo siguiente:

Nuestra propia muestra, limitada pero razonablemente representativa, compuesta por 31 de los procesos de paz más importantes que tuvieron lugar entre 1992 y 2011, revela que solamente un 4 por ciento de los signatarios, un 2,4 por ciento de los mediadores principales, un 3,7 por ciento de los testigos y un 9 por ciento de los negociadores eran mujeres. (Castillo, 2012: 3)

Que la presencia de las mujeres sea tan escasa no es tanto una decisión personal de las mismas como una exclusión patriarcal. En el próximo apartado se argumenta esta afirmación y se apuntan algunos de los principales obstáculos para la participación de las mujeres en los procesos de pacificación.

3. OBSTÁCULOS PARA LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS PROCESOS DE PACIFICACIÓN

Las relaciones internacionales y los estudios de paz y conflicto han sido de las disciplinas de las ciencias sociales menos permeables a la epistemología y metodología feminista. La guerra, la paz y los procesos de pacificación son considerados como “neutros” en cuanto al género pero, como cualquier espacio de la vida social al que se le otorgue ese calificativo, lo que en realidad implica es que se fundamentan en el sistema patriarcal.

3.1. Los relatos de la guerra: victimización y androcentrismo

En los relatos y los imaginarios de la guerra las mujeres son siempre puestas en la categoría de víctimas.

Si tenemos en cuenta que en los conflictos armados actuales el mayor porcentaje de víctimas se encuentra entre la población civil y que dentro de este colectivo las mujeres están supra-representadas podemos concluir que las mujeres resultan las principales víctimas de los actuales conflictos armados. Además, la violencia de género contra las

incluyese las necesidades específicas de las mujeres y ciertas propuestas relevantes referentes a la igualdad de género (Page, Whitman y Anderson, 2009).

¹⁶⁹ Con una lectura rápida a las notas a pie de este apartado a podemos intuir la enorme labor de los grupos de presión de mujeres para asegurar la participación e influencia de las mujeres en los procesos de pacificación.

mujeres ha sido una constante en las guerras alcanzando dimensiones pandémicas en los nuevos conflictos armados. En este contexto de las “nuevas guerras” los cuerpos de las mujeres se convierten en una extensión de los campos de batallas¹⁷⁰, especialmente en los casos de conflictos de raíces étnicas. Pero esta violencia extrema que sufren las mujeres durante la guerra no surge únicamente de las condiciones y las situaciones que generan los conflictos armados sino que “está directamente relacionada con la violencia que existe en la vida de las mujeres durante los tiempos de paz” (Rehn y Johnson, 2002: 10) por lo tanto, tenemos que conectarla con las estructuras desigualitarias de sus sociedades.

Si analizamos los escenarios post-conflicto la situación se agrava, en la mayoría de los casos la violencia de género en tiempos de guerra queda impune y, en muchos casos, continúa una vez declarado el alto el fuego¹⁷¹. Además las mujeres son las principales víctimas de las consecuencias indirectas de los conflictos armados como son la dificultad para acceder a alimentos, sanidad, educación... ya que ellas suelen ser las responsables de satisfacer las necesidades básicas de su entorno familiar y de atender a los heridos y mutilados¹⁷².

A pesar de que las mujeres son las principales víctimas de la violencia en los actuales escenarios de conflictos armados y que, en muchos casos, la violencia de la que son

¹⁷⁰ Las mujeres pueden ser violadas como una estrategia para humillar a los hombres ya que han fallado en su cometido patriarcal de protegerlas. Las mujeres son violadas como una forma de destruir a una comunidad, especialmente cuando el conflicto armado tiene raíces étnicas, ya que a ellas se las considera las “guardianas” y transmisoras de la tradición y las costumbres a lo que se añade que en las sociedades patrilineales que las mujeres se queden embarazadas del enemigo supone un ataque directo contra los cimientos de la misma. (Rehn y Johnson Sirleaf, 2002) Las mujeres también pueden ser violadas por sus ideales, su activismo, su transgresión de roles de género o su pertenencia étnica, como una forma de castigo, de humillación, de destrucción de su persona. No podemos olvidar que también pueden ser violadas como un “servicio sexual” hacia los combatientes o como parte de la estrategia militarista de camaradería; la masculinidad militarista es contraria a las libertades de las mujeres. Las mujeres también pueden ser infectadas a propósito con VIH para así castigarlas con una muerte lenta y dolorosa y/o atacar a su comunidad usando sus cuerpos para extender la epidemia. Las mujeres también pueden ser esclavas sexuales y domésticas de los grupos armados, estos grupos armados “informales” secuestran a las mujeres para que estas realicen las labores de cuidado y aprovisionamiento y satisfagan el “deseo sexual” de los soldados; en muchos casos también tienen que participar en el combate. Las mujeres también pueden ser obligadas a abortar, víctimas de matrimonios forzosos, de trata de personas...

¹⁷¹ Esto se debe a muchos factores: la disponibilidad de armas, el entorno de violencia en el que los hombres han vivido durante la guerra y los actos de violencia de los que han podido ser víctimas y/o perpetradores, la ausencia de trabajo y servicios básicos, la transgresión en los roles de género que hayan podido realizar algunas mujeres y, principalmente, el sistema patriarcal de la sociedad en la que vivan.

¹⁷² “Las consecuencias a las que tienen que hacer frente las mujeres se prolongan más en el tiempo, mientras que las que recaen sobre los hombres acostumbra a tener lugar durante el transcurso temporal del conflicto, puesto que están más relacionados con los enfrentamientos y el combate en sí y por tanto se reducen considerablemente una vez que éste ha finalizado.” (Villegas, 2006: 8)

objeto la sufren por el hecho de ser mujeres en sociedades patriarcales que la principal caracterización de las mujeres en las guerras sea la de víctimas no responde a una búsqueda de justicia sino más bien a la invisibilización y menosprecio de la variedad de papeles que desempeñan las mujeres en los conflictos armados y a la asociación de la mujer con un sujeto débil e indefenso que necesita protección.

Las guerras, con todos sus impactos negativos, también pueden resultar en un escenario de empoderamiento, aprendizaje y trasgresión para las mujeres. Que un importante porcentaje de la población masculina se dedique a combatir deja vacantes espacios normalmente monopolizados por ellos como el del trabajo¹⁷³, el poder y la toma de decisiones¹⁷⁴. En algunos casos las mujeres han participado de la lucha armada; han podido hacerlo por un sentimiento de defensa de una comunidad étnica, nacional o religiosa, por defender unos ideales políticos y sociales o por coacción o, incluso, necesidad¹⁷⁵.

Desde posiciones y roles tradicionales las mujeres también han participado en los conflictos armados como proveedoras de cuidado y bienestar para un ejército o un grupo armado¹⁷⁶ o como activistas desde los roles de mujer-pacifista o mujer madre poniendo en peligro, en muchos casos, su integridad física para denunciar violencia, desigualdades, crímenes contra los derechos humanos...

Categorizarlas únicamente como víctimas supone negar su agencia como combatientes, lideresas comunitarias, cuidadoras y proveedoras. Esto responde a una visión militarista de la guerra, que niega la voz a la población civil; combinada con un androcentrismo, que afirma que la guerra se vive igual independientemente de tu sexo, mientras que la realidad es que los relatos de la guerra son monopolio de los hombres; y una visión patriarcal que oculta la transgresión y el empoderamiento que pueden

¹⁷³ Hay que aclarar que la transgresión en el espacio laboral la realizarán únicamente las mujeres a las que en sus comunidades se las intentaba alejar del trabajo remunerado porque en sus mismos contextos puede que siempre haya habido mujeres que hayan trabajado por un salario; pensemos en el escenario estadounidense en la segunda guerra mundial: la llamada que se hizo para que las mujeres acudieran a trabajar fuera del hogar era únicamente para las mujeres blancas de clase media, las obreras y las negras nunca habían dejado ese espacio.

¹⁷⁴ En muchas comunidades las mujeres tienen que hacerse cargo de la producción, si no lo hacían ya, y de la dirección de sus familias y comunidades. Experimentan así “mayores niveles de autonomía y capacidad de decisión (también, es evidente, de mayores responsabilidades y cargas laborales).” (Murguialday y Vázquez, 2001)

¹⁷⁵ En algunos conflictos armados las mujeres son secuestradas y obligadas a unirse a un grupo armado teniendo en algunos casos que desarrollar labores de combate.

¹⁷⁶ “Las colaboradoras salvadoreñas del FMNL (más de 60.000) mostraron su capacidad para sostener a la guerrilla durante doce años.” (Murguialday y Vázquez, 2001: 35)

experimentar las mujeres durante el conflicto y niega el reconocimiento social a aquellas labores asociadas al cuidado y la provisión de bienestar.

La consecuencia de esta categorización de las mujeres como víctimas es que se las construye como inocentes, vulnerables, débiles por lo que necesitan protección; una protección masculina y militarizada (Puechguirba, 2012). Este esencialismo que participa del binomio mujer-paz, aunque pueda parecer contradictorio, no asegura un lugar para las mujeres en los procesos de pacificación; “cuando el ideal femenino pacífico se ha transformado en un sujeto político activo con objetivos de transformación social, entonces ha quedado relegado a un segundo plano sin apenas posibilidades de incidencia en lo público y en lo político” (Villellas, 2006: 9).

La categorización de la mujer como víctima, que niega el abanico de papeles que las mujeres desempeñan en la guerra y la construye como un sujeto sin poder ni agencia, dificulta que sean consideradas actores clave para los procesos de pacificación.

3.2. Los procesos de pacificación: androcentrismo, militarismo y roles de género

Los procesos de pacificación se basan en una visión androcéntrica y militarista de los conflictos armados: reconociendo los relatos masculinos de la guerra como los universales¹⁷⁷ e invisibilizando todos aquellos intentos por iniciar un proceso de paz que desde la sociedad civil hayan podido tener lugar a lo largo del conflicto armado. “Incluso el propio término “proceso de paz” está atravesado por el género

[...] La etiqueta “proceso de paz” tiende a ser usada sólo en el punto cuando los principales protagonistas militares se juntan y se centran en acabar con la violencia. (Bell, 2005: 98)

En línea con lo que apuntaba Christine Bell la agenda de los procesos de pacificación está condicionada por el cese de la violencia y las expectativas de los actores-combatientes-masculinos que en muchos casos se concentran en un reparto de poder y/o territorio. Si en el programa de alguno de los grupos armados no estaban presentes la discriminación, la dominación, el respeto por la dignidad humana, y la mejora de la seguridad física, social y legal lo más probable es que estas cuestiones sean tratadas como secundarias o incluso pasadas por alto por completo.

¹⁷⁷ Las experiencias de los hombres constituyen los relatos oficiales de las guerras, las experiencias de las mujeres son experiencias propias no generalizables.

En este escenario tan militarista y tan androcéntrico es muy difícil para las mujeres participar; por un lado por el perfil de los actores, fuerzas militares y ciertas estructuras políticas, pertenecientes a espacios donde las mujeres suelen estar excluidas y por el secretismo que rodea a estos procesos principalmente en sus fases iniciales.

La entrada de la comunidad internacional, cuyos asesores y expertos suelen ser hombres, no implica necesariamente una apertura del proceso a la participación de las mujeres sino que continúan con la misma dinámica de trabajo; esta forma de trabajar “rodeada de secretismo y falta de control por parte de la sociedad civil suprime la necesidad de [...] consultar y escuchar a la sociedad civil [...]. La comunidad internacional se convierte así en un garante del proceso” (Bell, 2005: 109-110)¹⁷⁸.

Como venimos comentando las desigualdades que experimentan las mujeres en estos contextos tenemos que conectarlas con las desigualdades que sufren en tiempos de paz. A la construcción de los imaginarios de la guerra victimizadores y androcéntricos se une la discriminación que las mujeres sufren en el escenario público y político; al no ser las mujeres reconocidas como actores políticos claves en sus comunidades no se las considera tampoco en el escenario internacional.

La división de tareas del sistema patriarcal que asigna a las mujeres la esfera privada y las labores de cuidado permea los procesos de pacificación construyéndolos en base a la exclusión de la mujer y a la imagen y semejanza del varón. Esto ocurre incluso cuando los conflictos armados han podido suponer una experiencia de ruptura con los roles tradicionales para las mujeres y un cuestionamiento del sistema sexo-género imperante, como habíamos comentando en el sub-apartado anterior. Clara Murguialda y Norma Vázquez denominan “experiencias paréntesis” (Murguialday y Vázquez, 2001) a estas experiencias de transgresión de las relaciones de género de las mujeres que sólo duran el tiempo que dura el conflicto armado y que terminan con la vuelta a las estructuras tradicionales, en muchos casos abruptamente y con violencia por parte de la pareja masculina que no tolera la pérdida de poder.

Cuando hablamos de estos obstáculos que encuentran las mujeres para participar en los procesos de pacificación se hace referencia a los espacios formales ya que la participación de las mujeres en los escenarios formales, invisibilizada en la esfera formal, es prácticamente una constante. La falta de reconocimiento y de integración de

¹⁷⁸ Sería legítimo preguntar si puede recibir cualquier tipo de aprobación un proceso en el cuál la participación y el control de la sociedad civil es escaso y dificultoso.

los esfuerzos que desde la sociedad civil colectivos como los conformados por mujeres realizan en pro de la paz es fruto del artificioso juego de binomios patriarcales formalidad / informalidad – esfera pública / esfera privada basados en una invisibilización, menosprecio y marginación de las acciones y los esfuerzos que tienen lugar en los segundos: informalidad-esfera privada.¹⁷⁹

Cuando las mujeres participan de los procesos formales de pacificación se encuentran con un proceso que ha sido concebido sin ellas y en un escenario, el público, que tienen en el centro al ciudadano-varón.

Se cuestiona la legitimidad de las mujeres participantes para hablar en nombre del colectivo de mujeres mientras que a los hombres no se les interpela por autoproclamarse representantes de toda una comunidad¹⁸⁰. Desde la comunidad internacional se señala que las mujeres tienen dificultades para hacerse oír en los procesos de pacificación por las dificultades que encuentra para poder establecer una agenda común¹⁸¹. Esto responde a una “representación generalizada de las mujeres como un grupo indiferenciado, al que se le niega la igualdad, pero en el que todas serían idénticas pese a sus diferencias de edad, clase y raza, entre otras, y susceptibles de ser objeto de un tratamiento estereotipado (Amorós, 1990) (Okin, 1979; Ong, 1998)”¹⁸². Las mujeres llegarán a los procesos de pacificación participando de identidades políticas, étnicas y nacionales que las situará en diferentes posturas. Esta polémica es el resultado de un entorno que exige credenciales a las mujeres que no solicita a los hombres lo que demuestra el androcentrismo de los procesos de pacificación en particular y del escenario público en general.

Las mujeres también encuentran resistencias a la hora de conseguir que se tengan en cuenta sus experiencias de la guerra y que se incluya la igualdad entre hombres y mujeres en la agenda. Esto se debe a que la narración sobre la que se sustenta el proceso de pacificación es masculina al igual que la noción de seguridad.

¹⁷⁹ Aunque bien es cierto que las mujeres pueden tener dificultades para participar tanto en un escenario formal como en uno informal debido al sistema de roles de género tradicionales; a ellas les corresponden las labores de cuidado y provisión de bienestar por lo que tienen menos libertad para participar de los procesos de pacificación.

¹⁸⁰ Recordemos la falta de representatividad y de control que la ciudadanía tiene sobre los procesos de pacificación que hemos ido señalando.

¹⁸¹ En el conflicto de Irlanda del Norte las mujeres consideraron que tenían una serie de preocupaciones comunes y supieron tender puentes entre católicas y protestas pero afirmar que tiene que ser la norma para la participación de las mujeres es negar su agencia y la implicación que demuestran en muchos de los conflictos armados: las bosnias y las serbias en la guerra de los Balcanes, las mujeres republicanas y las del bando sublevado durante la guerra civil española ...

¹⁸² Citado por (Nicolás, 2005: 5).

La idea de construcción de la paz, que como decíamos en la introducción es uno de los objetivos de los procesos de pacificación, es una paz centrada en evitar un nuevo estallido de violencia; esta noción de seguridad militarizada no concuerda con la noción de seguridad que suelen experimentar las mujeres que siguen sufriendo violencia después del alto el fuego.

Están tan ansiosos de neutralizar a los grupos armados [...] con el fin de evitar un nuevo estallido de violencia que pudiera poner en peligro su posesión del poder, que no ven la lucha contra la impunidad como relevante en esta etapa. La violencia contra las mujeres no es una amenaza para los hombres en el poder así que no se dan cuenta del impacto que tendría en la sociedad post-conflicto a largo plazo y cómo impedirá la creación de una paz duradera. (Puechguirbal, 2012: 7)

Cynthia Enloe defiende que el “olvido” de las desigualdades que sufren las mujeres no es inocente sino que es un acto político cuyo objetivo es no tener que actuar en consecuencia (Enloe y Puechguirbal, 2004). La emancipación de la mujer no ha sido una prioridad en los procesos de pacificación, en el caso de que se plantee suele ser dejada para más adelante. Como Cynthia Enloe señala de forma brillante: “el para luego es una zona horaria patriarcal” (Enloe, 2005: 215).

4. PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS PROCESOS DE PACIFICACIÓN

El escenario no es muy favorecedor para la participación de las mujeres en los procesos de pacificación: obstáculos estructurales que dificultan su acceso y deslegitiman y menosprecian su voz cuando participan. Pero ¿qué aporta que las mujeres estén presentes y participen como sujetos de pleno derecho en los procesos de pacificación? En el presente apartado dejaremos de lado las dificultades para centrarnos en las posibilidades que abre la participación de las mujeres en el proceso de pacificación (formal).

Que las mujeres estén presentes rompe con el relato androcentrista y militarista de los conflictos armados ya que se integran las experiencias que han vivido como mujeres y sociedad civil, al encontrarse suprarrepresentadas en este colectivo, y resulta en un proceso de empoderamiento para las mujeres.

Al reconocer el gran abanico de papeles que desarrollan a lo largo de la guerra se quiebra la imagen de “las idénticas” y se demuestra que estos roles que desarrollan

durante el conflicto no construyen identidades permanentes ni únicas; por ejemplo: una mujer puede ser a la vez proveedora y activista, combatiente y después población desplazada. Pudiéndose desmontar así parte del binomio mujer-víctima, la idea de la víctima como una identidad permanente y asociada a la mujer es un constructo fruto de un imaginario patriarcal que asocia la masculinidad al poder y la inviolabilidad y rechaza la vulnerabilidad y la debilidad. Las mujeres en las guerras pueden haber sido víctimas y activistas/ proveedoras/cuidadoras/combatientes... las mujeres en las guerras son ante todo supervivientes.

Visibilizando la variedad de roles que las mujeres desarrollan en las guerras nos permite constatar que en muchos casos estos escenarios han podido suponer, sin olvidar todas sus implicaciones negativas, un espacio de transgresión, aprendizaje y empoderamiento. Tomar conciencia de que muchas mujeres son combatientes, voluntaria o involuntariamente, será positivo para el proceso de reconstrucción post-conflicto a la hora de completar de forma más satisfactoria la fase de desmovilización ya que en muchos casos se pasa por alto que no sólo los hombres han combatido. Reconocer que las mujeres pueden haber participado de los espacios de poder y toma de decisiones como activistas, lideresas comunitarias y familiares... puede ayudar a legitimarlas en la esfera pública a la vez que se las empodera para su participación en ésta.

Además que las mujeres visibilicen su participación en los conflictos contribuirá a reconocer la importancia social de los trabajos asociados con la feminidad como la provisión, el cuidado y la dotación de bienestar y legitimará la participación de las mujeres en los procesos de pacificación. Se consigue así también mostrar la artificialidad de las fronteras entre lo público y lo privado, lo formal y lo informal.

El relato de las experiencias en la guerra por parte de las mujeres en comparación con el relato oficial masculino ayuda a sacar a la luz las estructuras de género de una sociedad determinada; “como ocupan roles y asumen diferentes responsabilidades en tiempos de paz, las mujeres y los hombres experimentan la guerra con una perspectiva basada en su construcción como género” (Puechguirbal, 2012: 4).

Si se asume que las mujeres pueden ser sujetos activos en relación a asuntos como la paz y la guerra y no sólo sujetos dependientes de la protección y orientación (masculina) y que la forma en la que se viven esos escenarios de guerra y paz está condicionada por el género se puede transformar la forma de trabajar en los escenarios de conflicto y post-conflicto. Las mujeres al encontrarse en su mayoría en la sociedad civil y sufrir las

consecuencias de la guerra en primera persona, como apuntábamos más arriba, experimentan la seguridad de una forma distinta a la de los hombres y para ser conscientes de ello no hay más que tomarlas en cuenta y preguntarlas¹⁸³. “Su visión puede estar basada en una combinación de cuestiones políticas, económicas, personales, comunitarias, alimentarias, sanitarias y medioambientales que surgen en el transcurso de sus experiencias cotidianas” (Anderlini, 2000: 33). Se pasaría así de una seguridad limitada y militarizada a una seguridad más humana e inclusiva.

Las mujeres son las que suelen poner sobre la mesa la cuestión de la impunidad de los crímenes contra las mujeres. El enfoque militarista en el cuál los actores claves son, en muchos casos, los perpetradores de los crímenes suelen conllevar disposiciones de amnistía e impunidad que dejan sin castigo los crímenes contra las mujeres; recordemos que la violencia contra las mujeres no se considera clave en la noción de seguridad militarista. La participación de las mujeres y el acceso de la sociedad civil permitirán que se conozcan, se persigan y se castiguen este tipo de crímenes. La protección y promoción de los derechos de las mujeres así como las referencias a los sistemas regionales e internacionales para la protección de los derechos de las mujeres no suelen aparecer en las agendas a menos que las mujeres estén presentes (Villelas, 2006).

Como afirma Naciones Unidas, la literatura especializada (Villelas: 2006) (Puechguirbal, 2012) (Bell: 2005) (Anderlini: 2000) y pueden corroborar los procesos de pacificación de Burundi, Guatemala, Sudáfrica, Irlanda del Norte... la presencia de las mujeres no asegura pero sí facilita que los procesos de pacificación sean, en alguno o en todos sus puntos, más inclusivos y más justos.

Pero ¿puede sólo la presencia de las mujeres transformar los procesos de pacificación para lograr que se conviertan en una herramienta contra el patriarcado? No, en primer lugar porque no todas las mujeres son partidarias de la lucha feminista y, en segundo lugar, por las reticencias a su implementación; no hay más que mirar al caso del Salvador. Las mujeres estuvieron presentes, no en igualdad pero en un porcentaje significativo durante todo el proceso de pacificación y la igualdad entre hombres y

¹⁸³ Las agencias internacionales suelen desarrollar acciones para proteger a las mujeres pero sin preguntarlas a ellas lo que da lugar a catástrofes como la del campo de refugiados de Tanzania en el que se estableció una zona para las mujeres que no estaban acompañadas de hombres que se distinguía claramente por el color de sus tiendas; la consecuencia fue que los agresores sexuales acudían a aquellas zonas y los casos de violencia sexual aumentaron. Si se hubiera preguntado a las mujeres seguramente hubieran propuesto otra solución. En 2008 Oxfam pidió a mujeres Iraquíes que comparar su situación respecto a los años del conflicto y un 40% consideraba que se sentían más inseguras. Esto se debe a que las mujeres experimentan la seguridad de manera distinta a los hombres (Puechguirbal, 2012).

mujeres y la emancipación femenina permeó, en cierto modo, el proceso; pero en la etapa postconflicto se vislumbró que sus logros eran frutos de experiencias paréntesis que no encontraron un efecto real con la llegada de la paz. El caso del Salvador muestra esos “para luego” de los que hablaba Cynthia Enloe y es a día de hoy que las mujeres salvadoreñas siguen peleando en la calle por sus derechos sexuales y reproductivos.

En muchos casos la falta de implicación real con la igualdad de género conlleva que las referencias a esta sean en muchos casos superficiales (para cumplir con la legislación internacional, “contentar” a los grupos de mujeres, cumplir con ciertos principios de sus proyectos políticos...) pero los esfuerzos son tan vacíos e insuficientes que no lograrán implementarse de forma efectiva en la fase de reconstrucción (Castillo, 2010) (Bell, 2005).

Lo que se pone de manifiesto es la necesidad de un compromiso real con el feminismo y la lucha contra el patriarcado no en un escenario a largo plazo sino como un eje transversal del proceso de pacificación. Para que así la paz sea no sólo un alto el fuego sino una paz sostenible e inclusiva.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Los procesos de pacificación no están comprometidos con la igualdad y los derechos de las mujeres, es más, la vuelta a la “paz” suele ser una vuelta, como mínimo, al “estatus quo” en el sistema de género anterior al conflicto. La violencia y las desigualdades que sufren las mujeres no se consideran prioritarias a la hora de asentar la paz. La noción de paz que construyen los procesos de pacificación será por tanto una paz negativa, en el sentido de Galtung, centrada en el cese de las hostilidades militaristas no una paz positiva que sea cimiento para la construcción de una sociedad más justa, más democrática y libre de todo tipo de violencias.

Esto se debe a que los procesos de pacificación “descansan en las perspectivas de los hombres sobre la paz y la guerra y pasan por alto las necesidades y las expectativas en la fase post-conflicto de las mujeres” (Puechguirbal, 2012: 6). La falsa neutralidad del proceso se sustenta en un monopolio de los intereses y visiones masculinas y militaristas; la entrada de las mujeres en los procesos de pacificación como participantes de pleno derecho contribuiría a transformar esta realidad rompiendo con la visión androcéntrica de nociones como la guerra y la seguridad.

Lo que encontramos, en el fondo, son los debates tradicionales del feminismo y la ciudadanía: la universalidad sustitutoria de Sheyla Benhabib, la crítica a la división público-privado y al contrato social de Carole Pateman, la teoría de la representatividad de Anne Philipps... la doble tarea de, por un lado, intentar participar de unos espacios que han sido concebidos no sólo sin ellas sino en base a su exclusión y, por otro, una vez dentro tener que transformar sus estructuras.

Y sería lícito preguntarse si se debería luchar por la inclusión de las mujeres en unos procesos de pacificación concebidos desde un planteamiento tan militarista, androcéntricos y etnocéntrico, ajenos a las formas tradicionales de resolución de conflictos de las sociedades en las que se desarrollan y con la comunidad internacional ejerciendo un papel de legitimador que le debería corresponder a la ciudadanía, pero eso supera el alcance de este artículo. Quedémonos con esas mujeres a lo largo y ancho del mundo tejiendo redes, ganando espacios, alzando voces porque parafraseando aquél famoso eslogan: la paz será feminista o no será.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERLINI, S. N., *Women at the Peace Table. Making a difference*, New York, UNIFEM, 2000.

_____, S. N., *Negotiating The Transition To Democracy and Reforming The Security Sector: The Vital Contributions of South African Women*, Women Waging Peace Policy Commission, 2004.

BELL, C., “Women Address The Problems of Peace Agreements”, en Coomaraswamy, R. y Fonseka, D. *Women, Peacemaking and Constitutions*, New Delhi, 2005.

CASTILLO DÍAZ, P., *La participación de las mujeres en las negociaciones de paz: conexiones entre la presencia y la influencia*, Nueva York, ONU Mujeres, 2012.

EL JACK, A., *Género y conflictos Armados. Informe General*, Londres, BRIDGE, 2003.

ENLOCE, C. y PUECHGUIRBAL, N., *Failing to Secure the Peace: Practical Gendered Lessons from Haiti & Iraq*, The Boston Consortium on Gender, Security and Human Rights, Fletcher School of Law and Diplomacy, Tufts University, 2004.

FISAS, Vincenç, “Conflictos y procesos de paz contemporáneos”, Arcoiris, Editora Colectivo Nuevo Arcoiris. Internet. 17-09-2014

- <http://www.arcoiris.com.co/2014/05/conflictos-y-procesos-de-paz-contemporaneos/>
- KARAMÉ, K., *Gendering Human Security. From Marginalisation to the Integration of Women in Peace-Building*, Oslo, Norwegian Institute of International Affairs, 2001.
- MOURA, T., “Mujeres y re(des)construcción post-conflicto: más allá de una reconstrucción del pasado”, *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 2 (2005), pp. 1-17.
- MURGUIALDAY, C. y VÁZQUEZ, N., “Género y reconstrucción posbélica”, *Papeles*, 73 (2001), pp. 33-39.
- NICOLÁS, M., “Resistencias teóricas y prácticas a la integración de la metodología feminista en las Relaciones Internacionales”, *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 2 (2005), pp. 1-16.
- PAGE, M., Whitman, T., ANDERSON, C., *Strategies for Policymakers: Bringing Women into Peace Negotiations*, Washington, The Institute for Inclusive Security, 2009.
- PUECHGUIRBAL, N., “The cost of ignoring gender in conflict and post-conflict situations: a feminist perspective”, *Amsterdam Law Forum*, Vol. 4, No. 1 (2012), pp. 4-19.
- REHN, E. and SIRLEAK, J., *Women, War and Peace: The Independent Expert's Assessment on the Impact of Armed Conflict on Women and Women's Role in Peace-building*, New York, UNIFEM, 2002.
- VILLELLAS ARIÑO, M., *Hallar nuevas palabras, crear nuevos métodos. La participación de las mujeres en los procesos de paz*, Madrid, FUHEM, 2006.

DEL VICTIMISMO AL ACTIVISMO: LAS GUERRAS DE LAS MUJERES EN LA GUERRA

Lourdes Pérez González

Universidad de Oviedo

En 1984, 70 años después del inicio de la primera guerra mundial, que duró más de cuatro años y dejó más de nueve millones de muertos, la ONU redactó la Declaración sobre el derecho de los Pueblos a la Paz, donde se decía (ONU 1984):

La Asamblea General,

Reafirmando que el propósito principal de las Naciones Unidas es el mantenimiento de la paz y de la seguridad internacionales.

Teniendo presentes los principios fundamentales del derecho internacional establecidos en la Carta de las Naciones Unidas,

Expresando la voluntad y las aspiraciones de todos los pueblos de eliminar la guerra de la vida de la humanidad y, especialmente, de prevenir una catástrofe nuclear mundial,

Convencida de que una vida sin guerras constituye en el plano internacional el requisito previo primordial para el bienestar material, el florecimiento y el progreso de los países y la realización total de los derechos y las libertades fundamentales del hombre proclamados por las Naciones Unidas,

Consciente de que en la era nuclear el establecimiento de una paz duradera en la Tierra constituye la condición primordial para preservar la civilización humana y su existencia,

Reconociendo que garantizar que los pueblos vivan en paz es el deber sagrado de todos los Estados,

1. Proclama solemnemente que los pueblos de nuestro planeta tienen el derecho sagrado a la paz;

2. Declara solemnemente que proteger el derecho de los pueblos a la paz y fomentar su realización es una obligación fundamental de todo Estado;

3. Subraya que para asegurar el ejercicio del derecho de los pueblos a la paz se requiere que la política de los Estados esté orientada hacia la eliminación de la amenaza de la guerra, especialmente de la guerra nuclear, a la renuncia del uso de la fuerza en las relaciones internacionales y al arreglo de las controversias internacionales por medios pacíficos de conformidad con la Carta de las Naciones Unidas;

4. Hace un llamamiento a todos los Estados y a todas las organizaciones internacionales para que contribuyan por todos los medios a asegurar el ejercicio del derecho de los pueblos a la paz mediante la adopción de medidas pertinentes en los planos nacional e internacional.

Hoy, 30 años después, y con motivo del Día internacional de la paz, que es se celebra cada 21 de septiembre, el actual secretario General de Naciones Unidas, Ban Ki moon difundió el siguiente mensaje (Ban-Ki-moon, 2014):

Hoy es el Día Internacional de la Paz.

Cada año, en este día, las Naciones Unidas piden un alto el fuego global.

Pedimos a los combatientes que depongan las armas para que todos puedan respirar el aire de la paz.

Los conflictos armados provocan un dolor indecible a familias, comunidades y países enteros.

Son muchas las personas que hoy están sufriendo la brutalidad de belicistas y terroristas.

Unámonos a ellas en solidaridad.

La paz y la seguridad son fundamentos esenciales del progreso social y el desarrollo sostenible.

Por eso, hace tres décadas, las Naciones Unidas afirmaron el derecho de los pueblos a la paz.

El año próximo conmemoraremos el 70º aniversario de las Naciones Unidas.

Nuestra organización se basa en la promesa de preservar a las generaciones venideras del flagelo de la guerra.

Hemos avanzado mucho.

Pero aún queda mucho por hacer.

Debemos apagar las llamas del extremismo y combatir las causas profundas de los conflictos.

“Hemos avanzado mucho” —dice—, probablemente refiriéndose al cambio que supone haber modificado la terminología para llamar “conflictos armados o bélicos” a las guerras abiertas o soterradas o al hecho de que ahora no intervienen todos los países a la vez, sino que se suelen circunscribir a ciertos territorios —con riesgo eso sí de expandirse— o a que las bajas civiles y la destrucción de objetivos no militares se denomina “daños colaterales”, o a la utilización de material de guerra más sofisticado y tecnológico y a que el comercio de armas es un negocio muy rentable. Quizás a todo ello...

Lo que sí llama la atención es la cantidad y la intensidad de conflictos que se han sucedido y se mantienen en la actualidad a pesar de las declaraciones y consejos de la ONU, lo que podría hacer pensar que es una organización de poca envergadura, compuesta por un pequeño grupo de países.

Pues no, sólo 4 países no pertenecen a la ONU: Ciudad del Vaticano, Palestina, Taiwán y Sahara Occidental. El resto, todos los demás, son miembros de la ONU, firman y supuestamente asumen sus declaraciones.

¿Cómo es posible que la inmensa mayoría de países del mundo se doten de un organismo internacional para la paz y simultáneamente promuevan guerras? ¿Esquizofrenia? ¿Cinismo? ¿Doble moral?

Para entenderlo, única vía que nos permitirá intervenir, recurriré a los análisis de Victoria Sau, maestra y amiga recientemente fallecida.

Según Victoria Sau, la guerra, fracaso de la inteligencia, es un brote agresivo y violento del patriarcado más o menos duradero.

En el primer tomo del *Diccionario Ideológico feminista*, Victoria define o describe el patriarcado como “la toma de poder histórica de los hombres sobre las mujeres cuyo agente ocasional fue de orden biológico, si bien elevado éste a la categoría política y económica” (Sau, 1981: 237-238).

O, en palabras de Adrienne Rich: “el patriarcado consiste en el poder de los padres: un sistema familiar y social, ideológico y político con el que los hombres —a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley o el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo— determina cuál es o no el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de estar en toda circunstancia sometidas al varón” (Sau, 1981: 238).

Toma de poder, ejercicio de poder, abuso de poder... poder en definitiva que requiere dominar a otra/otras/otro/otros. Y para tomar, tener y retener ese poder el dominador, si bien aspira a legitimarse para durar más allá del golpe de fuerza o de la ocasión que estuvo en su origen, recurre a la violencia, a la agresividad, a la fuerza.

Volviendo a Victoria Sau (Sau, 1981: 24-25),

Una de las manifestaciones sociales más palmarias de la agresividad masculina es a guerra... el hombre es más agresivo que la mujeres, pero no por razones biológicas u hormonales, sino históricas y sociales. La explicación es sencilla: hace falta más agresividad para ser sometedor que sometido. El que invada el que conquista el que derriba el que interioriza necesita agresividad para hacerlo. Pero, si además debe mantener en el tiempo estas circunstancias a fin de que el sometido no deje de estarlo, la agresividad debe quedar instalada definitivamente, pues cualquier disminución de la misma supondría un aumento en la posibilidad de que el sometido se libere. En las relaciones hombre-mujer esto se traduce en una agresividad real del primero sobre la segunda, a través de los siglos, variable únicamente en la forma pero no en el fondo.

Pues bien, el patriarcado, estructura de dominación basada en la inferiorización de las mujeres y sostenida por la fuerza y/o por esa legitimación de la que se ha ido dotando a sí misma a través de sus principales instituciones: familia, Estado, ejército, iglesia, derecho, leyes, ciencia(s) y división del trabajo, es el modelo que sirve para cualquier manifestación de dominación: la esclavitud, la explotación, la alienación y la colonización han sido y son posibles porque existe el modelo previo de la dominación de un sexo sobre otro.

De modo que la guerra, las guerras, manifestaciones violentas de grupos humanos que aspiran a dominar a otro/s al que, si se cumplen sus expectativas, reducirán a condición femenina, es decir, inferior, sometida.

La inferiorización-feminización no sólo se dirige, pues, a las mujeres, sino a grupos concretos de hombres dentro de una determinada sociedad, pero también alcanza a entidades políticas tales como países enteros y razas o etnias. Y la liberación de hombres, clases, razas, países o de cualquier grupo humano dominado, es decir, inferiorizado, en definitiva, feminizado, pasa necesariamente por el reconocimiento de que la inferiorización de la mujer está en el origen de la suya propia.

Si no desaparece la inferiorización de la mujer es posible que sigan cambiando las formas de explotación del hombre por el hombre, pero no desaparecerán, porque las bases del patriarcado, aunque se hayan modificado, léase modernizado, actualizado, reformado, siguen intactas.

Sirva este preámbulo para explicar que las guerras no son inevitables, como cabría deducir de su persistencia y reiteración, desaparecerán cuando se desmonte el sistema patriarcal que las sustenta.

En cuanto a la relación entre las mujeres y la guerra suele ser ambivalente, consecuencia de la ambigüedad de su posición en todas las manifestaciones de la vida; pueden ser ajenas, a la guerra, objeto de guerra, intervinientes en la guerra, como cómplices, aunque no como promotoras (salvo, deshonrosa excepción, la Thatcher en las Malvinas) porque no tienen nada que disputarse, en todo caso beneficiarse de lo conseguido por el/los hombres con quienes se haya identificado, aunque lo más frecuente es encontrarlas del lado de la “evitación”.

Y para ejemplificar esa diversa relación de las mujeres con la guerra vamos a utilizar las tres figuras de mujeres de la Antigua Grecia que Victoria Sau utiliza para explicar las tres fases (que no tienen que ser sucesivas sino que pueden solaparse unas con otras)

de toma de conciencia de las mujeres y que abordé en un artículo anterior (Pérez, 2011: 309-321)

1. CASANDRA

Cassandra, hija de los reyes de Troya, Hécuba y Príamo, fue sacerdotisa de Apolo, quien le concedió el don de la profecía, a cambio de conseguir sus favores. Sin embargo, una vez que obtuvo el don, rechazó el amor del dios quien, indignado, hizo caer sobre ella la maldición de que nunca sería creída en sus pronósticos.

Cassandra anunció repetidamente la caída de Troya pero nadie le prestó atención. Cassandra fue entregada como concubina a Agamenón, cuya muerte también previó, pero no la pudo evitar —ni la suya propia— a manos de Clitemnestra, la esposa de Agamenón.

Sau identifica a Cassandra con el victimismo: deplora los hechos de los que va tomando conciencia con horror, pero no pasa (o no puede pasar) de ahí.

Cassandra predice las penalidades que causará la guerra, las desgracias que acarreará y avisa, alerta, para evitarla pero no le hacen caso, porque estaba maldecida por Apolo.

¿Y si no hubiera estado maldecida? ¿La habrían escuchado? ¿Habría conseguido parar la maquinaria bélica tan bien engrasada por sus coetáneos? ¿Habría conseguido evitar la guerra y su secuela de sufrimiento?

No parece muy posible. Y casi con toda certeza Cassandra no fue la primera que alertó (no hace falta tener don de la adivinación para saber que la guerra trae malas consecuencias), ni mucho menos la última.

Entre ellas, y por poner un ejemplo reconocido, está Bertha von Suttner (1843-1914), primera mujer que recibió el premio Nobel de la paz en 1905, fundamentalmente (además de por su activismo en pro de la paz) por la novela *Die Waffen nieder!* (*¡Abajo las armas!*) publicada en 1899. Hasta entonces nadie había denunciado de una forma tan contundente el dolor, la maldad y la crueldad de la guerra, nadie había descrito de forma tan gráfica el padecimiento de los soldados, de los heridos abandonados, de la pesadilla del campo de batalla, del miedo que vuelve loco y del pánico a la muerte. Su novela se tradujo a multitud de idiomas y fue un clásico del movimiento pacifista internacional.

Bertha fue la única mujer que intervino en la Conferencia de la Paz de la Haya (1899).

Aún así, después de que Bertha escribiera y publicara su novela, después de que

26¹⁸⁴ *soberanos*, con mando en prácticamente el mundo entero, hubieran firmado la Convención por la paz “*Animados por la firme voluntad de cooperar para el mantenimiento de la paz general; ...*”, después de que a Bertha se le concediera el Nóbel de la Paz, las guerras, en las que participaron la práctica totalidad de los 26 firmantes por la paz, empezaron a ser mundiales...

Desde Casandra hasta Bertha, desde la guerra de Toya hasta los inicios del siglo más bélico de la historia contemporánea, el grito de las mujeres para detener la guerra fueron gritos en el vacío.

2. ANTÍGONA

Antígona, hija de los soberanos de Tebas Edipo y Yocasta, tras haber acompañado a Edipo en su destierro, regresa a Tebas, ahora gobernada por su tío, el tirano Creón. Pero su sino está marcado por la tragedia. Sus dos hermanos, Eteocles y Polinices, mueren uno a manos del otro en la guerra de los siete contra Tebas, el primero defendiendo al tirano, el segundo alzándose contra él. Creonte prohíbe, bajo pena de muerte, sepultar el cuerpo de Polinices. Antígona decide desobedecer las órdenes y acude durante la noche a derramar sobre su hermano los polvos rituales, alegando que los derechos de los hombres y los mandatos morales son superiores a las leyes. Creonte condena a muerte a la rebelde Antígona enterrándola viva en la tumba de los labdácidas, donde ella se suicida.

En la Antígona de Sófocles las actitudes de Antígona y de su hermana Ismena son radicalmente distintas, ya que la segunda parte de su condición de mujer para concluir que no pueden luchar contra los hombres, más poderosos, y opta por la obediencia.

¹⁸⁴ Su Majestad el Emperador de Alemania, Rey de Prusia; Su Majestad el Emperador de Austria, Rey de Bohemia, etc. y Rey Católico de Hungría; Su Majestad el Rey de los Belgas; Su Majestad el Emperador de China; Su Majestad el Rey de Dinamarca; Su Majestad el Rey de España y en Su Nombre la Reina Regente del Reino; el Presidente de los Estados Unidos de América; el Presidente de los Estados Unidos Mexicanos; el Presidente de la República Francesa; Su Majestad la Reina del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda, Emperatriz de India; Su Majestad el Rey de los Helenos; Su Majestad el Rey de Italia; Su Majestad el Emperador de Japón; Su Alteza Real el Gran Duque de Luxemburgo, Duque de Nassau; Su Alteza el Príncipe de Montenegro; Su Majestad la Reina de los Países Bajos; Su Majestad Imperial el Shah de Persia; Su Majestad el Rey de Portugal y de Algarve, etc; Su Majestad el Rey de Rumania; Su Majestad el Emperador de Todas las Rusias; Su Majestad el Rey de Servia; Su Majestad el Rey de Siam; Su Majestad el Rey de Suecia y Noruega; el Consejo Federal Suizo; Su Majestad el Emperador de los Otomanos y Su Alteza Real el Príncipe de Bulgaria.

Para Sau, Antígona representa la rebelión, la denuncia de los abusos de poder y de las leyes que los permiten. Antígona se rebela, desobedece unas normas que considera injustas, pero su rebeldía se dirige a respetar otras normas que sí considera justas: honrar a su hermano que peleó contra el tirano. No cuestiona la guerra, no cuestiona la arbitrariedad de la tiranía ni el doble fratricidio, cuestiona el trato injusto a su hermano Polinices: no pelea por ella, ni por su hermana (a quien ni siquiera trata de convencer y de la que se distancia cuando ésta, cambiando de actitud, quiere solidarizarse con Antígona), sólo prolonga la acción de su hermano, a su sombra y a su servicio; no tiene ambición de futuro; no es una activista, su rebeldía se acaba en ella misma.

¿Cuántas mujeres lucharon en solitario apoyando, sosteniendo, reforzando causas que no eran suyas?

Sin duda Antígona no fue la primera, ni la última. Demos un salto, por ejemplo, en el espacio y el tiempo para situarnos a principios del s. XX, en México, uno de los países firmantes de la declaración de Paz de la Haya, que, aún así, hizo una guerra durante 10 años (o 24 años, según cómo se lea) en su propio territorio, llamada revolución.

Las revoluciones o guerras interiores, internas, civiles, como se las quiera llamar, se caracterizan porque se producen dentro de un mismo territorio, lo que suele significar escasez de recursos y desigualdad de medios entre los contendientes.

México subsanó esta deficiencia con la figura de las soldaderas, mujeres que participaron en la Revolución mexicana, en los distintos grupos revolucionarios.

Elena Poniatowska, en *Las soldaderas* recoge una colección de 50 imágenes históricas sobre las soldaderas en la Revolución Mexicana, procedente de la Fototeca nacional del INAH en Pachuca, y detalla quiénes eran y qué funciones desempeñaron:

¿Qué funciones desempeñaban estas mujeres?

Eran cocineras, lavanderas, madres y esposas. La tarea de la soldadera consistía en llevar el espacio doméstico a cuestras, caminaban todo el día cargando lo mismo a los hijos que las balas en sus rebozos porque los caballos eran para los hombres: “Los caballos recibieron mejor trato que las mujeres.” (Poniatowska 1999: 14). Las soldaderas ejercían igualmente como enfermeras, recogían a los malheridos y enterraban a los muertos. También cuidaban que la pólvora no se mojara, preparaban las cartucheras para la hora de batalla, algunas de ellas actuaban como contrabandistas de armas y municiones entre la frontera de México y Estados Unidos o hacían tareas de espionaje e intercambio de información confidencial.

¿Y quiénes eran las soldaderas? Tres categorías bien diferenciadas:

- Las esposas, que acompañaban a sus hombres para protegerlos y cuidarlos. Cargaron con su vida en los trenes y recorrieron largos caminos muchas veces a pie, llevando lo indispensable para preparar algo de comer en cualquier lugar donde pudieran descansar tras la batalla llevando a cuestas, además, a sus hijos.

- Las soldaderas soldadas, que se incorporaron a la lucha (no sabemos si eso las eximió de sus tareas domésticas), que decidieron saltar las barreras impuestas y vivir con un rol masculino; por cuestión práctica vestían atuendos de hombre, adoptaban actitudes varoniles, iban a caballo como todos, aprendieron a conducirse como ellos y, a la hora de la guerra, tuvieron que demostrar que eran un soldado más, como Petra Herrera y Petra Ruíz, dos mujeres que incluso lograron obtener grados honoríficos.

- Las violadas o robadas que no tenían más remedio que hacerse soldaderas:

Poniatowska deja claro que si esas mujeres, por grado o por fuerza, convencidas o no pero en absoluto reconocidas, no hubieran participado muy activamente, aquella guerra no habría sido posible (Poniatowska 1999: p. 14)

Sin las soldaderas no hay revolución Mexicana; ellas la mantuvieron viva y fecunda, como la tierra, las enviaban por delante a recoger leña y a prender la lumbre, y la alimentaron a lo largo de los años. Sin las soldaderas los hombres llevados de la leva hubieran desertado... En México en 1910, si los soldados no llevan su casa a cuestas: su soldadera con su catre plegadizo, su sarape, sus ollas y su bastimento, el número de hombres que habrían corrido a guarecerse a un rincón caliente hubiera significado el fin de los ejércitos

Las soldaderas, también llamadas vivanderas, comideras, galletas de capitán fueron llamadas, sin distinción de bandos, adelitas, por Adela Velarde Pérez, de Ciudad Juárez que, ejerciendo de enfermera con un soldado herido, recibió la recompensa de un corrido, muy conocido en su estribillo, cuyo inicio dice así:

En lo alto de la abrupta serranía
acampado se encontraba un regimiento
y una moza que valiente los seguía
locamente enamorada del sargento.
Popular entre la tropa era Adelita
la mujer que el sargento idolatraba
y además de ser valiente era bonita
que hasta el mismo Coronel la respetaba. (la cursiva es nuestra)

Desde Antígona a las soldaderas (o cantineras o milicianas o partisanas...) ¿cuántas mujeres fueron, son conscientes de que sin su trabajo, ni reconocido ni agradecido — “Cuando John Reed le preguntó a Villa si se le otorgaría el voto a la mujer en la nueva república, respondió ‘Nunca había pensado acerca de que las mujeres votaran’¹⁸⁵, eligieran un gobierno e hicieran leyes” (Poniatowska, 1999: 18) — la mayoría de las guerras no habría sido posible?

No se puede reescribir la historia, pero sí aprender de ella.

3. LISÍSTRATA

Lisístrata es el personaje principal de la obra de Aristófanes del mismo nombre que data de 411 a.C.

Lisístrata es una mujer ateniense que, harta de guerra (la referencia es la guerra del Peloponeso 431-404 a.C. entre la Liga de Delos, dirigida por Atenas y la Liga del Peloponeso, dirigida por Esparta), reúne a un grupo de mujeres y les propone intervenir para que cesen las hostilidades que están llevándolos a la ruina. Lisístrata propone que tanto las atenienses como las lacedemonias y sus aliadas (las habitantes de Esparta, Tebas y Corinto) mantengan, hasta que se firme la paz, una huelga doble: sexual, respecto a sus maridos, y familiar, como madres y amas de casa. Además, organiza a las atenienses de mayor edad para que tomen y ocupen la Acrópolis donde se guarda el tesoro de la ciudad, impidiendo así que se utilice con fines bélicos.

Cuando llega el Delegado del Consejo a la Acrópolis, Lisístrata le explica cómo harán las mujeres para resolver la situación, utilizando como metáfora la labor de lavar, limpiar, varear y cardar la lana (Aristófanes, 1997: 565-591)

D: ¿Y cómo os las vais a arreglar vosotras para reconciliar y poner fin a tal cantidad de asuntos enmarañados en las ciudades griegas?

L: Muy simple.

D: ¿Cómo? Explícamelo.

L.: Igual que el hilo cuando se nos ha enredado, lo cogemos así y con los husos por un lado y por otro, lo traemos a su sitio, así también desenmarañaremos esta guerra, si es que nos dejan hacer poniendo las cosas en su sitio por medio de embajadas a uno y otro lado.

D: ¿Así que con lanas, hilos y husos, os creéis que vais a poner fin a unos asuntos tan terribles? ¡Qué necias!

¹⁸⁵ Desde el sufragio masculino (1909) hasta el femenino (1953) pasaron *solo* 44 años.

L: Sí, y también vosotros si tuvieras una pizca de sentido común, según nuestras lanas gobernaríais todo.

D: ¿Cómo? A ver.

L: Primero, a la ciudad como al vellón de lana, después de haberle quitado la mugre lavándola en un baño, habría que ponerla sobre un lecho, apalearla para que eche a los sinvergüenzas y sacarle los abrojos; y a esos que se reúnen y se aglomeran junto a los cargos públicos, separarlos con el cardado y arrancarles... las cabezas. Después habría que esponjar la buena voluntad común y echarla en un cestito, mezclando a todos, a los metecos, a los extranjeros que sean amigos nuestros y a los que tengan deudas con el Estado; también a esos mezclarlos ahí. ¿Por Zeus! Y las ciudades, todas las que no son colonias de esta tierra, habría que tener una idea clara de que para nosotros son como los copos de lana que están cada uno por su lado; luego se cogen estos copos que forman cada una de ellas, se reúnen, se juntan en uno solo y después se hace una gran bola y, con ella, se teje un vestido para la gente.

D: ¿No es terrible que éstas arreglen el asunto dando palos y haciendo bolas, ellas que ni siquiera tomaron parte ninguna en la guerra?

L: Hijo de perra, nosotras la aguantamos más que por partida doble. Lo primero de todo que damos a luz a nuestros hijos y los enviamos como hoplitas.

Para Sau, Lisístrata simboliza la acción, la insumisión el momento en que las mujeres deciden transformar el ámbito socio-cultural, político y económico al que tienen derecho.

¿Cuántas mujeres se opusieron activamente a la guerra?

No sabemos si Lisístrata fue la primera, pero en absoluto será la última.

Por ejemplo el Seminario de Investigación para la paz, fundado en 1984, cuya directora es Carmen Magallón, que formó parte del grupo editor de la revista *En pie de paz* —15 años (1986-2001), equivalentes a 54 números— y cuya actividad y bibliografía sobre la paz es amplia y continua. Es de destacar su libro *Mujeres en pie de paz* (2006) en el que dedica tres amplios capítulos a los grupos de mujeres que construyen la paz y donde describe grupos de mujeres se organizan (Magallón 2006: 70-71):

- Para oponerse a la guerra o a las políticas militaristas y de agresión que llevan a cabo sus gobiernos

- Para acceder, a través de la relación y la búsqueda de puntos comunes a personas de grupos enfrentados, de los que ellas forman parte. Para romper las barreras entre bandos que pelean y acercar comunidades divididas y enfrentadas.

- Para la búsqueda de soluciones no militares a conflictos estructurales.

- Contra la impunidad: para que no se repitan los genocidios, las desapariciones y las persecuciones sufridas por determinados grupos humanos.
- Para apoyar a mujeres que viven en situaciones de guerra o de falta de libertad y de derechos humanos, en países distintos al suyo.
- Para lograr que el trabajo de base de las mujeres cuente en la toma de decisiones (trabajo de lobby, por ejemplo el que llevan a cabo el Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer UNIFEM, mujeres del Parlamento Europeo y algunos grupos y mujeres de EEUU).

El recorrido geográfico que hace es abrumador: Israel, Palestina, Serbia, Italia, Tokio, Chipre, Colombia, Guatemala, El Salvador, Argentina... ¡y sólo menciona a las mujeres que conoció en los últimos 20 años! ¿Y por qué seguimos igual? “Si quieres la paz, prepara la guerra, dicen y hacen los políticos, Si quieres la paz, pronuncia buenos discursos, dice el pacifismo retórico,... pero nadie admite que tantos fracasos demuestran que el problema ha sido mal planteado...” (Bouthoul, 1970: 377)

Tantas Casandras, Antígonas y Lisístratas a lo largo de la historia en sus guerras contra la guerra —entendida como confrontación armada y sangrienta entre países o grupos humanos que siempre implica la destrucción de vidas humanas, es decir, como homicidio organizado— no ha bastado, no basta porque el problema a resolver no está en la dicotomía guerra sí, guerra no (Sau, 2001: 150)

La solución está en cambiar el paradigma guerra sí/ guerra no por el de guerra/ diálogo para poder elegir diálogo. En el otro caso siempre puede encontrarse una justificación para la guerra y es suficiente que haya una, una sola, para que el paradigma se vuelva a poner de pie. El verdadero papel activo de las mujeres es el de tener el poder de cambiar el paradigma.

Luchar contra la guerra es también luchar contra esta dicotomía que arrastra a las mujeres a posicionamientos ajenos, que las obliga a posicionarse en uno u otro bando y que las convierte en campo de batalla, en botín de guerra.

Las Mujeres de Negro de Belgrado lo entendieron cuando dijeron “No en mi nombre” denunciando el militarismo de los suyos y de la comunidad internacional y llamando a la deserción y a la objeción de conciencia.

También lo entendieron las Mujeres de Negro de Londres, durante el bombardeo de Serbia por la OTAN cuando dijeron “Ni esto ni lo otro”.

Y termino con unas palabras de Carmen Gómez Ojea, escritora y activista (Gómez Ojea, 2011):

El grito debe ser: Ni su guerra ni su paz. Sí a la guerra liberadora de cadenas para ponerle fin a las guerras patrocinadas por las democracias montadas de arriba abajo.

Sí a la lucha para soterrar todas las dictaduras y las clases privilegiadas y opresoras.

Contra la guerra: solidaridad, complicidad y rebelión, dando donde les duele a los Alpha en este mundo de barbarie, en que las personas se cosifican, tienen un precio y valen menos que las cosas.

Perseveremos en el grito, la rebelión y la insumisión, con fuerza y determinación, sin desfallecimientos. Y conseguiremos cambiar el paradigma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, E., *Revolución / Revolucionarios fueron todos: ellos y ellas. Las mujeres en la Revolución mexicana*,

http://acces.bicentenario.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=164:revolucionarios-fueron-todos-ellos-y-ellas-las-mujeres-en-la-revolucion-mexicana-por-elsa-aguilar-casas&catid=3:revolucion&Itemid=13

ARISTÓFANES, *Lisístrata*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

BAN-KI-MOON, “Mensaje en ocasión del Día internacional de la Paz, 21 de septiembre de 2014”: http://www.un.org/es/events/peaceday/2014/sg_message.shtml

BASTIDA. A., *Desaprender la guerra: una visión crítica de la educación para la paz*. Barcelona, Icaria, 1994.

BOUTHOU, G., *Ganar la paz. Evitar la guerra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970.

“Convención de 1899 para la resolución pacífica de controversias internacionales. La Haya”.

<http://www.aloj.us.es/eulalia/derecho%20internacional/materiales%20dpto/1907apc.htm>

FALCÓN, C. y OTROS, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza editorial, 1980.

GÓMEZ OJEA, C., “La guerra mayúscula”, *La Nueva España*, 3/3/2011.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1965.

JIMÉNEZ, L., *Heroínas de Angola*, La Habana, Editorial de Ciencias sociales, 1985.

MAGALLÓN, C., “Las guerras las controlan los líderes: una reflexión al hilo del atajamiento de la guerra en Chechenia”, *En pie de paz*, N° 42 (1996), pp.16-18.

_____, C., “Ciencia, epistemología y cultura de paz”, *En pie de paz*, N° 53 (2000) pp. 84-87.

_____, C., *Mujeres en pie de paz*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

MALDONADO, K., *Las faldas, las escopetas y el espíritu femenino*
<http://www.scribd.com/doc/19094508/Soldaderas>

NASH, M., *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Barcelona, Taurus, 1999.

ONU, “Declaración sobre el derecho de los Pueblos a la Paz”.
http://www.solidaritat.ub.edu/observatori/general/docugral/Declaracion_Paz.pdf

PÉREZ GONZÁLEZ, L., “Las guerras de las mujeres en la guerra”. *Cuestiones de Género: de la Igualdad y la Diferencia*, N° 6 (2010), U. de León, pp. 309-321.

PONIATOWSKA, *Las soldaderas*, México, Ediciones ERA, 1999.

RIUS, R. (ed.), *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*, Barcelona, Ediciones U.B, 2006.

SAU, V., *Diccionario ideológico feminista I*, Barcelona, Icaria, 1981, 1989, 2000.

_____, V., *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*. Barcelona, Icaria, 1986.

_____, V., *Diccionario ideológico feminista II*, Barcelona, Icaria, 2001.

SOFOCLES, *Antígona*, Madrid, Ediciones clásicas, 1996.

STROBL, I., *Partisanas*, Barcelona, Ed. Virus, 1996.

VIRGILIO, *Eneida II*, Barcelona, Altaya, 2009.

2.2. *Reivindicaciones políticas y sociales de las mujeres y su aportación a la sociedad moderna*

**¿QUÉ MODELO DE DESARROLLO QUEREMOS CONSTRUIR?
GENERANDO ALIANZAS ENTRE EL FEMINISMO Y LA COOPERACIÓN
PARA EL DESARROLLO**

*Sandra Dema Moreno
(Universidad de Oviedo)*

*Amaia del Río Martínez
(Hegoa, Universidad del País Vasco)*

*Itziar Gandarias Goikoetxea
(Universidad de Deusto)*

1. INTRODUCCIÓN

Después de varios años de colaboración entre las autoras de este texto en diversos proyectos de investigación sobre cooperación y educación para el desarrollo desde una perspectiva de género¹⁸⁶, nos hemos centrado en el análisis de una cuestión que adquiere especial relevancia en el presente contexto sociopolítico, la posibilidad de establecer redes y alianzas entre los movimientos sociales, particularmente, entre el feminismo y la cooperación al desarrollo.

Si bien los esfuerzos por incorporar la perspectiva de género en la cooperación llevados a cabo en las últimas décadas ha permitido situar algunas demandas feministas en la agenda de la cooperación a escala internacional y muchas ONGD han apostado por integrar dicha perspectiva en su actividad cotidiana, este proceso no ha estado exento de luces y sombras y se ha producido de forma dispar. Efectivamente, hoy en día nos encontramos con ONGD que apuestan decididamente por la defensa de los derechos de las mujeres, pero también con otras muy reacias o que simplemente incorporan las cuestiones de género de forma instrumental para lograr financiación, como muestran diferentes investigaciones realizadas tanto en el Estado español (Murguialday et al., 2000; Agirregomezkorta y Soler, 2002; Bastardes y Franco, 2006; Dema, 2007 y 2008), como en otros países de nuestro entorno (Wallace, 1998; Ahmed, 2002; Tiessen, 2004).

Numerosas razones explican las dificultades que se encuentran en el trasfondo de dicho proceso a las que habría que añadir, desde nuestro punto de vista, el escaso

¹⁸⁶ Los principales resultados de dichas investigaciones se encuentran publicados en (del Río Martínez y Dema Moreno, 2013) y (del Río Martínez, Dema Moreno y Gandarias Goikoetxea, 2014).

contacto entre las ONGD y el movimiento feminista. Para entender el porqué de esta falta de vínculos decidimos preguntar a sus protagonistas. Diseñamos una investigación con un enfoque cualitativo y convocamos 4 grupos de expertas, integrados en total por 28 mujeres pertenecientes 14 de ellas a ONGD, 10 al movimiento feminista y 4 a organizaciones de mujeres migrantes, todas ellas comprometidas con los derechos de las mujeres. Puesto que nos interesaba partir de los propios saberes y discursos de las mujeres, las participantes fueron elegidas por su especial conocimiento en el ámbito de la cooperación, el feminismo y/o las migraciones. Tratamos de garantizar la diversidad seleccionando a personas con amplia experiencia en los tres ámbitos mencionados y otras con menor experiencia, así como a integrantes de organizaciones grandes y generalmente más profesionalizadas junto a otras de organizaciones más pequeñas y de carácter más militante. Los tres primeros grupos se realizaron en 2011 y el cuarto en 2013, el momento se reveló especialmente propicio para llevar a cabo esta reflexión, puesto que en un contexto de crisis global como el que estamos viviendo y de replanteamiento, en algunos sectores, del propio concepto de desarrollo, la construcción de alianzas se percibe como una alternativa imprescindible para el cambio social.

Los discursos vertidos en los grupos de expertas fueron grabados, transcritos en su totalidad y analizados por el equipo investigador. A través de dichos discursos las participantes tratan de explicar, por un lado, cuáles son las razones por las cuales no se producen ni se han producido demasiadas experiencias de acercamiento y de colaboración entre el movimiento feminista y las Organizaciones no Gubernamentales de Desarrollo (ONGD) y, por otro, cuáles podrían ser los sujetos clave para el establecimiento de estas alianzas, refiriéndose a algunos poco reconocidos hasta ahora como interlocutores, como el movimiento feminista, las mujeres migradas, las indígenas o la universidad, entre otros. Asimismo, identifican dos grandes ejes sobre los cuales consideran que se podrían articular las mencionadas redes y alianzas: los derechos económicos y sociales y los derechos sexuales y reproductivos.

2. PRINCIPALES DIFICULTADES EN LA GESTACIÓN DE ALIANZAS ENTRE LA COOPERACIÓN INTERNACIONAL Y EL FEMINISMO

Generar redes y alianzas significativas con colectivos y movimientos sociales en el marco de la cooperación internacional y labrar un desarrollo alternativo al dominante no está exento de problemas, lo que en buena medida puede explicar la escasez de este tipo

de vínculos. Conscientes de esta realidad, las mujeres participantes en los grupos de expertas se refieren a dos tipos de causas que obstaculizan las alianzas entre la cooperación para el desarrollo y el feminismo. Por un lado, las que responden a las lógicas político-ideológicas de la agenda de cooperación hegemónica y a la utilización interesada de un discurso de género tanto por instituciones como por ONGD; y por otro lado, las ligadas a las prácticas organizativas, de funcionamiento y de construcción de vínculos relacionales entre los diferentes sujetos interpelados por la cooperación al desarrollo.

2.1. Lógicas político-ideológicas y de discurso

Las activistas del movimiento feminista critican que la mayoría de las ONGD responda a los intereses políticos y económicos de donantes y gobiernos, lo que determina en buena medida el tipo de actuación que desarrollan:

Los proyectitos que se están poniendo en marcha vienen subvencionados desde donde vienen y son los que te marcan la agenda. (Participante 5)

Desde esta perspectiva, el tipo de relación que las ONGD mantienen con las diferentes administraciones públicas y partidos políticos que les financian es percibido como clientelista, poco transformador y generador de una competencia dañina entre las propias organizaciones. Probablemente la razón principal de sus escasos lazos tenga que ver con la diferencia en los objetivos de la cooperación y el feminismo. Como se puede observar en los siguientes fragmentos, algunas expertas encuentran incompatible el modelo de cooperación para el desarrollo vigente con el objetivo feminista de transformación social de las estructuras y dinámicas patriarcales:

Si hablamos de una transformación social es porque creemos que la sociedad se tiene que estructurar y se tiene que relacionar de otra forma. Y quien propone una forma de relacionarse diferente, de trabajo diferente, una visión diferente, es el feminismo. (Participante 5)

Yo creo que desde el feminismo estamos por plantear un mundo diferente, donde el patriarcado no sea el centro, donde la economía [no sea el centro] Ahí tenemos mucho discurso hecho, lo que pasa que es difícil... (Participante 6)

No sé qué cooperación puede haber si no está atravesada por el feminismo y más en estos tiempos, aquí y en otros sitios. (Participante 4)

Además de la contradicción que las expertas encuentran entre el propósito que impulsa el feminismo y el de la agenda hegemónica de cooperación, manifiestan cierto recelo hacia la manera en la que las ONGD incorporan la perspectiva de género, fruto de la obligatoriedad y no de la convicción:

No sabes muy bien hasta qué punto se creen las ONGD lo de género, lo de la igualdad y demás, sin embargo es una condición que tienen que cumplir para que se les dé dinero. Por ello, creo que siempre hemos mirado a las ONGD con cierta desconfianza y con cierta distancia. (Participante 6)

Las activistas feministas realizan asimismo un fuerte cuestionamiento al lenguaje que utilizan las instituciones y la agenda oficial de cooperación internacional en materia de género, que en su opinión conduce a la despolitización progresiva de las reivindicaciones feministas:

El lenguaje burocratizado del mundo de la cooperación -no digo de las ONGD- es terrorífico, aparte de que no entendemos ni hostia. Ha ido cogiendo las mejores palabras que ha inventado el feminismo para apropiarse de ellas, descalificarlas, descafeinarlas, y devolvémoslas hechas mierda: deconstrucción, empoderamiento, género... Todas esas palabras nos las devuelven hechas mierda. La revolución de las palabras, que también es muy del movimiento feminista, la consigna, el tal, que se contagie un poco el mundo de la cooperación, o sea, ser más barriobajeras en esto, ser más reivindicativas y decir: “No vamos a seguir diciendo esto y no vamos a decir más veces género, que estamos hasta las narices, que parecemos género del punto, que nadie sabe lo que significa género ya”. Género, mujer... si nadie sabe lo que quiere decir ya, si todo el mundo lo utiliza ya. (Participante 7)

La denuncia de esa retórica de género viene acompañada por el carácter etnocéntrico de algunos discursos sobre las mujeres utilizados en el ámbito de la cooperación. Discursos que no sólo no cuestionan el modelo de ser mujer, sino que pretenden universalizarlo y exportarlo a las mujeres del Sur, sin tener en cuenta otros ejes de opresión como la clase, la edad, la sexualidad o la etnia.

Otro de los argumentos que las expertas alegan para explicar lo complicado de las alianzas es el condicionamiento al que se ve sometida la agenda feminista, derivado de la intrusión de la cooperación internacional en espacios propiamente feministas. Concretamente, las participantes ponen como ejemplo la Marcha Mundial de las

Mujeres¹⁸⁷, que al obtener apoyo de determinadas ONGD e instituciones financiadoras, supone una imposición de sus intereses y la consiguiente pérdida de autonomía del movimiento feminista que participa en este movimiento.

Todas estas evidencias ponen en entredicho buena parte de las prácticas que la cooperación para el desarrollo ha ido adoptando bajo el supuesto de estar incorporando la perspectiva de género. Para el movimiento feminista no todos los proyectos que dicen tener perspectiva de género la tienen en realidad y se revela el uso interesado de tales proyectos por parte de las ONGD, que responden a agendas e intereses ajenos al movimiento feminista.

2.2. Lógicas organizativas, de funcionamiento y de construcción de vínculos relacionales

Las participantes en los grupos de expertas que pertenecen al movimiento feminista critican la férrea estructura de las ONGD, que consideran opuesta a la propia finalidad para la que fueron creadas:

Las ONGD tienen una estructura demasiado potente, tienen proyectos que a veces no tienen que ver con el objetivo de poner a la persona en el centro, sino que también hay intereses ahí.
(Participante 4)

A esta objeción añaden que las ONGD detentan estructuras masculinizadas, particularmente aquellas que proceden de la iglesia católica. Estos andamiajes jerárquicos y sexistas, que las participantes en los grupos de expertas identifican tanto en las ONGD como en los movimientos sociales donde participan varones, dificultan la labor de concienciación a favor de los derechos de las mujeres, sustancial a cualquier acción política transformadora, y conducen a que el trabajo en común con los movimientos sociales mixtos se torne fatigoso:

Ese trabajo que hemos hecho las feministas en todas las partes es agotador y las mujeres que hemos militado en los movimientos sociales mixtos hemos acabado agotadísimas (Participante 19).

¹⁸⁷ La Marcha Mundial de las Mujeres es un movimiento mundial de acciones feministas que reúne grupos de mujeres y organizaciones que actúan para eliminar las causas que originan la pobreza y la violencia contra las mujeres. Más información disponible en: http://www.marchemondiale.org/qui_nous_sommes/es/ (Consultada el 24 de septiembre de 2014).

Otro tipo de críticas vertidas por las participantes se refieren al entramado técnico-administrativo de la cooperación convencional, en particular a los requisitos para poder acceder a las convocatorias públicas de subvenciones y a las metodologías para la formulación y presentación de proyectos. Es precisamente el uso obligatorio del denominado Enfoque del Marco Lógico¹⁸⁸ el que premia a las ONGD y fundaciones más grandes y, por ello, con mayor la capacidad de gestión:

Por ejemplo, en el caso de asociaciones chiquitas como las nuestras piden tantos requisitos que sólo podemos acceder, en nuestro caso, a convocatorias puntuales que no piden como requisito tener plan estratégico ni experiencia, y claro, pones todo el tiempo voluntario. Porque es así, más tiempo voluntario para que puedas hacer el proyectito concreto (...). Y luego, los requisitos del marco lógico también. Muchas compañeras que estamos en la asociación no hemos tenido formación para formular un proyecto con esas características. Y sin embargo, hay fundaciones y ONGD que tienen personal liberado y con ellas no podemos competir. (Participante 1)

Por último, otra de las razones que dificulta la colaboración entre los diferentes sujetos implicados en la cooperación es la dificultad de reconocer al otro/a y la desatención de la diversidad. Como bien concluye la siguiente participante, la falta de aceptación y valoración de los otros sujetos políticos puede ser un obstáculo que detenga el establecimiento de alianzas:

El trabajo con organizaciones feministas es el que nos aporta y nos permite aprender como organización. (...) Trabajar con asociaciones feministas ayuda a enriquecer a nuestra asociación. Pero encontramos resistencia por parte del movimiento feminista -no de todas las organizaciones-, se reproducen esquemas... viendo a las ONGD más como un enemigo que como un aliado. Es complicado a veces el reconocimiento político mutuo, más aún en una organización mixta y... bueno, que hay mucho por construir ¿verdad? (Participante 12)

En este sentido, algunas expertas plantean que las organizaciones feministas del Norte son reacias a trabajar junto a sujetos de contextos que no conocen, eludiendo así

¹⁸⁸ Herramienta de gestión muy común entre los organismos bilaterales y multilaterales de ayuda para la planificación, ejecución, seguimiento y evaluación de proyectos de cooperación internacional. Su característica principal es la identificación de una jerarquía lógica para determinar cómo se alcanzarán los objetivos del proyecto, pero sin captar la complejidad de los múltiples factores que contribuyen al cambio. También se alude con este nombre al formato de presentación del proyecto que deben cumplir obligatoriamente las ONGD para concurrir a las convocatorias de las entidades financiadoras.

el trato con lo diferente, bajo la justificación de no querer incurrir en mandatos que atenten contra entornos culturales ajenos al suyo propio:

No sé, [la cooperación] es un tema que nunca hemos trabajado, pero porque no nos hemos sabido situar... siempre tienes el miedo de intentar... la sensación de que tu modelo... o sea, lo que tú decías de no respetar. Entonces, yo creo que muchas veces para evitar eso, decidimos hacer feminismo aquí y punto. (Participante 6)

Para la construcción de alianzas sólidas es necesario no evitar las diferencias o tratar de resolverlas por cualquier medio, sino construir vínculos a través de las mismas, haciéndolas conscientes y sabiendo que muchas de ellas seguramente no van a poder solventarse (Gandarias y Pujol, 2013). Para ello, como algunas feministas postcoloniales han manifestado es imprescindible la descolonización del feminismo (Suárez y Hernández, 2008; Mohanty, 2003, hooks, 2004), que implica no sólo atender a los procesos de alienación cultural de las mujeres situadas en los márgenes, sino sobre todo desenmascarar la superioridad del feminismo occidental.

Esta falta de consideración de la diversidad se percibe desde otros movimientos, como el indígena, que desaprueban al feminismo occidental por no haber sabido incorporar otras opresiones que sufren las mujeres, y realizar análisis sesgados, homogeneizadores y pretendidamente globales:

El movimiento indígena tiene una visión de que el feminismo es etnocéntrico, que en sus discursos no han tenido en cuenta la situación de las mujeres indígenas, que no entendían cómo analizaban su realidad, [porque] su análisis era occidental. (Participante 8)

Esta crítica no se refiere únicamente al feminismo occidental ni a las organizaciones feministas del Norte, sino que se extiende a organizaciones feministas también del Sur, en tanto que plantean discursos y prácticas poco conectadas con la realidad y con la problemática de las mujeres situadas en los márgenes:

En muchos de estos lugares [del Sur] las mujeres sienten que el discurso feminista es burgués, que no está tan apegado a sus reivindicaciones y problemáticas, y que es demasiado atrevido. Pero también trabajamos para que vayan ganando espacio. (Participante 12)

Aunque las participantes en los grupos de expertas son conscientes del poder que confiere el trabajo conjunto desde la diversidad, tomar conciencia de estas desigualdades, reconocer quiénes están en los márgenes y hacer frente a la corriente dominante no es una cuestión fácil de aceptar y superar. Las complicaciones, como hemos apuntado, tienen que ver tanto con la capacidad de reconocer al otro/a y su maraña de identidades, como con el carácter de las reivindicaciones y la voluntad para modificar hábitos, dinámicas y formas de relación.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE ALIANZAS EN PLURAL

Las participantes en los grupos convocados en el seno de la presente investigación expresan que el establecimiento de redes y alianzas en el actual contexto de crisis sistémica constituye una alternativa de resistencia al sistema:

Frente a este monstruo tan grande, hay que hacer alianzas globales muy grandes y con movimientos sociales con mucha fuerza para poder atacar (...) un llamamiento a todo el tema de la articulación entre los distintos movimientos sociales en redes Norte-Sur, pero yo creo que también en el Norte, o sea, la articulación entre los distintos movimientos sociales.
(Participante 8)

En este replanteamiento del modelo de desarrollo y la consiguiente ruptura de la lógica Norte-Sur, las personas migrantes, particularmente las mujeres, adquieren especial relevancia por su trayectoria a la vez global y local, convirtiéndose como veremos a continuación en sujetos estratégicos para el establecimiento de alianzas. Además de ellas, en este proceso se mencionan otros sujetos poco reconocidos hasta ahora en el ámbito de la cooperación al desarrollo como son el movimiento feminista, tanto local como internacional, las mujeres indígenas, los medios de comunicación y la institución universitaria.

3.1. Las mujeres migradas

Algunas de las participantes en los grupos llevados a cabo en el ámbito de esta investigación se refieren de forma crítica a la contradicción que supone que organizaciones de solidaridad y cooperación al desarrollo trabajen en los países del Sur y no presten atención a las personas migrantes que viven en el Norte y que proceden en muchos casos de los países con los que colaboran. Se denuncia asimismo una visión

muy limitada de las personas migrantes, que con frecuencia quedan reducidas únicamente a su condición migratoria:

Muchas veces decimos: “Las inmigrantes no solamente podemos hablar de inmigración, podemos aportar otras cosas.” (Participante 3)

En este sentido, las mujeres migrantes resaltan la falta de respaldo y apoyo hacia su trabajo y actividades por parte de ONGD, sindicatos, partidos políticos, o incluso por el movimiento feminista, en tanto que no se las suele reconocer como actoras clave ni en los países emisores ni en las sociedades de destino. Para evitarlo consideran fundamental la creación de espacios de encuentro que favorezcan la relación entre las mujeres migrantes y las autóctonas y les permitan tejer alianzas más sólidas y comprometidas. Estos espacios se perciben además como ámbitos fundamentales de integración de la diversidad, sobre la base del reconocimiento de la reciprocidad entre mujeres de diferentes orígenes geográficos y culturales.

En resumen, hay una demanda de visibilizar a las mujeres migradas como eslabón estratégico para la cooperación al desarrollo. Esto no significa que tengan que asumir sobre sus hombros la responsabilidad del desarrollo de sus países, pero sí implica reconocerlas como actoras clave en estos procesos. En este sentido, una cooperación emancipadora feminista tendría que denunciar la privación de ciudadanía plena y de derechos fundamentales de las mujeres migradas e identificar las dificultades y limitaciones que experimentan para poder desempeñarse como actoras sociales de cambio:

Es cierto que el proceso es lento, depende con qué proyecto migratorio vengamos, la mayoría de las mujeres que están trabajando en el servicio doméstico con las que nosotras tenemos mayor relación vienen por un año o dos. Pero cuando aterrizan aquí, se dan cuenta que no es un año o dos, sino que se convierte en tres, en cuatro, en cinco y en algún momento tendrán que definir su proyecto, si se quedan o se van. Entonces, la situación personal va haciéndose procesualmente, tres, cuatro años hasta que pagan la deuda y deciden si se quedan o se van. (Participante 1)

Como se extrae del discurso anterior, las citadas dificultades tienen que ver con las características propias de los procesos migratorios: inestabilidad económica, precariedad laboral, el propio duelo migratorio, así como limitaciones relacionadas con

los horarios de trabajo o el tiempo que comporta el proceso de integración, entre otras.

3.2. Mujeres indígenas

Las participantes en los grupos de expertas entienden que el desarrollo de una cooperación transformadora y feminista conlleva atender y trabajar junto con las mujeres indígenas, algo que hasta ahora no ha sido una práctica común por parte de muchas ONGD:

Yo creo que también tenemos que revisar el trabajo con organizaciones indígenas ¿Dónde están las mujeres de las organizaciones indígenas? (Participante 10)

Esto implica pasar de un modelo de cooperación que posiciona a las mujeres indígenas como objetos de intervención a uno que las sitúe como sujetos con voz propia. Se trataría de luchar por los derechos de las mujeres, pero no desde la injerencia cultural o la imposición occidental, sino desde el diálogo y el respeto a las diferencias. Sin embargo, poner en práctica este planteamiento no resulta sencillo. Por un lado, desde las ONGD dan cuenta de cómo las diferentes concepciones de los pueblos indígenas a la hora de analizar y concebir el mundo generan dificultades sobre todo para apoyar y fortalecer la organización de las mujeres indígenas. Por otro lado, desde el movimiento de mujeres indígenas también se reivindica la necesidad de que los análisis feministas incorporen otras variables además del género, como la etnia, la clase social, el origen o lugar de procedencia, que rompan con la idea de un sujeto único universal:

El movimiento feminista debería admitir otras visiones que construyen las mujeres indígenas, analizando su situación y sus diferentes formas de estar discriminadas. El movimiento indígena es crítico con el feminista cuando las mujeres indígenas también dicen que se han sentido fuera de espacios feministas, cuestionadas por la gente de otra etnia. (Participante 8)

Esta crítica a la visión reduccionista del movimiento feminista a la hora de incorporar otras opresiones, además de las de género, ha sido desarrollada desde quienes defienden el concepto de interseccionalidad (Crenshaw, 1989), al plantear que las personas estamos atravesadas por múltiples ejes de diferenciación, como la raza, la clase, la etnia, la sexualidad etc. y no por categorías fijas e inmutables. En este sentido, el análisis interseccional es una herramienta teórica y metodológica que permite evidenciar las

múltiples desigualdades que actúan de forma simultánea e interrelacionada sobre las mujeres.

Una de las estrategias que las participantes en los grupos encuentran para evitar el reduccionismo etnocéntrico es precisamente trabajar en alianza con mujeres indígenas feministas y apoyar el papel de los movimientos de mujeres indígenas en la denuncia de las desigualdades de género que existen en sus comunidades:

Cuando no sabemos cómo entrar, la clave es buscar esas mujeres que sí lo están trabajando allá. Por ejemplo, vemos interesantes mujeres de Guatemala, Ecuador, Bolivia, mujeres indígenas que se reconocen como feministas y hablan desde el feminismo comunitario, que cuestionan el patriarcado en sus comunidades, en la cosmovisión y que ven que no pueden llegar a ciertos espacios de poder. (Participante 10)

Se trataría, por tanto, de apostar por el reconocimiento positivo de las diferencias, como algo que nos empareja. El feminismo occidental y los planteamientos de las mujeres indígenas no tienen por qué estar enfrentados, ni siquiera constituir proyectos ajenos, sino proyectos interconectados, donde el reconocimiento de las diferencias, a través del diálogo, y el respeto a las configuraciones ancestrales indígenas pueda caminar parejo al deseo de crear una sociedad no sexista.

3.3. Una universidad crítica y transformadora

Las participantes en los grupos de expertas reconocen que la universidad y, particularmente, las académicas feministas pueden ser agentes con potencial transformador con quienes establecer redes y alianzas, incluso de carácter transnacional. La universidad, en tanto, que institución encargada de la producción y transmisión de conocimiento proporciona una oportunidad -no siempre aprovechada- para la transformación social, pudiendo jugar un papel central en la constitución de un modelo de desarrollo inclusivo y participativo. Sin embargo, existe una sensación de fuerte desconexión entre el quehacer universitario y los movimientos sociales. Aún así, rescatan experiencias puntuales de trabajo conjunto entre el movimiento feminista y la universidad, considerando necesario que estas prácticas se den a conocer y se extiendan.

Reconocen que el movimiento feminista puede ejercer un papel estratégico de apoyo e incidencia para que académicas e investigadoras no se autocensuren a la hora de estudiar y trabajar cuestiones de género. En este sentido, apuestan por el desarrollo de investigaciones vinculadas a la acción, así como por el diálogo bidireccional entre la

academia y las organizaciones feministas, y se percibe de manera esperanzadora que las mujeres militantes feministas también ocupen los espacios académicos y de investigación.

Asimismo, a pesar del avance alcanzado en la creación de estructuras de igualdad en las universidades, fundamentalmente con la puesta en marcha de programas específicos de Estudios de género, las participantes critican el escaso impacto social de los mismos:

En muchas universidades existen Estudios de género, muchas universidades tienen sus departamentos de género y hay muchas feministas en los Estudios de género, pero luego se traducen muy poco en cambios transformadores. (Participante 7)

Como indica el anterior discurso, los Estudios de género, aunque representan un campo del saber relativamente reciente, han abierto una nueva área de investigación y docencia. Sin embargo, su incorporación a la educación superior es un proceso en marcha más que un resultado, ya que la impronta masculina sigue siendo visible en las estructuras de poder, en la cultura universitaria y en los modos de entender el conocimiento (Rebollo, 2001).

En definitiva y siendo conscientes de que la universidad es una institución que puede contrarrestar el saber y las prácticas sociales hegemónicas, las organizaciones sociales demandan con urgencia promover una universidad comprometida para y con la sociedad, que atienda no solo los intereses y demandas de las mujeres, sino que también fomente el conocimiento y la conciencia crítica e introduzca los valores feministas en las comunidades científicas.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En última instancia, las participantes en los grupos de expertas constatan que la base para establecer vínculos y alianzas con otras organizaciones reside en centrarse en los aspectos compartidos, en aquello que les une. En la búsqueda de esos objetivos compartidos señalan dos posibles ejes de actuación, ambos procedentes de la agenda feminista, por un lado, el cuerpo y los derechos sexuales y reproductivos y, por otro, los derechos económicos y sociales de las mujeres, especialmente vulnerables y vulnerados en el contexto de crisis que vivimos.

Efectivamente, la lucha contra el control de los cuerpos y la sexualidad de las mujeres desafía las clásicas reivindicaciones de la cooperación y abre el espacio a la incorporación a la agenda del desarrollo de nuevos asuntos vinculados a las políticas corporales, como son las técnicas de reproducción asistida, la explotación de las madres de alquiler -generalmente pobres y no blancas- del Sur, la medicalización de las mujeres, o el aborto, entre otros. Frente a la utilización del cuerpo femenino como instrumento de regulación y control por buena parte de las ideologías e instituciones sociales, el movimiento feminista apuesta por la capacidad de las mujeres de decidir sobre sus propios cuerpos y esto abre importantes posibilidades de alianzas no solo con ONGD sino también con movimientos transnacionales, económicos, medioambientales que desafían la mercantilización del cuerpo femenino y de su capacidad reproductora.

Finalmente, las expertas apuntan al contexto de crisis y a las desigualdades vinculadas a la división sexual del trabajo como fundamento para articular redes y alianzas con otros grupos y movimientos sociales. Al situar en el centro del discurso a la sostenibilidad de la vida humana, y no al mercado, como se propone desde el pensamiento económico feminista, se cuestionan los presupuestos androcéntricos del trabajo, la actividad económica y el bienestar y se demanda un modelo de desarrollo desde planteamientos diferentes al beneficio monetario y al consumo capitalista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIRREGOMEZKORTA IBARLUCEA, Rosabel y FERNÁNDEZ SOLER, Lola, *La perspectiva de género en las ONGD andaluzas*, Andalucía, Mujeres en Zona de Conflicto, 2002.

AHMED, Sara, "Engendering organisational practice in NGOs: the case of Utthan", *Development in Practice*, 12, 3-4 (2002), pp. 298-311.

BASTARDES TORT, Clara y FRANCO ORTIZ, Laia, *Estudio-diagnóstico: la perspectiva de género en el trabajo de las ONGD catalanas*, Barcelona, Federació Catalana d'ONG per al Desenvolupament, 2006.

CRENSHAW, Kimberlé, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine", *Feminist Theory and Antiracist Politics*, The University of Chicago Legal Forum, 1989, pp.139-167.

DEL RÍO MARTÍNEZ, Amaia; DEMA MORENO, Sandra (coords.), *Voces y saberes feministas. Hacia una agenda de cooperación emancipadora*, Bilbao, Hegoa, UPV-

EHU, 2013.

DEL RÍO MARTÍNEZ, Amaia, DEMA MORENO, Sandra; GANDARIAS GOIKOETXEA, Itziar, *Desde abajo: alianzas para una cooperación feminista*, Bilbao, Hegoa, UPV-EHU, 2014.

DEMA MORENO, Sandra (Dir.), *La integración de la perspectiva de género en las ONGD asturianas*, Oviedo, Agencia Asturiana de Cooperación al Desarrollo, 2007.

DEMA MORENO, Sandra, “Las desigualdades de género en las ONG de desarrollo: discursos, prácticas y procesos de cambio”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 122 (2008), pp. 119-144.

HOOBS, Bell., “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”, en VV.AA., *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de sueños, (1984) 2004, pp. 33-50.

GANDARIAS, Itziar y PUJOL, Joan, “De las Otras al No(s)otras: encuentros, tensiones y retos en el tejido de articulaciones entre colectivos de mujeres migradas y feministas locales en el País Vasco”, *Encrucijadas: Revista Critica de Ciencias Sociales*, nº5, (2013), pp. 77-91.

<<https://dl.dropboxusercontent.com/u/31989152/N%C3%BAmero%205/Encrucijadas%20n5%20gandarias%20y%20pujol.pdf>>

MOHANTY, Chandra Tapalde, *Feminism without Borders*, Durham and London, Duke University Press, 2003.

MURGUIALDAY MARTÍNEZ, Clara; DEL RÍO, Amaia; ANITUA, Estíbalitz y MAOÑO, Cristina, *Perspectiva de género en las ONGD vascas*, Bilbao, Seminario Mujer y Desarrollo, Mugarik Gabe, Hegoa, 2000.

REBOLLO, María Ángeles, *Discurso y educación*, Sevilla, Mergablum, 2001.

SUÁREZ NAVAZ, Liliana y HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva Aida, *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*, Valencia, Cátedra, 2008.

TIESSEN, Rebecca, “Re-inventing the Gendered Organization: Staff Attitudes towards Women and Gender Mainstreaming in NGOs in Malawi”, *Gender, Work and Organization*, 11, 6 (2004), pp. 689-708.

WALLACE, Tina, “Institutionalizing gender in UK NGOs”, *Development in Practice*, 8, 2 (1998), pp. 159-172.

ELENA MARÍN SUÁREZ, *La investigación de un ama de casa tras la guerra, el caso de Betty Friedan.*

ANDALUZAS EXILIADAS EN MÉXICO TRAS LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. COMPROMISO SOCIAL, MANTENIMIENTO Y TRANSMISIÓN DE VALORES DEMOCRÁTICOS Y REPUBLICANOS.

Alba Martínez Martínez

Universidad Complutense de Madrid

La naturalización dicotómica existente entre las prácticas bélicas y los atributos culturalmente construidos como femeninos ha estado -y en muchas ocasiones sigue estando- profundamente arraigada en nuestras sociedades a lo largo de la historia. Las representaciones heroicas de los hombres en la guerra y victimizadas de las mujeres en la retaguardia, sumidas en una angustiosa y larga espera del hijo o del marido, siguen formando parte del imaginario colectivo. Ello ha contribuido a enmascarar y a obviar la trascendencia social, política e intelectual que alcanzaron muchas de las prácticas llevadas a cabo por numerosas mujeres en distintos contextos bélicos. El objetivo de esta comunicación no es otro que visibilizar, comprender y darle sentido a algunas de estas acciones y actitudes tomadas por mujeres en el marco del exilio republicano andaluz de 1939. Para ello, conoceremos quiénes fueron desde el punto de vista social, político y cultural las andaluzas que pusieron rumbo al exilio mexicano, qué determinó y condicionó sus viajes y cómo hicieron frente a los primeros años del exilio. Así, abordaremos el compromiso social y político que desarrollaron muchas de ellas, centrándonos en las vivencias y experiencias de dos mujeres concretas: la almeriense María García Torrecillas y la granadina Matilde Cantos Fernández, cuyas trayectorias vitales se vieron abocadas al exilio tras el fin de la larga y cruel Guerra Civil española (1936-1939) y cuyo compromiso social y político superó los parámetros de cualquier guerra.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Guerra Civil española finalizó de manera oficial en abril de 1939, sin embargo, el éxodo de gentes hacia el exilio comenzó su andadura desde julio de 1936 y especialmente desde la toma de Barcelona por las tropas rebeldes en febrero del 39. A día de hoy, setenta y cinco años después de aquel fenómeno que marcó la vida de miles de hombres y mujeres de toda clase y condición social, podemos afirmar que los

estudios sobre el exilio republicano del 39 han alcanzado una expansión global, acordes con la propia evolución de la historiografía. Toda la documentación apunta a que fueron casi medio millón los republicanos y republicanas que decidieron cruzar nuestras fronteras ante el temor a la represión y a vivir en una España dictatorial que los perseguía y estigmatizaba. Familias enteras que hicieron de este éxodo, un exilio de masas pero también un exilio plural desde el punto de vista socio-político y profesional. Diversos itinerarios llevaron al grueso de desterrados a asentarse en Francia y México pero también hubo presencia en el norte de África, la Unión Soviética, Chile, República Dominicana, y en menor medida en Argentina, Colombia, Venezuela, Cuba o Estados Unidos.

Como en los demás éxodos de nuestra historia contemporánea, marcharon al exilio un mayor número de hombres que de mujeres pues sufrían la persecución quiénes creaban o difundían unas determinadas ideas y ese papel ha sido básicamente masculino a lo largo la historia, salvo contadas excepciones. Sin embargo, las excepciones de mujeres políticamente comprometidas, en el caso que nos ocupa, fueron numerosas pues la consecución de la ciudadanía plena de las mujeres durante la Segunda República les facilitó el acceso a espacios culturales, profesionales, políticos, legislativos e intelectuales que habían estado tradicionalmente vetados para las féminas. Aunque no se cuestionaron abiertamente los patrones de género, fueron muchas las mujeres que entraron en contacto con la cultura política republicana y de izquierdas, el sindicalismo y el asociacionismo, y estuvieron ampliamente representadas en el exilio. No obstante, la represión sistematizada que se desencadenó en las zonas tomadas por las tropas franquistas y en toda España una vez terminada la guerra, no hacía distinción entre aquellas mujeres que tenían responsabilidades políticas propias y aquellas que, simplemente, eran madres o compañeras sentimentales de los hombres comprometidos con la causa republicana. Fueron objeto de una doble represión: la de género y la política. Represión que adquirió tintes sexuales al extenderse prácticas tan burlescas y estigmatizadoras como el rapado y la ingesta de aceite de ricino, con lo que se pretendía atentar contra su feminidad, deshumanizarlas y humillarlas pues eran, ante todo, “mujeres de dudosa moral” (Sánchez, 2009). Todo ello, junto con el factor sentimental que impulsó a seguir a los maridos, padres y familiares, contribuyó a aumentar el número de mujeres que pusieron rumbo al exilio. Para el caso de México sabemos, gracias al estudio de Pilar Domínguez (Domínguez Prats, 2009: 94), que las féminas y

los niños españoles representaron un 41% del total. De los andaluces exiliados en México, las mujeres y las niñas representaron aproximadamente un 37% del total.

Sin embargo, el enfoque tradicional ha estado puesto en los hombres como ejes centrales de los acontecimientos históricamente significativos, tanto en los libros en donde predominan las cuestiones políticas como en aquellos otros que tratan aspectos sociales y culturales (Alted, 1997: 227). Como ha señalado Antonina Rodrigo: “en un texto en el que se enumera a la gente que iba en el *Winnipeg* hacia Chile, podemos leer: *Al barco subieron médicos, obreros industriales, mujeres, campesinos, profesores universitarios, periodistas, ingenieros*. Todos eran algo, tenían una identidad, ellas también la tenían, pero ellas seguían siendo tan solo mujeres” (Rodrigo, 1999: 23). Cuando comenzaron a abordarse los estudios sobre mujeres y a superar, por tanto, el paradigma androcéntrico, se puso el énfasis en las más destacadas intelectual, política o culturalmente que, en la mayoría de los casos, dejaron testimonios escritos sobre su experiencia. En este sentido, destacan Dolores Ibárruri, Victoria Kent, Clara Campoamor o María Zambrano, entre otras muchas. No obstante, más adelante se ha ido constatando la diversidad social del exilio, donde las experiencias de las mujeres de toda clase y condición constituyen un eje central en esta pluralidad. Sin lugar a dudas, entre las primeras historiadoras que despertaron el interés por las mujeres exiliadas destacan Pilar Domínguez Prats, Alicia Alted, Enriqueta Tuñón o Antonina Rodrigo¹⁸⁹, cuyos estudios han contribuido a sacar a la luz la complejidad que emana del proceso del exilio del 39, visibilizando experiencias y dando voz a tantas mujeres que habían permanecido en la sombra de este negro y a la vez apasionante capítulo de nuestra historia contemporánea.

A diferencia de otras Comunidades Autónomas con una trayectoria mayor en cuanto a estudios comunitarios se refiere, la historiografía andaluza –a través del proyecto de investigación *El exilio republicano andaluz de 1939*, realizado por profesores y profesoras de distintas universidades andaluzas - comienza ahora a abordar el exilio

¹⁸⁹ Véanse Domínguez Prats, Pilar, *Voces del Exilio. Mujeres españolas en México (1939-1950)*, Madrid, Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1994 y *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanas en México*, Madrid, Cinca, 2009; Alted Vigil, Alicia, “El exilio republicano español de 1939 desde una perspectiva de las mujeres”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Granada, vol. 4, num. 2 (julio-diciembre de 1997), pp. 223-238; Tuñón Pablos, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011; Rodrigo, Antonina, *Mujer y Exilio, 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999.

republicano del 39 desde una perspectiva en la que se busca especialmente conocer el exilio de la gente corriente, de las gentes de “a pie”. En este marco se ha insertado mi trabajo de investigación *Andaluzas exiliadas en México tras la Guerra Civil (1939-1948)*, del que emana el ensayo de esta comunicación.

2. ANDALUZAS EXILIADAS EN MÉXICO TRAS LA GUERRA CIVIL

El 25 de mayo de 1939 comenzaba la travesía del vapor *Sinaia* desde el puerto francés de Sète. Era el primero de los buques que zarpaban para México cargado de republicanos y republicanas españolas que se habían refugiado en Francia al terminar la guerra civil y sufrido los campos de concentración de los departamentos orientales del Hexágono. Después de veinte días de trayecto, los 1599 refugiados españoles que iban a bordo, llegaban al puerto de Veracruz. Era el 13 de junio y una multitud de aproximadamente 20.000 personas (Matesanz, 1999: 446) dieron su calurosa bienvenida a las republicanas y republicanos españoles que arribaban confundidos por la mezcla de sentimientos que los invadían: tristeza, desolación, añoranza, impotencia...pero también gratitud, alegría, esperanza y paz. Una paz ansiada por todos y que entonces quedaba representada en el continente americano pues aunque la Guerra Civil española había finalizado, el régimen franquista se sustentaba sobre unos pilares de violencia y terror institucionalizado contra el vencido. Además, otra guerra daba comienzo sumiendo a Europa en el calvario atroz que supuso la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La expedición del *Sinaia* fue la primera y quizás por ello, la más emblemática, pero no fue la única sino que los llamados “barcos de la esperanza” fueron llegando a las playas mexicanas en los primeros años de la década de los cuarenta repletos de exiliados hasta completar un total de 22.000 aproximadamente. Comenzaban una nueva vida bajo una nueva identidad, la de refugiado político, pero ni todos tenían los mismos motivos, ni las mismas trayectorias vitales, ni los mismos condicionantes. El exilio de las mujeres andaluzas estuvo condicionado por las relaciones de género, así como el propio exilio se constituye como un proceso que las altera y las transforma al menos durante los primeros años del mismo.

El exilio andaluz en México supuso casi un 12% del conjunto del exilio español. Las mujeres y las niñas constituyeron un 37% del mismo. ¿Quiénes eran estas mujeres? ¿Cuáles fueron sus trayectorias vitales? A partir de la investigación que he realizado

cotejando los expedientes del SERE-CTARE y de la JARE-CAFARE¹⁹⁰ las características de la composición social de las mujeres andaluzas son las siguientes¹⁹¹: la gran mayoría de ellas eran mujeres jóvenes de entre 15 y 40 años de edad, de estado civil casadas y que responden en gran medida al colectivo profesional de “amas de casa”. Eran asimismo mujeres que accedieron por vez primera a la ciudadanía política a través del sufragio y el entorno de cultura política generado por la Segunda República influyó en su manera de estar en sociedad, pues entraron en política y trabajaron muchas de ellas por primera vez en oficios remunerados, lo que les impulsó también a afiliarse en los distintos sindicatos de clase. Todo ello constituía razones suficientes para tomar el camino del exilio al final de la Guerra Civil ante los temores a las represalias de los vencedores. Además, se trata de mujeres cuya juventud fue requerida para ocupar los puestos que los hombres habían dejado al irse al frente y los trabajos que una guerra necesita en retaguardia. Procedían mayoritariamente de las grandes y medianas ciudades andaluzas, donde desde finales del s. XIX se había desarrollado y asentado una potente cultura democrático-republicana. Fueron en estos espacios urbanos donde las mujeres encontraron mayores oportunidades de desarrollar sus capacidades educativas, profesionales, intelectuales y políticas. Donde, en definitiva, encontraron las oportunidades que la Segunda República ofrecía para ellas.

Desde el punto de vista profesional destacan las trabajadoras en la industria textil, mujeres que en muchas ocasiones habían emigrado a las zonas más industrializadas del país, como Cataluña, donde les sorprendió la guerra. También encontramos un alto índice de maestras y mecanógrafas, y una minoría de periodistas, escritoras, enfermeras, artistas e intelectuales. En relación a su filiación política y sindical destaca un alto índice de mujeres afiliadas a la UGT y el PSOE, seguidas de la CNT y Unión Republicana, algo en consonancia con el conjunto de la militancia política de Andalucía. Finalmente, hemos podido acercarnos a la religiosidad de las mujeres, encontrando un porcentaje de más del cuarenta por ciento de andaluzas exiliadas en México que afirman no profesar ninguna religión. Porcentaje sorprendente si tenemos

¹⁹⁰ Servicio de Emigración de los Refugiados Españoles – Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (SERE-CTARE) y la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles – Comisión Administradora del Fondo de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE-CAFARE).

¹⁹¹ *Andaluzas exiliadas en México tras la Guerra Civil (1939-1948)* ha sido mi Trabajo Fin de Master, en el marco del Master Interuniversitario de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid. Esta investigación ha sido realizada a partir de los expedientes personales y familiares de las mujeres andaluzas que figuran en los fondos documentales de los organismos de ayuda a los refugiados: Servicio de Emigración de los Refugiados Españoles (SERE) impulsada por Juan Negrín y la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE) creada por Indalecio Prieto.

en cuenta que los espacios religiosos eran mayoritariamente femeninos, pero posible ya que hablamos de mujeres en contacto directo o indirecto con una cultura política de izquierdas y laica. En definitiva, desde el punto de vista demográfico pero también profesional y político su pérdida fue sustancial para la modernización de la región andaluza.

¿Cuáles son las razones de su exilio? En la mayoría de los casos, no son las mismas que las de sus homólogos masculinos. Ellos se marchaban porque tenían responsabilidades políticas propias y, por tanto, permanecer en España suponía poner en riesgo su vida. En el caso de las mujeres andaluzas, estas razones se daban en menos de un 30% de las mujeres si tenemos en cuenta aquellas que militaban en partidos políticos o sindicatos de clase. No obstante, conviene matizar la idea de que la gran mayoría de las exiliadas andaluzas se fueron siguiendo a sus maridos y familiares ya que, como apuntábamos con anterioridad, estas mujeres también huían por miedo, por temor a una España que comenzaba a ser gobernada por aquellos que habían provocado el asesinato de familiares cercanos, el terror entre la ciudadanía, que habían motivado una guerra en la que habían muerto hermanos, padres, tíos o primos en el frente y, también, una España que reprimía, castigaba, estigmatizaba y marginaba a aquellas mujeres que tenían vinculación familiar o sentimental con algún hombre o mujer abiertamente republicanos y de izquierdas. De esta manera, estamos ante un exilio distinto, con experiencias vividas y representadas en la memoria de las mujeres de una forma diferente a la de los hombres, porque el género atraviesa todas las experiencias y la manera en la que el tiempo las rememora.

Las rutas hacia el exilio mexicano fueron variadas: La gran mayoría cruzó los pasos fronterizos de La Junquera, Le Perthus y Portbou, entre finales de enero y principios de febrero, ingresando en los campos de concentración del departamento francés de los Pirineos Orientales que el gobierno del país vecino había establecido ante el ingente número de españoles que entraban al país galo, para pasar posteriormente a albergues de los departamentos del interior y afincarse en las ciudades y pueblos del sur de Francia. La situación en las carreteras y los pueblos hacia la frontera de Francia, tiroteados a veces por la aviación franquista, llegó a ser dantesca. Como diría el poeta anarquista Gregorio Olivan en uno de sus poemas: “Camino de la frontera va un hospital ambulante”. También hubo muchos andaluces y andaluzas que llegaron al final de la guerra a las colonias francesas del norte África, principalmente a Argelia, desde las costas del levante español en míticos barcos como el *Stanbrook*, *Africa Trader* o en

otros procedentes del Sur de Francia como *El Mansour*. Fueron los últimos en salir de la España caída en manos de los franquistas y en la colonia francesa sufrieron la ignominia de los campos de concentración y los trabajos forzados en las inhóspitas zonas desérticas. Estas fueron las etapas recordadas con mayor angustia, tristeza y desolación y los momentos más precarios tal como relatan los numerosos testimonios de exiliados que han dado cuenta de ello. A partir de aquí, a causa la pésima acogida francesa y el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial, lograron embarcar en los vapores fletados por los organismos de ayuda a los republicanos como el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), impulsados por Negrín e Indalecio Prieto respectivamente, que les llevaron a tierras latinoamericanas, especialmente a México, donde se les esperaba con los brazos abiertos gracias a la política de acogida emprendida por su presidente, el General Lázaro Cárdenas.

Las estancias en Argelia, Francia y la travesía en los barcos, se vieron muy determinadas en el caso de las mujeres por la condición de madres con hijos pequeños que llevaban consigo. Los cuidados que requerían los pequeños en esas travesías tan largas fueron máximos y las preocupaciones por que enfermaran o algo malo les ocurriera estaban siempre presentes. Esta condición caracterizó y diferenció las experiencias femeninas, tanto en el momento del viaje como la estancia en el país de acogida, de las que vivieron los hombres. Sin embargo, se convirtieron en espacios idóneos en los que se tejieron las redes femeninas de solidaridad, ayuda mutua, empatía y amistad. Mecanismos que –como sabemos- han funcionado desde hace siglos entre las mujeres de cualquier condición.

Así, fueron llegando las mujeres españolas y andaluzas a la República mexicana de Lázaro Cárdenas que les acogió con total simpatía. Unas antes, otras después. Solas o acompañadas pero, en cualquier caso, dejando sus familias divididas entre España, Francia, el norte de África y México. No obstante, la gratitud hacia este último país estuvo siempre presente en la gran mayoría de las que allí se refugiaron. Con estas bellas palabras y fruto de esta mezcla de sentimientos, concluyó la andaluza Isabel Oyarzábal sus memorias:

La resignación es el fruto de la desesperanza y yo mantengo la esperanza y la fe. Así, puedo aceptar lo que viví y lo que estoy viviendo, lo bueno y lo malo, las luces y las sombras. Puedo

mirar fuera de mí y, con mi mano en la de Cefe, empezar a vivir de nuevo, pensando en España, segura de España y llena de gratitud hacia México. (Oyarzábal, 2010: 468)

La decisión de emprender el camino hacia el exilio y el propio viaje hacia el mismo estuvo, como decíamos, condicionado por las relaciones de género, pero además, el proceso del destierro provocó cambios en las relaciones y en los roles tradicionales. Conseguir un trabajo remunerado se convirtió en el principal objetivo para la inmensa mayoría de mujeres que se enfrentaban al exilio. Las necesidades económicas apremiaban por lo que en el seno de una misma familia se requería la mano de obra tanto masculina como femenina. Para muchas mujeres andaluzas supuso su primer empleo asalariado que, en la mayoría de los casos, combinaban con las tareas domésticas. Se convertían por vez primera en suministradoras de la economía familiar y ello produjo una trasgresión indirecta de las relaciones y los roles desempeñados por las mujeres. Trabajaron, sobre todo, como costureras, chalequeras, pantaloneras, camiseras, modistas, etc..., pero además, desarrollaron todo tipo de iniciativas laborales propias, como la de montar talleres de costura, casas de huéspedes, cafeterías, o incluso proyectos de gran envergadura como el que intentó llevar a cabo la sevillana Pastora Pérez creando un Sanatorio de Maternidad en Distrito Federal¹⁹². Aunque muchas de estas iniciativas se vieron frustradas por falta de recursos económicos, son ejemplos muy indicativos de la capacidad laboral que tenían y desarrollaron las mujeres en tiempos adversos durante los primeros años del exilio, sintiéndose capaces de sacar adelante y de dirigir sus propios negocios. Fueron ejemplos de autonomía, de independencia, de responsabilidad y por qué no, de *empoderamiento*.

Pero el exilio, también se convirtió en un espacio adecuado para el mantenimiento y el desarrollo de un compromiso social y político muy destacado por parte de las mujeres. Transmitieron a sus hijos, desde el exilio doméstico y cotidiano, los principios democráticos y republicanos. Así como emprendieron una gran labor humanitaria y mantuvieron viva la actividad política que algunas habían tenido ya en España, extendiendo, reclamando y trabajando por los valores que para ellas había representado la Segunda República.

¹⁹² Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Documentación del organismo de ayuda JARE-CAFARE, expediente relativo a Pastora Pérez, número 1018.

3. COMPROMISO SOCIAL Y POLÍTICO EN EL EXILIO. DOS MUJERES, DOS HISTORIAS: MARÍA GARCÍA TORRECILLAS Y MATILDE CANTOS FERNÁNDEZ

La creación de espacios femeninos en los que se comparten y se transmiten actitudes, pensamientos y modos de proceder pacíficos y solidarios ha sido una constante en la historia de las mujeres, sobre todo, en contextos adversos y violentos como son las guerras y posguerras. Estas acciones y actitudes han creado una asociación simbólica entre las mujeres y la paz que, como bien ha señalado Carmen Magallón, pasó a tomar carta de naturaleza mediante un proceso por el que se tiende a identificar un determinado estado de cosas con el “orden natural”. Este estado de cosas no es sino el alejamiento histórico entre las mujeres y los aparatos de poder, los cuerpos armados institucionales, así como la experiencia de la maternidad para una mayoría de ellas, con la idea subyacente de que ser madre y combatiente es una contradicción en los términos. Sin embargo, como ya apuntó Virginia Woolf en *Tres Guineas* y reflexionó Elena Grau tras su lectura: “la singularidad de las mujeres con respecto a la guerra no es que ellas sean pacíficas por naturaleza biológica o social, sino que son ajenas al orden simbólico que la sustenta”. Aún así, esta asociación naturalizada – todavía existente en nuestros días- entre el valor de la paz y lo femenino equivale en la práctica a una devaluación que ha obviado y enmascarado la trascendencia de sus acciones a lo largo de nuestra historia (Magallón, 2006: 208-215). Es en este marco y bajo esta concepción donde quiero insertar las experiencias de la almeriense María García Torrecillas.

Mi Exilio se denomina la obra en donde María García plasmó, casi sesenta años después, las vivencias acerca de su destierro. Una mujer perteneciente a las capas humildes y un libro que, de lenguaje sencillo y directo, no le falta un ápice de humanidad y, por supuesto, de interés historiográfico. María García, natural de Albanchez (Almería), se inserta en ese colectivo de mujeres que, en torno a los veinte años, emigraron a zonas industriales como Barcelona para trabajar e independizarse económicamente. Allí le sorprendió la guerra para la que trabajó en una fábrica de armamento a favor de la causa republicana. Como nos cuenta Carmen González Canalejo que tuvo la oportunidad de entrevistarla, fue en esa fábrica barcelonesa donde “sus ideas políticas maduraron con la formación de la conciencia cívica que le ofrecieron los nuevos espacios de sociabilidad abiertos por la República para las mujeres” (González Canalejo, 2009: 181). La inminente caída de Barcelona a manos de las tropas franquistas, la obligó -como a tantos miles de refugiados- a cruzar la frontera

a pie y a vivir el calvario de los campos de concentración franceses donde, además, quedó embarazada dificultando aún más su estancia en ellos.

Las palabras sobrecogedoras que dan cuenta de este capítulo de su exilio nos muestran, una vez más, la precariedad, insalubridad y deshumanización que vivieron los refugiados españoles en los campos de concentración franceses, en el caso de María, durante casi un año. En este contexto y ya en el octavo mes de embarazo –en palabras de María- “una señorita de origen suizo, en perfecto español, me dijo que me iba a llevar con ella a una maternidad donde nacería mi hijo” (García Torrecillas, 2005: 25). La Maternidad de Elna, “una isla de paz envuelta en un marco humanitario excepcional” (González Canalejo, 2009: 184), fue para María una garantía de vida, un verdadero refugio, un amparo ante tanta desolación. Situada en un pueblecito cerca de la ciudad de Perpignan, la Maternidad de Elna fue el proyecto de una joven sueca llamada Elisabeth Eidemberg que, perteneciente a la Cruz Roja Suiza, hizo de una casa de campo casi derruida, un hospital de lo más elemental. Como apunta María García en sus memorias: “esta maternidad se fundó con el único propósito de ayudar a las futuras madres de todos los campos de concentración sin importar nacionalidad, color, religión o ideología política” (García Torrecillas, 2005: 26). Su función fue, efectivamente, dar amparo, cobijo, protección y humanidad en un contexto tan deshumanizado como era la Europa de principios de los años cuarenta.

Después de dar a luz, María tuvo la oportunidad de quedarse a trabajar en la Maternidad ayudando y cuidando a las demás mujeres que llegaron como ella. Aceptó de forma altruista y desinteresada. Durante su estancia atendió a más de trescientas mujeres embarazadas de diferentes nacionalidades. Todas bajo el mismo pretexto de refugiadas. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, el número de españolas que llegaban a la maternidad comenzó a disminuir siendo sustituidas por judías alemanas, polacas..., toda esa “Europa fugitiva” que escapaba de los males de la guerra. Sin embargo, la toma de París por los nazis hizo que ni siquiera la Maternidad fuera un lugar seguro, por lo que desarrollaron todo tipo de estrategias de salvaguarda y supervivencia:

Los alemanes nos seguían visitando de vez en cuando, eran visitas rutinarias según ellos, pero siempre querían saber cuántos niños habían nacido, sus nombres completos, la nacionalidad de los padres y querían saber hacia donde habían partido; naturalmente que todos los datos se corregían cuando eran polacos o judíos y se le advertía al personal que si llegaban de sorpresa

dieran esos datos con el peligro de que nos descubrieran o que alguien se equivocara involuntariamente, así que todas empezábamos llamando a estas personas con un nombre en español (...). Estas madres agradecían todo esto ya que presentían el peligro que tarde o temprano les tocaría vivir, eran muy valientes y disimulaban muy bien su temor. (García Torrecillas, 2005: 40)

Sin lugar a dudas, la labor humanitaria que realizó junto a sus demás compañeras fue irremplazable. De esta manera, la descripción de sentimientos que María nos brinda en sus memorias con respecto a su estancia en la Maternidad, nos remite de nuevo al proceso de creación de lazos y redes de solidaridad tan característicos de las mujeres y de su historia, sobre todo en momentos adversos como fueron estos. Se ayudaron unas a otras, sin importar lo que las diferenciaba, solamente lo que las unía. Desarrollaron experiencias y prácticas pacíficas por encima de los bandos de guerra o de tendencias políticas determinadas. Gran ejemplo de humanidad, sensibilidad y altruismo. Pequeñas grandes cosas que se le escapan a la Historia en muchas ocasiones y tan fáciles de comprender que, a veces, uno no se explica cómo puede ocurrir lo contrario, como así rememoraba María años después:

(...) allí no había diferencias de razas, todas éramos hermanas de la misma suerte, por lo tanto todas nos ayudábamos mutuamente. Ojalá toda la humanidad entendiera esto, no habría tantas muertes ni odio hacia los demás, todas éramos tratadas por igual. Qué bonito ambiente. (García Torrecillas, 2005: 28)

Por las adversidades de la Segunda Guerra Mundial y el deseo de reencontrarse con su esposo, puso rumbo a México el uno de octubre de 1942 con su hijo Felipe en brazos. Su itinerario se inició en el sur de Francia, pasó por Orán donde se embarcó en el vapor *Serpa Pinto* que la condujo al país azteca. Allí comenzó una nueva vida, dificultosa en sus inicios, pero donde siempre llevó en la memoria aquella Maternidad en la que ayudó y fue ayudada. Consiguió trabajo como enfermera de niños en un sanatorio, gracias a la experiencia que su trabajo anterior le había dado. Y así, poco a poco y siempre forjando mecanismos de supervivencia junto a los demás refugiados que se encontraban como ella —ya que con su marido no pudo contar pues durante los años que ella estuvo en Francia él rehizo su vida en México formando una nueva familia— María fue creando su espacio vital en el país azteca al que siempre le estuvo profundamente agradecida

como así hizo explícito al dedicarle sus memorias: “Este libro está dedicado (...) a México y al Gral. Lázaro Cárdenas que nos recibió como hijos propios”.

El compromiso social pero también político con los valores democráticos y republicanos que desarrolló Matilde Cantos Fernández en el exilio ha sido escasamente recordado aunque la trascendencia de su labor no pasó desapercibida. Matilde Cantos, nace en Granada el año de la “deblacle” española, 1898. Consciente, sensible y solidaria con las injusticias sociales, comenzó a militar en el PSOE en septiembre de 1928. Madrid se convirtió en el escenario de su compromiso político. Estudió en el Instituto de Estudios Penales y se convirtió en inspectora de prisiones por oposición. Fue nombrada secretaria del Comité de Mujeres Antifascistas en 1933 y su actuación política y profesional para con la República fue constante desde sus inicios, durante la guerra y hasta en el exilio mexicano. Su currículum antes y durante la guerra no tiene desperdicio pero aquí nos centraremos en su labor política y social durante el exilio¹⁹³.

Llegó a Veracruz el 18 de noviembre de 1941 a bordo del barco portugués *Quanza*, después de embarcar en Casablanca. Previamente había pasado por Francia, residió en la ciudad de Limoges, de donde salió huyendo cuando en 1940 las tropas alemanas invadieron la zona. Sus inicios en la capital mexicana fueron arduos. Por el expediente personal¹⁹⁴ que nos queda en el archivo de la JARE-CAFARE sabemos que tuvo dificultades para realizar su trabajo. Desde su llegada al país azteca, pidió con ahínco a los organismos de ayuda una máquina de escribir para poder realizar sus escritos literarios y sus traducciones que, afirmaba, eran la base de su trabajo e ingresos. A diferencia de todas las máquinas de coser que concedieron estos organismos republicanos, la JARE nunca accedió a posibilitarle una máquina de escribir. Quizá, no lo consideraron un gasto bien empleado. Sin lugar a dudas, este es uno de los ejemplos que nos muestran cómo los organismos seguían actuando acorde a los paradigmas patriarcales de la época, lo que dificultó en muchas ocasiones el transcurso de la vida de las mujeres en el exilio durante los primeros años.

Sin embargo, consiguió un empleo como trabajadora social en el ámbito penitenciario que compaginaba con colaboraciones como redactora en las revistas *Población*, *Confidencias*, y ya entrados los años cincuenta, en la revista femenina del

¹⁹³ La figura de Matilde Cantos ha sido objeto de algunos estudios. Véanse especialmente Rodrigo, Antonina, *Mujer y Exilio, 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999, pp. 289-307. Díaz Pérez, Eva, *La Andalucía del exilio*, Sevilla, José Manuel Lara, 2008, pp. 217-223. Lara Ramos, Antonio, *Matilde Cantos. El compromiso social*, Granada, Instituto Andaluz de la Mujer, 2009.

¹⁹⁴ Archivo de la JARE-CAFARE, expediente 4330.

exilio *Unión de Mujeres Españolas en América*. Ello, la hizo mantenerse activa desde el punto de vista político y social, defendiendo, manteniendo y transmitiendo los valores y los principios en los que creía. Escribió sobre la lucha antifranquista, sobre literatura española, sobre el teatro impulsado por mujeres, pero también reflejó su compromiso social con el país que le había acogido a través de escritos en los que defendía la alfabetización de la población indígena, entre otras cosas (Lara Ramos, 2009: 114-117).

Asimismo su actividad se canalizó a través de su movimiento en los círculos políticos y culturales del exilio que, junto con su interés por recordar y mantener vivos los recuerdos de España, le llevaron a tomar la iniciativa de crear y formar parte activa de distintas asociaciones de españoles exiliados. Inserta en un marco de actividad opositora al régimen franquista desde el exilio, Matilde tomó parte en la reorganización de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA) que se había creado en Madrid en 1933, así como de la Unión de Mujeres Españolas “Mariana Pineda” (UME) que se reconstruyó primero en Francia y en torno a mediados de los años cuarenta, en México. Integradas por mujeres de izquierdas de diferentes tendencias, destacaba la presencia de Isabel Oyarzábal, Margarita Nelken, María Pérez Enciso o Dolors Bargalló. Entre algunas de las actividades que llevaron a cabo estuvo la de recaudar fondos para ayudar a los presos de las cárceles franquistas de lo que Matilde estaba muy orgullosa: “a lo mejor salía del penal de Burgos un pobre antifascista derrengado, pero por lo menos salía bien vestido y eso era una satisfacción” (Cantos Fernández, 1998: 138)

El compromiso y la responsabilidad que desarrollaron las mujeres como Matilde en dichas agrupaciones caracterizó su exilio y lo nutrió de pensamiento crítico e inconformismo ante la situación que se vivía en Europa y en España. Si bien es cierto que, más allá de considerar objetivos de lucha por la emancipación de las mujeres, organizaciones como la AMA – en palabras de Pilar Domínguez- se centraban más en aglutinar a las mujeres en torno a la lucha contra el fascismo y “ayudar” a los luchadores antifascistas que lo necesitaban (Domínguez Prats, 2009: 241). En cualquier caso, canalizaron el compromiso social, político e incluso intelectual que muchas mujeres ya habían madurado en la España republicana y pudieron seguir manteniendo en el exilio mexicano.

Otro de los episodios que caracterizaron su exilio y dejaron huella de su paso por él fue su colaboración en la creación del Centro Andaluz en México al lado de Juan Rejano o Pedro Garfias, entre otros. Parece ser el proyecto con el que tejió verdaderos lazos sentimentales de cariño y alegría, como así expresa en sus memorias al dedicarle

un capítulo a esta iniciativa en la que refleja, también, el mestizaje de culturas que provocó aquel encuentro:

Todo esto me ha hecho sentirme en Méjico tan a gusto, tan contenta de compartir con los refugiados y con los mejicanos; no había fiesta que no estuviera esta gente, muchachas mejicanas bailando sevillanas, al igual que niñas españolas bailando “el jarabe tapa tío”. (...) Existía una confraternidad de gustos que hacían el ambiente agradable, humano, amable y gracioso, aquello tenía alma. ¡Qué importa haberse traído muchos dólares, muchas monedas de oro!, eso pasa, lo importante es lo que se deja sembrado. (Cantos Fernández, 1998: 139)

Matilde además de haber tenido voz en la iniciativa de este proyecto, fue la única mujer en la Junta Directiva del Centro y se ocupó de la sección Cultural Femenina. La esencia del mismo residía en crear un espacio cultural donde el referente fuera Andalucía. Se organizaron tertulias, recitales, festivales, ciclos de conferencias e incluso surgieron algunas publicaciones como la del homenaje a García Lorca: *El poeta y su pueblo*. Por allí pasaron todos los andaluces que se refugiaron en México, pero también todos aquellos que le tenían afecto a esta región de España por encima de partidos políticos y dejando de lado las disputas, bien conocidas, de la izquierda española en el exilio. A través de estos encuentros mantuvieron vivo el recuerdo de España y, como apunta Antonio Lara, “quién sabe si la esperanza por volver algún día” (Lara Ramos, 2009: 121-123).

En 1968, once años después de haber solicitado el visado de entrada en España, la Comisión Internacional de Repatriación accedió a su retorno. Regreso que inició con una detención en la que tuvo que probar su alegada inocencia. Una vez libre de cargos, Matilde volvió a su Granada natal donde no cesó su compromiso político y social y donde en los primeros años de la década de los ochenta, ya de avanzada edad, desgranaba episodios de su vida en sus *Cartas de doña Nadie a don Nadie*. Ordenadas por su sobrino Antonio Lara Ramos, *doña Nadie* da cuenta a *don Nadie* de las experiencias que caracterizaron “su modesta y discreta existencia” (Cantos Fernández, 1998: 20).

Como se ha podido comprobar, hemos esbozado las trayectorias de dos mujeres prácticamente anónimas que formaron parte de esa numerosísima “gente corriente” a la que la Guerra Civil cambió la vida. Dos mujeres con dos historias distintas pero fiel reflejo de la labor humanitaria y reivindicativa que desarrollaron tantas mujeres, aún desconocidas, en el contexto bélico de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial.

Dos mujeres, en suma, cuyas experiencias nos ayudan a comprender un poco más la complejidad que subyace de buscar en otros espacios, en otros tiempos y en otros actores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTED VIGIL, A., “El exilio republicano español de 1939 desde una perspectiva de las mujeres”, *Arenal*, Granada, vol. 4, nº 2 (1997), pp. 223-238.

CANTOS FERNÁNDEZ, M., *Cartas de doña Nadie a don Nadie*, Guadix, Imprenta Porcel (Granada), 1998.

DÍAZ PÉREZ, E., *La Andalucía del exilio*, Sevilla, José Manuel Lara, 2008.

DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar, *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanas en México*, Madrid, Cinca, 2009.

GARCÍA TORRECILLAS, M., *Mi exilio*, Monterrey (México), Edit. Felipe Sáez, 2005.

GONZÁLEZ CANALEJO, C., “María García Torrecillas. El paradigma de las mujeres en el exilio republicano (1936-1943)”, *Arenal*, nº 16, pp. 175-187.

LARA RAMOS, A., *Matilde Cantos. El compromiso social*, Granada, Instituto Andaluz de la Mujer, 2009.

MAGALLÓN, C., *Mujeres en pie de paz. Pensamiento y prácticas*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

MATESANZ, J. A., *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española 1936-1939*, México D. F., El Colegio de México, Universidad Autónoma de México, 1999.

NASH, M., Rojas. *Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

OYARZÁBAL DE PALENCIA, I., *He de tener libertad*, Madrid, Horas y Horas, 2010.

RODRIGO, A., *Mujer y Exilio, 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999.

SCOTT J., *Género e Historia*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

TUÑÓN PABLOS, E., *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*. México D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

EL SOSTÉN AZUL DE LA PLAZA TAHRIR. EL GRAFITI SE SUMA AL ACTIVISMO FEMENINO EN LAS CALLES DE EL CAIRO

Olga Torres Díaz
Universidad de Sevilla

En los últimos años, el acoso sexual en Egipto ha experimentado un crecimiento tan llamativo que ha llegado al punto de considerarse una verdadera plaga moderna (Gabriel, 2012). La ya conocida existencia de la violencia de tintes sexuales contra la mujer se ha visto además influida y modificada por los nuevos escenarios derivados de la llamada Primavera Árabe en más de un sentido. Estos escenarios de conflicto continuado han propiciado, además, la aparición simultánea de dos fenómenos desconocidos y novedosos. Por un lado, la numerosa y novedosa participación de las mujeres en los movimientos sociales que condujeron a la caída del régimen de Mubarak –y en los de protesta continuada que los han sucedido– ha hecho difícil que éstas se resignaran después a volver a su papel pasivo y doméstico. Por otro, la aparición de una toma de conciencia –expresada, por ejemplo, en el manifiesto del Instituto de Estudios Feministas Nazra (2013)– del trasfondo social y cultural que este acoso presenta ha provocado la necesidad de hacerlo visible.

El 6 de noviembre de 2012, el escritor Alaa al-Aswany publicaba un artículo en el diario libanés *as-Safir* bajo el título “¿Las mujeres son personas?”¹⁹⁵. Este artículo comenzaba relatando la experiencia de una mujer a la que decía conocer y que se resume como sigue: la muchacha, una veinteañera vestida con modestia islámica y pañuelo en la cabeza, había sido acosada “viciosamente”, en una calle transitada y a plena luz del día por un joven. Como pese a sus protestas el hombre no deponía su actitud, fue detenido –lo que ya constituyó una rareza– por un policía que se encontraba cerca y conducido, en compañía de la muchacha, a la comisaría. De camino a ella, y para asombro de la chica, tanto los hombres como las mujeres con que se encontraban intentaban convencerla de que dejara ir al muchacho y no siguiera adelante con su denuncia; una mujer incluso la interpeló ásperamente: “¡Vergüenza debería darte! Deja que el chico se disculpe y siga su camino antes que arruinar su futuro”.

¹⁹⁵ Traducción al inglés disponible en: <http://www.al-monitor.com/pulse/ar/culture/2012/11/sexual-harassment-in-egypt-are-women-people-too.html>

Según al-Aswany, estas personas no dudaban del hecho del acoso y seguramente todos tendrían hijas o hermanas a las que protegerían de algo similar. No obstante, ninguna pensaba que la situación mereciera una respuesta legal; antes al contrario, el sentimiento general era que proteger el futuro del varón era más importante que castigar su comportamiento frente a la mujer. Siguiendo su argumentación, al-Aswany constataba dos hechos fundamentales: la nula permisividad de los egipcios ante cualquier delito salvo el del acoso sexual, que sorprendentemente suscita una enorme empatía y disposición al perdón, y que el acoso no es en modo alguno, en la percepción general egipcia, un delito. Como mucho se concibe como un incidente, un manoseo accidental que en modo alguno afectará a la intocable virginidad –esa sí que sería otra cuestión– que la mujer deberá ofrecer a su futuro esposo y que medirá su castidad. Además, estos tocamientos son, por definición, una cuestión exclusivamente física y, en el imaginario convencional, sostiene al-Aswany, no suponen una agresión a los sentimientos y la dignidad de la agredida, que ni siquiera es portadora de ellos a título personal.

La falta de respeto y de una mínima consideración individual y social hacia un colectivo que supone el cincuenta por ciento de la población del país no ha sido una constante en Egipto –donde el primer carnet de conducir expedido a una mujer se remonta a 1929, por ejemplo– y tiene, en opinión de este escritor, un punto de partida bien determinado: la penetración de la interpretación wahabí del Islam en los últimos tiempos. Si la mujer, siguiendo esa interpretación, es reducida a unas funciones meramente físicas en su calidad de objeto para la satisfacción sexual masculina y como medio para la reproducción, desposeída de cualquier perfil intelectual o emocional, y en ese convencimiento se educa a las últimas generaciones de varones, el acoso sexual no es más que una de las consecuencias de esta construcción ideológica reciente. Su asombrosa prevalencia¹⁹⁶ en la vida cotidiana de las mujeres no tiene parangón, ni en el mundo ni en la historia reciente del propio Egipto, y tampoco se produce en mayor o menor medida en función de la indumentaria femenina, como interesada y falsamente

¹⁹⁶ El 83% de las egipcias (un 46% de manera cotidiana y un 91% en lugares públicos) y el 98% de las extranjeras lo había sufrido al menos una vez según datos de 2008 del Centro Egipcio para los Derechos de la Mujer; el 62% de los hombres reconocía haberlo perpetrado. El informe se publicó bajo el título “Clouds in Egypt’s Sky. Sexual Harassment: from Verbal Harassment to Rape. A Sociological Study” y se puede consultar completo en: http://egypt.unfpa.org/Images/Publication/2010_03/6eeeb05a-3040-42d2-9e1c-2bd2e1ac8cac.pdf. Los últimos datos del Informe Anual de ONU Mujeres 2012-2013 elevan el porcentaje al 99,3% y pueden consultarse en: <http://www.unwomen.org/~media/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2013/6/UN-Women-AnnualReport2012-2013-es.pdf>

defienden algunos al ofrecer explicaciones al fenómeno. Hasta los años setenta, el velo era un exotismo en el país y el incremento de su uso en las últimas décadas ha sido exponencial, al igual que la proliferación de la ortodoxia islámica femenina, en mayor o menor grado, a la hora de vestirse en general. Sin embargo, este movimiento de retorno a la modestia tradicional ha coincidido, curiosamente, con la expansión del acoso y la permisividad ante el mismo.

Esta realidad cotidiana, muy brevemente esbozada aquí, ha ido adquiriendo en los últimos años un cariz novedoso y rodeándose de añadidos inquietantes que trascienden el mero hecho del hostigamiento. Ahora, y más allá del suficientemente indigno acoso inequívocamente sexual al que estaban acostumbradas las mujeres, éste se está revistiendo de unas características políticas y sociales que lo están convirtiendo en un instrumento de confinamiento que busca apartarlas del espacio público y anular la visibilidad recientemente adquirida.

Como no podía ser de otra manera, las respuestas ante la realidad antes descrita han distado mucho de ser unitarias, o incluso coincidentes, en su formulación y posterior desarrollo. Y, tal y como cabía esperar también, este fraccionamiento no ha hecho más que debilitar de algún modo el movimiento de contestación y fortalecer a sus detractores proporcionándoles argumentos para desacreditarlo.

Al igual que en todos los regímenes autoritarios, en los que la participación ciudadana está sometida a enormes restricciones, la disensión con el poder y la norma establecida se ha manifestado tradicionalmente en Egipto –y en el mundo árabe en general– mediante la protesta callejera y la habitual respuesta represiva posterior. Así, las manifestaciones de mujeres alzando la voz ante el notable incremento que ha experimentado el acoso sexual, tras la aparente confraternización entre sexos durante los acontecimientos que promovieron la Primavera Árabe, no han dejado de repetirse hasta este mismo momento. El 6 de febrero de 2013, por ejemplo, cientos de personas –en su mayoría mujeres– marcharon desde la mezquita Sayyida Zaynab a la Plaza Tahrir en protesta por los últimos asaltos organizados contra ellas. Estos asaltos habían tenido lugar en la masiva manifestación que conmemoraba el segundo aniversario de la revolución y que se saldó con un total de 19 ataques que seguían un mismo patrón: un grupo de hombres rodea a una víctima, la golpea con manos y objetos, y la desnuda y manosea cuando no la viola. En un vídeo de la agencia EFE¹⁹⁷ es posible identificar

¹⁹⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5MFeOyM7SOQ>

también otra de las recientes incorporaciones a este universo de la respuesta ciudadana y la visibilidad del problema: los grupos de voluntarios encargados de proteger a las participantes en las manifestaciones. Entre estos grupos ha destacado el de los llamados *Tahrir Bodyguards*¹⁹⁸, movilizados a partir de una cuenta en Twitter iniciada por Soraya Bahgat y que dispone ya de una base de datos con 200 voluntarios inscritos, dedicados a “el esfuerzo colectivo por promover la seguridad de las manifestantes”. Además de las labores de escolta y protección durante las protestas en la calle, y de acudir allí donde se está produciendo una agresión si se les llama por teléfono, estos voluntarios ofrecen también clases gratuitas de defensa personal a las mujeres. Otra de las iniciativas puestas en marcha en los últimos tiempos, con soporte directo en las nuevas tecnologías, es el proyecto *HarassMap*¹⁹⁹, que vio la luz en diciembre de 2010, justo antes de la revolución egipcia y gracias al empeño de Rebecca Chiao²⁰⁰, y que combina la tecnología móvil y de internet con el activismo comunitario con el objetivo de acabar con la aceptación social del acoso sexual en Egipto. *HarassMap* es una herramienta en línea que permite a las mujeres informar de manera anónima (a través de SMS, correo electrónico o sus páginas en Twitter y Facebook) de los episodios de acoso sufridos, aportando el lugar en que se han producido. Con la información recabada, el sistema marca en un mapa de Google tanto la localización como el tipo de acoso, según una catalogación predeterminada. Estos datos sirven después para que grupos de voluntarios organicen el seguimiento y la prevención de estos episodios a través de la concienciación de comerciantes, policía y vecinos de diferentes barrios, a fin de obtener su colaboración para acabar con el fenómeno. Además, *HarassMap* ofrece gratuitamente servicios de asesoramiento a la hora de presentar denuncias ante la policía, contactar con grupos de apoyo psicológico y legal, o acceder a las ya mencionadas clases de defensa personal.

Y no es *Harassmap* la única iniciativa que se sustenta en las nuevas tecnologías o utiliza sus posibilidades de libre acceso y amplia difusión. *Mideast Youth*²⁰¹ es un sitio de Internet que desde 2006 pretende ser una herramienta de cambios sociales a través de la creación de plataformas virtuales. Uno de sus proyectos, *Crowd Voice, Tracking Voices of Protest*, –que recopila documentación gráfica, vídeos y enlaces, y actualiza

¹⁹⁸ Página web: <https://twitter.com/TahrirBodyguard>

¹⁹⁹ Página web: <http://harassmap.org/en/>

²⁰⁰ Una activista norteamericana que vive en El Cairo y colabora desde 2005 con el Centro Egipcio para los Derechos de la Mujer, donde puso en marcha una campaña de concienciación entre 2005 y 2008.

²⁰¹ Página web: <http://www.mideastyouth.com/about-us/>

permanentemente tanto las protestas como la información relevante aparecida en la prensa más acreditada— tiene una sección específica dedicada al seguimiento del acoso sexual en Egipto²⁰². Su página resulta de enorme utilidad para mantenerse al día tanto del interés que el asunto suscita como de su tratamiento periodístico.

Sin embargo, y además de la toma del espacio público urbano y el uso de las nuevas herramientas en línea, ha habido y hay otros modos de afrontar el problema y de abogar por sus posibles soluciones. El Centro Egipcio para los Derechos de la Mujer²⁰³ es una organización no gubernamental registrada en el Ministerio Egipcio de Asuntos Sociales, fundada en 1996 y que fue reconocida por Naciones Unidas en septiembre de 2007. Esta ONG llevó a cabo entre 2005 y 2008 —mucho antes, por tanto, de los acontecimientos de 2011— una campaña para combatir el acoso sexual que resultó innovadora en cuanto a sus tácticas y planteamientos, y que le ha permitido mantener un precario equilibrio entre sus reivindicaciones y la percepción que de sus métodos tiene el gobierno de turno. La organización decidió operar desde otro punto de partida y presentarse así ante el poder establecido no como un opositor beligerante en busca de rotundos y acelerados cambios legislativos sino como un aliado que perseguía un objetivo cultural y social. Su estrategia, destinada en primer lugar a la toma de conciencia pública del problema y a una evolución de su percepción a través de la educación, ha sabido utilizar las apariciones públicas en televisión, las conferencias divulgativas, las exposiciones o las frecuentes convocatorias a la prensa para hacer visible esta cuestión. Y precisamente en la prensa ha encontrado este movimiento el mejor de los altavoces para la difusión de su labor y sus pretensiones, logrando una presencia notable sin acaparar las secciones de política o sucesos²⁰⁴. Antes al contrario, la publicación periódica de sus informes y estudios se recibe con gran atención por su seriedad y por considerarse el barómetro fiable de la situación. El último de estos informes (“Report on Egyptian woman conditions in 2012. Women get out to the streets”²⁰⁵) es, además, bastante alusivo al tema que nos ocupa y dedica un capítulo específico a la violencia contra las mujeres y a la continuidad del acoso sexual con nuevos datos.

La búsqueda de esa visibilidad pública ha generado también otros modos de tomar las calles de una manera reivindicativa y, además, permanente. El fenómeno de las

²⁰² <http://crowdvoice.org/sexual-harassment-in-egypt>

²⁰³ <http://ecwronline.org/>

²⁰⁴ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7514567.stm> y

<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/150/63114/Egypt/-January-Revolution/Egyptian-women-still-struggling-for-rights--years-.aspx>

²⁰⁵ <http://ecwronline.org/blog/2013/01/22/egyptian-woman-conditions-in-2012/>

pintadas –prácticamente desconocido hasta fechas muy recientes– ha irrumpido con fuerza en el espacio urbano egipcio, como queda de manifiesto en una reciente publicación de la Universidad Americana de El Cairo (Gröndahl, 2013), en la que una fotógrafa sueca se ha dedicado a recopilarlas. También lo hace Soraya Morayef en un blog²⁰⁶ que nos acerca a la efervescencia de este fenómeno y pone nombre a varios de sus autores, muchas de cuyas producciones callejeras denuncian el acoso sexual de manera expresa. Es el caso de Mira Shihadeh, cuya inicial pintada mostrando a una mujer rociando con un aerosol a una nube de supuestos acosadores, representados como insectos, ha creado escuela, puede verse repetido en distintas versiones y ha sido adoptado como imagen del colectivo *OpAntiSH (Operation Anti Sexual Harassment)*, que lucha contra los asaltos sexuales a manos de grupos organizados contra las mujeres durante las protestas. Otra de sus pintadas, en colaboración con el también muralista El Zeft –autor a su vez de una representación de Nefertiti con máscara antigás, repetida en muchos carteles de manifestaciones– retrata una de las imágenes icónicas del patrón del acoso que ya hemos visto: una masa de hombres de apariencia lasciva rodea a una mujer encerrada en el centro de la turba. Las reivindican también Alaa Awad, autor de un mural en la calle Mohamed Mahmoud²⁰⁷ en el que se manifiestan mujeres representadas según los cánones faraónicos y que replica un original de la época de Ramsés II, y Bahia Shehab, que ha hecho de la palabra NO, en árabe y con cuidadas caligrafías, el objeto de sus grafitis de protesta. Anónimas –o asumidas por colectivos como *Noon El Neswa* (que traduciríamos por “M de mujeres”), que aglutina a más de veinte artistas femeninas, o *Mona Lisa Brigades*– son no obstante muchas de las 253 que catalogó Mia Gröndahl entre enero de 2011 y mayo de 2012 de temática exclusivamente femenina.

Entre esas pintadas anónimas están las que reprodujeron uno de los episodios de mayor repercusión internacional y vergüenza nacional entre los vividos tras la caída del presidente Mubarak. El 17 de diciembre de 2011 –primer aniversario de la inmolación del tunecino Mohamed Bouazizi, que supuso el detonante de las revoluciones árabes subsiguientes–, durante las manifestaciones que protestaban por la lentitud del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas egipcio en devolver el gobierno a manos civiles, una mujer joven fue alcanzada por los militares que reprimían las protestas. Vestida con una abaya que la cubría por completo, en el forcejeo fue desnudada dejando a la vista su sostén azul mientras era golpeada y pateada con saña por los soldados. La secuencia de

²⁰⁶ <http://suzeinthecity.wordpress.com/>

²⁰⁷ Una arteria principal con origen en la plaza Tahrir y que conduce al Ministerio del Interior.

la agresión fue filmada por un videoaficionado y, tras colgarse en Internet, se propagó a enorme velocidad dentro y fuera de Egipto. Sólo tres días más tarde, en una manifestación femenina de protesta convocada en El Cairo a raíz de ese episodio y que demandaba el fin de la administración militar, la imagen de “la chica del sostén azul” se exhibía en pancartas y carteles como símbolo de la brutalidad del régimen y la represión específica a las mujeres. A partir de entonces, las pintadas murales reproduciendo la escena de la agresión o simplemente un sostén azul empezaron a multiplicarse por las calles de la capital y se convirtieron en otro icono de las protestas femeninas junto a la Nefertiti de El Zeft y a la rociadora de spray de Mira Shihadeh.

No parece aventurado suponer que la acción combinada y mantenida en el tiempo de todos estos colectivos y movimientos ciudadanos hayan hecho finalmente posible el decreto presidencial firmado por el presidente interino Adli Mansur días antes del traspaso de poderes al nuevo presidente electo al-Sisi. Este decreto modificó el artículo 306A del Código Penal tipificando por primera vez el acoso sexual como delito, estableció penas de prisión que van de los seis meses a los cinco años –las más elevadas para los casos de abusos cometidos desde una posición superior o de dominio y dobles en el caso de reincidencia– y multas que alcanzan las cinco mil libras egipcias. La importancia de estas multas queda de manifiesto al compararlas con el también recientemente aprobado salario mínimo del funcionariado egipcio –un colectivo claramente por encima de la media de ingresos del país–, que se fijó en mil doscientas libras mensuales.

Tanto los colectivos de mujeres como los de defensa de los derechos humanos han manifestado públicamente sus reservas ante esta modificación legal al entender que define de manera muy restrictiva el concepto de acoso, que resulta básico para la eficacia real de la nueva ley, y sin embargo se extiende en una prolija explicación de los supuestos motivos de los acosadores obviando el daño a las víctimas. No obstante, se reconoce también el avance que ha supuesto el lograr que el acoso haya sido finalmente catalogado como delito y que a principios de julio, y bajo esta nueva ley, siete hombres hayan sido condenados –con una celeridad procesal desconocida– por los ataques a mujeres durante las celebraciones del ascenso al poder del presidente al-Sisi el pasado mes de junio.

El afán legislativo desplegado por Adli Mansur y las encendidas muestras de sensibilidad ante el problema y firmeza para su persecución que ha prodigado de manera pública e inequívoca el actual presidente al-Sisi contrastan con la situación

vivida por el presidente Morsi, que se vio obligado a realizar verdaderos ejercicios de equilibrio exterior y contemporización interna ante las manifestaciones del partido que lo sustentaba e, incluso, las actuaciones de alguno de sus ministros en cuanto a estos temas. El 18 de marzo de 2013, y tras la 57ª sesión de la Comisión sobre la Situación de la Mujer, la ONU logró aprobar una declaración conjunta²⁰⁸ sobre la condición jurídica y social femenina que condenaba la violencia contra las mujeres y niñas en el mundo. Las negociaciones previas a esta declaración contaron con las reservas expresadas por estados como Arabia Saudí, Irán, Libia, Sudán, el Vaticano y Egipto ante las referencias explícitas a los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres. En el caso egipcio, la polémica se encendió en el propio país pues los Hermanos Musulmanes emitieron un comunicado²⁰⁹ rechazando el texto, cuando aún estaba por ratificar, alegando que “contradice principios establecidos del Islam, mina la ética islámica y destruye a la familia [...] llevaría a la completa desintegración de la sociedad y supondría el último paso en la invasión intelectual y cultural de los países musulmanes, eliminando la especificidad moral que ayuda a preservar la cohesión de las sociedades islámicas”. La inmediata respuesta de los colectivos feministas y las organizaciones de derechos humanos alzando la voz sobre la barbaridad que supondría negarse a suscribir un documento contra la violencia de género y, además, a instancias de los Hermanos Musulmanes, forzó al gabinete de la presidencia a emitir a su vez un comunicado²¹⁰ oficial, en inglés, sobre la postura egipcia ante la ONU y el documento a ratificar. En él se precisaba que “The Presidency would like to affirm that the Egyptian stance on this issue is the clear rejection of all forms of violence against women for any reason under any name. Furthermore, Egypt is adopting an integrated strategy to eliminate this negative phenomenon, whose roots go back to the pre-revolution period”.

De la redacción del texto podían extraerse algunas conclusiones interesantes sobre la postura oficial e internacional ante el problema de la violencia y el acoso. En primer lugar, no era banal que se le considerara un “fenómeno negativo” y que se situara su origen en el período anterior a la revolución. Además, se aprovechaba la declaración oficial para recordar que Egipto estaba poniendo en marcha una estrategia integrada, a

208

Disponible

en:

http://www.un.org/womenwatch/daw/csw/csw57/CSW57_agreed_conclusions_advance_unedited_version_18_March_2013.pdf

²⁰⁹ Disponible en: <http://www.ikhwanweb.com/article.php?id=30731>

²¹⁰ Disponible en: <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/64/66948/Egypt/Politics-/Egypt-rejects-all-forms-of-violence-against-women-.aspx>

corto, medio y largo plazo, para luchar contra toda forma de violencia contra las mujeres “incluyendo el acoso sexual”, que se citaba de manera expresa.

Tal y como reseñaba el *Daily News Egypt*²¹¹ en su edición del 1 de abril, el propio presidente Morsi habría empezado a desplegar una desconocida actividad personal en torno a este problema, no exenta de polémica y generadora de suspicacias en los movimientos feministas, que no siempre concordaban con su aproximación al tema. El 24 de marzo, Morsi presentó una iniciativa destinada a mejorar las condiciones de vida de las mujeres tanto en las áreas urbanas como rurales. El 26, se dirigió a la Liga Árabe proponiendo designar 2013 como año de las mujeres e invitando a una conferencia sobre derechos femeninos a celebrar en el Cairo a lo largo del mismo. Bajo los auspicios presidenciales, y organizado por el Centro Nacional para la Investigación Social y Criminal, tuvo lugar también el primer foro de debate titulado “Acoso sexual, entre la ley y la confrontación social”, fuertemente contestado por el Consejo Nacional de las Mujeres, que se consideraba más adecuado y representativo para organizarlo tras haber preparado y presentado al gobierno un proyecto de ley contra el acoso. Estas disensiones hacían palpable también el problema del ya citado fraccionamiento de los movimientos y organizaciones que abordan la cuestión.

Sólo unos días más tarde, el 28, el prestigioso *Ahram Online*²¹² se hacía eco de otro movimiento del gobierno ante el problema del acoso. Tal vez inspirado por las ya citadas y precursoras acciones de colectivos como *Harassmap*, el primer ministro egipcio, Hisham Qandil, daba instrucciones al ministro del Interior para que pusiera en marcha una línea telefónica específica para la denuncia de estos ataques, atendida por agentes femeninos que pudieran a su vez proporcionar asistencia psicológica.

Ante esta inusitada actividad, resulta difícil obviar que estos movimientos pudieran responder a las manifestaciones de diversos activistas políticos que habían venido acusando al gobierno de orquestar estos ataques, o al menos de ser benevolentes ante ellos, en un intento de intimidar a las mujeres a la hora de manifestarse.

Quizás para contrarrestar todo ese reciente despliegue político y gubernamental de acercamiento oficial al problema del acoso, y de la posición de las mujeres en general en la vida cotidiana egipcia, el ministro de Información, Salah Metwally Abdel

²¹¹ Disponible en: <http://www.dailynewsegypt.com/2013/04/01/morsis-initiative-for-women-discusses-sexual-harassment/>

²¹² Disponible en: <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/1/64/67959/Egypt/Politics-/Egypt-PM-orders-Police-to-instate-sexual-harassmen.aspx>

Maqsoud, volvía a poner en primer plano la realidad de la visión que de la mujer sigue imponiéndose en Egipto a todos los niveles. Durante el mes de abril, y según recogió Sara Abou Bakr de nuevo para *Daily News Egypt*²¹³ en su artículo “El ministro del acoso sexual”, la incontinencia verbal de Abdel Maqsoud –afiliado a los Hermanos Musulmanes en curiosa coincidencia– se manifestó con claridad y por dos veces en el intervalo de una semana. En ambas ocasiones el ministro respondió a sendas mujeres periodistas, que lo interpelaban sobre los asuntos en discusión en el marco de comparecencias públicas en rueda de prensa, con dos explícitas referencias sexuales: una sobre la condición de “caliente” de una de las periodistas y la segunda sobre “dónde” (en una clara alusión sexual en dialecto egipcio) podría la otra encontrar respuesta a lo que le preguntaba. De inmediato, numerosos colectivos, asociaciones y organizaciones feministas y de derechos humanos se apresuraron a exigir tanto sus disculpas como su dimisión, que evidentemente no presentó.

Ante lo expuesto y aun siendo evidente que el camino por recorrer para la erradicación del acoso sexual en Egipto se presenta todavía largo y azaroso por los múltiples factores sociales, educativos, económicos y culturales implicados, es innegable también que los diferentes esfuerzos de la sociedad civil en general, y de los movimientos femeninos en particular, que hemos examinado brevemente han estado y están contribuyendo de forma decisiva a la percepción del problema en su justa dimensión, a hacerlo visible dentro y fuera de Egipto y a promover los cambios legislativos necesarios para combatirlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GABRIEL, T.G., “Le harcèlement sexual, la onzième plaie d’Égypte”, *Jeune Afrique*. Internet. 16-03-12. <<http://www.jeuneafrique.com/Article/JA2669p042.xml0/>>

GRÖNDAHL, M., *Revolution Graffiti. Street Art of the New Egypt*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2013.

Nazra for Feminist Studies, “Position Paper on Sexual Violence Against Women and the Increasing Frequency of Gang Rape in Tahrir Square and its Environs”. Internet. 04-02-13. <<http://nazra.org/en/2013/02/position-paper-sexual-violence-against-women-and-increasing-frequency-gang-rape-tahrir>>

²¹³ Disponible en: <http://www.dailynewsegypt.com/2013/04/27/the-minister-of-sexual-harassment/>

2.3. *Participación de las mujeres en la guerra*

ÁNGELES DE LA GUERRA.
LOS DISCURSOS PACIFISTAS DE CARMEN DE BURGOS Y SOFÍA
CASANOVA TRAS SUS EXPERIENCIAS COMO CORRESPONSALES.

Cristina de Pedro Álvarez
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente en la víspera de la Primera Guerra Mundial, empezaron a crecer y a generalizarse los movimientos de mujeres a favor de la paz. Aunque este era un fenómeno que ya había dado sus primeras señales a lo largo del siglo XIX, fue sobre todo en los años de cambio de siglo cuando comenzó a adquirir más peso y resonancia en el panorama internacional.

Las primeras manifestaciones públicas de mujeres a favor de la paz surgieron en los Estados Unidos de mano de las pioneras del feminismo, que apoyaron a los movimientos antiesclavistas en su lucha por la abolición de la esclavitud. Paralelamente, las organizaciones pacifistas levantadas contra el horror de las guerras napoleónicas en Europa contaron entre sus filas con un importante número de mujeres que, aunque no participaron oficialmente, sí acudieron a reuniones y actos a favor de la paz (Alcañiz Moscardó, 2007: 38).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, fueron varias las iniciativas desarrolladas por mujeres en esta dirección. Una de ellas fue la llevada a cabo por la activista sueca Frederika Bremen, quien en 1854 abogó por la formación de una Liga Pacífica durante la sangrienta guerra de Crimea (Bernárdel Rodal, 2013: 214). Posteriormente, en 1867 se creó en Ginebra la Liga Internacional de la Paz y de la Libertad, primera en admitir mujeres como miembros de pleno derecho y en 1891, el Buró Internacional de la Paz con sede en Berna. De aquí surgió, organizada fundamentalmente por Berta von Suttner (Premio Nobel de la Paz en 1905) la Primera Conferencia de la Haya que tuvo lugar en 1899, con participación de 26 estados. Esta conferencia estuvo muy centrada en aspectos legales y en evitar el conflicto bélico (Alcañiz Moscardó, 2007: 39).

También desde el socialismo se alzaron significativas voces pacifistas. Ya el primitivo socialismo utópico dio muestras de ello cuando en 1848 se constituyó un

grupo de Mujeres Saint-Simonianas que apeló a la formación de un mundo nuevo al lado de los varones donde pudiera reinar la paz (Bernárdel Rodal, 2013: 214). Asimismo, posteriores afiliadas al movimiento se organizaron en contra de la guerra por considerar ésta como un instrumento al servicio del capitalismo (Alcañiz Moscardó, 2007:39), asumiendo la idea de que los trabajadores del mundo comprometidos con el socialismo nunca tomarían las armas unos contra otros (Magallón Portolés, 2007: 17). La aportación más significativa fue tal vez la de Rosa Luxemburgo, que en el Congreso de Basilea (1912), propuso el método de la huelga general total para parar la guerra (Alcañiz Moscardó, 2007:39).

La Primera Guerra Mundial hizo brotar nuevas organizaciones y movimientos pacifistas a la par que engrosó las filas y amplió y diversificó las iniciativas de aquellos que ya habían surgido con anterioridad. Ya en 1914, poco antes de comenzar la guerra, la Alianza Internacional de Mujeres por el Sufragio presentó una petición con 12 millones de firmas de mujeres de 26 países a los gobiernos de Francia, Alemania y Gran Bretaña para que detuvieran el enfrentamiento (Alcañiz Moscardó, 2007:39). Posteriormente, nueve meses después de iniciadas las hostilidades, se celebró en La Haya el primer Congreso Internacional de Mujeres bajo la presidencia de la sufragista y antimilitarista Jane Addams. El objetivo era elaborar una estrategia para lograr encontrar una solución a través de la mediación de los países neutrales. Mujeres de distintas organizaciones y países apoyaron el congreso, dando muestras de un pacifismo superador de rivalidades nacionales y sentando las bases para un movimiento internacional de mujeres por la paz (Magallón Portolés, 2007: 16). Como sabemos, estas iniciativas no fueron capaces de frenar la guerra, pero sirvieron de base para la continuación de las luchas pacifistas desde entonces y hasta la actualidad.

La Europa de principios de siglo asistió, así, al florecimiento de numerosas iniciativas femeninas en forma de ligas, congresos, asociaciones, partidos, manifestaciones y protestas en pro de la paz. Mujeres de todos los países se movilizaron enérgicamente para intentar construir un mundo en el que la solución a los conflictos se llevara a cabo a través de procedimientos pacifistas alejados del enfrentamiento armado. En el caso de España, es sabido que su aportación en este sentido no constituyó un referente colectivo de gran envergadura (Martín Martínez, 2012: 221), pero sí hubo algunas contribuciones individuales que destacaron en medio del “silencio” general. Es el objeto de este trabajo analizar el discurso pacifista de dos de esas excepciones, Carmen de Burgos Seguí (1867-1932) y Sofía Casanova (1861-1958), ambas grandes

figuras de la intelectualidad de principios de siglo y primeras mujeres españolas que se emplearon como corresponsales de guerra –en la Guerra de Marruecos (1909) y en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) respectivamente-. Con ello se pretende desentrañar la riqueza de sus reflexiones, valorando en qué medida pudieron contribuir y formar parte del pensamiento pacifista de la época. Asimismo, se tratará de estudiar cómo su condición de reporteras pudo influir en su discurso sobre la guerra, para finalmente llevar a cabo un análisis comparativo de ambos discursos, intentando buscar en ellos posibles puntos de contacto y desacuerdo.

Se utilizarán para ello, como fuente principal, los escritos que ambas figuras legaron sobre su experiencia en la guerra–concretamente, las crónicas enviadas por Carmen de Burgos a *El Heraldo de Madrid* durante los meses de agosto y septiembre de 1909; la novela *En la guerra (Episodios de Melilla)*, escrita por la misma poco después de su regreso a la capital; y el libro de crónicas *De la guerra. Crónicas de Polonia y Rusia*, que recoge los testimonios que Sofía Casanova envió al *ABC* sobre su experiencia como reportera en el frente oriental-, además de una serie de artículos de otras especialistas cuyos aportes han resultado fundamentales para elaborar esta investigación.

2. CARMEN Y SOFÍA: PRIMERAS CORRESPONSALES ESPAÑOLAS

El 25 de agosto de 1909, *El Heraldo de Madrid* recogía entre sus páginas un acontecimiento excepcional. La redactora de su columna “Femeninas”, doña Carmen de Burgos Seguí, enviaba un telegrama bajo su pseudónimo “Colombine” desde la ciudad de Melilla, pleno campo de batalla de la que se conoció entre los españoles como la *Guerra de Marruecos*. En realidad, Carmen había iniciado aquel viaje dos semanas antes. A principios de mes, la periodista había abandonado la capital madrileña en compañía de su hermana Catalina para dirigirse a la costa andaluza con el objetivo de visitar, ver y dar noticia de todo cuanto se organizaba para la atención de los heridos del conflicto hispano-marroquí desde un punto más cercano (Núñez Rey, 2012: 48). Primero en Málaga y después en Almería, Carmen pasó varias semanas visitando hospitales y dando cuenta de la actividad desplegada por la Cruz Roja, especialmente por la sección de damas, a la cual dedicó sus más sonoros elogios: “Cada una de estas damas, además de los auxilios materiales, que no escasean, pone en sus cuidados esa ternura, esa caricia, esa sedación del amor de madre, que es el más bello gesto de las

mujeres españolas”²¹⁴. Sus crónicas hicieron llegar a la capital noticias sobre la situación y el ambiente de las dos ciudades andaluzas, haciéndose eco también de las heroicas labores humanitarias llevadas a cabo por la población malagueña y almeriense: “En estos momentos la atención de todos se reconcentra en la guerra; se esperan con avidez los sucesos, y los únicos festejos que atraen al público son los que tienen un fin benéfico”²¹⁵.

A finales de agosto Carmen abandonó Almería y logró trasladarse a la ciudad melillense, escenario mismo de la guerra. Además de continuar con su labor periodística en *El Heraldo*, su objetivo era servir como correa de transmisión a los familiares de los soldados a través de la correspondencia (Sevillano Miralles; Segura Fernández, 2009: 37). Permaneció allí alrededor de dos semanas, realizando labores humanitarias y dando noticia en la prensa de las escenas de vida en pleno campo de batalla. Aunque junto a ella trabajaron también otros corresponsales de guerra que cubrieron el devenir del enfrentamiento, las crónicas de Carmen tenían un barniz especial. Como nos cuenta Manuela Marín:

Al comparar las crónicas de Colombine con las de Pedro Rocamora, salta a la vista no sólo su inferior jerarquía en extensión y ubicación en el periódico, sino la diferencia temática entre ambas. Mientras Rocamora transmite con todo lujo de detalles todos los combates y maniobras a los que asiste, Colombine está claramente situada en la retaguardia civil melillense, y dedica su atención a cuestiones que hoy en día enriquecen nuestra visión del conflicto, pero que en su momento podían considerarse marginales a la narrativa principal. (Marín, 2013: 15)

Efectivamente, Carmen trasladó a España -a través de sus artículos y posteriormente de su novela- una visión diferente del conflicto bélico que fue producto de su propia experiencia particular como intermediaria en el correo entre combatientes y familiares. Como ella misma cuenta en sus escritos²¹⁶, la necesidad de contestar a la ingente cantidad de correspondencia que recibía preguntando por los soldados, la obligó a recorrer de punta a punta los campamentos militares, permitiéndole contemplar y anotar sobre ellos todos los detalles y particularidades que sus ojos y su pluma eran capaces de captar. Sus crónicas nos hablan, así, de cómo era el día el día en la retaguardia, de las

²¹⁴ *El Heraldo de Madrid*, 9 de agosto de 1909.

²¹⁵ *Ibidem*, 20 de agosto de 1909.

²¹⁶ *El Heraldo de Madrid*, 30 de agosto de 1909.

idas y venidas de los soldados del frente, de sus agonías en los hospitales, de sus formas de ocio y evasión, aportándonos un fiel testimonio sobre cómo se configuraba la cotidianidad en la guerra. Asimismo, su labor le permitió sumergirse en las emociones de los combatientes y de sus familias, a una parte fundamental de sus vidas que pocas veces era rescatada en las crónicas tradicionales: “Muchos (oficiales) me enseñan retratos y cartas de sus hijos y de sus esposas. Estas últimas se quejan del dolor de la separación y expresan todas las angustias propias de las mujeres amantes que ven en peligro a los seres queridos²¹⁷”.

La experiencia de Carmen como corresponsal, desde su salida hacia Málaga hasta su partida desde Melilla, se prolongó no mucho más de dos meses, pero marcaría profundamente la vida de la periodista. De Burgos regresó a Madrid en torno al 19 de septiembre de 1909, fecha en la que publicó su última crónica sobre el conflicto (Núñez Rey, 2012: 50).

Cinco años después de aquello, la Gran Guerra Europea (1914-1918) alcanzaba a la escritora y periodista gallega Sofía Casanova en Polonia, donde residía con su familia desde 1887. Poco después del inicio de las hostilidades, Sofía fue contratada por el periódico *ABC* para enviar información a España sobre el conflicto bélico en el frente oriental (Bernárdez Rodal, 2013: 216). A la vez que escribía sus crónicas, Casanova trabajó desde el inicio de los combates como enfermera de la Cruz Roja, atendiendo soldados heridos que llegaban desde el frente al hospital habilitado en la Estación Varsovia-Viena. Allí fue testigo de los más duros horrores de la guerra, sobre los que dejó un detallado testimonio en sus escritos periodísticos. Tras aguantar un año en una Varsovia arrasada y rodeada por el bando enemigo, la escritora y su familia abandonaron la ciudad, formando parte del proceso de evacuación de la población civil polaca hacia el interior de Rusia (Martínez, Martínez: 22):

Gritos, llantos de niños, desgarradoras despedidas, y la onda humana de los asaltantes de los andenes aumenta, lucha, sufre, en busca de un sitio entre el tumulto del tren, que arranca lentamente, cual sin poder con la inmensa carga de tantos pasajeros... En cinco días salieron de Varsovia 200.000 personas; en los siguientes, más. (Casanova, 1916: 194)

Casanova fue repatriada a Polonia en septiembre de 1918, una vez finalizada la contienda y tras haber vivido en primera persona el estallido de la Revolución Soviética

²¹⁷ *Ibidem*, 1 de septiembre de 1909.

durante su estancia en San Petersburgo. A la vez víctima y testigo, cubrió el conflicto bélico como corresponsal, enviando periódicamente sus crónicas al diario madrileño y transmitiendo a sus lectores el avance de los acontecimientos. Del mismo modo que ocurría con Colombine, si comparamos sus crónicas con las de otros periodistas enviados por el *ABC* –Juan Pujol, José M^a Salaberría, Julio Camba o Juan José Cárdenas- podemos apreciar cómo éstas también encierran un carácter particular. Sin dejar de atender al avance y la evolución del conflicto en términos militares y políticos, Sofía nos planta ante los ojos un retrato vivo acerca de la vida cotidiana en la guerra, de su cara más doméstica, más íntima, frente a otras visiones periodísticas más impersonales o desapasionadas (Bernárdez Rodal, 2013: 216). Ella nos habla de la gente, rescata su individualidad, proporcionándonos un rostro, una identidad concreta que supera el gran anonimato de la palabra “víctima” o “soldado”. Nos pone en contacto con ellos a través de sus experiencias, de sus tragedias personales, de sus emociones, a los que ella accede en gran medida gracias a su trabajo de asistencia médica en el hospital: “En sus torturas de aquella hora, el alma del valeroso moscovita hundíase en el recuerdo de una mujer amada, de un hogar...” (Casanova, 1916: 25). Y todo ello sin dejar de ofrecernos una rica y variada gama de detalles acerca de la otra cara del conflicto, la más material, aquella que es más típicamente tratada en las crónicas de guerra.

Carmen de Burgos y Sofía Casanova fueron las primeras mujeres españolas que ejercieron como reporteras de guerra, abriendo la veda en una labor que continuarían después muchas otras periodistas desde entonces y hasta la actualidad. Una de las conclusiones más interesantes que se extraen de sus testimonios es la distinta perspectiva con la que ambas enfocaron sus escritos respecto de otros relatos bélicos elaborados fundamentalmente por plumas masculinas. Esto no quiere decir que por el hecho de ser mujeres llevasen asociados, por naturaleza, otros modos de mirar el mundo u otras sensibilidades que puedan ser extensibles a todo el género femenino. Cada una de ellas guardaba su especificidad y unos rasgos definitorios de los que dejaron rastro en sus escritos. Sin embargo, sí parece que, por engendrarse en un mismo contexto psico-social, el punto de vista de ambas presenta, al menos en este caso, ciertas particularidades vinculadas con su condición de género, que las llevaron a desentrañar aspectos de los conflictos bélicos no tenidos demasiado en cuenta en otros casos. Ambas lanzaron una nueva mirada sobre las guerras de las que fueron partícipes, una mirada femenina que ayuda a enriquecer nuestras percepciones históricas sobre aquellos

conflictos, proporcionándonos, así, una versión más rica en contenido temático y, por tanto, más completa y más cercana a la realidad.

3. SU DISCURSO PACIFISTA

El primer aspecto que debe tenerse en cuenta a la hora de analizar el discurso que se extrae de la experiencia en la guerra de las dos reporteras es en qué medida éste pudo haberse visto afectado y mediado por la censura oficial e incluso por la autocensura de las propias autoras. Carmen y Sofía no escribían para sí mismas, sino que lo hacían para órganos de prensa en los que la publicación de un texto o artículo pasaba previamente por un filtro censor. Así, por un lado su pluma se veía ya mediada por su propia cautela y, en caso de no ser ésta suficiente, sin duda lo serían los filtros oficiales.

Si bien parece que las dos periodistas se vieron afectadas en sus testimonios por las intercedencias de los censores, el caso de Carmen de Burgos fue especialmente revelador en este sentido. No es extraño: aunque no fueron muchos los años que separaron ambas contiendas, el contexto en el que éstas se desarrollaron fue radicalmente diferente. Mientras Sofía daba testimonio de una guerra en la que España se declaraba neutral y en la que su sociedad –y su prensa– no se mostraba uniformemente a favor de ninguno de los dos bandos, Carmen escribía sobre un conflicto bélico nacional, en el que España no sólo estaba directamente involucrada, sino que se jugaba una pieza importante de sus posesiones coloniales. De esta manera, parece probable que, por haberse desarrollado en un momento de especial sensibilidad patriótica (Núñez Rey, 2012: 53), las impresiones y manifestaciones de Carmen sufrieran un control más estricto por parte de los órganos encargados de la censura periodística: “He procurado ayudarlos y preguntarles a los heridos en qué pudiéramos servirles de algo, ya que otras preguntas son inútiles, pues ni preguntas ni respuestas dejaría pasar la censura.”²¹⁸

Fue, tal vez, por esta razón por la que la escritora decidió plasmar más abiertamente sus impresiones sobre el conflicto en una novela –*En la guerra (Episodios de Melilla)*– escrita durante su estancia en la ciudad melillense y publicada tan solo un mes después de su regreso a la capital. Tal como ella misma declara en la primera página de la misma:

²¹⁸ *El Heraldo de Madrid*, 10 de agosto de 1909.

Lector: he escrito esta novela en el campamento, con el mismo brazo que acababa de curar heridas de verdad. Por eso hay un raro temblor en ella. Impresionada por las desgarraduras y crudezas de la guerra vista frente a frente, sin telégrafo ni censura por medio, necesitaba una sangría que me aliviara de todo el exceso de sangre que vivieron mis ojos, y de cuya carga deplorable no sabía cómo librarme. (De Burgos, 1989: 165)

Efectivamente, novelar la guerra le sirvió a la autora como una vía para zafarse de la censura (Zapata-Calle, 2011: 94) y para transmitirnos, en palabras de Gabriela Pozzi “a truer account of her experiences, much more vivid and explicit than the one presented in her articles, mediated as these were by the telegraph and censorship” (Pozzi, 2000: 190).

A pesar de ello, Carmen siguió mostrándose cauta. Uno de los rasgos característicos de su antibelicismo fue precisamente ese: que no presenta un ataque directo contra el estamento militar. Es más, tanto en las crónicas como en la novela, la autora dedicó alabanzas y elogios sobre el valor, la caballerosidad y la buena administración del ejército que en ocasiones se han interpretado como muestra de un tímido belicismo. No obstante, aunque sí es cierto que Carmen mostró en este contexto una inclinación antibelicista mucho menos feroz y palpable que la que plasmaría en ocasiones posteriores, parece más probable que la autora buscara con ello asegurarse la aceptación de sus escritos a través de una tímida exaltación patriótica bajo la cual poder esconder sus impresiones pacifistas.

Éstas aparecen sutilmente diseminadas a lo largo de las crónicas y la novela y son muestra de las principales preocupaciones de la autora. Probablemente, una de las cuestiones que más inquietó a Carmen –por las reiteradas ocasiones en las que aludió a ella en los dos medios- fue el peligro que encerraba el poder seductor del espectáculo bélico, capaz de conmover hasta los principios humanos más sólidos (Núñez Rey, 2012: 54): “Casi todos los oficiales han estado heridos o contusos, y sin embargo, muéstranse animados, satisfechos, con ese valor que seduce hasta a los más furibundos antimilitaristas.”²¹⁹

En relación con ello, De Burgos alarma sobre la intencionada utilización, por parte de los organismos de poder, de conceptos como nación o patria con el objeto de despertar u exacerbar sentimientos e ideales patrióticos sobre los pueblos para

²¹⁹ *El Heraldo de Madrid*, 30 de agosto de 1909.

conducirlos y darle más sentido a la lucha y el enfrentamiento contra los que no forman parte de su misma comunidad (Núñez Rey, 2012: 56).

No oculta tampoco sus juicios sobre la responsabilidad que la religión tiene en la guerra –una guerra santa-, señalando la contradicción existente entre la doctrina cristiana y el enfrentamiento armado (Pozzi, 2000: 199). “Era el instante más solemne de aquel sacrificio incruento; tal vez allí, más que en cualquier otra parte, se ofrecían víctimas propiciatorias a un terrible Dios de atavismos y venganzas” (De Burgos, 1989: 177). Resulta innegablemente revelador al respecto un capítulo que Carmen rescata sobre una misa dominical en la que, mientras los españoles escuchaban la oración, las bombas alcanzaban a los enemigos rifeños: “Tal vez en el mismo instante en que el sacerdote católico entona sus últimas preces van a reunirse con Alá algunos sectarios de Mahoma, destrozados por nuestros proyectiles.”²²⁰

La preocupación por el estado de los combatientes es también constante en las apreciaciones de Carmen. Su trabajo de asistencia a los heridos y su tarea de hacer llegar cartas y noticias de los familiares le hizo estar a diario en contacto directo con ellos, despertando en ella un sentimiento similar al amor maternal. Es en este punto donde la autora alza uno de sus gritos antibelicistas más sonoros contra la insolidaridad respecto al dolor humano y la indiferencia hacia las bajas que aprecia durante su estancia en los campamentos:

Aquellas *bajas* significaban heridos, muertos; vidas llenas de amor y de grandeza truncadas en un momento por un traicionero pedazo de plomo (...) ¿Por qué se desprecian vidas? ¡Hay tanto amor en cada una de ellas! (...) Le parecía una crueldad olvidar la sangre que la victoria había costado para entregarse al júbilo. Una vida valía más que todas las conquistas. (De Burgos, 1989: 201, 215)

Es precisamente esa crueldad, ese desprecio de la vida, lo que hace a Carmen dedicar su más explícito desprecio hacia los otros combatientes, los soldados rifeños, así como a las mujeres que les servían de apoyo en el devenir del enfrentamiento. Sin pretender negar la posible influencia que el discurso orientalista tan propio de aquella época pudo haber tenido en la autora, lo que parece desprenderse de sus escritos es que, al menos en este caso, fue más bien su sentir antibelicista y no tanto un rechazo de tintes racistas lo que enardecía su odio hacia el enemigo.

²²⁰ *Ibidem*, 10 de septiembre de 1909.

En cada campamento, las trincheras, hacia las líneas avanzadas, iban protegidas por las alambradas de estilo japonés, testimonio de la ferocidad indomable de aquellos rifeños, que sabían lanzarse sobre la boca de los cañones con un temerario desprecio de la muerte. (De Burgos, 1989: 175)

Eran ellas las que les llevaban las armas, municiones, víveres, les alentaban ferozmente a la matanza y hasta les ayudaban saciando su odio religioso, con ese apasionamiento de la mujer contra los rumí (cristianos), malditos por sus santones. Apaleaban con porras de madera, claveteadas de hierro, a los soldados rendidos y moribundos. Más de una mora había perecido en el campo de batalla y algunas se arañaban el rostro con desesperación de furias infernales cuando sufrían una derrota. (De Burgos, 1989: 210)

En el caso de Sofía Casanova, nos encontramos ante un discurso antibelicista marcadamente diferente tanto en sus bases como en sus manifestaciones. En él no hay lugar para la ambigüedad. Es un pacifismo a ultranza basado en una simple afirmación: la guerra no es un medio válido para la resolución de los conflictos humanos. “En tanto, la única verdad de la guerra es su negación de las leyes divinas y humanas” (Casanova, 1916: 127).

Principal protagonista de sus crónicas, el discurso pacifista de Sofía Casanova se configuró en base a un catolicismo humanitario radical (Bernárdez Rodal, 2013: 215) que empapó por completo el pensamiento de la cronista, viéndose influido además por el rico conocimiento que ésta demostró poseer sobre algunas de las más relevantes figuras del pacifismo europeo, especialmente sobre Tolstoi (Bernárdez Rodal, 2013: 215).

Desquiciado el mundo moderno por el cataclismo de la guerra más horrenda que hubo, nuestro espíritu desasosegado comprende la necesidad de los claustros, a los que se acogen puras criaturas, que hacen de su vida la constante plegaria, con la que piden a Dios misericordia para los hombres. (Casanova, 1916: 111)

De ello se desprende la incansable vocación asistencial de Sofía ante las víctimas de guerra, la cual tuvo su materialización práctica en sus servicios voluntarios como enfermera de la capital varsovia. Allí, en constante contacto con los heridos que llegaban del frente y de la retaguardia, Casanova se vio cara a cara con los desastres más terribles de la guerra, lo que estimuló aún más su ya radical antimilitarismo:

Y son místicos, borrachos, buenos, crueles, atractivos por su exotismo sideral. ¡Pobrecillos! Hoy llenan los hospitales, los palacios, hasta las casas privadas de Moscou, traídos de todos los frentes. Más de una tercera parte de los heridos en tantos meses de guerra, aquí están. Y sólo convalecientes o inútiles hallamos en los jardinillos o en los parques públicos. Triste era ver en las tropas camino de las posiciones, y sorprender en sus labios, que cantaban, esta interrogación medrosa: ¿Vamos a morir? Pero es más triste mirarlos pasar en grupos, lentos, apoyándose en las muletas, sin pies, sin brazos, sin vista algunos, y guiados por las hermanas de la Cruz Roja. La interrogación que hacían al destino: ¿Vamos a morir? Había sido contestada ya. (Casanova, 1916: 248)

Aunque era conocida su inclinación aliadófila y el profundo amor que le profesaba a la población polaca, no existieron diferencias para ella cuando se trató de cuidar enfermos. En los hospitales no había bandos, no había enemigos, sólo víctimas del “horrendo crimen” que asolaba Europa. Por esta razón contestaba así a una enfermera polaca que la reprendía por curarle las heridas a un soldado alemán:

Cuando en tiempos tan terribles es nuestro deber consolar tristezas de la guerra, no está bien poner compuertas al corazón, aislando de la piedad al odio. Hay que abrirlo y acercarlo a todos los desventurados en ofrenda de paz. ¡Oh! ¡Es tan mala consejera la ira, ambiente que penetra y pervierte los sentimientos humanos! (Casanova, 1916: 83)

Y es que ella no entiende la guerra como producto o consecuencia de la actuación de los soldados que luchan en el frente, sino de los ejércitos en los que éstos sirven (Bernárdez Rodal, 2013: 218). Para Sofía no es el ser humano propiamente dicho el depositario de las responsabilidades del desastre, sino las estructuras de poder, los Estados, los gobiernos, que son realmente los que determinan el devenir de los acontecimientos: “La paz, ¡cuán lejana aún! Hay tantos intereses elevados y mezquinos de los aliados, que la dificultan, y tantas quimeras de Rusia, que ha abierto sus bizantinas alas sobre los azules mares codiciados...” (Casanova, 1916: 102)

Sin embargo, es curiosa la diferenciación de género que la cronista hace cuando reflexiona sobre las responsabilidades de la sociedad respecto a la contienda. Sacando a relucir su particular proto-feminismo (Bernárdez Roda, 2013: 216), Sofía concibe la guerra como un quehacer propiamente masculino:

¡Ah! Por suerte de Emperadores, cancillerías y pueblos, sólo a mentes femeninas ocurrensele tales simplezas: ellos esfuérganse en empresas mayores: en ayuntar razas desacordes,

civilizaciones antitéticas, intereses irreconciliables (que en cierto momento crearán el conflicto de la explosión disgregante), y en tanto elevan a Europa sobre un pedestal magno. Sobre los millones de esqueletos que yacen en los mares y en los campos de la guerra. (Casanova, 1916: 237)

Son los varones los que poseen en su naturaleza los atributos que hacen posible el enfrentamiento armado, mientras que las mujeres son concebidas como portadoras naturales de la paz y los valores humanitarios. “Séanos dado a las mujeres en todas partes, y en los terrenos de la lucha más aún, librarnos de influencias malsanas que nos impidan cumplir con nuestra misión de paz” (Casanova, 1916: 53).

4. CONCLUSIONES

Carmen de Burgos y Sofía Casanova fueron dos mujeres que sumaron sus voces a las de aquellas otras que en la Europa de principios del siglo XX luchaban por construir un mundo sin guerra, en el que la resolución de los conflictos a través de vías pacíficas pudiera ser algún día real. Con sus aportaciones, ricas en reflexiones y detalles como consecuencia de su actividad como corresponsales de guerra, ambas cronistas enriquecieron el contenido de aquella lucha plasmando en la prensa sus enfoques y perspectivas sobre la realidad de los conflictos bélicos de los que fueron partícipes. Aunque surgidas en un mismo entorno socio-cultural, sus discursos antibelicistas presentaron puntos de contacto, pero también marcadas diferencias, que de alguna manera son reflejo de la enorme complejidad que encierran las respuestas femeninas ante los contextos de guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCAÑIZ MOSCARDÓ, M., “Aportaciones de las mujeres al discurso y a la práctica de la paz”, *Feminismo/s*, 9 (2007), 31-50.

BERNÁRDEZ RODAL, A. (Dir.), *Escritoras y periodistas en Madrid (1876-1927)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007.

BERNÁRDEZ RODAL, A., “Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de la paz de la guerra”, *Historia y Comunicación Social*, 18 (2013), 207-221.

CASANOVA, S., *De la guerra. Crónicas de Polonia y Rusia*, Madrid, R. de Velasco, 1916.

FEMENÍAS, M^a. L., “Pacifismo, feminismo y utopía”, *Revista Internacional de Filosofía*, 4 (2011), pp. 45-58.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S., “Fotoreporterismo en la Guerra del Rif (1909)”, *Vengueta*, 12 (2012), pp.47-79.

MAGALLÓN PORTOLÉS, C., “De la reclamación de la paz a la participación en las negociaciones. El feminismo pacifista”, *Feminismo/s*, 9 (2007), pp. 15-30.

MARÍN, M., “Colonialismo, género y periodismo. Cuatro mujeres españolas en las guerras con Marruecos (1909-1927): Carmen de Burgos, Consuelo González Ramos, Teresa Escoriaza y Margarita Ruiz de Lihory”, *Revista Clepsydra*, 12 (2013), pp.11-43.

MARTÍN, L. P. “Le pacifisme en Espagne, 1885-1925”, en Petricioli, M., Gheru Bini, D., Ante Ghini, A. (eds.), *Les Etats-Unis d'Europe. The United States of Europe. Un projet Pacifiste - A pacifist projet*, Bern, Peter Lang, pp. 369-389.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a R., “En la trayectoria vital de Sofía Casanova, unas cartas personales a Blanca de los Ríos”, pp. 1-44.

http://www.estudioshistoricos.com/articulo/rmm/rmm_01.pdf

NÚÑEZ REY, C., “La escritora y periodista Carmen de Burgos (Colombine), corresponsal en la guerra de España y Marruecos (1909)”, *Candil*, Revista de Hispanismo-Egipto, 12 (2012), pp. 47- 57.

NÚÑEZ REY, C. (ed.), *Carmen de Burgos. Colombine. La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, 1989.

PIZARROSO QUINTERO, A., “El periodismo en el primer tercio del siglo XX”, *Arbor* (2010), pp. 45-54.

POZZI, G., “Carmen de Burgos and the War in Morocco”, *The Johns Hopkins University Press*, 115. 2 (2000), pp. 188-204.

SEVILLANO MIRALLES, A; Segura Fernández, A., “Carmen de Burgos, Colombine (Almería, 1867-Madrid, 1932)”, *Colección Historia*, 26 (2009), pp. 7-56.

TORRES RONDÓN, E., *Lucas de la diáspora*, Vigo, Crónicas de la Emigración, 2009.

ZAPATA-CALLE, A., “En la guerra de Carmen de Burgos: crítica del proceso de nacionalización e imperialismo español en Marruecos”, *Revista Decimonónica*, 8. 2 (2011), pp. 91-112.

ENEIDA DE MORAES: MEMORIA Y MILITANCIA²²¹ DE UNA ACTIVISTA

Lilian dos Santos Ribeiro²²²

Eneida de Vilas Boas Costa de Morae, o simplemente Eneida, como ella prefería que la llamasen, fue periodista, escritora, militante política e investigadora brasileña. Los que la conocieron la describían como una mujer muy fuerte, viva, valiente, audaz, inteligente y transgresora: “Eneida siempre libre/ Eneida siempre flor/ Eneida siempre viva/ Eneida siempre amor”²²³, dijo el poeta João de Jesús Paes Loureiro.

El 23 de octubre de 1903 a las 15:00 horas, nació Eneida de Villas Boas Costa, en Belém de Pará-Brasil, hija del comandante de barco Guilherme Joaquim da Costa y de la profesora Júlia Villas Boas da Costa. Fue la segunda hija del matrimonio, que dejó una descendencia de cuatro hijos: Manuel Guilherme, Eneida, Guilherme e Nereida.

Como la mayoría de las chicas de buena familia aprendió a leer a los cuatro años, alfabetizada por su madre. Ella y los hermanos pasaron la infancia y adolescencia en Belém, crecieron entre los libros de la vasta biblioteca materna y narrativas de leyendas amazónicas contadas por el padre. Pero en 1909, tuvo que seguir sus estudios primarios en el colegio “Instituto Vieira”. Es en este momento, en el que el padre se pone muy enfermo, y la abuela materna, muy devota de la Iglesia Católica hace una promesa a Nuestra Señora de Nazaré²²⁴. Tal promesa consistía en que la nieta, Eneida solo usaría vestidos de color azul claro y blancos hasta los quince años, esta promesa le inspiró a escribir una de sus crónicas autobiográficas titulada: *Promesa en azul y blanco*, del libro de crónicas *Banho de Cheiro*, también la crónica fue

²²¹ Título inspirado en el libro Eneida: *Memória e Militância Política*, de Eunice Ferreira dos Santos.

²²² Lilian Adriane dos Santos Ribeiro es Licenciada en Filología Portuguesa con Mención en Español por la Universidad de la Amazonía, Master en la enseñanza de español como lengua extranjera por la Universidad de Salamanca-España y Doctora en Autobiografía Femenina y Estudios de Género del programa de Doctorado Mujer, Comunicación y Escrituras, del Departamento de Literatura Integradas de la Universidad de Sevilla-España. Investigadora del GEPEN (Grupo de Estudios e Investigación Eneida de Moraes sobre Mujer y Relaciones de Género (GEPEN/UFPA), miembro del Grupo Escritoras y Escrituras de la Universidad de Sevilla y Socia Audem (Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres).

²²³ Vid: <http://moraesdidascalvia.blogspot.com.es/2013/03/revivendo-escritora-eneida-de-moraes.html>. Acceso el 25/06/2014. La traducción del poema es de Lilian Ribeiro.

²²⁴ Nuestra Señora de Nazaré, virgen patrona de Belém – Pará. El día de su fiesta es el segundo domingo de octubre.

adaptada a la gran pantalla, inspiró un cortometraje, dirigido por la cineasta Zienhe Castro²²⁵, en 2013.

Como toda chica prodigio y autodidacta, en 1910 escribe su primer cuento, la aspirante a narradora solo contaba con 7 años cuando ganó el concurso de cuentos infantil promovido por la Revista *Tico-Tico*, fundada en Río de Janeiro en 1905 y dirigida en la época por Luis Bartolomeu de Sousa e Silva. El premio fue de veinte mil réis y el derecho de tener su nombre impreso en las páginas de la revista, todo un éxito. En este mismo año, pasó a frecuentar el Colegio Gentil Bittencourt, colegio católico.

El acceso a la biblioteca materna hizo que la periodista desde una temprana edad pudiese tener contacto con obras de Víctor Hugo, a quien admiraba la rebeldía contra los poderosos, conoció a Máximo Gorki, junto a esta iniciación literaria nacía en ella una concienciación política, estimulada por los apuntes que D. Júlia elaboraba para que la hija estudiase y conociese la disputa partidaria en Belém (Ferreira dos Santos, 2009: 21).

En 1913, la vida de Eneida cambia radicalmente y ella tiene que trasladarse a Río de Janeiro, teniendo que estudiar en el Colegio Interno Simon de monjas francesas, donde estudiaban las chicas de familias burguesas. Allí permaneció hasta 1918. Su educación en el internado fue de los 10 a los 15 años. Pero para ella fue muy difícil adaptarse a la disciplina y a lo cotidiano del colegio. Tenía casi diez años, sentía el internado como un castigo, el ritual de las clases, la privación de la libertad y el control de las visitas durante las vacaciones. Su ida para el Simon fue una decisión familiar para que la escritora tuviese una educación europea sin salir de Brasil y un comportamiento femenino recatado, recibió una educación propia de su estatus, tuvo una vida llena de comodidades, fue a buenos colegios. Niña creada en un régimen militar, sin miedo, aprendió desde muy temprano que “un soldado no llora” (*Ibidem*: 22). Para aguantar tanta rigidez y disciplina escribía largas y asiduas cartas a D. Júlia, desahogándose, describía lo cotidiano de aquel lugar y contándole las trasgresoras estrategias de supervivencia. La escritora mantuvo estas cartas guardadas con mucho cariño en una caja, pero en el periodo de la dictadura fueron capturadas por los policías que pensaban que eran planes subversivos (*Ibidem*).

Tras cinco largos años de internado, salió del internado en 1918, ya no era la niña asustada, tampoco la ciudad era la misma. Regresa a Belém para seguir con sus estudios, pero había una turbulenta atmosfera provocada por la guerra de 1914, nuevas condiciones sociales y económicas fundamentaban las ideologías cuestionadoras del capitalismo y del liberalismo. Se une a la Revolución Rusa, bajo el liderazgo de Lenin, Trotsky e Stalin (*Ibid*: 22). En Belém, el

²²⁵ Véase: <http://g1.globo.com/pa/para/cirio-de-nazare/2013/noticia/2013/10/filme-se-inspira-na-juventude-de-eneida-de-moraes-para-falar-de-fe.html>. Acceso el: 25/06/2014.

escenario es revolucionario, surge el movimiento Modernista de Pará, contribuyendo para las acciones de la Academia Paraense de Letras, el surgimiento de asociaciones literarias, la prensa, la revista *Guajarina* y *A Semana*. Ese sería el ambiente propicio para los primeros escritos de la aspirante a escritora si no fuera por algunos conflictos familiares. Pues, la mujer está condicionada a conformarse, mientras el hombre debe prosperar, expandir fronteras. A las chicas, la mayoría de las veces solo les caben tener modales, y a los chicos, lanzar las modas (Bourdieu, 1999: 9-10).

En este mismo año, dejó de usar vestidos blancos y azules, se había terminado la promesa, pero le pasa algo terrible, pierde a su madre, Doña Júlia, víctima de la gripe española. Una gran pérdida para una joven de solamente quince años. Tuvo que asumir el papel de la madre, cuidar de la casa y de los hermanos.

Debido a graves conflictos con el padre, Sr. Guilherme, la cronista solicita junto al Ministro de la Marina su inscripción en la Marina de Guerra de Brasil, le denegaron su petición bajo la argumentación de que la marina no era carrera para mujeres. Entonces plantea al juez la mayoría de edad, algo que también le fue negado. Tras los frustrados intentos de emancipación, decidió estudiar Odontología para tener un diploma y liberarse del poder patrio (*Ibidem*: 24 y 105). Lo que no era normal en este período, porque la mayoría de las jóvenes frecuentaba solo el curso primario, cuyas nociones básicas de gramática, aritmética, trabajo manuales y reglas de comportamiento eran suficientes para el desempeño del futuro de madre y esposa, no recibían, pues, otras posibilidades de desarrollo personal. Pocas llegaban al secundario y rarísimas ingresaban en un curso superior. Solo en 1930, comienza un aumento significativo del número de mujeres en curso superiores (Leite, 1999: 35).

Vemos el camino recorrido por la cronista en su búsqueda por la autorrealización: las relaciones familiares, las actividades domésticas y las ejercidas fuera del hogar. En definitiva, aún presionada, ella intenta encontrar maneras alternativas de realización, además de aquellas que sí tenía permitida. Esa negación de los papeles tradicionales van desde la concienciación y la no aceptación de los límites impuestos, hasta la ruptura total: la trasgresión.

A los 17 años, como enfrentamiento al padre, ingresa de forma oficial en el periodismo brasileño como secretaria de la revista *A Semana*, hasta 1921, y después recibe la invitación de Peregrino Júnior para ser colaboradora. Aun en este año, publica *O Triste*, texto de estreno en homenaje a Peregrino, pero firma el texto bajo el seudónimo de Miss Fidelidad.

Sin embargo, su obstinación va mucho más lejos, en 1921, simpatizante de la ideología de izquierdas, se afilia a la Asociación de los Nuevos, entidad fundada en Belém y que aglutinaba a estudiantes, poetas y periodistas. La revista *A Semana* fue la primera en divulgar esta entidad. Además de escribir para la revista *Belém Nova*, dirigida por Bruno de Menezes. También

concluye el curso de odontología siendo la oradora del grupo, pero nunca ejerció la profesión. En este mismo año, contrae matrimonio con Genaro Bayma de Moraes, joven gerente del Banco Portugués. A partir de 05/03/1921 pasa a firmar como Eneida Costa de Moraes. En esta época, llegaron los primeros reconocimientos profesionales, recibe homenaje público por los servicios prestados como secretaria de la revista *A Semana*.

En 1922, da la luz a su primogénita, Léa y un año después viene al mundo Octávio Sérgio, su hijo más pequeño. Como madre, vive las movilizaciones de la creación del Partido Comunista de Brasil, de esta inquietud, empieza a hacer lecturas sociopolíticas y esa identificación doctrinaria la acercó a líderes comunistas y a un grupo de intelectuales que frecuentaban la casa de Álvaro y Eugenia Moreyra, también a otros escritores y comunistas.

Tras cuatro años alejada de sus funciones profesionales por motivos familiares, regresa a las actividades literarias y periodísticas, publicando el poema *Orvalhos do Coração* y *Cartas Perdidas*, crónica epistolar. Colabora también, eventualmente, en el periódico “Para Todos”, periódico carioca dirigido por Álvaro Moreyra.

En 1926, viaja a Río de Janeiro y allí debuta como comentarista literaria del texto *Da cidade Majestosa*, comenta el libro *Jardim da Melancolia*, de Peregrino Júnior, publicada en *A Semana*, en 1927. Durante la estancia en la Capital, colabora como corresponsal de la revista *Belém Nova*, esta colaboración de poemas en prosa y crónicas epistolar perdurará hasta 1929. Otro hecho muy importante, se da cuando la periodista pasa a firmar sus texto con su nombre Eneida, actitud justificada por la ruptura con el poder paterno, desde 1921, por eso quita el apellido Costa y por la casi ruptura del matrimonio, quita Moraes, desde 1926. Quiso hacerlo para que ambas familias no fuesen responsabilizadas por los delitos que ella cometiese. Los conflictos matrimoniales provienen de las actividades intelectuales, del activismo político y de la emancipación femenina. Eso significa que, en el sistema patriarcal instaurado en Occidente, la mujer estaba destinada al ambiente de la casa, teniendo por función ser una buena esposa y madre, el conformismo a la opresión que lo masculino impone a lo femenino, son las representantes de los moldes permitidos para la mujer en la década.

Al año siguiente adhiere el manifiesto *Flami-n” assu*²²⁶, de Abguar Bastos, publicado en la revista “Belém Nova”. También empieza a escribir para “O Estado de Pará”, su colaboración en este periódico es hasta 1929. Escribe comentarios literarios, crónicas y poemas en prosa.

El primer libro *Terra verde llega* en 1929, una colectánea de 26 poemas en prosa destacando un territorio político-literario en las letras paraenses. Dos poemas – *Assahy* y *Banho de Cheiro*,

²²⁶ Manifiesto que aclamaba los poetas y prosadores a formar una corriente de pensamiento en los moldes del movimiento Pau- Brasil, pero de carácter regional.

fueron publicados en la *Revista Antropofágica*. En este mismo año, recibe el premio “Muiraitã” por su expresiva participación en la cultura de Pará, homenaje de los intelectuales paraenses y amazonenses (Ferreira Dos Santos, 2009: 26 y 106). Debuta en la radio, como periodista, con el programa “Noite de Arte da Rádio Clube do Pará”.

En 1930, pasa por el estreñimiento de tener su casa invadida por la policía. Fue escoltada junto a sus hijos y hermanos menores, porque el hermano mayor, Manuel Guilherme, participaba de la revolución de 1930 y estaba preso desde hace quince días. Una semana después de este episodio, publica en *O Estado do Pará*, un artículo, donde afirma: “esta revolución no es la mía” (*Ibid*: 28 y 107). Termina el matrimonio y deja Belém, el marido y los dos hijos pequeños. Todo en nombre del activismo político y la militancia periodística, su futuro, según los cánones sociales establecidos en su época, era ser ama de casa, madre y esposa, por eso, sabía que pagaría un precio muy caro por esta decisión y que sería castigada. Ya en Río de Janeiro, instalada en Copacabana pasa a frecuentar un selecto círculo de amistad de intelectuales y militantes comunistas²²⁷. Inicia también un intenso aprendizaje sobre Marx y Engels, dirigido por Nise da Silveira. Un mes después recibe la visita de su hermano más pequeño, Guilhito.

Un año después de haberse trasladado a Río y como la mayoría de los aspirantes a comunista, en 1931 se prepara para ingresar en el PC, pero tenía que realizar pruebas de fidelidad al partido y distribuir panfletos de propaganda comunista. Es cuando opta por la causa social del obrero, se deshace de algunos bienes, sobre todo las joyas de la madre, se deshace de ellas para comer, también empieza a trabajar como dactilógrafa y traductora. Por la lucha política, sacrificó la vida personal. También se separó de Múcio Leão por la militancia. Es como ella misma declaró: “Adquirí una ideología, tracé con firmeza mi camino y fue a por él, creyendo no estar equivocada” (*Ibid*: 30). Sus dos cambios de universos y ambientes, fueron por una sola causa, conseguir su autorrealización personal.

Para su inicial felicidad, los hijos, el exmarido y Consuelo, la excuñada también van a vivir en la Capital. Tras la separación, Léa y Octávio se quedaron bajo los cuidados de la tía Consuelo, y la llamaban abuela. Genaro, volvió a casarse y tuvo una relación estable con Ângela Armstrong durante muchos años.

En 1932, intenta reconciliarse con los hijos en Río, pero Léa, con diez años se resistió, no quiso verla. Octávio con apenas nueve años conversó con la madre. Defraudada con el frustrado intento de reconciliación, se marcha a São Paulo, allí intensifica su aprendizaje comunista con el

²²⁷ Frecuenta la casa de Eugenia e Álvaro Moreyra, considerado un salón literario en la época, y donde convivió con Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira y otros escritores.

objetivo de militar en las huestes del PC de Brasil. Finalmente ingresa en el partido y pasa a utilizar el seudónimo *Nat*, se destaca por su activa producción clandestina de panfletos distribuidos en las fábricas y plazas, durante el período de la Revolución Constitucionalista de São Paulo. Sin embargo, para garantizar la clandestinidad, se mudó a un barrio distante y alejado de los actuales vecinos, allí producía y distribuía correspondencia del partido, producía periódicos, panfletos que eran impresos durante el día en sigilo y distribuidos por la noche.

En este mismo año, va por primera vez a la cárcel política, en São Paulo bajo la acusación de agitadora comunista y por haber participado activamente en la Revolución Constitucionalista. Flagrada con materiales de propaganda comunista, dos mimeógrafos y dos maquinas de escribir, equipos adquiridos por el Socorro Rojo Internacional, más de veinte soldados cercaron la casa donde vivía y trabajaba. Tras ser detenida y registrada en la Comisaría del Orden Política y Social (DOPS/SP), fue transferida para el presidio María Angélica, donde se quedó cuatro meses. Sin embargo, la soltaron por una equivocación, entonces por orden del partido se refugió en Jacareí, un pueblo de São Paulo, permaneciendo allí durante tres meses hasta volver a Río de Janeiro, en 1933. Con el material aprendido, también confiscaron las cartas que ella intercambiaba con la madre, D. Júlia, guardadas con cariño y celos desde los tiempos del Sion.

Cuando salió de la cárcel sufrió la humillación de ser alejada del partido durante un tiempo indeterminado, le echaron la culpa de la prisión y de perder todos los materiales de trabajo. A parte de la censura de su romance con José Villar Filho que fue detenido a la vez que ella.

En la Capital Carioca, se instala en la Lapa²²⁸, sigue con las actividades panfletarias, también es designada por el partido para catequizar jóvenes al idealismo comunista. En esta época, para sobrevivir empieza a trabajar como operaria en una fábrica de minerales y cuenta con la ayuda financiera de su hermano Guilhito. En 1934, traduce la obra *A Origem da Família, da propriedade Privada e do Estado*, siendo la primera traductora de este libro en Brasil. En este período conoce el abogado Benigno Fernandes y con él mantiene una relación estable. Se alía a las protestas políticas y operarias y las campañas contra el fascismo. Crea en compañía de su novio y otros intelectuales, la Comisión Jurídica de Averiguación Popular (CJIP) que tenía la finalidad de investigar los crímenes y atentados de la policía contra los comunistas. Esa Comisión se transformó en la Asociación Jurídica Brasileña (AIB) filiada a la Asociación Jurídica Internacional (AJI), fundada por la IC y con sede en París cuyos representantes eran Henry Torrès y Leopoldo Stein.

²²⁸ Barrio de Río de Janeiro, es una zona de la ciudad de Río de Janeiro, Brasil, incluida dentro del centro pero considerada por muchos de sus moradores como un barrio.

El año de 1935, fue un año de intensa participación comunista, participa activamente en la creación y decisión de la Alianza Nacional Libertadora (ANL) y de la Unión Femenina de Brasil (UFB), este grupo de mujeres sin medir esfuerzos cumplían de manera extrema las tareas que les eran confiadas, usaban explosivos y armas. Participa en la protesta del 27 de noviembre (Intentona Comunista) desempeñando funciones de estafeta entre articuladores de la insurrección y de redactora del material panfletario. Pero la insurrección fracasó e investigada por la recién creada Comisión Nacional de Represión al Comunismo, no fue detenida, se refugió en el hospital Gomes Freire con la ayuda de su hermano Guilhito y de Afonso Justo Chermont, uno de los directores del periódico *O Estado de Pará*, que pagó los gastos del hospital.

El 17 de enero de 1936, fue a la cárcel por segunda vez, junto a Chermont, el hermano y el compañero, Benigno Fernandes. Fueron a la prisión debido la traición del preso Antonio Marciel Bonfim que bajo tortura policial denunció a los demás compañeros de partido, confesó que Eneida era *Nat*, la “panfletaria”. Después de dos meses en la Comisaría Especial del Orden Política y Social (DEOPS/RJ), bajo interrogatorio y torturas, dejó claro que no le sacarían ninguna información, por la rebeldía, le pusieron en una celda fría y húmeda, y así antes de ser transferida para la Casa de Detención, durante sesenta días, convivió con el olor de sangre, despedazamientos y el de arrancarle uñas.

En la Casa de Detención se quedó encarcelada en la sala 4 del Pabellón de los Primarios, cerca de un año y medio, en la celda donde estaban otras presas políticas muy conocidas. En la prisión, ejerce la función de locutora de Radio Libertad, transmitiendo resúmenes periodísticos y noticias que le llegaban gracias a sus visitas. En la cárcel, ella y sus compañeras creaban formas de supervivencia. En este momento de encarcelamiento, escribe el libro de cuentos *O Quarteirão*, de este libro fue seleccionado el cuento *O guarda-chuva* y publicado en 1957, en la Antología de *Cuentos y Novelas de Todo Brasil*, elegido por Graciliano Ramos.

Todavía en la cárcel, recibía la visita de su hermano, que le llevaba siempre informaciones, libros, cigarros y comida. En abril de 1937, traduce Romeo y Julieta, atendió el pedido de Manuel Bandeira y Gustavo Capanema, recibiendo 10 mil cruzeiros por dicha traducción.

En este mismo año, su abogado consigue sacarla de prisión, fue absuelta por el Tribunal de Seguridad Nacional en 28 de julio de 1937 por falta de pruebas.

Libre y sin acusaciones, pide ayuda a los amigos y poco a poco va rehaciendo su vida, consigue un trabajo en la revista *Esfera*, empezó a frecuentar la Librería José Olympio, allí

conoce a un importante grupo antigetulista²²⁹ que se reunía en el fondo de la librería para discutir sobre política. Escribe la crónica *Banhos*, en 1938, traducida al alemán y publicada en la Antología *Von der brasilianischen seele*. También consigue un empleo en el Colegio Universitario, pero muy pronto la despiden, en atención a su ficha criminal.

En 1939, conoce Maurício Brandt, militante comunista, y con él empieza una relación estable. Inicia su investigación documental sobre la historia del carnaval, pero solo será publicada en 1958 debido las diversas interrupciones, provocadas en su mayoría por sus ingresos en prisión. Ingresa otra vez a la cárcel el 7 de octubre, acusada de practicar profusa distribución de boletines comunistas y listas de donativos al Socorro Rojo de PCB. A lo largo de este año sufre prisiones de cortas duraciones, sobre todo en las vísperas de fechas nacionales y conmemorativas, bajo la alegación de medidas de seguridad y para evitar la distribución de panfletos. Fuera de la prisión, colabora eventualmente para la revista *Esfera*.

Entre una detención y otra, en 1940, se exilia en Francia siguiendo órdenes del PC y allí en la Sorbonne se dedica a frecuentar cursos sobre educación de jóvenes y niños. Vive en una ostensiva miseria y soledad (Ferreira Dos Santos, 2009: 54). Sin embargo, seguía con el pretexto de escapar de la policía y seguir con su proyecto revolucionario. Solo regresa a Brasil en 1945.

De regreso a Brasil participa del I Congreso Brasileño de Escritores, en São Paulo, representando a Pará junto con otros escritores paraenses: Dalcídio Jurandir, Clóvis Gusmão e Dante Costa. Pasa a escribir en el periódico *Hoje* en São Paulo hasta 1947. Se opuso a la política de alianza con Getúlio Vargas para legalizar el PCB, siendo por eso penalizada por el partido, le censuraron algunas traducciones y crónicas, como declara Carlos Drummond: “Ao fazer uma resenha para ser publicada no Tribuna Popular, registrei os créditos de tradução a Eneida, sendo esta referência cancelada pelo editor do jornal” (*Ibid*: 59). También organiza una escuela clandestina y gratis para la alfabetización de adultos, en Copacabana. Siqueira Campos se llama la escuela en homenaje a uno de los componentes de la Columna Prestes²³⁰. Dicha escuela llegó a tener 1300 alumnos, la mayoría albañiles y empleadas domesticas. Funcionaba por la noche en las dependencias de algún edificio en obra, cedido para tal fin. Pero así que la obra era concluida, la escuela se trasladaba para otro edificio y así sucesivamente.

²²⁹ El grupo antigetulista era formado por intelectuales que odiaban a Getúlio Vargas, el presidente durante el período de la Dictadura Militar en Brasil. (1930-1934), Gobierno Provisorio, (1934-1937), Gobierno Constitucional y (1937-1941), Estado Nuevo.

²³⁰ La Columna Miguel Costa-Prestes, más conocida como Columna Prestes fue un movimiento político militar brasileño que se produjo entre los años 1925 y 1927 con conexión al *Tenentismo*, corriente que poseía un programa bastante difuso, pero en líneas generales puede ser nombradas: la insatisfacción con la República Velha, exigencia del voto secreto y defensa a la enseñanza pública.

El 6 de junio de 1947, se divorcia oficialmente de Genaro Bayma de Moraes. La militancia de Eneida se divide entre el periodismo, la literatura y la actuación partidaria, tenía también sutiles connotaciones feministas. Colabora en el periódico *Momento Femenino*, dirigido por Arcelina Mochel y Ana Montenegro, en la columna *O Mundo de Hoje*, de junio de 1947 hasta febrero de 1948²³¹. Así participó de los movimientos sociales de solidaridad a las mujeres bajo régimen de opresión. En este mismo periodo, escribe también reportajes para *Tribuna Popular*, aparte de participar de la organización del 4º número de la *Revista Literatura*, periódico ligado al PCB y fundado por Astrojildo Pereira, en 1946 y circuló hasta 1948 debido discordias políticas.

En el año siguiente, participa de la I Convención Femenina de Distrito Federal, este evento fue celebrado en la sed de la Asociación Brasileña de Prensa (ABI), trabajos dirigidos por mujeres comunistas. Integra la Comisión Femenina de Intercambio y Amistad, en la Conferencia por las Libertades Democráticas y Derechos Sindicales de los Trabajadores Españoles. Eneida parte de un universo limitado a la búsqueda de un medio más adecuado a sus expectativas de ascensión personal y social.

En 1950, interrumpe las actividades periodísticas y va a Francia, allí permanece hasta finales de 1951. Este segundo exilio de Eneida fue voluntario, decidió marcharse porque el PCB se cerró en una radicalización de patrullar la producción intelectual y la toma de poder por la lucha armada. En París se hace corresponsal del *Diário Carioca*, allí entrevista personalidades muchos importantes, se encarga del suplemento literario, reportajes y crónicas sobre lo cotidiano de la ciudad. Aparte de filiarse a la Federación Democrática Internacional de Mujeres. Aprovechando la oportunidad, empieza a hacer cursos de literatura infantil. Allí también conoce al artista plástico Antonio Bandeira dando inicio a una gran amistad que será interrumpida con la muerte del artista diecisiete años más tarde.

Al año siguiente vuelve a Brasil y sigue colaborando con el *Diario Carioca* hasta 1953. Además de ser contratada como periodista efectiva por el *Diario de Noticias* (RJ), ejerciendo las funciones de reportera, cronista y comentarista literaria, fue la primera mujer reportera de este periódico. También se hace responsable por dos series de reportajes con titulación específica – *Cuidemos das Crianças e Mulheres Contam sua Vida*; reportajes literarios publicados en el *Suplemento Literario*; y 2 columnas – *Mulheres de Ontem* e de *Hoje* (verbetes) de noviembre de 1953 hasta abril de 1957, eran perfiles de mujeres en diferentes contextos históricos y políticos-sociales, en el ámbito nacional e internacional, la otra columna recibió el nombre de *Encontro*

²³¹ Acervo GEPEM, *Momento Femenino*. RJ, año 1, nº 17. 14/11/1947, p. 2. (Localización: Biblioteca Nacional/RJ).

Matinal (crónicas) de abril de 1954 hasta febrero de 1971. A parte de reunir datos para escribir el libro *Paris e Outras Historias*.

En 1952, publica la crónica *Contagante Alegria*, en la Antología del Mundial. En 1954, publica *Cão da Madrugada*, recopilación de 29 crónicas editadas por José Olympio, también sale a la luz el libro *Alguns personagens*. Participa de la I Conferencia Latino-Americana de Mujeres y del I Congreso de Editores y Libreros de Brasil.

El año de 1955 es un año muy importante para la escritora, primero se reconcilia con el hijo, Octávio durante la navidad. No obstante, tendrá que esperar un año más para tener el perdón y reconciliarse con su primogénita, Léa. El conflicto generacional brota, en efecto, porque Eneida de marcada personalidad “rebelde” ya no cree en el mito de la mujer ideal o de la madre perfecta, imagen falsa que es producto de la mentalidad y deseos masculinos²³².

Sigue escribiendo en *Diario de Noticias*, y empieza a escribir la serie *Cuidemos das crianças*, publicada en el suplemento *Puericultura*. Se filia al “Clube dos 23”, siendo la única mujer a hacer parte de este club formado por 23 periodistas profesionales que se reunían una vez al mes, el día 23, para discutir la mejor noticia en el ámbito nacional e internacional. El club fue extinto en 1960.

Al año siguiente colabora con el periódico *O Semanário* (RJ) hasta 1962. Además de colaborar con el periódico *Para Todos*.

En 1957, inicia en *Diario de Noticias*, la segunda fase de la columna *Mulheres de Ontem y de Hoje*, que pasa a circular con el nombre de *Revista Femenina*. Publica *Aruanda*, libro de crónicas memorialistas, editado por José Olympio. Promueve junto con otros intelectuales el primer Baile de los Dominós (RJ), con el objetivo de revivir los viejos carnavales y preservar el uso de disfraces en el baile. Además de colaborar simultáneamente, en dos periódicos: en la revista *Jóia* (1957-1959), escribiendo la *Coluna Leitura* (crónicas y reportajes sobre literatura infantil y mujeres actuando en la literatura brasileña); y en la *Revista Globo*, de Porto Alegre. Además de pasar a ser miembro del Consejo Consultivo de la Asociación de los Amigos de la Ciudad de Río de Janeiro, recibe la invitación para escribir la historia de Copacabana, en compañía del médico Paulo Berger. Pero en este año, desafortunadamente empieza a padecer una afonía frecuente que le hace recurrir al médico Pedro Bloch.

El año 1958, es un año muy agitado para Eneida, empieza publicando el libro *História do Carnaval Carioca*, libro de ensayos editado por la Civilización Brasileira, cuya investigación de datos empezó en 1939. Asume la secretaría General de la Unión Brasileña de Escritores (UBE/

²³² MARGARET E. W. Jones, op. cit.,

Sección Guanabara). También pasa a integrar el equipo de cronistas del *Jornal da Bahía*. Relanza *Aruanda*, en Natal/RN. Recibe el título de ciudadana carioca, también la habilitan como miembro honorario de la Escuela de “Samba Académicos do Salgueiro”.

En 1959, viaja a Rusia como representante de la Unión Brasileña de Escritores en el III Congreso de Escritores Soviéticos. Este viaje le permitió traducir crónicas para el ruso, chino y checo. Prolonga el viaje a China y también en Checoslovaquia. Además de eso, concedió entrevista y escribió reportajes para periódicos y emisoras de radios de esos tres países socialistas. La permanencia fue de mayo a agosto de 1959. Pero se puso enferma de una crisis aguda de polineuritis durante el período que estuvo en China, por eso apresuró su regreso a Brasil, confiesa: “Foi o início de um sofrimento que se arrastaria por longos doze anos, entremeado de intensa atividade jornalístico-literária e luta para recuperar a saúde”²³³. Este viaje le inspiró a publicar *Caminhos da Terra*, libro de relatos sobre el viaje y reportajes sobre la cultura de los países socialistas. En este mismo año, sale a la luz *Copacabana: historias dos subúrbios*, en compañía de Paulo Berger. Además, se hace columnista del semanario *Novos Rumos*, periódico de tendencias partidarias, firmando la columna *O mundo que eu vi* (agosto/1959 a julio/1960). En este año su enfermedad agrava, pierde la voz teniendo que iniciar un tratamiento con el médico Pedro Bloch, también es sometida a una cirugía de laringe. Esta fecha marca el inicio de la enfermedad de carácter oncológico gradual, que dio fin a su vida en 1971. Para recuperarse de la intervención quirúrgica y secuelas se aleja dos meses de todas las actividades profesionales.

Ya de regreso a las actividades profesionales en 1960, colabora eventualmente en la revista *Senhor* (RJ). Inicia la organización de una antología de crónicas de autores diversos, pero no la concluye. Es invitada para la dirección de la Sociedad Cultural Sino-Brasileña. Pero debido a la débil salud y al intenso ritmo de trabajo sufre un infarto de miocardio, hecho que le alejó de las actividades profesionales durante tres meses.

En 1962, publica *Banho de Cheiro*, libro de crónicas memorialistas, editado por la Civilización Brasileña. Publica *Romancistas Também Personagen*²³⁴. Hace parte de la Comisión Femenina de Intercambio y Amistad, organismo cuya finalidad era estimular a las mujeres, principalmente de América, a defender la democracia, la paz y la autodeterminación de los pueblos. También firma un manifiesto pidiendo la libertad de presas políticas paraguayas.

²³³ Op. cit., p. 95.

²³⁴ Adalgisa Nery, Campos de Carvalho, Dalcídio Jurandir, Dinah Silveira de Queiroz, Geraldo França de Lima, Hernani Donato, James Amado, João Clímaco Bezerra, Jorge Amado, José Condé, Ledo Ivo, Lúcia Benedetti, Maria de Lourdes Teixeira, Miécio Tati, Moacir Lopes y Santos Moraes.

Colabora eventualmente en el periódico *A Noite* (RJ). Escribe reportajes para la revista *Hoje* (RJ).

En 1965, se revela escritora de ficción, publicando *Boa Noite, professor* – libro de cuentos editado por la Civilización Brasileña, también sale a la luz *Molière* narrado para niños, libro en que reúne cinco piezas de Molière, inspiradas en los paseos por el río Sena, traducidas del original en francés y adaptadas para la franja de 12 años. Debilitada por la polineuritis, interrumpió las actividades profesionales y literarias de abril a junio de 1965. En este año se jubila del *Diario de Noticias*, pero sigue escribiendo la columna *Encontro Matinal* hasta febrero de 1971.

Intenta volver a las actividades profesionales, no obstante, una vez más tiene que alejarse solo volviendo en 1967. Sin embargo, todavía hizo críticas muy duras al régimen militar, contestando la interdicción de la Universidad de Brasilia, la persecución a los estudiantes, los libros confiscados, la prisión de escritores y la persecución a los editores.

Regresa a las actividades en 1967, graba una declaración en el Museo de la Imagen y del Sonido (MIS/RJ) para una serie titulada *Ciclo de Intelectuales Brasileños*. Fue nombrada miembro del Consejo Superior de Cultura de MIS/Río de Janeiro, siendo substituida por Vicente Sales en 1972. Publica en la *Revista Manchete* el reportaje *O Último Encontro na São José*, hablando sobre la extinción de la librería y de la vida literaria que existió allí.

Dos años antes de su muerte y ya sintiendo el fin próximo, escribe una carta-testamento a los familiares en la que registra sus últimos deseos, manteniendo el tono irreverente que marcó siempre sus producciones intelectuales. Pero pide que el hijo la guarde en un cajón y solo la lea después de su muerte, y así lo hizo. Los pólipos de la laringe reaparecieron en el pulmón y en el intestino. Para costear el tratamiento Octávio, su hijo pequeño, vendió parte de la colección de cuadros que poseía. Su lucha y manera de enfrentar la enfermedad hizo que el escritor y amigo Drummond, escribiese en su homenaje la crónica *Valente Eneida*, publicada en el periódico *Jornal do Brasil*, en 1971.

En 1970, propone al gobernador de Pará, Alacid da Silva Nunes, la creación de un Museo de la Imagen y del Sonido (MIS/PARÁ), igual al que ya existía en Río de Janeiro. Se dedica en persona, a pesar de estar muy enferma. En este año su estado de salud se agrava.

Viaja a Belém en febrero de 1971 para asistir a la instalación del MIS/PA y para grabar la primera declaración del acervo del museo. Este será su último viaje, la inauguración solo ocurre el 1 de marzo de 1971, Eneida imposibilitada de leer el propio discurso, fue representada por Olavo Lira. Este año publica su última crónica en el *Encontro Matinal: Aparece cada um...*

Fallece el 27 de abril de 1971, en Río, en el Hospital Vieira Souto, tras dos meses de internación a causa de un derrame cerebral permaneciendo en coma por varios días. Fue velada en el Salón del Museo de la Imagen y del Sonido (RJ), siendo que su cuerpo fue trasladado a Belém, donde fue sepultada al día siguiente, en el Cementerio de Santa Izabel.

Tras su muerte, sus hijos donaron a la Universidad Federal de Pará 5.312 publicaciones pertenecientes a la biblioteca particular de la escritora, actualmente constituye la “Colección Eneida de Moraes” bajo custodia de la Biblioteca Central de la UFPA.

Desde 2004, cerca de 5.850 documentos referentes a Eneida hacen parte del acervo del GEPEM (Grupo de Estudios e Investigación Eneida de Moraes).

En 2011, estrenó la pieza “Eu me confieso Eneida”, ensenada por el Grupo Ecológico Artístico EcoArte, dirigida por Edson Chargas y Leandro Haick y en 2013, sale a la gran pantalla la película “Promessa em Azul e Branco”, dirigida por Zienhe Castro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVARES, Maria Luzia; DOS SANTOS FERREIRA, Eunice, “Violência e política em “companheiras de Aruanda”, en Ferreira, Maria Mary (org.), *Os poderes e os saberes das mulheres: a construção do gênero*, São Luis/MA, EDUFMA, 2001, pp. 367-375.

APERJ, *Arquivos das Polícias Políticas: reflexões de nossa história contemporânea*, 2ª. ed., Rio de Janeiro, FAPERJ, 1996.

BOURDIEU, Pierre, *A Dominação Masculina*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999, pp. 9-10.

BRUSCHINI, Cristina & SORJ, Bila (Org), *Novos olhares: mulheres e relações de gênero no Brasil*, São Paulo, Marco Zero, 1995.

CASTRO, Maria de Moraes Werneck, *A sala 4: a primeira prisão política feminina*, Rio de Janeiro, CESAC, 1988.

COSTA, Albertina de Oliveira, BRUSCHINI, Cristina (Org.), *Uma questão de gênero*, Rio de Janeiro, Rosa dos Ventos, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1992.

DERRIDA, Jaques, *A escritura e a diferença*, Tradução de Maria Beatriz Silva, São Paulo, Perspectiva, 1971.

DUARTE, Constância Lima, “O cânone literário e a autoria feminina”, em Aguiar, Neuma (Org.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*, Rio de Janeiro, Record/Rosa dos Ventos, 1997.

FERREIRA DOS SANTOS, Eunice, *Eneida: Memória e Militância Política*, Belém, GEPEM, 2009.

_____, *O documentário social em cão da madrugada: o caos e o cosmos* (Dissertação de Mestrado), Belém/PA, Centro de Letras/UFPA, 1994.

_____, *Eneida de Moraes: militância e memória* (Tese de Doutorado), Belo Horizonte/MG, Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

INVENTÁRIO DESPS. Delegacia Especial de Segurança Política e Social, 2ª. ed., Rio de Janeiro, FAPERJ, 2002.

MORAES, Eneida de, *Cão da madrugada*, Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio, 1954.

_____, *Aruanda*, Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio, 1957.

_____, *Banho de cheiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

_____, *Autocrítica. A Província do Pará*, Belém, 3 set., 2º. cad. 1967, p. 2.

MORAES, João Quartim; REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.), *História do marxismo no Brasil: o impacto das revoluções* (vol. 1), 2ª. ed., Campinas/São Paulo, Unicamp, 2003.

RAMOS, Graciliano, *Memórias do cárcere*, Rio de Janeiro, Record, 1975.

RANCIÉRE, *Política da escrita*, Rio de Janeiro, Edições 34, 1995.

VIANNA, Lúcia Helena, *Mulheres revolucionárias de 30. Gênero*, Niterói/RJ, vol. 2, nº. 2, 2002, pp. 27-34.

LA ENFERMERA EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL. EMPODERAMIENTO Y ESTEREOTIPOS.

M^a Luisa Molina Ibáñez

Universidad Miguel Hernández de Elche

1. INTRODUCCIÓN

Es sabido que la Primera Guerra Mundial (en adelante 1^a G.M.) —también conocida como La Gran Guerra (1914-1917) a tenor de las dimensiones del conflicto— puso fin al equilibrio entre las grandes potencias europeas, siendo Inglaterra, hasta el momento, la responsable de garantizar y mantener el mismo. A pesar de que, en 1910, Norman Angell²³⁵ vaticinara que no habría guerras, argumentando que las consecuencias de una posible contienda bélica serían desastrosas, la guerra estalló poniendo en jaque la seguridad y el bienestar de Europa y sesgando la vida de millones de personas²³⁶; sin obviar, claro está, las enormes secuelas físicas, psicológicas y psiquiátricas²³⁷ que lleva aparejada ni la contrapartida económica impuesta a los derrotados (Villani, 1997). Otras consecuencias relevantes fueron la modificación de las fronteras en Europa Central y Oriental y la aplicación del principio de las nacionalidades²³⁸, todo ello bajo la rúbrica de diferentes tratados de paz que se configuran bajo la denominada Paz de París (1919-

²³⁵ Periodista, escritor y político (1872-1967). Obtuvo el Premio Nobel de la Paz en 1933. Escribió el Libro “La Gran ilusión”. Vendió dos millones de ejemplares en veinticinco idiomas. Era amigo del Presidente del Comité de guerra, vizconde Esther; éste lo apoyó, subrayando las repercusiones económicas y humanas que supondría la contienda. Véase “El libro que vaticinó que no habría guerras mundiales” en web http://www.zoomnews.es/229150/actualidad/mundo/libro-que-vaticino-que-no-habria-guerras-mundiales?cx_source=sug y www.belt.es/noticiasmdb/HOME2_noticias.asp?id=17305 (26/3/2014).

²³⁶ Se calcula que fueron 10 millones de muertos —6 millones eran civiles— a causa del hambre o de la enfermedad. Entre ambos bandos lucharon 70 millones de soldados (25.248.321 Potencias centrales y 42.959.850 Potencias aliadas); 1.500.000 víctimas de deportación forzosa y exterminio por el gobierno de los jóvenes turcos; 8 millones de refugiados; 6 millones de discapacitados (<http://www.elmundo.es/especiales/primer-guerra-mundial/gran-guerra/la-guerra-en-cifras.html>).

²³⁷ Véase “Consecuencias psicológicas y psiquiátricas de la guerra” en *Diario médico interactivo. Diario electrónico de la Sanidad. Informes*. Año 2003, n^o 892. Web <http://www.elmedicointeractivo.com/ap1/emiold/informes/informe/guerra.htm>.

²³⁸ Tras la finalización de la 1^a G.M. (11 de noviembre de 1918) se creó la Sociedad de las Naciones, integrada por 57 países y animada por el común objetivo de una paz duradera a través de la cooperación entre las naciones. Véase Oraá, J. y Gómez, F. (2008: 11). Además, Estados Unidos optó por una política aislacionista centrada en proporcionar materias primas, capital y bienes de consumo (Espinoza, 2011: 507-508).

1920)²³⁹. No obstante, lo más vejatorio para la derrotada Alemania —recogido en el artículo 231 del Tratado de Versalles²⁴⁰— estuvo en el reconocimiento de la “Cláusula de Culpabilidad de la Guerra”.

Múltiples estudios (Castelló, 2010; Procacci, 2010; Quijano, 2011) tratan de precisar el detonante del conflicto, que mucho tuvo que ver con los asesinatos de Francisco Fernando, archiduque del imperio austro-húngaro, y de su esposa, acaecidos el 28 de junio de 1914 en Sarajevo.

Si bien no existe unanimidad, lo cierto es que la mayoría de los investigadores (Renouven, 1990:3-4; Castelló, 2010; Lozano, 2011; Stevenson, 2013²⁴¹; Eslava, 2014) coinciden en que a ese acontecimiento hay que añadir las tensiones propiciadas por intereses económicos y nacionalistas generadas años antes. Todos estos factores contribuyeron a una lucha encarnizada entre dos bandos: uno, la Triple Entente, integrada por Francia, Inglaterra y Rusia y a la que, posteriormente, se incorporarían los Estados Unidos, tras el abandono de Rusia debido a la Revolución bolchevique y derrota del zar Nicolás II; y otro, la Triple Alianza, formada por Alemania y Austria-Hungría (Imperio Austro-Húngaro) e Italia²⁴²; esta última dejaría de formar parte de la Triple Alianza y se adheriría a la Entente. La necesaria movilización popular para afrontar una contienda de semejante envergadura se conseguiría a través de una campaña que exacerbase el espíritu patriótico de la población; captación encaminada a la lucha contra el enemigo que se refleja en la propaganda bélica escenificada en panfletos o carteles. Curiosamente, no se cuestionaba la razón de género, ya que formaba parte de un obligatorio activismo por parte de la mujer, fuera del ámbito privado (Soriano, 2012; Bernad, Mut y Fernández, 2013); de manera que nos encontramos con mujeres que desarrollan actividades tan diversas como el llamamiento a filas de los hombres, acciones caritativas, visitas a heridos en los hospitales,

²³⁹ Aglutina los Tratados de: Versalles (28 de junio de 1919), Saint-Germain-en-Laye (10 de septiembre de 1919), Sevres (10 de agosto de 1920), Trianon (4 de junio de 1920) y Neuilly (27 de noviembre de 1919). Véase en web http://es.wikipedia.org/wiki/Primera_Guerra_Mundial.

²⁴⁰ Véase en web <http://www.usmmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007797>.

²⁴¹ Véase también entrevista a David Stevenson “La Primera Guerra Mundial forma parte del camino que conduce a la Guerra Civil” en *Diario ABC*, 11-1-2014. Web: <http://www.abc.es/cultura/20140111/abc-david-stevenson-primera-guerra-201401102136.html>.

²⁴² Al principio se mostró neutral, luego se anexionó a la Triple Entente, hecho que se plasmó en un Tratado secreto “El Pacto de Londres”, bajo la premisa de ganar los territorios de Anatolia y los Balcanes (Procacci, 2010:15-16). Otras fuentes, especifican las zonas de Trentino, el Alto Adigio, Istria y la mayor parte de Dalmacia en Europa, Libia, Eritrea, Somalia en África y concesiones en la costa del Egeo de la Anatolia turca. Véase web: <http://www.historiasiglo20.org/HM/1-3a.htm>.

realización de cuestionamientos económicos para las organizaciones de socorro, etc.; pero, tal vez lo más llamativo, fuera la de ejercer de madrina de guerra. En otros casos, estuvieron en primera línea de fuego²⁴³, siendo víctimas, junto con el resto de los soldados, del poder destructor de los obuses o la metralla²⁴⁴. Por tanto, esa implicación de la mujer demostró, una vez más, su empoderamiento en situaciones adversas; implicación que también protagonizaron las enfermeras, encargadas de proporcionar cuidados y/o atención a los heridos; aunque con escasa preparación en unos casos, fue capaz de desarrollar tareas alejadas del rol de cuidadora, lo que no impidió que se representase una visión estereotipada de la misma.

En el marco de este contexto histórico, nuestro trabajo pretende conocer la imagen estereotipada de la enfermera en la contienda bélica, contrarrestada por el empoderamiento que fue capaz de demostrar como mujer. Para ello, hemos analizado 80 imágenes de mujeres enfermeras —de uno y otro bando— que intervinieron de manera activa, no sólo como proveedoras de cuidados, sino realizando las más diversas tareas: conducción de coches para traslado de enfermos, intervenciones quirúrgicas, etc.

Para llevar a cabo esta investigación se ha realizado una exhaustiva búsqueda documental, hemerográfica y bibliográfica, a nivel nacional e internacional, teniendo como eje vertebrador la imagen de la enfermería y cuyo periodo histórico se remonta a la 1ª.G.M. Analizaremos la representación que los medios propagandísticos, en forma de panfletos o carteles fueron capaces de transmitir a la opinión pública. Para ello, se ha empleado como método la Antropología visual para el análisis de las imágenes, atendiendo a la realidad física que nos transmite la imagen representada y, que nos ha permitido abordar una visión holística del tema objeto de estudio. Para Hernández

²⁴³ Un ejemplo es el Batallón de la muerte, en Rusia, integrado por mujeres al frente de María Botchkareva, que combatieron en el frente germano-ruso. Véase “Entre Amazonas y Sabinas: un enfoque histórico del papel de las mujeres en la guerra” de Palmieri y Herrmann, *International Review*, marzo de 2010, núm 877, p. 5. Estaba integrado por 2.000-2.500 mujeres cuyas edades estaban en torno a los 13 y 25 años; procedían de distintos estratos sociales (campesinas, trabajadoras de talleres, y también de clase media). Fue condecorada por sus servicios prestados, pero, tras ser asaltado el Palacio de Invierno, que ellas protegían, durante la revolución de octubre, el Batallón se disolvió; años más tarde, estas mujeres fueron perseguidas y represaliadas, siendo mutiladas, violadas y asesinadas por los bolcheviques. Véase <http://www.granguerra.crearforo.com/el-batallon-de-la-muertemujeres-rusas-en-el-frente-es482.html?start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight>.

²⁴⁴ Véase “La mujer durante la primera guerra mundial”. http://lamujerylaguerra.blogspot.com.es/p/blog-page_15.html.

(2005)²⁴⁵ la Antropología visual no sólo es una mera herramienta, sino también, una metodología de investigación con un sustento epistemológico.

2. LA ENFERMERA EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

No cabe duda de que la enfermería ha intervenido, y lo sigue haciendo, en los distintos conflictos bélicos. Si bien es cierto que en cualquier lugar del planeta podemos encontrar enfermeras que desarrollan una actividad fundamentada en la tarea de cuidar, no se debe olvidar que la enfermería ha recorrido un largo camino hasta consagrarse en profesión, siendo la precursora Florence Nightingale, quien estableció las bases para la profesión enfermera tras demostrar su capacitación en la guerra de Crimea (1853-1856) y llegando a formar a las 38 enfermeras voluntarias que viajaban con ella²⁴⁶. Cabe recordar, igualmente, a Mary Seacole, quien, pese a ser rechazada por la misma Nightingale, se embarcó en la contienda llevando a cabo una labor encomiable²⁴⁷. Décadas posteriores y teniendo como telón de fondo la 1ª G.M., todos los países que intervinieron en el conflicto contaron con sus propias enfermeras militares, ubicadas no sólo en hospitales civiles sino también en el frente, con el riesgo de sufrir los impactos de los bombardeos o represalias por parte del enemigo (Palmieri y Herrmann, 2010). El perfil que podemos encontrar varía: desde enfermeras no cualificadas que han realizado un breve entrenamiento en la tarea básica de cuidar, hasta las que poseen una cualificación profesional que las capacita para formar a las primeras y colaborar con el médico participando en intervenciones quirúrgicas. Tanto unas como otras tienen en común contribuir al cuidado de los soldados heridos. Por ejemplo, en Inglaterra se crearon los destacamentos de ayuda voluntaria (VADs), debiendo acreditar las candidatas un certificado médico, solicitud de referencias y aprobar una entrevista; A partir de ese momento y, tras un periodo en prácticas de un mes, eran contratadas sin

²⁴⁵ Véase Entrevista a Octavio Hernández Espejo “La Antropología visual: una disciplina en consolidación” *Regiones, Suplemento de Antropología*, 4 (2005), pp. 4-5. <<http://www.suplementoregiones.com/?p=457>>

²⁴⁶ Para ser formada, Nightingale exigía, entre otros requisitos, los de poseer cierta clase social y no ser muy mayor. Atendió a más de 5.000 heridos y alertó a las autoridades sanitarias de las pésimas condiciones higiénicas en las que se encontraban los enfermos.
<http://fcsalud.ua.es/es/documentos/noticias/florence-nightingale.pdf>.

²⁴⁷ Conocida también como “El ángel de la misericordia” y “Madre Seacole” regentó, en Crimea, el Hotel Inglés y, además de vender alimentos y medicinas, cuidaba de los soldados heridos; incluso se trasladaba al campo de batalla para atenderlos. Tras finalizar la guerra, fue condecorada con la Medalla de Honor Francesa y una Medalla Honorífica de Turquía. Disponible en la web: <http://mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com.es/2011/01/siglo-xix-mary-jane-seacole.html>.

suelo alguno por un tiempo aproximado de seis meses y, en el mejor de los casos, hasta que finalizase la guerra²⁴⁸. Sin embargo, Shirley Williams²⁴⁹ sostiene que estaban mal remuneradas y que fueron captadas muchas mujeres jóvenes de clase media con escasa experiencia en tareas domésticas, una escolarización deficitaria y con desconocimiento de la anatomía humana. De modo que el trabajo que desempeñaron era agotador, sin descanso y peligroso, enfrentándose directamente con el horror: “Muchas enfermeras tuvieron que recurrir al alcohol y otras a drogas como la morfina para resistir la experiencia del conflicto” (Lozano, 2011: 196). En Francia, las mujeres se organizaban en voluntariados de enfermeras para hospitales militares y para la Cruz Roja. En Alemania, además de cómo enfermeras, participaron masivamente en la industria (metalurgia, química, etc.). Asimismo, el contexto en el que se desarrolló la guerra fue capaz de aglutinar a enfermeras inglesas, francesas y americanas (Parentini, 2002); pero ello no las exime de la visión estereotipada ejercida por la propaganda belicista.

²⁴⁸ Véase María Luz Fernández, *Bases Históricas y Teóricas de la Enfermería*, Capítulo 3, “El nacimiento de la Enfermería como profesión (III). La Enfermería y los conflictos bélicos”, Universidad de Cantabria, p. 9-11.

<http://ocw.unican.es/ciencias-de-la-salud/bases-historicas-y-teoricas-de-la-enfermeria/materiales-de-clase1/Enfermeria-Tema3%28III%29.pdf>

²⁴⁹ Baronesa, Académica y Miembro Vitalicio de la Cámara de los Lores del Parlamento Británico. Es hija de Vera Brittain. Véase “Las Batallas que enfrentaron a las enfermeras de la Primera Guerra Mundial”, *BBC Mundo* de 6 de abril de 2014. Disponible en:

http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/04/140404_primera_guerra_mundial_enfermeras_finde_men.shtml.



Cartel Enfermeras voluntarias²⁵⁰



Enfermeras británicas en una intervención en Francia (1916)²⁵¹

2.1. El poder de la propaganda: panfletos y carteles

En párrafos anteriores nos preguntábamos cómo se podía movilizar a la población y afianzar así el espíritu patriótico. La respuesta está en la puesta en marcha de una campaña encaminada a ensalzar dicho espíritu y que se materializa en los panfletos y/o carteles de la época. Efectivamente, la propaganda se convirtió en la herramienta imprescindible capaz de impactar y provocar una reacción inmediata en el ciudadano, al tiempo que permitía manipular la información por parte de unos y otros países; si bien, una vez finalizada la guerra, se destapó todo un entramado mediático orquestado y falseado al objeto de aumentar y/o mantener la autoestima en el combate (Lozano, 2011; Schulze, 2013). Para Reyzábal (2002), el concepto de propaganda está vinculado al adoctrinamiento ideológico y captación de adeptos. Schulze (2013) también apunta en esta dirección, de manera que, al estudiar los medios de comunicación en la 1ª G.M.²⁵², sostiene que, tanto en los países beligerantes como en los neutrales, se distinguían dos

²⁵⁰ Véase <<https://www.google.es/search?q=enfermeras+voluntarias+primera+guerra+mundial>>

²⁵¹ Véase <http://www.huffingtonpost.es/2013/08/04/fotos-primera-guerra-mundial_n_3695645.html#slide=2770721>

²⁵² Véase “Los medios de comunicación en La Gran Guerra: Todo por la Patria”, en *Historia y Comunicación Social*, 18 (2013), pp. 15-30.

tipos de publicaciones que se hacían eco en los diarios y en las ediciones especiales de los periódicos: en los primeros, en forma de octavillas y, en los segundos, como panfletos. Pero es el cartel, sin lugar a dudas, el medio propagandístico que, bajo la consigna de colaboración y sacrificio, más importancia adquirió a la hora de transmitir mensajes encaminados a la recaudación de fondos para la guerra y captación de voluntarios para el ejército.

Existe una diferencia entre la propaganda de la Triple Entente y la Alemana, siendo los carteles norteamericanos los que más popularidad alcanzaron: se centraban en aspectos sanitarios, ahorro de combustible, pautas de protección ante los bombardeos y alistamiento voluntario y representaban figuras retóricas desvirtuadas de la realidad en las que el verdugo y culpable de todos los males se focalizaba en el enemigo alemán (Pizarroso, 1993; Iglesias, 1997, tomado de Schulze, 2013; Requeijo, Sanz y Valle, 2013), lo cual provocaba verdadera histeria en la población norteamericana (Pizarroso: 1993). El resto de los aliados (franceses e ingleses), también hicieron uso de los carteles y, en ese sentido, continúa diciendo Schulze que en Francia la propaganda cartelera representaba la necesidad de destruir al Imperio alemán a fin de garantizar la supervivencia francesa. Por su parte, los carteles ingleses también iban en la línea de desprestigiar al enemigo, mostrando las atrocidades (“Atrocity propaganda” o propaganda de atrocidades), combinando emociones y estereotipo (Requeijo et al, 2013). En lo que respecta a los carteles alemanes, la misma autora refiere que eran burdos y que carecían de la psicología necesaria para impactar en el bando aliado, de manera que se limitaban a ridiculizar al enemigo. También la maquinaria propagandística de los bandos contendientes incluyó a la mujer y a la enfermería, llegando en unos casos a idealizarla y en otros a demonizarla.

2.2. Estereotipos de género y enfermería

Los estereotipos de género hacen referencia a un conjunto de ideas simples e irracionales que son atribuidas a las personas de acuerdo con su adscripción sexual y que están definidos por la forma de ser y de comportarse, teniendo como mecanismo activador la ideología patriarcal (Bernad, 2010). Por tanto, los estereotipos representan características y rasgos de la personalidad cargados de simbolismo, subyaciendo en ellos la idea de que la femineidad es atribuible a la mujer y la masculinidad, al hombre (Tabla 1). En virtud de ello, se otorgan roles y relaciones de poder diferentes, de modo

que los llevados a cabo por los hombres gozan de mayor prestigio y estatus que los de las mujeres (Bernad, Mut y Fernández, 2013: 174).

Tabla 1

Estereotipo masculino	Estereotipo femenino
<ul style="list-style-type: none"> *Estabilidad emocional *Autocontrol *Dinamismo *Agresividad *Tendencia al dominio *Afirmación del yo *Cualidades y aptitudes intelectuales *Aspecto afectivo poco definido *Racionalidad *Franqueza *Valentía *Eficiencia *Amor al riesgo 	<ul style="list-style-type: none"> *Inestabilidad emocional *Falta de control *Pasividad *Ternura *Sumisión *Dependencia *Poco desarrollo intelectual *Aspecto afectivo muy marcado *Irracionalidad *Fruvolidad *Miedo *Debilidad *Incoherencia

Fuente: Victoria Sau (1993)

Con motivo de la 1ª G.M. se representó una imagen estereotipada de la enfermería, que tuvo gran éxito debido a la naturalidad y al fuerte simbolismo que manifestaba. Para Gamarnik (2011), la clave del éxito de un estereotipo radica en la naturalidad con que se incorpora al sentido común, a tenor de lo cual cabe destacar la influencia propagandística de los panfletos y carteles ensalzando el rol de la enfermera en consonancia con el papel que la sociedad esperaba de ella. Entre los principales estereotipos (Siles, 2009; Soriano, 2012; Bernad et col. 2013), atribuidos a la enfermera podemos encontrar la imagen de la mujer ángel (“Ángel blanco”), madre, consoladora, salvadora y heroína, sustentada en el servicio a los demás (Siles, 2005). Se trata de estereotipos marcadamente femeninos que se corresponden, principalmente, con la ternura, sumisión, debilidad y un marcado carácter afectivo, y que magnifican los rasgos de cordialidad, generosidad y servicio. Desde el punto de vista social, se acepta el estereotipo de madre, monja o servidora, debiendo prestar los cuidados que sean necesarios (Burguete, Martínez y Martín, 2010).

En el lado opuesto, aparece como malvada y frívola; se corresponde con la imagen de la enfermera alemana representada por parte de la propaganda de los países aliados y que se aleja del estereotipo femenino de ternura y debilidad, acercándose, más bien, al estereotipo masculino caracterizado por la agresividad, autocontrol y dominio.



Enfermera heroína²⁵³



Enfermera malvada²⁵⁴

2.2.1. Empoderamiento

La definición de “empoderamiento” obedece al “proceso por el cual las personas fortalecen sus capacidades, confianza, visión y protagonismo como grupo social para impulsar cambios positivos de las situaciones que viven”. Teniendo en cuenta esta afirmación, cabe añadir que el empoderamiento implica para la mujer autonomía, emancipación, así como capacidad de establecer condiciones que propicien su participación en la vida social ejercitando sus derechos (Padilla y Rodríguez, 2013:12).

La participación de la enfermera en la 1ª G.M contribuyó a su empoderamiento como mujer. Si bien, en principio su rol se reducía a cuidar y obedecer al médico, no siempre fue así, ya que encontramos ejemplos gráficos que representan a la enfermera en sus múltiples facetas, realizando tareas independientes vinculadas a su profesión: realizando curas, acompañando a los enfermos... Esto se traduce en la capacidad de la enfermera para autoafirmarse, tomar decisiones, realizar tareas administrativas, gestionar recursos y formar a aquellas mujeres que, de manera voluntaria, se enrolaron en la contienda; muchas de las cuales, una vez concluida, fueron condecoradas por los mandos militares.

²⁵³ Edith Cavell fue acusada de esconder soldados enemigos y juzgada por un tribunal militar en Bruselas. Tras este incidente, se convirtió en una mártir, lo que contribuyó a que la moral de los aliados se fortaleciera y aumentara el reclutamiento en las filas.

Fuente: “Fuera de serie; Edith Cavell. Enfermera inglesa durante la I guerra Mundial”, *SdP* | Noviembre 18, 2011. <http://www.sindicatdepares.com/2011/11/18/fuera-de-serie-edith-cavell-enfermera-inglesa-durante-la-i-guerra-mundial/>.

²⁵⁴ Fuente: <http://grial4.usal.es/MIH/propagandaFirstWorldWarES/resource1.html>.



Gestes D'infirmières²⁵⁵



Enfermeras condecoradas²⁵⁶

Mayoritariamente, prevaleció la tradicional división de funciones, es decir, para el médico la herida y para la enfermera el herido, de manera que en los hospitales continuaron ejerciendo las mismas tareas que en sus hogares (barrer las habitaciones, lavar a los enfermos, darles de comer, preparar vendas)²⁵⁷. No obstante, lejos de esta realidad, hubo ejemplos de mujeres que, amparadas en la enfermería, se alejaron de las reglas y/o cánones tradicionales establecidos, llegando a plasmar sus experiencias como enfermeras en la contienda bélica, no sin antes demostrar su valía profesional. Entre las más destacadas, cabe citar a la enfermera americana, periodista y escritora Ellen N. La Motte, a la enfermera voluntaria y escritora May Sinclair y a Vera Brittain e Edith Cavell.

3. ESTEREOTIPOS DE ENFERMERÍA EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Atendiendo a las características de sexo y género y que dan lugar a los estereotipos masculino y femenino, mostramos a continuación los resultados obtenidos. En primer lugar mostramos el análisis de las imágenes de la enfermera de los países aliados, como

²⁵⁵ Véase Olga Bing, “Gestes d’infirmières: Croquis 1916-1917”, en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85945334>>

²⁵⁶ Véase “Enfermería Avanza”, en: <<http://enfeps.blogspot.com.es/2011/06/vera-mary-brittain-enfermera-voluntaria.html>>

²⁵⁷ Véase “La mujer y la guerra” en http://lamujerylaguerra.blogspot.com.es/p/blog-page_15.html.

reclamo publicitario, en segundo lugar en el escenario de la contienda y finalmente la imagen de la enfermera alemana.

1- La imagen de la enfermera como reclamo publicitario, está encaminada a captar al voluntariado, sobre todo a la mujer y a las enfermeras recién graduadas. Los estereotipos más comunes están relacionados con los cuidados, y transmitidos a través de la ternura y sumisión. Estos estereotipos femeninos aparecen en la mayoría de las imágenes analizadas y que mayoritariamente corresponden a la propaganda norteamericana. Asimismo, encontramos en 68 de las 80 imágenes, estereotipos masculinos vinculados con: estabilidad emocional, autocontrol, dinamismo, tendencia al dominio, afirmación del yo, aspecto afectivo poco definido, racionalidad, franqueza, valentía, amor al riesgo, eficiencia y presencia en el entorno público.

2- La imagen de la enfermera en el campo de batalla representa a la mujer cargada de estereotipos marcadamente femeninos. Así, bajo el halo de “ángel blanco” aparece caracterizada por vestimenta blanca, portando el emblema de la cruz roja, una cofia, y una mirada pura que simboliza ternura; dicha imagen aparece en 20 de las 80 imágenes analizadas.

La imagen de la enfermera en el campo de batalla representa a la mujer cargada de estereotipos marcadamente femeninos. Así, bajo el halo de “ángel blanco” aparece caracterizada por vestimenta blanca, portando el emblema de la cruz roja, una cofia, y una mirada pura que simboliza ternura; dicha imagen aparece en 20 de las 80 imágenes analizadas.

3- La lectura de la imagen de la enfermera alemana se corresponde también con estereotipos femeninos, que no se corresponden con el ideal de enfermera y que están en 3 de las 80 imágenes: frivolidad, incoherencia e irracionalidad. Entre los estereotipos masculinos hallados en esas mismas imágenes: autocontrol, dinamismo, agresividad, tendencia al dominio. El ejemplo más representativo escenifica a una enfermera negándole el agua a un soldado británico bajo el slogan “Red Cross or Iron Cross” (Cruz roja o Cruz de hierro).

4. CONCLUSIONES

El papel desempeñado por la enfermería en la primera Guerra mundial pone de manifiesto, la presencia de estereotipos de género atribuidos a las enfermeras. Prueba de ello son las imágenes analizadas, en las cuales podemos encontrar a la enfermera como

reclamo publicitario para la captación y posterior participación en la guerra. Entre los estereotipos femeninos más frecuentes encontramos la imagen de la enfermera comprometida con la tarea de cuidar y representada por la enfermera de la Triple Entente o por el contrario, como frívola y malvada (enfermera alemana). Asimismo, existen estereotipos masculinos representados por parte de las enfermeras y que desmontan la idea de inferioridad de la enfermera.

Finalmente, cabe subrayar que, estas imágenes cargadas de estereotipos y que aún en nuestros días es motivo de múltiples investigaciones, se contrarresta con la capacidad de superación y esfuerzo que la enfermería fue capaz de demostrar en la contienda de la 1ª G.M. y que se traduce en el empoderamiento de la mujer como enfermera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. y HERSCHBERG, A., *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba (Colección Enciclopedia Semiológica), 2001.

BERNAD, E., “La influencia de la publicidad en la conformación de la imagen de las mujeres. Desde el punto de vista jurídico”, en VV.AA., *Igualdad de género en el ámbito público y privado*, Castellón, Fundación Isonomía, 2010, pp. 301-320.

BERNAD, E., MUT, M. y FERNÁNDEZ, C., “Estereotipos y Contraestereotipos del papel de la mujer en La Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine”, *Historia y Comunicación Social*, 18 (2013), pp. 169-187.

BERNÁRDEZ RODAL, A., “Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de ‘la paz de la guerra’”, *Historia y Comunicación Social*, 18 (2013), pp. 207-221. doi:10.5209/rev_HICS.2013.v18.43423.

BERSTEIN, S., *Los Regímenes Políticos del Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1996.

BURGUETE, M.D., MARTÍNEZ, J.R. y MARTÍN, G., “Actitudes de género y estereotipos de enfermería”, *Cultura de los cuidados*, 0 (2012), pp. 39-48.

CASTELLS, M., *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1997.

CASTELLÓ, J.E., *La Primera Guerra Mundial: La Gran Guerra*, Madrid, Anaya, 2010.

CHOMSKY, N., *Poder y terror*, Barcelona, RBA, 2003.

DOMENACH, J. M., *Propaganda Política*, Barcelona, Edicions 62, 1963.

EGUIZÁBAL MAZA, R., *Historia de la publicidad*, Madrid, Eresma & Celeste Ediciones, 1998.

ESLAVA, J., *La Primera Guerra Mundial contada para escépticos*, Barcelona, Planeta, 2014.

ESPINOZA, J. R., “El derrumbe de la civilización occidental. La crisis social y económica, 1914-1939”, en Paredes, J. (coord.), *Historia Universal Contemporánea, Vol. II*, Barcelona, Ariel, 2011.

GAMARNIK, C.E., “Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso”, *Question*, 1 (23), 2011, pp. 1-4.

GOLDSTEIN, J.S., *War and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 60-64.

JOUBE, F. et JOUBE, M., *La vraie histoire des femmes de 14-18*, Chronique Dargaud Editions, 2013.

LOZANO, A., *Breve historia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918)*, Madrid, Nowtilus, 2011, pp. 17-30.

MCMILLAN, M., *1914: De la paz a la guerra*, Madrid, Turner, 2013.

MORELLI, A., *Principios elementales de la propaganda de guerra*, Hondarribia, Hiru, 2001.

NASH, M. y TAVERA, S. (eds.), *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 2003.

ORAÁ, J. y GÓMEZ, F., “Capítulo 1. Organizaciones internacionales”, en *Textos básicos de Derecho Internacional Público*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2008, p. 11.

PADILLA, G. y RODRÍGUEZ, J., “La I Guerra Mundial en la retaguardia: la mujer protagonista”, *Historia y Comunicación Social*, 18 (2013), pp. 191-206.

PALMIERI, D. y HERRMANN, I., “Between Amazons and Sabines: a historical approach to women and war”, *International Review of the Red Cross*, 877 (2020) pp. 19-30.

PARENTINI, M.R., *Historia de la Enfermería. Aspectos relevantes hasta el siglo XX*, Uruguay, Ediciones Trilce, 2002, pp. 85-89.

PIZARROSO, A., *Historia de la propaganda*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 249-250.

PRATKANIS, A. y ARONSON, E., *La era de la propaganda. Uso y abuso de la persuasión*, Barcelona, Paidós, 1992.

PROCACCI, G., *Historia General del Siglo XX*, Barcelona, Editorial Crítica, 2010, pp. 15-16.

QUIJANO, D., “Las causas de la primera guerra mundial”, *Revista de claseshistoria (Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales)*, 4 (2011), pp. 11-12. Disponible en <<http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>>.

RAMONET, I., *La tiranía de la comunicación*, Madrid, Temas de Debate, 1998.

RENOUVIN, P., *La Primera Guerra Mundial, ¿qué sé?*, Barcelona, Oikos-Tau Ediciones (Traducción de Jordi García Jacas), 1990³, pág. 3-4.

REQUEJO, P., Sanz, C. y Valle, C. del, “Propaganda norteamericana en la Primera Guerra Mundial: Simplificación y deformación a través del cartel”, *Historia y Comunicación Social*, 18 (2013), pp. 31-43.

RYZÁBAL, M., *Didáctica de los discursos persuasivos: la publicidad y la propaganda*, Madrid, La Muralla Editorial, 2002.

SAU, V., *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional*, Barcelona, Icaria, 1993².

SILES, J., “La eterna guerra de la identidad enfermera: un enfoque dialéctico y deconstruccionista”, *Índex de Enfermeria*, 14 (50), 2005, pp. 7-9.

SILES, José, “Origen de la enfermería en el cine: el género histórico-documental y biográfico”, *Quaderns de Cine*, 4 (2009), pp. 57-69.

SORIANO, S., “Reflexiones acerca de los roles y las imágenes de la mujer en la fuerza armada y en los conflictos de guerra”. 2012. Internet. <www.idepe.org/pdf/arti_silvia_reflexiones.pdf>

STEVENSON, D., *1914-1918. La historia de la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Debate, 2013. Traducción de Juan Rabasseda Gascón.

THÉBAUD, F., “La primera guerra mundial: ¿la Era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?”, en: G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol. 5, Madrid, Taurus, 1993, pp. 31-90.

VALLE, M. del, “La Caricatura y su uso didáctico en el estudio de la Primera Guerra Mundial”, *Historia y Comunicación Social*, Norteamérica, 18 (2013). Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43415/41072>>. Fecha de acceso: 22 ago. 2014.

VALLE, M. del, “La Caricatura y su uso didáctico en el estudio de la Primera Guerra Mundial”, *Historia y Comunicación Social*, Norteamérica, 18 (nov. 2013), pp. 7-10. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43415/41072>>. Fecha de acceso: 22 ago. 2014.

VERA, S., *Lo masculino y lo Femenino. ¿Condicionamiento o biología?*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.

VILLANI, P., *La edad contemporánea, 1914-1945*, Barcelona, Ariel (Historia), 1997², pp. 48-49.

YUSTE, J. C., “Masculinidades, militarismo y patriarcado. Una ideología de la subordinación”, *Lolapress Revista Feminista internacional*. Internet, 2002.

<http://www.femicidio.cl/jspui3/bitstream/123456789/439/1/Masculinidades_militarismo_patriarcado.pdf>

Webs consultadas

Mary Jane Seacole, “Mujeres que hacen la Historia”, *Breves Biografías*, <<http://mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com.es/2011/01/siglo-xix-mary-jane-seacole.html>>

“El libro que vaticinó que no habría guerras mundiales”. Internet. 26-03-14.
<http://www.zoomnews.es/229150/actualidad/mundo/libro-que-vaticino-que-no-habria-guerras-mundiales?cx_source=sug. Y también publicada el 26/3/2014 en web: <www.belt.es/noticiasmdb/HOME2_noticias.asp?id=17305>

“La Gran Guerra”. Foro sobre todo lo relacionado con la primera guerra mundial.
<<http://www.granguerra.crearforo.com/el-batallon-de-la-muertemujeres-rusas-en-el-frente-es482.html?start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight>>

“Cómo cambió al mundo la primera guerra mundial”. Actualizado el 28-06-14.
Liberación de la mujer.

<<http://noticias.es.msn.com/mundo/c%C3%B3mo-cambi%C3%B3-al-mundo-la-primera-guerra-mundial-3?page=4#image=11>>

<<http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007797>>

<<http://www.historiasiglo20.org/HM/1-3a.htm>>

<<http://www.elmundo.es/especiales/primera-guerra-mundial/imprescindibles/una-contienda-a-color.html>>

<<http://www.elmundo.es/especiales/primera-guerra-mundial/gran-guerra/la-guerra-en-cifras.html>>

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Luz, “Bases Históricas y Teóricas de la Enfermería”. Capítulo 3. *El nacimiento de la Enfermería como profesión (III). La Enfermería y los conflictos bélicos*, Universidad de Cantabria, pp. 9-11. Internet. 20-07-2014.

<[http://ocw.unican.es/ciencias-de-la-salud/bases-historicas-y-teoricas-de-](http://ocw.unican.es/ciencias-de-la-salud/bases-historicas-y-teoricas-de-la-enfermeria/materiales-de-clase1/Enfermeria-Tema3%28III%29.pdf)

laenfermeria/materiales-de-clase1/Enfermeria-Tema3%28III%29.pdf>
“Enfermeras británicas en una intervención en Francia (1916).
<[http://www.huffingtonpost.es/2013/08/04/fotos-primera-guerra-](http://www.huffingtonpost.es/2013/08/04/fotos-primera-guerra-mundial_n_3695645.html#slide=2770721)

mundial_n_3695645.html#slide=2770721>.
“Las batallas que enfrentaron las enfermeras de la primera guerra mundial”,
<[http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/04/140404_primera_guerra_mundial_ene-](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2014/04/140404_primera_guerra_mundial_enfermeras_finde_men.shtml)

rmeras_finde_men.shtml>
“La mujer y la guerra”.
<http://lamujerylaguerra.blogspot.com.es/p/blog-page_15.html>

<[http://bookshop.nationalarchives.gov.uk/9780753555774/A-Volunteer-Nurse-on-](http://bookshop.nationalarchives.gov.uk/9780753555774/A-Volunteer-Nurse-on-the-Western-Front/)

the-Western-Front/>
STEVENSON, David, “La Primera Guerra Mundial forma parte del camino que conduce a la Guerra Civil”, en *Diario ABC*, 11-1-2014. Internet. 17-08-14.
<[http://www.abc.es/cultura/20140111/abci-david-stevenson-primera-guerra-](http://www.abc.es/cultura/20140111/abci-david-stevenson-primera-guerra-201401102136.html)

201401102136.html>
<<http://fcsalud.ua.es/es/documentos/noticias/florence-nightingale.pdf>>

Diccionario de Acción humanitaria y cooperación al desarrollo. Internet. 01-09-14.
<<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/86>>

“La mujer y los conflictos armados”. Internet.
<<http://www.un.org/spanish/conferences/Beijing/fs5.htm>>

LA PARTICIPACIÓN DE LAS ARISTÓCRATAS LOMBARDAS EN EL *RISORGIMENTO ITALIANO*

Pablo García Valdés
Universidad de Oviedo

Una de las principales características del *Risorgimento* italiano fue que tanto las clases dirigentes y poderosas del momento como las más humildes aparcaron sus diferencias para luchar unidas y alcanzar los mismos objetivos: acabar con la dominación extranjera en Italia y lograr la unificación del país. Objetivos que, sin la ayuda y la aportación de las mujeres, hubieran sido prácticamente imposibles de alcanzar.

Durante este período el papel desempeñado por las mujeres ha sido esencial, entrando en la escena pública y ocupando lugares sociales como las plazas y las calles para manifestarse, los salones, donde se forman políticamente, las redacciones de los periódicos, los campos de batalla, etc.

Recientes estudios sobre la implicación de las mujeres en la causa del *Risorgimento*, han sacado a la luz algunos de los nombres de las garibaldinas que, hasta el momento, permanecían en el anonimato, pero también las diversas labores que habían desempeñado desde los primeros motines revolucionarios de 1821 hasta la unificación de Italia. Dichas labores estaban relacionadas con la lucha activa, el cuidado de los heridos en combate, la creación de hospitales, de institutos y centros de formación para las mujeres, la recogida de fondos para ayuda de las familias y para financiar campañas militares, la aportación de materiales, la organización de reuniones y encuentros entre las élites del momento en los salones de sus casas, el de mensajeras y espías, etc.

Hoy en día, sobre todo después de los estudios, congresos y conferencias realizadas con motivo de la celebración del 150 aniversario de la unificación italiana, podemos poner nombre y apellido a muchas de ellas y, así, sacarlas del anonimato y equiparar su figura con la de alguno de los hombres más importantes de la época. Se trata de mujeres como Francesca Scanagatta, Ismenia Sormani, Giuditta Bellerio Sidoli, Clara Maffei, Maria Gambarana in Frecavalli, Adelaide Cairoli, Carolina y Felicita Bevilacqua, Giustina Borromeo Verri, Luisa De Orchi y Teresa Casati Confalonieri, entre otras.

Todas ellas pertenecen a la generación lombarda de principios de siglo que, como señala Bertolo (2011: 331), se caracteriza por una nobleza inteligente y abierta a las

nuevas ideas y una burguesía culta y ansiosa del nuevo régimen. Como también afirma la autora, fue una generación que se nutrió de un programa cultural de aspiraciones hacia un progreso humano, hacia la libertad civil y hacia la unidad nacional.

Es preciso señalar que la situación social de las mujeres no era muy favorable para tal fin. La sociedad italiana de principios del siglo XIX se caracterizaba por un tipo de sociedad patriarcal, en la que la figura de la mujer carecía de importancia social y política y tenía funciones bien precisas, la de madre, esposa y/o hermana. Un texto que refleja esta situación social de exclusión fue el escrito por Cristina Trivulzio di Belgioioso, *Della presente condizione femminile e del loro avvenire*, de 1866:

La sociedad se ha formado sobre la supuesta inferioridad de las mujeres. Alejadas por voluntad del hombre, de todo estudio que no se refiera exclusivamente y directamente a la imaginación, como las artes llamadas bellas [...] y de cualquier participación en los asuntos de la sociedad, las mujeres quedaron confinadas entre las paredes de sus casas, donde el mayor número de ellas supo encontrar un espacio para su propia laboriosidad, haciendo grato al dueño de la casa el habitarla, y descargándolo totalmente de aquellos cuidados que él juzgó mezquinos, aburridos y demasiado inferiores a su propia grandeza. (Arriaga y González, 2011: 61-63)

Sin embargo, durante el *Risorgimento* se puede apreciar una cierta apertura de la sociedad en la inclusión de la mujer en los espacios públicos, pues como afirma Soldani (1999: 81), “molte donne vengono sollecitate alla partecipazione pubblica e politica dalle reti familiari, dall’impegno dei loro uomini, padri, mariti o fratelli”. Un ejemplo de ello lo encontramos en la correspondencia entre Garibaldi y Bonnet: “voi non potete immaginare quali e quanti servizi mi abbia resi questa donna; quale e quanta tenerezza nutra per me, lasciate che mi segua” (Cavallari, 1893: 34).

Las mujeres, a pesar de su reclusión social, querían participar en la causa nacional, por este motivo, Luisa De Orchi se dirige a Garibaldi para pedirle que cuente con ellas:

Generale! Noi donne poco sappiamo di politica, ma amiamo la Patria e abbiamo l’istinto del vero. Il sentimento è anche intelligenza. E noi che siamo formate di sentimento intendiamo che voi dovete sottrarre l’Italia all’equivoco che la rende libera. Contate sul popolo, Generale, e sulla cooperazione delle donne italiane. Le donne italiane sapranno preparare l’animo dei loro cari al nuovo ordine d’idee e di fatti che voi risanate, non ne dubitiamo, inaugurerete./ Generale noi vi riveriamo e vi amiamo, in voi speriamo e confidiamo. (Bertolotti y Cazzoli, 2007: 71)

Una de las hazañas más destacables de las mujeres durante esta época ha sido la participación activa en los conflictos revolucionarios contra los austríacos. Dicha participación supuso una ruptura de los esquemas sociales y culturales del momento, pues según Guidi (2011: 9), en el imaginario de la Italia del *Risorgimento*, la figura de la “patriota in armi” se convirtió para algunos en un mito romántico, aunque no fue bien vista por todos.

Laura Mantegazza, en su escrito *Alle donne italiane*, hace un llamamiento a las mujeres italianas a colaborar en la compra de armas para los hombres al no poder combatir dada su condición de mujer:

Care amiche [...] gli uomini che abbiamo mandato a combattere contro gli austriaci (i nostri mariti, figli, fidanzati) hanno bisogno di armi. Se noi, perché siamo donne, non possiamo impugnarle e combattere al loro fianco, almeno compriamole per offrirle all'esercito [...] e facciamolo perché gli uomini la smettano di relegarci in cucina, casalinghe e modeste, e capiscano che possiamo essere loro compagne. (Redaelli y Teruzzi, 1992: 96-98)

La adhesión y el entusiasmo de la población en esos primeros meses fue altísimo y transversal a las clases sociales: nobles, burgueses y proletarios corrieron a alistarse en las formaciones voluntarias, llamadas “crociate”, para combatir contra los austríacos. (Filippini, 2006: 115). Laura Mantegazza relata que las aristócratas y las burguesas lombardas proveían a los combatientes con ropa, mientras que las mujeres del pueblo tomaron parte activa luchando en las barricadas, lanzando piedras y aceite caliente por las ventanas a los austríacos, escabulléndose por las barricadas para llevar órdenes y mensajes o montando guardia, confeccionando munición o guiando por los laberintos subterráneos a los combatientes (Redaelli y Teruzzi, 1992: 50-51).

El interés de las mujeres por la participación activa fue una realidad, así, en Venecia, mujeres de las familias más importantes de la aristocracia y de la burguesía pidieron la constitución de un batallón femenino, es decir, pidieron oficialmente la inclusión de las mujeres en el cuerpo militar ciudadano:

Mentre tutti gl'italiani corrono alle armi per liberare la nostra generosa nazione del giogo straniero, noi donne italiane non sappiamo resistere al bisogno di servire noi pure ad una causa sì santa [...] Cittadino comandante! Alla vostra guardia civica aggiungete un battaglione di donne. Destinate da voi, quando urga il pericolo o a curar i soldati o a formare cartucce, o a

trattare le armi, le Veneziane non isdegnano nessun officio, il quale abbi per fine la indipendenza di tutta Italia. (Filippini, 2006: 115-116)

Finalmente se creó un batallón femenino desarmado, la “Pia associazione pel supporto ai militari”, formado mayoritariamente por mujeres del pueblo que se encargaron de la organización de la asistencia y del equipamiento de las tropas. En Milán, muchas fueron las que salieron a la calle para combatir al lado de los hombres en las famosas *Cinque Giornate* de Milán, que tuvieron lugar del 18 al 22 de marzo de 1848, entre ellas Luisa Battistoni Sasso, Maria Luraschi Bertarelli, Giuditta Facchini, Giuseppina Lazzaroni, Paola Pirola, etc.

Un ejemplo concreto de participación activa de las aristócratas lombardas lo encontramos en Francesca Scanagatta (Milán, 1776-1864), quien lucha a favor del viejo orden contra la Francia revolucionaria. Cuando su hermano se encuentra enfermo, Francesca decide ir a Viena y ocupar el puesto de su hermano en la academia militar travestida de hombre (Guidi, 2000: 572-573).

Tal como señala Guidi (2000: 571) vestirse de hombre es un recurso histórico utilizado por las mujeres para realizar actividades que les estaban prohibidas, como combatir en el campo de batalla, tomar la palabra en los espacios institucionales, viajar, expresar conocimientos, habilidades, capacidades intelectuales, fuerza y audacia física. Es decir, vestirse de hombre no tiene la finalidad de ocultar la propia feminidad, sino de poder participar como mujer en los espacios y en las actividades de los hombres.

Algunas mujeres expresan su deseo de ser hombres, o al menos de tener la condición de hombre para poder combatir, como lo hace la aristócrata Luisa De Orchi: «Se potessi diventare uomo, sarei soldato, così mi tocca d'ingojare il calice amaro delle dure abnegazioni, cui donna è condannata» (Bertolotti y Cazzoli, 2007: 28), o “io voglio essere semplice soldato, lascio alle altre ogni gloria, mi basta di contentare il mio cuore, ma non posso contentar neppur questo” (Bertolotti y Cazzoli, 2007: 40). El afán por combatir iba más allá, pues como afirma Cavallari (1893: 8) “ne’ tempi triste e gloriosi del nostro riscatto le donne Lombarde negavano amore a chi non combatteva per la patria”. Representativas son también las palabras de Colomba Antonietti, esposa del conde Luigi Porzi: “sono sposa ed italiana: come sposa ho il diritto di stare al fianco del mio marito, come italiana ho il dovere di dare l’opera mia per la patria” (Cavallari, 1893: 33).

Aunque pocas fueron las caras visibles de las mujeres luchadoras en los campos de batalla, muchas fueron las que, en esos mismos campos, se ocuparon de auxiliar a los heridos. Una de las figuras más importantes en la realización de estas tareas fue la familia Bevilacqua: Carolina y su hija Felicita. Carolina recibió el encargo del Gobierno Provisional de organizar el auxilio a los heridos y de transformar su casa en un lugar de acogida para los combatientes. Sin embargo, pronto deja a la hija Felicita la dirección de las salas de enfermería, para seguir al ejército piamontés con un hospital de campo, organizando, con sus propios fondos, los suministros de las tropas (Filippini, 2006: 120).

El gobierno provisional, constituido el 23 de marzo de 1848, encargó la gestión de estas actividades a “tutte le signore, che senza mancare alle cure di familia, possono adoprarsi a beneficio comune, chiamandole al disimpegno dei lavori femminili, che si rendono indispensabili pel vestiario e biancheria delle truppe” (Guidi, 2004: 334). Ayudando a la condesa en esta labor encontramos también otras damas de la zona, como Beatrice Fenaroli Maffei, Leila Carini Calini, Paolina Callegari Chizzola, Marietta Alemagna Calzoni o Ippolita Cigola Fenaroli; pero también ayudaron mujeres de toda condición social. En las salas de los hospitales las nobles se mezclaban con las mujeres humildes, las madres de familia con las prostitutas, con el único objetivo de ser útiles y ayudar a los heridos.

Otra figura destacada fue la de Paola Francesca Di Rosa, hija de Clemente Di Rosa, un emprendedor de Brescia, y de Camilla Albani, mujer de la alta nobleza bergamasca. Paola rechazó el matrimonio y se dedicó al negocio familiar a la vez que organizaba ayudas para los pobres y los enfermos, dedicándose también en la instrucción religiosa de las mujeres. Muchas de esas se convirtieron en enfermeras voluntarias, trabajando sin ningún reconocimiento civil o eclesiástico. Tras el brote de cólera que golpeó Lombardía en el 1836, Paola asistió a los enfermos en su casa y se ocupó de los huérfanos, por ello, obtuvo el reconocimiento de todos los brescianos por su labor durante las *Dieci Giornate* (Bertolo, 2011: 286-287).

Tras los conflictos producidos en Milán a principios de 1848 en el que varias personas perdieron la vida o resultaron heridas se produjo una ola de emoción y de solidaridad patriótica. Filippini (2006: 113) describe que tanto las aristócratas como las burguesas estuvieron en la primera fila en la recogida de fondos para mantener a las familias de los heridos, poniendo a disposición de la lucha política sus competencias y habilidades aportando materiales y auxilio.

En Milán se creó la *Associazione Milanese delle Signore Collettrici di Beneficenza*, dirigida por la aristócrata Giustina Borromeo Verri y Maria Borromeo. Giustina nació en Milán en 1800 en el seno de una familia de la vieja aristocracia. Con diecinueve años se casó con el conde Gabriele Verri. Durante la primera y segunda guerra de independencia se encargó personalmente de organizar las ayudas para los rebeldes y para las tropas italianas, teniendo correspondencia con Henry Dunant, fundador de la Cruz Roja.

Otra de las aristócratas más activas en la recogida de fondos fue Luisa De Orchi (Como 1823-1873), hija de Amanzio De Orchi, descendiente de una familia de la antigua nobleza, y de Teresa Curioni, tercera esposa de Amanzio. Luisa no se casó pero dedicó los años centrales de su vida a la causa nacional, como ella misma relata: “amo troppo la mia libertà, e per perdere questa ci vorrebbe un compenso d’amore, d’affetto al disopra della benevolenza fraterna, al disopra d’ogni posizione sociale. Il bisogno d’amare, che sempre vivo nel mio cuore, sarà forse soddisfatto nella prossima guerra, forse mi sarà dato il bene d’agire d’esser utile.” (Bertolotti y Cazzoli, 2007: 35), tal como ella relata, “troverò nella speranza d’esser utile, ancora una esistenza” (Bertolotti y Cazzoli, 2007: 36).

En una de sus cartas, enviada a Elena Casati, describe la situación social de su ciudad: “Come dorme, l’aristocrazia è gretta e cattolica, con un municipio ignorante e retrogrado, pochi che sentono il bisogno d’agire, la necessità del paese. Il popolo si sveglierà al grido di Garibaldi: all’armi, ma intanto è imbevuto di chi tutto di predica: *lasciate fare a chi tocca*”. Luisa se mostró muy crítica con la aristocracia de la época al afirmar que la labor llevada a cabo por figuras tan relevantes como Laura Mantegazza “è mal compresa dall’aristocrazia, di quelli che più potrebbero venire in soccorso, e così procurarsi l’ineffabile conforto di dare. Ma nulla danno, nè per una idea, nè per un convincimento, nè per una carità. La società è eguale ovunque” (Bertolotti y Cazzoli, 2007: 66).

Las mujeres italianas comprendieron que era necesario crear organizaciones y hacer de la lucha individual una lucha de todas. A este respecto, salen a la escena pública figuras como la de Ismenia Sormani Castelli. Ismenia nace en Milán en 1811 en la casa burguesa de la familia Soriani, punto de encuentro de altas personalidades de la política y del arte, como sería el aristócrata Giorgio Castelli di Menaggio, consejero de *Corte d’Appello* en el primer Reino de Italia. Con él se casó cuando tenía veinte años. Tras la muerte de su marido decide dedicarse a la beneficencia. En un primer momento empieza

a colaborar con los *asili per i bambini*, donde conoce a Laura Mantegazza, fundadora del mismo, y desde entonces compartirán una gran amistad y trabajo conjunto. En 1872 fundan en Milán la *Associazione generale delle operaie*, de la que será presidenta y también colaboró en la organización de la *Scuola professionale femminile* (Redaelli y Teruzzi, 1992).

A propósito de esta asociación, el propio Garibaldi envía una carta a Laura Mantegazza con las siguientes palabras: “la missione della donna è santa ed io la comprendo appieno. L’amore di patria e lo spirito umanitario che si racchiude nei vostri cuori faranno della vostra associazione una sorgente perenne di bene” (Redaelli y Teruzzi, 1992: 127)

La misma Ismenia fue también perseguida en 1848 por sus himnos. Con el siguiente invitaba a los lombardos a la sublevación cantando:

Su Lombardi! Fermezza coraggio!
Fede, amore, speranza vi guidi,
Più propizio, più splendido neggio
Mai non sorse a cacciar l’oppressor.
Ah! Vi scuota di patria l’amor.

Otra de las cuestiones más relevantes de la época fue la educación, clave para las mujeres: “educare la donna per educare i figli a sentimenti di carità e giustizia, all’amore della Patria e dell’indipendenza, educare la donna per dissipare l’ignoranza e i pregiudizi del popolo” (Pastorini, en Romani, 2002: 394). Al respecto, Arriaga (2011: 24) apunta que las escritoras de la época veían la educación como la “única fuerza capaz de transformar su situación dentro de la sociedad. El estudio consentirá a las mujeres ser mejores educadoras, madres y esposas, pero también les abrirá nuevos espacios en la vida pública”.

De entre las organizaciones femeninas más importantes del país figuran los comités o suscripciones de mujeres, como la creada por Felicita Bevilacqua, que inauguraba con el siguiente manifiesto:

[...] nella certezza che ogni Donna italiana ne senta il Desiderio ed il dovere, io apro una sottoscrizione femminile. [...] Pensiamo a quelle madri, a quelle spose, a quelle figlie; - pensiamo alle donne sgozzate, sventrate- alle centinaia di persone massacrate perfino in sugli altari- alle intere città saccheggiate e distrette;- ed al brivido destato da tanta efferata crudeltà,

troveremo unica consolazione il dedicare quanto più da noi si possa in aiuto di quegli infelici.// Ma pronta, immediata sua l'opera, o Sorelle; ogni giorno di aiuto anticipato sono immersi dolori risparmiati -sono vittime salvate- sono ineffabili conforti apprestati! Sia nostra ambizione il dimostrare quanta energia, zelo, solerzia, trovi la donna nel proprio cuore inspirato dalla carità, e sia fra noi nobile gara il presentare più generose e sollecite le offerte. [...] Ah! Quanto ogni donna debb'esser lieta di consacrare il denaro disposto all'acquisto di una nuova veste o monile a questo scopo misericorde.

Otro de los nombres más conocidos es el de Giuditta Sidoli, hija del barón Andrea Bellerio, magistrado del Reino de Italia. Aunque durante mucho tiempo su importancia se redujo a la de amante de Mazzini, Giuditta fue también colaboradora en la fundación de la "Giovine Italia" que él había ideado, también fue la intermediaria en eventuales intercambios de mensajes o de colectas de dinero para la organización. Giuditta se mantuvo fiel al programa mazziniano creyendo que solo del pueblo podía venir la esperanza de una renovación, mientras el odio por lo extranjero era, día tras día, se iba extendiendo (Bertolo, 2011: 219).

Una de las primeras organizaciones femeninas que se formaron en Italia fueron las *giardinere*, término que designa a todas las mujeres que pertenecían a la carbonería y que se reunían en sus jardines, de ahí su nombre. Comenzaron a organizarse en Milán en 1821 y se trataba de mujeres que, abandonando el prejuicio de que las mujeres no podían ocuparse de cuestiones políticas, dieron inicio a sociedades secretas femeninas. Cada agrupamiento estaba formado por nueve mujeres y para formar parte debían superar un largo periodo de iniciación. Estos agrupamientos, nacidos en la primera fase del *Risorgimento*, serían el germen de la conquista del papel de la mujer en la sociedad de finales de siglo, al estar inspiradas en el deseo de libertad, de independencia y de unidad nacional, lo que daría lugar a los motines liberales del 1820-21 y de 1830-31 (Cepeda, 2011: 79). Algunas de estas mujeres fueron Bianca Milesi, Teresa Casati Confalonieri, Matilde Viscontini Dembowski, Maria Gambarana Frecavalli y Giuditta Sidoli. Mujeres que, en la mayoría de los casos, pertenecían a la nobleza o a la alta burguesía, pero no exclusivamente. El papel que desarrollaron fue clave al encargarse de difundir cartas, noticias secretas, boletines sobre los motines insurreccionales y para mantener las uniones entre los afiliados carbonarios en toda la península y también en el extranjero. A continuación se mencionarán algunas de las más importantes:

Maria Erminia Gambarana in Frecavalli nació en Pavía en 1789 en el seno de una familia noble, los Malaspina, y se casó con el *cavaliere* Venceslao Fracavalli. Cuando

se quedó viuda se concentró en la administración de las tierras y en la educación de sus hijos, pero también de la política. Participó en los primeros motines políticos de 1821 junto a sus amigas Teresa Confalonieri y Matilde Viscontini. Debido a sus posesiones en Piamonte, la condesa tenía un pasaporte que le permitía desplazarse frecuentemente entre Lombardía y Piamonte, lo que le valió para hacer de nexo entre los liberales del Reino de Cerdeña y los del Lombardo Véneto. Aunque la policía austríaca sospechaba de su labor de mensajera, Maria burlaba los controles escondiendo los rollos de papel con los mensajes en su tupida melena. Después de un arresto domiciliario se cuenta que probablemente ya no se sentía muy segura, por lo que se dio a la fuga por un tiempo con un traje de hombre y escondiendo su melena bajo un sombrero (Bertolo, 2011: 31-33).

Otra de las *giardiniera* más activas fue Bianca Milesi, quien ideó un sistema especial de correspondencia secreta con el que se comunicaban los conspiradores. Se trataba de la llamada “carta fastagliata” o “carta stratagliata”. Cepeda (2011: 108-109) apunta que Bianca Milesi intentó romper con la hipocresía de la sociedad en la que le tocó vivir, por ello, escogió una vida difícil pero coherente con su concepto de dignidad femenina. Muestra de ellos es que empezó a estudiar, a viajar y a dedicarse a obras útiles de renovación social, educativa y política. Para externalizar su rebelión, se cortó el pelo y empezó a vestirse fuera de los cánones de la época. Debido a su esfuerzo por lograr el bien de Italia, Manzoni la llamó “madre della Patria”.

Teresa Sopransi Agazzino fue una de las protagonistas de los inicios del *Risorgimento*. Se casó con el conde Ignazio Agazzini. Teresa hizo a menudo de trámite en el intercambio de noticias entre los patriotas lombardos y los piamonteses, justificando sus frecuentes viajes a Turín con la excusa de que sus dos hijos estudiaban en la Academia Militar.

La condesa Teresa Casati Confalonieri nació en Milán en 1787 y fue esposa del célebre patriota Federico Confalonieri. Ha pasado a la historia como “ostinata giardiniera”, pero sobre todo como mujer infeliz y por su empeño en salvar su matrimonio y a su marido. Como explica Bertolo (2011: 16), “è una delle donne legate al ruolo che è stato loro affidato dalla Società, quello di moglie, e le donne che esprimeranno, nel corso dei nuovi decenni, spiriti nuovi, esperienze diverse, combattendo e lottando non più in nome di un uomo, ma soprattutto di un ideale”.

Quizás una de las labores más conocidas y estudiadas sea la de *salonière*. El salón representó en el siglo XIX la única forma de agregación social y cultural en la que las mujeres tenían completa libertad de acción y acceso libre, lugar de encuentro de

exiliados, políticos y hombres de cultura podían reunirse para discutir sobre cualquier tema de actualidad política o social, de cultura y de arte. Estos salones estaban organizados por mujeres, sobre todo aristócratas y alguna vez burguesas. Mujeres que, junto al papel de madres y de esposas, encuentran en su realidad un espacio importante para la socialización mediante la gestión del salón. El objetivo era el placer del encuentro, de la reunión, revelando la discordancia entre posiciones ideológicas y políticas de los presentes o, en ocasiones, de conspiración en la lucha contra los austríacos, como los salones milaneses en 1848 (Bertolo, 2011: 41-43).

El largo proceso de alcanzar la unificación de Italia no se logró solo en los campos de batalla o en los cuartos cerrados de la política ni en las cancillerías diplomáticas sino, sobre todo, en los salones. Salones que eran terreno de integración social y nacional entre las viejas élites de la nobleza y las clases emergentes: burgueses, industriales e intelectuales. Y, naturalmente, la mujer era la única titular, pues como afirma Bertolo (2011: 88-89) “fare salotto era un’arte, privilegio di poche donne”. Unas de las *solonnière* más implicadas fueron Giuseppina Morosini, Adelaide Cairoli, Cristina Trivulzio di Belgioioso y Clara Maffei.

Giuseppina Morosini era hermana de Emilio, héroe de las *Cinque Giornate* e hija de Emilia Morosini von Zeltner, que en su salón de Lugano recibía personalidades de la política y de la cultura como Giuseppe Verdi. En 1851 Giuseppina se casó con el conde Alessandro Negroni Prati abriendo a su vez el salón a muchos exponentes del movimiento patriótico. Más tarde, con la unidad de Italia, Giuseppina había obtenido el logro de poder transmitir su apellido a los hijos. Su hija, la condesa Casati, fue la presidenta de la *Associazione Nazionale per la Difesa della Fanciullezza Abbandonata*. (Cepeda, 2011: 86-87).

Adelaide Bono Cairoli nació en Milán en 1806, hija de Francesca Pizzi y del conde Benedetto Bono di Belgirate, abogado, consejero del reino napoleónico. Adelaide se enamora de un cirujano, Carlo Cairoli, rector de la Universidad de Pavía, varios años mayor que ella. Del matrimonio entre ambos nacen cinco hijos y tres hijas. De sus hijos, todos ellos empeñados en la causa patriótica, tan solo sobrevivió uno, Benedetto, que se convirtió en presidente del *Consiglio* en 1878. Adelaide se ocupó personalmente de los hijos inculcándoles el amor por la patria, financió periódicos patrióticos, abrió un salón político-literario y tuvo una frecuente correspondencia con intelectuales de la época. Además, estuvo a la cabeza de un Comité que recogía fondos para los familiares en guerra, labor que llevó a cabo con gran generosidad (Bertolo, 2011: 331-335)

Garibaldi, refiriéndose a la salida de uno de los hijos de Adelaide, dijo: “La Nazione italiana no può perire con donne simili [...]. Nessun sacrificio può paragonarsi a quello che la madre fa pe’ suoi figli. L’amore di una madre non può nemmeno essere compreso dagli uomini. [...] Con donne simili una nazione non può morire” (Bertolo, 2011: 341).

En todos esos años Adelaide, aún devastada en su interior, no había dejado de presidir comités patrióticos: en su casa se congregaba a muchas otras patriotas, se cosían camisas rojas, se preparaban vendas para enviar a los hospitales para los heridos, se trabajaba en las insignias tricolores para los civiles. Y ella mantenía constantes sus relaciones epistolares con los grandes del *Risorgimento* que recurrían a menudo a ella, también con peticiones de opinión y de consejo (Bertolo, 2011: 345).

En los campos de batalla llevaba mensajes a los sublevados, documentos secretos que le encargaban los jefes de las revueltas, organizaba, junto con otras mujeres, el transporte de los caídos y de los heridos, estaba a la cabeza de comités patrióticos femeninos, confeccionaba camisas rojas para los voluntarios de Garibaldi, insignias y banderas tricolores para vender y recaudar fondos; además mantenía una frecuente correspondencia con personajes como Mazzini y Garibaldi, que más de una vez había hospedado en su casa del lago. También financió periódicos patrióticos y organizó en su casa un salón donde recibía personajes de la política y de la cultura (Cepeda, 2011: 145), aunque como apuntan varios de los cronistas, solo fue recordada por el sacrificio de sus hijos.

Cristina Trivulzio di Belgioioso nació en 1808 en Milán, hija de una ilustre familia de la aristocracia lombarda. Con solo dieciséis años se casó con el príncipe Emilio Barbiano di Belgioioso pero cuatro años después ella pidió la separación aunque seguía ayudándolo financieramente. Cristina había sido *Maestra Giardiniera*, *Sorella della Giovane Italia* de Mazzini y republicana convicta, además, sabía moverse en la escena europea, entre ministros y diplomáticos, con profesionalidad política y astucia. El gobierno austríaco de Lombardía sabía que con tal de ayudar a su patria la princesa estaba dispuesta a todo. Lo había demostrado recolectando ayudas económicas en diversos salones europeos y participando en las *Cinque Giornate* de Milán, llegando de Nápoles con un batallón de cerca de doscientos voluntarios. Sobre la participación femenina en la lucha, Cristina escribió el 27 de abril de 1849 una llamada para alistar a las mujeres romanas:

Donne, in questi difficili momenti, non parliamo per ora della preparazione di cartucce e munizioni di ogni genere cui potranno essere più tardi invitate le Donne Romane. Ma già son d'oggi si è pensato di comporre una Associazione di Donne allo scopo di assistere i Feriti, e di fornirli di filacce e di biancherie necessarie. Le Donne Romane accorreranno, non v'ha dubbio, con sollecitudine a questo appello fatto in nome della patria carità. Romane, coraggio! Si avvicinano un momento nei quali faremo conoscere al mondo come da noi si onori l'amor di Patria [...].

En sus salones se reunían las personalidades de todo tipo y, además, contribuyó económicamente para la fundación de la “Gazzetta Italiana” de París, de la que fue directora. (Bertolo, 2011)

Clara Maffei nació en Bèrgamo en 1814, hija del conde Giovanni Battista Carrara Spinelli di Clusone y de la condesa Ottavia Gàmbara. Clara se casó con Andrea Maffei, y de ese matrimonio nació una única hija, Ottavia, que murió a los nueve meses. Según cuenta Cepeda (2011: 98-101), Andrea, para consolar a su joven esposa del inmenso dolor, empezó a llevar huéspedes a su casa dando inicio poco a poco al primer salón Maffei, donde bajo el emblema de la cultura y de la diversión se reunían poetas, escritores, músicos y escultores. En los encuentros se permitían diferencias ideológicas, políticas y culturales, que conferían vitalidad al salón. Durante las *Cinque Giornate* de Milán en la casa de Clara se organizaron las ayudas para distribuir las a las familias de los caídos. Su salón fue el más importante de la península. Duró casi 52 años y contribuyó a llevar a Italia hacia la unidad. En él también se trabajó para asentar las bases de una idea de nación capaz de cimentar las diversidades de la península. Clara recogió fondos, organizó fugas, distribuyó fusiles y pistolas a escritores, periodistas y artistas, convencida que su aportación a la causa fuese determinante. La condesa, consciente de que “fatta l'Italia bisognava fare gli italiani”, se dedicó a la creación de un grupo de intelectuales que elaborase una consciencia y una identidad nacional en la península (Serri, 2011: 111)

El propio Garibaldi hace mención en sus cartas de la gran labor llevada a cabo por las mujeres. En el caso concreto de las mujeres lombardas, se refiere a ellas como “donne benemerite dell'Italia” (Redaelli y Teruzzi, 1992: 125) o hace elogios de todo tipo: “non potete figurarvi quanto sono superbo del gentile e generoso ricordo delle carissime signore di Milano” (Redaelli y Teruzzi, 1992: 126), o también “in mezzo alle amarezze di una vita di malanni morali e fisici la gentile apparizione del grazioso ricordo delle belle lombarde sembrami la stella foriera e consolante di miglior avvenire”

(Redaelli y Teruzzi, 1992: 126). En el caso concreto de dos de las protagonistas de este trabajo dice “l'affetto vasto è per me un balsamo a ricomprensarmi del poco operato nella mia vida a pro di questa amatissima Italia nostra, che a voi tanto deve capitanate da quelle eroiche donne che furono la Cairoli e la Mantegazza, perle preziose della familia Lombarda” (Redaelli y Teruzzi, 1992: 126).

Con sus aportaciones a la causa nacional las mujeres fueron adquiriendo mayor protagonismo y notoriedad al mismo tiempo que iban rompiendo el ideario social y encontrando el lugar que les correspondía en la sociedad fuera del espacio doméstico. Según palabras de Cristina Trivulzio, “veo que a mi patria le esperan las alabanzas y la gratitud universal por haber felizmente y sabiamente truncado la cuestión del valor femenino, y veo la condición que a la mujer le corresponde” (Arriaga y González, 2011: 89).

En conclusión, las aristócratas lombardas, desde su privilegiada posición social, fueron capaces de mantener correspondencia con altos dirigentes del movimiento revolucionario, acoger en sus salones a las élites sociales, organizar en sus propias casas o en hospitales improvisados el auxilio para los heridos en combate, recoger fondos para la causa en la península y en diversas ciudades europeas, editar periódicos y escritos, crear comités femeninos, etc. Todo ello con la ayuda de familiares y otras muchas mujeres anónimas que lo hicieron posible. Por lo tanto, se puede afirmar que el *Risorgimento* ha supuesto una de las primeras ocasiones en las que las clases más poderosas y dirigentes del momento, junto con las más humildes, aparcaron sus diferencias para luchar juntas contra unos objetivos comunes que consideraban prioritarios, como son la supresión de la dominación extranjera en Italia y la unificación del país. El *Risorgimento* se confirma también como una de las primeras fases emancipadoras de las mujeres, una lucha en busca del bien común, de alcanzar la igualdad social, un espacio en la sociedad, y una conquista de derechos. Como afirma Bruna Bertani (2010), “se gli uomini del Risorgimento sono i protagonisti dell'Unità politica del Paese, le donne, nell'ombra, operano alla creazione dell'unità sociale e culturale della nuova e giovane Italia”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Donne del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2011.
- AA.VV., *Il Risorgimento invisibile: le donne che hanno fatto l'Unità d'Italia*, Modigliana, Tipografia Fabbri, 2011.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, "Panfletarias, espías y cañoneras en la unificación de Italia", en *Rebeldes literarias*, Sevilla, Arcibel Editores, 2010, pp. 57-74.
- ARRIAGA, M. y GONZÁLEZ, E., *Cristina Trivulzio di Belgioioso. De la presente condición de la mujer y de su futuro*, Sevilla, Arcibel Editores, 2011.
- BERTANI, Bruna, "Donne del Risorgimento: una storia tacciuta", en *Rivista Minerva*, Roma, Minerva Soc. Coop., Internet <<http://www.minervariviste.com/attualita/352--donne-e-risorgimento-una-storia-taciuta>>, fecha de publicación: 4/10/2010.
- BERTOLO, Bruna, *Donne del Risorgimento: le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Torino, Ananke, 2011.
- BERTOLOTTI, C. Y S. CAZZOLI (coord.), *Luisa De Orchi. Lettere di una garibaldina*, Venezia, Saggi Marsilio, 2007.
- CAVALLARI CANTALAMESSA, Giulia, *La donna del Risorgimento nazionale: conferenza*, Bologna, N. Zanichelli, 1893.
- CEPEDA, Marina, *Sorelle d'Italia. Le donne che hanno fatto l'Italia*, Torino, Blu Edizioni, 2011.
- COPPOLA, Daniela, "Le donne nel Risorgimento. Tra amore e rivoluzione", en *In Storia*, n.52 (Aprile 2012), Internet <www.instoria.it/home/donne_risorgimento.htm>
- DEMURTAS, Antonietta, "Le garibaldine: le donne del Risorgimento che hanno fatto l'Italia", en *Lettera 43*, Internet: <<http://www.lettera43.it/cultura/10021/le-garibaldine.htm>>, fecha de publicación: 8/03/2011.
- FILIPPINI, Nadia Maria (coord.), *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela, "Las garibaldinas. El papel de las mujeres en el Risorgimento italiano y su repercusión en la crítica literaria contemporánea", ponencia en el Congreso Internacional del Grupo de Investigación "Escritoras y Escrituras"- *La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Sevilla, 10-12 de noviembre de 2011.
- GUIDI, Laura, "Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale", en *Studi Storici*, Anno 41, n.º. 2 (2000), pp.571-587.

- _____, (coord.), *Scritture femminili e Storia*, Napoli, ClioPress, 2004.
- _____, *Vivere la guerra: Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, Napoli, Cliopress, 2007.
- _____, “Nobili o maledette? Passioni del Risorgimento fra tracce biografiche, narrazioni canoniche, riscritture”, en *Meridiana*, n°. 69 (2010), pp.115-122.
- GUIDI, Laura *et alii*, *Il Risorgimento invisibile: Patriote del Mezzogiorno d’Italia*, Napoli, Comune di Napoli Edizioni, 2011.
- REDAELLI, Sergio y TERUZZI, Rosa, *Laura Mantegazza: la garibaldina senza fucile*, Milano, Verbania-Intra, 1992.
- ROMANI, Gabriella, “Interpreting the Risorgimento: Blasetti’s 1860 and the legacy of Motherly Love”, en *Italica*, vol. 79, n°.3 (2002), pp.391-404.
- SERRI, Mirella, “La piccola grande tessitrice. Clara Maffei”, en *Donne del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp.111-122.
- SODINI, Elena, “Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione”, en *Scritture femminili e Storia*, Napoli, ClioPress, pp. 331-352.
- SOLDANI, Simonetta, “Donne della nazione. Presenze femminili nell’Italia del Quarantotto”, en *Passato e Presente*, n°. 44 (1999).
- TAFURO, Azzurra, *Madre e patriota: Adelaide Bono Cairoli*, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- TRIVULZIO DI BELGIOIOSO, Cristina, *L’Italia e la rivoluzione italiana nel 1848*, Lugano, Tipografia Svizzera Italiana, 1849.

ABANDONANDO LA SALA DE ESTAR: ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL, UNA NAPOLITANA EN LA LUCHA POR LA LIBERTAD

*Mercedes Tormo-Ortiz
Universidad Nacional de Educación a Distancia*

A Alicia, in memoriam

1. INTRODUCCIÓN

Diez años después de que la Revolución Francesa viniese a cambiar el curso de la Historia, en Nápoles también tuvo lugar un alzamiento contra la monarquía reinante, que no tendría la trascendencia histórica de aquella. Una de los líderes de aquella revolución fue una mujer de origen portugués: Eleonora Pimentel Fonseca, heroína convertida en mártir de la revolución napolitana.

Realizaremos a continuación un repaso de la vida y la obra de Eleonora de Fonseca Pimentel y el papel que ha jugado en la Historia como pionera en la lucha de las libertades. A lo largo de su vida, Eleonora Pimentel Fonseca fue poetisa, estudiante de Derecho, de Ciencias Naturales y de Matemáticas, y periodista. Entusiasta partidaria de las ideas ilustradas, tras la Revolución Francesa y el cambio radical en la política del gobierno napolitano, fue una activa protagonista del cambio político, que llevó a la fundación de la República napolitana en 1799. Fue, además, directora del *Monitore napoletano*, un periódico liberal empeñado en transformar a la población napolitana en auténticos ciudadanos.

1. LOS SALONES DE DAMAS Y SUS TERTULIAS

Los salones de damas son un fenómeno característico del siglo XVIII, aunque creado en el siglo XVII.

Podemos definir el “salón” como un “espacio en el que las mujeres de talento y cultura podían reunirse con los hombres, no ya como raros prodigios, sino como iguales en el campo intelectual” (Anderson-Zinsser, 2007: 576). Uno de los primeros salones que se conocen será el de Catherine de Vivonne (1588-1665), marquesa de Rambouillet, al que acudía la élite social y artística de su época como el mismo cardenal Richelieu. Catherine de Vivone creó el salón en sus dos acepciones: como lugar físico (la habitación misma, una sala de estar menos formal que las grandes salas y donde los

invitados podían mezclarse cómodamente) y como espacio intelectual o institución, donde mujeres y hombres de la élite social, intelectual y artística podían conversar libremente. Estos salones ofrecían a las mujeres una nueva posibilidad: ser *salonière*. No hay ninguna duda de que la idea triunfó y que en la segunda mitad del siglo XVIII era todo un éxito. En las capitales europeas más importantes los salones florecían, aunque su época de apogeo será en la Francia del siglo XVIII (Anderson-Zinsser, 2007: 575-581). Su decadencia llegará muy rápidamente a finales del mismo siglo.

Las ideas ilustradas de libertad e igualdad de los filósofos de la época, muchos de ellos asiduos a los salones y que habían podido desarrollar su carrera gracias a la labor de sus anfitrionas, no se referían a las mujeres. No las concernían. El ideal de mujer era el de la mujer doméstica, gran cuidadora de niños, con una sexualidad bajo control y encargada de las tareas domésticas más tradicionales. Paradójicamente, la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas (1789-1815) contribuyeron al fin de los salones. El poder político y social que habían tenido las *salonières* en la Francia prerrevolucionaria se convirtió en pretexto para criticar al Antiguo Régimen. La actividad política femenina fue prohibida en 1793 y toda la comunidad políticosocial de varones la condenó unánimemente. En el mundo posterior a la Revolución Francesa, se abogaba por una vuelta urgente a la domesticidad (Anderson-Zinsser, 2007: 585-596).

Tras la estela de Catherine de Vivone, marquesa de Rambouillet, los principales salones de París fueron el de Marie Thérèse Rodet Geoffrin, conocida como Madame Geoffrin, el de Claudine Guérin de Tencin, conocida como Madame de Tencin, el de Jeanne Quinault, anfitriona de la *Société du Bout-du-Banc*, de Julie Eleonore de Lespinasse, frecuentado por d'Alembert, el de Marie Anne de Vichy-Chamrond, marquesa de Deffand, conocida como Madame du Deffand, amiga de Horace Walpole, el de Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquesa de Lambert, el de Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duquesa de Maine, el de Louise d'Épinay, conocida como Madame d'Épinay, el de la suiza Suzanne Curchod, esposa del financiero Jacques Necker, el de Anne-Catherine de Ligniville, Madame Helvétius, el de Sophie de Condorcet, esposa del matemático y filósofo Condorcet, y el de Marie-Jeanne Phlippon Roland, más conocida como Madame Roland, en cuyo salón se reunían los girondinos en las primeras etapas de la Revolución Francesa.

Fuera de Francia, se crearon salones en las principales capitales europeas. En Inglaterra, fueron muy conocidos los de Elizabeth Montagu, que suprimió los juegos de cartas y colocar a sus invitados en semicírculo para favorecer la conversación, el de

Mary Monckton o el de Hester Thrale (Von der Hayden-Tynsch 1998: 85-108). Todos estos salones se caracterizaban por su adscripción a la clase media, frente a los salones franceses más vinculados con la aristocracia.

En España, la Duquesa de Alba y la Marquesa de Santa Cruz presidieron dos salones a finales del siglo XVIII. Al parecer, Mariana de Walstein, madre del décimo marqués de Santa Cruz, también había llevado antes el salón. Miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue Directora Honoraria de la Academia desde 10 de diciembre de 1782 entregando en 1790 una copia pequeña hecha por ella y tomada de original de Pedro Pablo Rubens con su esposa según catalogaciones existentes todavía de 1801 y 1805. En Cádiz, estaba el de la vasco-irlandesa Francisca Javiera Ruiz de Larrea y Aherán, que vivió la mayor parte de su vida en Chiclana de la Frontera, siendo la Impulsora de una de las más famosas tertulias románticas del Cádiz de las Cortes de 1812. Fue la madre de la culta escritora romántica Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, alias “Fernán Caballero”, que a través de su padre Juan Nicolás Böhl de Faber mantuvieron contactos personales y literarios con los hispanistas germano-daneses August Wilhelm von Schlegel y Friedrich von Schlegel y debieron de ayudar al poeta norteamericano Henry Wadsworth Longfellow a traducir, no antes de 1826, los Versos de Jorge Manrique a la muerte de su padre a la lengua inglesa por primera vez.

Italia tenía una antigua tradición en este campo; ya la cortesana Tullia Aragona presidía un salón en el siglo XVI, y Giovanna Dandolo se convirtió en mecenas y reunió a artistas en su entorno como esposa del Dogo de Venecia entre 1457 y 1462, pero esto no inició una tradición como en Francia: hombres y mujeres vivían vidas más separadas en Italia; las auténticas pioneras fueron la abdicada Reina Cristina de Suecia y la princesa Colonna, Marie Anne Mancini, que rivalizaron como anfitrionas de salones en la Roma del siglo XVII.

En Grecia fue famoso el de Alexandra Mavrokordatou en el siglo XVII. En Polonia, la duquesa Sieniawska presidió su salón a finales del siglo XVII, así como fueron muy conocidos en el siglo siguiente los de Zofia Lubomirska e Izabela Czartoryska. En Suecia, Hedvig Charlotta Nordenflycht y Malla Silfverstolpe fueron anfitrionas de salones en los siglos XVIII y XIX, respectivamente.

2. ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL

El análisis de los aspectos más significativos de la biografía de Eleonora puede llevar a movimientos que recuerdan su ausencia del país de origen de su familia, Portugal. De hecho, De Fonseca nació en Roma el 13 de enero 1752. Su familia era de origen noble: el padre, Don Clemente, era descendiente de una vieja familia española, una rama de los cuales se había trasladado alrededor de la mitad del siglo XVII, de España a Portugal. La madre, Donna Caterina López, a su vez provenía de una familia originaria de Lisboa, que ya a principios del siglo XVIII mantenía relaciones con la curia papal en Roma. El matrimonio de sus padres, celebrado en Roma en 1750, se organizó dentro de un emparejamiento cruzado entre dos hermanos y dos hermanas, como sucedía a menudo en familias nobles del Antiguo Régimen.

Pasó la primera infancia en Roma, pero a la edad de ocho años, en 1760, tuvo que seguir a la familia a Nápoles y sufrir allí un nuevo proceso de separación, ausencia y posterior adaptación a las nuevas condiciones de la vida. El hecho es que en ese mismo año de 1760, las dos familias López de Fonseca se vieron obligadas a abandonar Roma después de la expulsión de los jesuitas de Portugal y el conflicto generado entre Lisboa y la corte papal.

Los dos núcleos familiares exiliados fueron dirigidos por el abad Don Antonio López, hermano de la madre de Eleonora, que representó para las dos familias un punto de referencia constante y que sería tan importante en la formación de la cultura de Eleonora. La familia se instaló en Nápoles, en el barrio donde residieron durante siglos los españoles, en una zona dominada por una densa red de calles estrechas que todavía se llama “barrio español”. Aquí tuvo lugar la mayor parte de la existencia de Eleonora de Fonseca, y en un apartamento del mismo Distrito se instalaría la preparación de su periódico, *Il Monitore*, el órgano político de la revolución napolitana de 1799.

Desde la adolescencia reveló la capacidad intelectual inusual y una fuerte pasión por los estudios dirigidos por su tío el abad, “un hombre muy conocido por la probidad y el valor de las letras” (Arco. Naples Estado, Actas de la Proc. Fonseca de separación matrimonial. Tria, Dep. D. José de Souza, ff 94-98). Además de la literatura clásica y el estudio de la poesía, Eleonora recibió formación, lo que era aún más raro para una mujer de ese momento, en las ramas científicas. Se interesó de hecho en el estudio de la economía, matemáticas, astronomía, mineralogía y la química.

Aunque se la ha descrito como caso raro, quizá no sea tan raro, si se tiene en cuenta que el ambiente en el que creció y formó: la Ilustración en la Nápoles culta y cosmopolita de finales del siglo XVIII, en la que se entrelazan razón y necesidad con el desarrollo de un ambiente educativo, favorable a la difusión de estudios científicos y técnicos, además de los habituales de corte clásico y legal. El reconocimiento de que las mujeres podían aspirar a una cultura de alto grado está registrado en el testimonio²⁵⁸ que prestó durante el proceso de separación matrimonial, donde establece las claves de su compromiso intelectual y su deseo de superarse, en completa oposición al del marido. Sabemos además que Eleonora escribía con fluidez en italiano, portugués y francés, mientras que el inglés es el idioma de muchas de sus lecturas.

Sin embargo, su afición mas querida era la de la poesía. Con sólo dieciséis años hizo su debut en los salones de la sociedad culta de Nápoles declamando versos, siempre bajo la atenta supervisión de su tío el abad. El ambiente de los salones literarios en Nápoles aún más que en Roma, permitió a Eleonora entrar en el círculo de las relaciones culturales napolitanas, garantizando el mayor conocimiento de las ideas en boga en la época.

Desde su debut literario en 1768, cuando publicó *El Templo de la Fama*, un epitalamio para el matrimonio de Fernando IV y María Carolina de Austria, Eleonora expresó su confianza en la capacidad de la monarquía ilustrada reformista. En 1775 publicó *El nacimiento de Orfeo*, una cantata para el príncipe de la corona infantil. El elogio que pronto la sociedad culta le otorgó se encuentra en la voz de Pietro Metastasio, al que la autora había enviado su trabajo, confesando que la inspiración le sobrevino gracias a la “lectura diligente de sus escritos”. El mismo poeta Metastasio respondió con una carta de fecha 9 de octubre 1775, en la que elogió “la franqueza noble y armonioso” en el verso, la “imaginación viva” y la seguridad de la erudición histórica y mitológica de la obra de Eleonora. Voltaire le dedicó un lugar en el soneto *Beau Rossignol de la belle Italia* (Macciocchi, 1993: 126-129; Urganani, 1998: 333-347). Sin embargo, Eleonora no ha sido incluida en las antologías de la literatura italiana, debido al juicio negativo de Benedetto Croce, al que no le gustaba la poesía de sesgo arcádico y la catalogó como poesía cortesana (Croce, 1968: 10-15). Sólo en los últimos años la obra literaria Eleonora ha sido retomada gracias a una monografía de

²⁵⁸ Las cartas del proceso son las únicas fuentes sobre Eleonora de Fonseca que han llegado hasta nosotras. Todos los documentos relativos a la República napolitana y sus protagonistas fueron casi totalmente destruidas por los monarcas, en una *damnatio memoriae*.

Elena Ugnani (Ugnani, 1998), que incluye el reconocimiento poético, que se le había negado en los últimos dos siglos, liberándola de la fama de poetisa metastasiana. En realidad, su camino literario apenas se enmarca en el ámbito de la Arcadia y de la poética cortesana del Siglo de las Luces. Si bien se ha inspirado en los poemas de innegable estilo arcádico y neoclásico, el viaje poético de Eleonora es típico de muchos intelectuales de su época: a una fiel adhesión inicial al entusiasmo general hacia la capacidad reformista de la dinastía de los Borbones, le siguió el arribo a los ideales revolucionarios llegados a través de los Alpes. Dentro de un marco formal petrarquiano, muy lejano del gusto por la Arcadia, se encuentran los sonetos publicados en 1779 *In morte del suo unico figlio* y *L'Elegia per un aborto*, trabajos en los que, abordando temas de su propia vivencia femenina, escoge un tema escabroso y muy personal como objeto de composición poética, revelándose, por tanto, como sorprendente e innovadora para su tiempo, sobre todo si tomamos en consideración que su autor es una mujer. Los sonetos, como señala Elena Ugnani, “sono l'unica parte della sua attività di scrittrice che Croce non dispreggò, coerente del resto con i suoi criteri di critico, e che salvò in quanto non erano legati ad alcuna occasione ufficiale ed encomiastica, ma testimoniavano invece una genuina ispirazione personale” (Ugnani, 1998: 154).

En febrero de 1798 se casó con Pasquale Tria de Solís, perteneciente a una familia de la pequeña nobleza de Nápoles, teniente regimiento nacional del Sannio. Su vida familiar estuvo marcada desde el principio por la infelicidad, que se manifestó casi de inmediato, y se prolongó hasta el divorcio, que llegaría tras siete años de convivencia. Las actas del proceso describen las enormes dificultades y conflictos irreconciliables que Eleonora vivía en su casa, con la lucha entre las aspiraciones de una mujer intelectual educada en la importancia del conocimiento, la cultura y las relaciones sociales y la realidad de una vida cotidiana compartida con un hombre que no correspondía a la capacidad y las costumbres de ella.

Realmente las diferencias entre las costumbres de la familia Fonseca, familia noble en decadencia pero con la intención de mantener en sus salones de forma activa las nuevas ideas del siglo XVIII, y el tradicionalismo de Tria eran irreconciliables. Inconcebible para un militar tradicionalista como Pasquale Tria tener en casa una mujer intelectual, independiente y emancipada, que incluso tenía correspondencia con otros hombres. Fueron siete años de desconfianza, de celos, de incompreensión y de violencia, no sólo de acoso intelectual y moral (su correo fue abierto y retenido) sino que en sus fases finales incluyó también la violencia física, como resultado de la cual tuvo un

aborto, mientras que su otro hijo, Francesco, moría por enfermedad con tan solo ocho meses. El padre de Eleanora la ayudó en la presentación de la solicitud de divorcio, tras la cual, se la permitió abandonar el domicilio conyugal y volver a casa de su padre. Así terminó para Eleonora un doloroso e infeliz interludio de su vida, en el que tuvo que soportar y vivir una existencia miserable, a causa de las leyes y de un rol del género, al que ella trató de adaptarse con heroica voluntad.

En 1785, su marido, por razones que se desconocen, renunció a cualquier acción legal contra ella. El mismo año murió su padre, y ella, ante las serias dificultades económicas en que se encuentra, eleva una petición al rey de un subsidio mensual que se otorga a razón de 12 ducados.

Comienza entonces Eleonora una fase de estudio intenso, escritura y compromiso político, durante la cual se alejó de la poesía para profundizar en cuestiones de derecho público y de economía. Sigue también con interés los resultados de los nuevos avances científicos.

En cualquier caso, no es fácil seguir el cambio y la transformación de su pensamiento desde entonces y durante los años siguientes hasta 1798, cuando fue encarcelada en Nápoles. Sabemos que siguió con interés los acontecimientos en Francia y que se involucró en reuniones para comentar las noticias provenientes de Francia, a través del *Moniteur* (que recibía del representante diplomático de Portugal). Algunos de sus compañeros como A. Giordano y *Il Cestari* posteriormente se involucrarán en actividades conspirativas (Nicolini, 1935: 3). En documentos judiciales su nombre se encuentra por primera vez en los años 1794 y 1795 en el testimonio de uno de los acusados en los procesos de 1794-95, Giordano (Croce, 1968: 26). Este es el período en el que la monarquía borbónica, después de la ilusión reformista, adoptó una serie de medidas restrictivas y policiales, que marcaron el final de apertura reformista. En este momento es cuando se empieza a sospechar su vinculación con círculos patrióticos. Un período que culminó con la suspensión de la ayuda real en 1797 y la detención del 05 de octubre 1798.

Eleonora permaneció en prisión de la Vicaría hasta mediados de enero de 1799 cuando los *lazzari*²⁵⁹ asaltaron las cárceles de la ciudad, liberando tanto a presos

²⁵⁹ Nombre utilizado despectivamente por los españoles, para denominar a los habitantes del barrio del Mercado, que habían participado en el levantamiento de Masaniello (1647). El nombre se extendió posteriormente para indicar a la población en revuelta otras ciudades del sur. El nombre deriva del Lázaro del Evangelio, representado generalmente desnudo, aunque también tiene influencia del término castellano *laceria*, que significa miseria, pobreza.

comunes como políticos. A continuación participó en las reuniones del comité de patriotas que, ante la alternativa de o la anarquía popular o un gobierno aristocrático de los representantes electos de la ciudad, abogaba por la instauración inmediata de una república democrática y progresista.

Esta iniciativa les llevó a la toma del poder en Nápoles, a través de la conquista de la fortaleza de sant'Elmo²⁶⁰, el 19 enero 1799, al establecimiento de la República Napolitana y a la llegada de los franceses (Rao, 2002). Eleonora fue desde el principio una de los protagonistas de esta aventura política, primero componiendo en sant'Elmo un *Inno alla libertà* que no ha llegado hasta nosotras y después haciéndose cargo de la dirección del diario *Il Monitore*, convirtiéndose en una comentarista político muy conocida. Desde esta tribuna participó en aventura política jacobina en Nápoles, comentando, alentando, y criticando la actividad política de esos meses febriles.

Primo caso in Italia di una donna direttrice di un giornale, nei 35 numeri del «Monitore» fa emergere la sua forte personalità esprimendo la propria indipendenza di fronte a qualsiasi pressione e agli stessi provvedimenti del governo. Il suo intento era tutelare gli interessi del paese e soprattutto del popolo: non solo non fu mai acriticamente filogovernativa ma, pur dipendendo le sorti della debole Repubblica napoletana dalla presenza delle armi francesi, ella non esitò, in diverse circostanze, a criticare apertamente l'esercito di occupazione (Pellizzari, 2008: 113).

Parece que Eleonora escribió por sí misma la mayor parte de los artículos, informaciones, comentarios,.. que el periódico publicó y que en persona recogía las noticias, participando en las reuniones del Gobierno Provisional y en los eventos y ceremonias de la República. Entre los temas tratados por el periódico y que ocupaban la mente de Eleonora²⁶¹, se señalaría aquí uno de importancia crucial para la supervivencia de este experimento político: la educación del pueblo. Eleonora sostenía, reflexionando sobre el proyecto jacobino de educación política del pueblo, que una de las tareas principales de la República era la acción pedagógica dirigida a la inmensa mayoría del pueblo, que a pesar de haber sido durante siglos oprimidos y marginados por la

²⁶⁰ Castillo que domina la ciudad desde el barrio de Vomero.

²⁶¹ Los números del *Monitore Napoletano* se pueden consultar en la siguiente dirección: <http://www.scribd.com/doc/18007176/Cuoco-V-Saggio-Storico-Sulla-Rivoluzione-a-Del-1799> [consulta el 17 agosto 2014]. Entre el primer y último número del periódico existe, como señala Mario Battaglini (Battaglini, 1999: 65) una manifiesta diversidad: en los últimos números, Eleonora, poco a poco, deja de hablar en Nápoles para dar más espacio a noticias extranjeras, leyes, proclamaciones.

monarquía borbónica y que continuaban ignorantes y en la miseria, sin embargo, todavía sentía un profundo apego al rey y su corte, de cuyos reglao dependía para la supervivencia diaria y que fue instrumentalizada con fines reaccionarios. Tres fueron las herramientas de propaganda política que Eleonora había sugerido para sostener el acercamiento del pueblo a la República. Por un lado, la propaganda en dialecto napolitano, o un periódico en dialecto, que, a expensas del gobierno, fue leído en las plazas, y que describía las medidas más importantes adoptadas por la República. Por otro, teatro de títeres, cuentacuentos,... que informaban de los temas más afines a los demócratas, y la puesta en común de las noticias de los periódicos en plazas o en parroquias, siguiendo el modelo de las misiones religiosas. Siguiendo a los grandes historiadores de esta época (Croce, 1968: 52; Cuoco, 1999: 94), en la relación de las medidas de los republicanos encontramos un gran equilibrio.

Los hechos finalmente se precipitaron: rumores de un abandono inminente del ejército francés, que fue seguido por Eleonora primero con incredulidad y luego con fe heroica en la capacidad de resistencia autónoma de los republicanos, la sucesión de victorias de los bandas sanfedistas que subían desde el sur de la península, la entrada de la ciudad 13 de junio 1799 del Cardenal Ruffo y la posterior capitulación del 19 de junio.

Ella se subió a uno de los barcos que debían partir con destino a Francia con todos los amotinados, según se había establecido en los términos de las capitulaciones, que auguraban a los rebeldes el exilio y no la pena de muerte. Sin embargo, ni Nelson ni Fernando IV respetaron el acuerdo, de modo que Eleonora se encontró entre los prisioneros que fueron obligados a bajar del barco para ser encarcelados y posteriormente juzgados. Con el fin de la República termina su sueño político y con él, su vida. El 7 de agosto se pronunció la sentencia de pena de muerte en la horca. No dirigió una petición de clemencia al rey, sino un requerimiento para no morir en la horca sino decapitada, como era su derecho por la clase social a la que pertenecía. Se le negó con un pretexto. Parece que el 10 de agosto 1799, antes de subir a la horca, la última preocupación que tuvo hacia su persona fue a cerrar la falda para no ofrecer su cuerpo a los insultos del populacho que había intentado sin éxito sublevar. Murió el 10 de agosto 1799, en la Piazza del Mercato, en Nápoles.

3. CONCLUSIONES

Eleonora no fue la impulsora de ningún salón en la ciudad que la acogió, pero sí participó en los salones que se crearon en la ciudad. Se sabe que acompañaba a la reina María Carolina de Austria en sus visitas a los salones de los *iluminati* napolitanos. Dado que la mayor parte de los datos que conocemos sobre su vida proceden de las actas de su proceso criminal no es raro que ella misma no revele su participación en tales círculos, posiblemente para no poner en peligro a quienes se podía considerar como sus amigos y, por tanto, posibles cómplices en su lucha por la libertad. No obstante, poseía todas las cualidades necesarias para ser una *salonière*, aunque quizá no los medios. Lo que la hace aún más significativa es el salto que da: de las tertulias literarias a la lucha en las calles. De la intelectualidad a la entrega de su vida por un ideal. Quizá no es la única participante en un salón que dio su vida por una causa (Manon Roland,...), pero sí que podemos considerarla como una luchadora por la libertad, como una mujer transgresora, que sin ninguna duda luchó “al otro lado de las trincheras”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B.S.-ZINSSER, J.P., *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2007.

AZZINNARI, M. (ed.), *La repubblica Napoletana. Memoria e mito*, Napoles, Gaetano Macchiaroli, 1999.

BATTAGLINI, M. (ed.), *Il Monitore napoletano 1799*, Nápoles, Alfredo Guida Editore, 1999.

BETRI, M. L. - BRAMBILLA, E. (ed.), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004.

CONSIGLIO, A., *La rivoluzione napoletana del 1799. Fine di un regno*, Milán, Rusconi Libri, 1998.

CRAVERI, B., *The Age of Conversation*, New York, New York Review Books, 2005.

CROCE, B., *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti e ricerche*, Bari, Laterza, 1968.

CUOCO, V., *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, Milán, Rizzoli, 1999.

D'AYALA, M., *Vite degl'italiani benemeriti della libertà e della patria*, Nápoles, Libreria Editrice Lombardi, 1999.

DE LISO, D., "Un soneto inedito di Eleonora de Fonseca Pimentel", *Critica letteraria*, 108 (2000), pp. 577-588.

DE NICOLA, C., *Diario napoletano. Dicembre 1798-dicembre 1860*, Milán, Giordano Editore, 1963.

FORGIONE, M., *Donne della rivoluzione napoletana del 1799*, Nápoles, Tempolungo, 1999.

_____, M., *Eleonora Pimentel Fonseca*, Roma, Newton & Compton, 1999.

_____, M., *I Dieci anni che sconvolsero Napoli*, Nápoles, Edi, 1991.

GURGONE, F., "Eleonora Pimentel Fonseca: la musa de la revolución napolitana", *Clío: Revista de historia*, 94 (2009), pp. 68-75.

MACCIOCCHI, M.A., *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel*, Milán, Rizzoli 1993.

MONTOTTI, P., "Eleonora de Fonseca Pimentel: una donna nella Repubblica napoletana del 1799 raccontata attraverso la storia, la letteratura e il cinema", en Arriaga Flórez, M.-Bartolotta, S.-Martín Clavijo, M. (eds.), *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 835-851.

NICOLINI, N., *Luigi de Medici e il giacobinismo napoletano*, Firenze, Le Monnier, 1935.

PELLIZZARI, M. R., "Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione", in *Storia delle donne*, 4, Torino, Einaudi, 2008, pp. 103-121.

PRISCO, M., "Napoli: meta involontaria e mito eroico di Eleonora de Fonseca Pimentel", en Guagliano, E. (ed.), *Viaggio e Mito*, Salerno, Oèdipus, 2007, pp. 89-96.

RAO, A.M. (ed.), *Napoli 1799 fra storia e storiografia*, Nápoles, Vivarium, 2002.

STRIANO, E., *Il resto di niente. Storia di Eleonora de Fonseca Pimentel e della rivoluzione napoletana del 1799*, Milán, Rizzoli, 2004.

URGNANI, E., *La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*, Napoli, La città del Sole, 1998.

VON DER HAYDEN-TYNSCH, V., *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998.

SILVIO COSCO, Universidad de Sevilla, *Colomba Antonietti. Historia de una republicana ocultada por el Papado*

2.4. *Mujeres en la historia, en la cultura y en la sociedad*

UNA PIONERA DEL SOCORRISMO: MARÍA ANTONIA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

*Sofía Fernández Castro. Universidad de La Coruña.
Lucia López Menéndez. Consejería de Educación, Cultura y
Deporte. Principado de Asturias*

1. INTRODUCCIÓN

El objeto de esta comunicación es recoger el testimonio de María Antonia Fernández, pionera en el salvamento y socorrismo acuático en su época²⁶². Fue la primera mujer socorrista de Asturias y monitora de natación en el Principado. Su afición como nadadora en las aguas libres tiene su origen en un hecho trágico que marcará su vida ya en la infancia y determinará su trayectoria deportiva y profesional: la muerte por ahogamiento de su hermano, Joaquín, mientras pescaba en el mismo lugar dónde actualmente se celebra con carácter anual la Travesía de Viabes, Pormenade (El Franco, Asturias).

Se pretende a través de su testimonio oral y el análisis de la entrevista realizada y de las distintas fuentes documentales, tales como prensa, reportajes gráficos entre otras reconocer la trayectoria de una pionera en la natación en aguas abiertas mucho antes de que fuera reconocida esta disciplina y su dedicación como socorrista tarea en la que ya ejercía desde década del los 70.

²⁶² No quiero comenzar este trabajo sin agradecer, en primer lugar, a D^a María Antonia su sinceridad, facilidad y claridad en la exposición, sin la cual este trabajo no se hubiera podido llevar a cabo. Queremos expresarle gratitud, entre otras muchas cosas, por su interés y ayuda incondicional, ya que nos facilitó todo tipo de publicaciones, fotos y evidencias que ayudaron a conformar esta historia.

En segundo lugar, queremos mostrar agradecimiento a D^a Carmen Suárez, por su tiempo y apoyo durante la realización de esta comunicación, y por sus más que interesantes sugerencias y observaciones y por haber despertado el interés en reflejar la historia de una pionera en una profesión caracterizada por no ser ejercida generalmente por mujeres.

Nuestro agradecimiento al propietario de la Casona del Gurugú, hotel situado en un enclave privilegiado de la villa de Luarca, Asturias, por facilitarnos sus instalaciones y disfrutar una magnífica tarde, que nos permitió en un ambiente muy agradable realizar la entrevista.

Finalmente, quiero agradecer muy especialmente a D^a Ana Menéndez Prieto, compañera y cómplice de mis dificultades y superaciones.

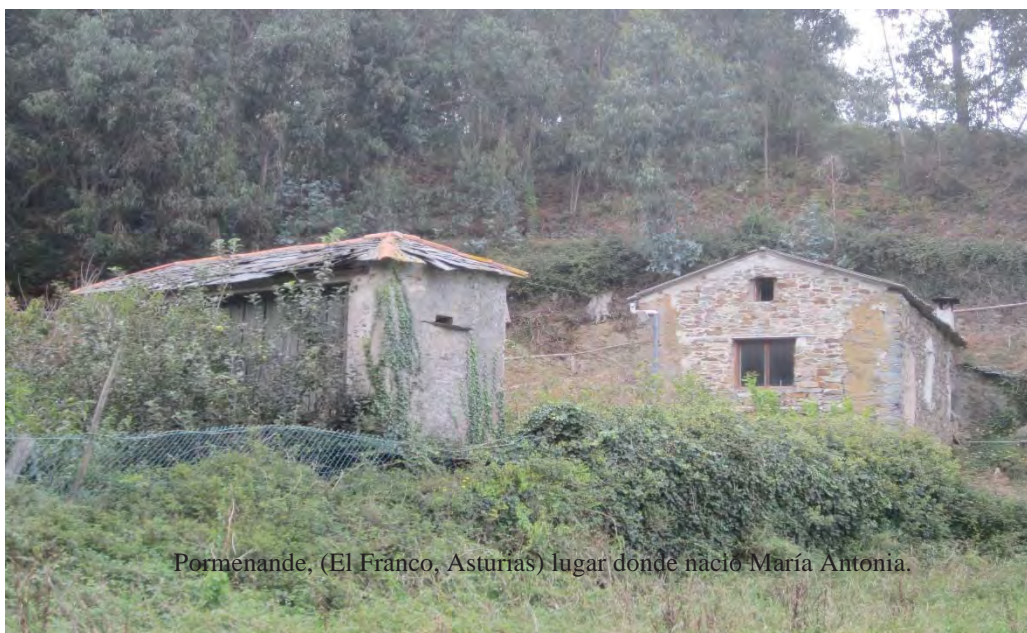
2. LA CASA FAMILIAR

María Antonia Martínez nació el 30 de octubre de 1945 en Pormenande (El Franco, Asturias), en una casa rodeada de montes muy cerca de una pequeña playa, en forma de concha y donde se contempla la costa desgastada frente al mar Cantábrico.

Fue la más pequeña de doce hermanos y recuerda con cariño cómo la luz de carburo y el río que pasaba por al lado de su humilde casa y su cabazo iluminaron la vida de su padre que era labrador y su madre que llevaba las cosas de casa, cocinaba para otras casas y ejercía labores propias de la época.

Su madre, Antonia, la enviaba a la playa, para recoger llámparas, bígaros, centollos, andaricas, percebes para después cocerlos en el agua del propio mar, todo ello para subsistir, acompañados con un poco de suerte con alguna hortaliza que producía un pequeño huerto. A pesar de lo que pueda parecer, los considerados hoy, manjares del mar, no le satisfacían, se acuerda de las ganas que pasaba de pan de maíz o centeno, cuando iba a casa de sus amigas y amigos.

María Antonia destaca la belleza su madre, nacida en el puerto de mar, Viavélez y recuerda cómo Serafina y Rosendo, sus abuelos, le daban pan mojado en agua y azúcar, en época de gran hambruna. Rememora cómo su padre hombre trabajador y luchador por sacar a sus hijos e hijas, se había criado sin el cariño de sus padres al haber fallecido estos muy jóvenes.



Pormenande, (El Franco, Asturias) lugar donde nació María Antonia.

En su familia todos trabajaban, unos dedicados a la pesca y otros al transporte por carretera. Ella contribuía a la economía familiar, después de asistir a la escuela recogiendo algas (pelín, marfoyo, etc.) y oricios que después vendían al peso. Su padre, hombre honrado, le hizo bajar un saco lleno de oricios de mar en el que ella inocentemente y para ayudar a su familia, había introducido algunas piedras para aumentar su peso.

María Antonia proviene del seno de una familia modesta, honesta, trabajadora, de buenos sentimientos que forjaron en ella el espíritu de luchadora que se reflejó tanto en su competencia laboral ejerciendo de socorrista, como en su afición que practica diariamente, la natación en aguas abiertas.

3. LA ESCUELA DE NIÑAS DE VIAVÉLEZ

Su etapa escolar con tristeza y rabia por su condición de familia humilde y como ella dice²⁶³: “por ser pobre estaba discriminada tanto en la iglesia como en la escuela.”

Con cuatro años comenzó a ir a la escuela, la Escuela de las Niñas de Viavélez; terrenos valorados en 3000 pesetas de la época y donados por el emigrante, D. Eduardo Jardón. En esta escuela impartía docencia la maestra D^a Pilar, que expresaba con sus actos y comentarios el rechazo a las niñas que disponían de pocos recursos económicos: “estábamos situadas a la izquierda de la clase, no nos hacían caso; hasta el punto que sólo encendían la estufa cuando asistían a clase las niñas ricas.”

La maestra les pegaba con el pizarrín, o con aquello que más a mano tenía, a veces hasta con la pizarra en la cabeza, y después les hacía recoger los pedazos, la misma discriminación sentía cuando asistía a la iglesia, a la que tenía que asistir de forma forzada por su madre. Siempre que podía se escapaba, en este sentido afirma María Antonia, lo siguiente: “yo sólo me creo lo que veo”.

En sus ocho años en la escuela aprendió a leer, escribir, cálculo básico y escasos contenidos que marcaron posteriormente su trayectoria personal y profesional. Ya que hubo de hacer un mayor esfuerzo para poder acceder a otros títulos como el impartía la Federación de Salvamento y de Socorrismo.

Con cuatro años María Antonia, aprendió a nadar sola en la playa de Pormenande. En aquellos tiempos los niños y las niñas, aprendían a nadar de un modo forzado, sin

²⁶³ Entrevista realizada el 22 de julio de 2014 en Casona El Gurugú. Luarca Asturias. No se reitera en las citas siguientes.

explicaciones de monitores, ni monitoras, ni materiales de apoyo especializado, se trataba de precipitarlos al agua y ellos solos salían a flote, comenta entre risas: “te tiraban donde fuera, sin mirar si sabías o no nadar.”

Todos sus hermanos, mayores que ella, sabían nadar, y la proximidad del mar a su casa, ya favorecía el gusto por él, niña de carácter fuerte y enérgico, aprendió rápidamente entre sus hermanos mayores.

4. EL MAR, SU PROPIA VIDA

Definitivamente su vínculo con el mar surgió con seis años, recuerda que se encontraba en la escuela, y que un día la maestra le dijo, “(...) Tienes que ir a tu casa a Pormenande”, mientras le indicaba a una compañera que la acompañara.

Antes de llegar a la puerta de su casa, ya se escuchan los gritos de sus padres, le pidió a su compañera que se fuera, que entraría sola a la casa. En aquel momento su madre lloraba desconsolada, entre los siguientes comentarios de sus vecinas: “Antonia le quedan doce hijos, no se disguste tanto”. A lo que la madre contestaba entre sollozos: “no me digáis eso, prefiero que no vengáis, que el hijo mío me duele mucho”. Recuerda cómo en ese momento su madre la llamó le dijo: “que su hermano Joaquín se había ahogado en el mar”. En ese mismo instante Maria Antonia le contestó: “Mamá, mamá, no llores, no llores; cuando yo sea grande voy a sacar a todos del fondo del agua.”

El fatídico accidente ocurrió en la mitad del recorrido de lo que hoy en día se conoce como la travesía a nado de Viavélez a la playa de Pormenande, en frente de la costa abrupta del occidente asturiano.

A pesar de que a su madre no le gustaba que su hija estuviera tantas horas en el mar, M^a Antonia comienza a competir como aficionada en el puerto de Viavélez, en competiciones celebradas con motivo de las fiestas locales y patronales que organizaban los veraneantes de la zona. Se presentó a competiciones en todas las localidades costeras del occidente Asturiano donde se celebraban Tapia, Luarca, Navia, fueron algunas de ellas.

En estas competiciones locales, siempre quedaba de las primeras, a pesar de que su perfeccionamiento y técnica fue adquiriéndose poco a poco y por imitación de los veraneantes de la zona que habían aprendido en las piscinas con monitores de natación.

En aquel tiempo, evitando disgustar a sus padres, hacía a escondidas el recorrido a nado entre la playa de Pormenande y el puerto de Viavélez, que tiene una longitud de

unos dos kilómetros; comenta emocionada que siempre que se aproxima al lugar donde se ahogó su hermano, nota como si una fuerza que surge del fondo del mar, le animara a continuar nadando y hacer del mar parte de su propia vida.



María Antonia en el puerto de Viavélez. Asturias

4. SU VIDA PROFESIONAL Y DEPORTIVA

Más allá de competiciones locales y lúdicas a inicios de los años 60, decide presentarse al Descenso de la ría de Navia, Asturias, celebración anual que no se ha interrumpido desde entonces. En esta ocasión fue la primera asturiana que llegó a puerto y la octava en la clasificación general. Su triunfo fue recogido por la prensa regional, cuyos recortes aún guarda en su archivo personal. Finalizada la prueba María Antonia sufrió un desfallecimiento del que tardó más de tres horas en recuperarse; su madre sufrió una enorme angustia pensando que su hija había fallecido y revivía nuevamente la tragedia de la pérdida de un hijo.

Afortunadamente este incidente se quedó en un susto y este descenso a nado, que a día de hoy se celebra con carácter internacional y anual, le sirvió para conocer a distintos entrenadores de natación. Es en este momento cuando conoce a D. Adolfo

Carbajosa, entrenador y fundador del Club de Natación de Santa Olaya de Gijón, que le propone entrenarla.

De esta etapa resalta el apoyo y cariño recibido por su entrenador, no obstante esto provocó su desplazamiento a Gijón, allí perfeccionó su técnica y los diferentes estilos de natación, pero no sólo mejoró en su competencia deportiva, sino en algo que ella siempre estimó, vivió una etapa de afianzamiento y crecimiento personal.

Cuando volvía a su domicilio familiar ella, entrenaba disciplinadamente todos los ejercicios que le programaba su entrenador, le enseñó la importancia de la disciplina y constancia en este deporte. D. Adolfo Carbajosa, con su apoyo y sus entrenamientos la llevó a conseguir su primer diploma como socorrista en la Federación Española de Salvamento y Socorrismo en 1967 así como su diploma como monitora de natación.



María Antonia en una competición con el C.N. Santa Olaya de Gijón.

Su primer trabajo se desarrolla como monitora de natación en las piscinas de la Felguera, Asturias. Posteriormente con veintidós años ejerce como socorrista en la playa de Perlora, (Carreño, Asturias). Allí recuerda comentarios de los bañistas, dudando de su capacidad para efectuar un posible recate; a pesar de las críticas de éstos gozaba del compañerismo y cariño de sus dos compañeros a los que protegía ante el coordinador de salvamento de sus excesos nocturnos, propios de la época del año.



María Antonia como monitora en la piscina de la Felguera. Asturias

En esta playa donde efectuó el primer rescate, coincidiendo dos bañistas en el agua, señala que:

(...) Siempre utilizaba y llevaba las aletas debajo del brazo porque son un apoyo muy importante a la hora de efectuar un rescate. Siempre les decía a los otros socorristas que por qué no las llevaban también, pero no me hacían caso. Y claro, a por esos dos que se ahogaban yo salí con una ventaja tremenda... (...) Cogí al que estaba más fastidiado y al otro le dije que no se preocupase, que enseguida llegaba un compañero a buscarlo. El hombre me pedía que no lo soltara al llegar a la playa, que lo iban a envolver las olas, finalmente me dijo que 'madre mía lo que una mujer puede hacer'. Finalizando yo la conversación (...) las mujeres valemos tanto como los hombres, y a veces incluso más. (...)



María Antonia, socorrista en la playa de Perlora. Gijón.

Tras su actividad en la playa de Perlora (Carreño, Asturias) tuvo unos años de inactividad como socorrista, fue en este momento cuando puso en marcha su propio negocio, en este caso una pescadería, en La Caridad, (El Franco, Asturias) ya que no le llamaba la atención ningún otro trabajo que no estuviera relacionado con el mar. Estos le duraron poco tiempo porque su deseo siempre fue volver al mar.

Tras dejar la pescadería, adquirió una barca en la que salía todos los días a pescar. Afirma que pescaba gran cantidad de calamares. Además en este tiempo obtuvo el título de patrón de embarcaciones de recreo.

Compatibilizó su vida familiar, con labores de socorrista en la playa de Pormenande (El Franco, Asturias) durante los meses estivales, a la vez que impartía cursos de natación por la zona del occidente asturiano.

En su afán de superación, María Antonia, decide un buen día rememorar aquellas travesías de juventud y que en la actualidad ella realiza casi a diario. Así hace unos seis años, una hermosa tarde de verano, apenas un puñado de amigos se reúnen para realizar lo que hoy en día se conoce como la travesía a nado desde el puerto de Viavélez a la playa de Pormenande (El Franco, Asturias).

Por lo que esta travesía que empezó con un pequeño número de personas, año tras año aumenta con creces. Son más los hombres que participan en comparación con las mujeres, aunque este número ha aumentado bastante respecto a la primera en la que sólo fueron tres mujeres las participantes.

Animada por la participación y entusiasmo de sus vecinos y vecinas limítrofes María Antonia Martínez se anima y funda y a su vez preside el Club Deportivo Base Mar Abierto (Viavélez, Asturias). Este club también organiza el San Silvestre a nado de Viavélez, de más escasa participación debido a la baja temperatura que tienen las aguas del mar Cantábrico en esa época, en la que por supuesto ella compite todos los años.

Actualmente participa en muchas de las travesías que se organizan a nivel autonómico y estatal, y también en campeonatos como los celebrados el verano pasado, destacar en este sentido el I Campeonatos de España Máster de Salvamento y Socorrismo celebrados en Torrevieja (Alicante), donde ha conseguido cuatro oros en la categoría +65: dos en piscina, en las modalidades de 200 metros natación con obstáculos; la otra, 50 metros con rescate de maniquí. Al día siguiente en otras dos pruebas en la Playa de la Mata también logró hacer podio, 300 metros natación en mar abierto y natación surf en mar abierto.

María Antonia se siente tan identificada con el mar, debido al ahogamiento de su hermano, que no puede olvidar a su madre y a su padre y el apoyo que siempre le brindaron, pues incluso su madre a pesar de la resistencia inicial que manifestaba siempre le transmitió una gran ilusión hacia el hecho de que ella consiguiera el título de socorrista. Siempre recordará cómo le decía su madre:

(...) María Antonia, gracias a ti se podrá salvar a mucha gente la vida y no les pasará lo que le pasó a tu hermano.

Su pasión, entrega y superación han hecho que la experiencia de muerte de su hermano Joaquín, se convierta en experiencia de vida, ejerciendo una profesión de las que más compromiso profesional y laboral se precisan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Entrevista a María Antonia Martínez, realizada el 22 de julio de 2014, Luarca, Asturias.

CASCUDO, T., “Una franquina, protagonista de la gala nacional del socorrismo”, *La Nueva España*, 1 de octubre (2011), pp. 14.

FERNÁNDEZ CASTRO, Sofía, “La primera mujer socorrista: María Antonia Martínez”, *La Voz de Galicia.es*, 16 de febrero (2014). Consultable en:

<<http://blogs.lavozdeg Galicia.es/socorrismo/2014/02/16/la-primera-mujer-socorrista-espñola-maria-antonia-martinez/>

“Antonia, la nadadora de Viavélez, se prepara para los juegos del Cantábrico”, *La voz de Asturias*, 9 de julio (1967).

“Se caso María Antonia”, *La voz de Asturias* (1968).

“La única mujer socorrista, presta sus servicios en la ciudad residencial de Perlora”, *La voz de Asturias*, 13 de octubre (1971).

“400 niños en el primer cursillo de natación”, *La voz de Asturias*, 10 de agosto (1965).

“Juan Carlos Caballero, brillante vencedora del VII Descenso de la Ría de Navia”, *La Nueva España*, 10 de agosto (1965).

“Magnífica nadadora”, *El eco de Luarca*, (1968).

“María Antonia, a los juegos del Cantábrico”, *El eco de Luarca*.

LOZANO ARRAZ, Raúl, 50 Aniversario Real Federación Española de Salvamento Socorrismo, 2011.

<http://www.lne.es/occidente/2009/09/15/pionera-socorrismo/808431.html>

<http://www.elcomercio.es/v/20140528/occidente/homenaje-nadadora-maria-antonia-20140528.html>

<http://fusionasturias.com/concejos/el-franco/el-franco-espacio-para-la-aventura.htm>

<http://www.diariopalentino.es/noticia/Z15DBEF2D-B621-C4CC-a680E34FAF8D729/20140531/oca/sos/subcampeon/nacional>.

ALL'OPRE FEMMINILI INTENTE²⁶⁴.
DIVIETO DI GUIDA PER LE DONNE ARABE

Anna Grazia Russu
ITCT "D. Panedda" Olbia

Al prof. Colin Burgess, mio grande maestro

1. I FATTI

L'Arabia Saudita, da sempre, ponte tra culture e teatro di incontri fra popoli e civiltà, oltre alle sue ricchezze²⁶⁵, conserva intatto un bagaglio di tradizioni, fortemente legate al passato e accompagnate da una contraddizione: pur essendo uno dei maggiori produttori ed esportatori di petrolio²⁶⁶, il paese, unico al mondo, vieta la guida alle donne.

L'interdizione è stata introdotta, per decreto ministeriale, nel 1990: in quell'anno, le soldatesse americane impegnate nella guerra del Golfo, si muovevano liberamente alla guida di vari mezzi per spostarsi fra le basi, diventando un modello da imitare²⁶⁷.

Alla richiesta del perché di tale prescrizione, le autorità politiche e religiose, nei vari gradi, non hanno dato giustificazioni giuridiche o dottrinali; nel Corano, non c'è alcuna Sura che giustifichi questa disposizione: si racconta, anzi, che una delle mogli del profeta Maometto, Aisha, abbia guidato un esercito di uomini in groppa ad un cammello²⁶⁸. La risposta che hanno fornito, è che si tratti di un'esigenza della società²⁶⁹, la cui integrità è tutelata, evidentemente, dalla difesa del corpo della donna²⁷⁰. A

²⁶⁴ Il titolo è un adattamento da Giacomo Leopardi, *A Silvia*, 1828, v. 10. Un sincero ringraziamento va agli amici Yerina Ruiu, Gianni Manca e Riccardo Noury di Amnesty International, e a Tiziana Fancello del Gruppo Emergency di Olbia. Per una visione d'insieme su cosa significhi per una donna vivere in Arabia Saudita oggi cfr. <https://www.academia.edu/8530540/Essere_donna_in_Arabia_Saudita> (ultimo accesso: 28 Settembre 2014).

²⁶⁵ <<http://www.treccani.it/enciclopedia/deserto-arabico/>> (ultimo accesso: 23 Luglio 2014).

²⁶⁶ <http://www.infomercatiesteri.it/public/rapporti/r_99_arabiasaudita.pdf>, pp. 2, 3 (ultimo accesso: 27 Agosto 2014).

²⁶⁷ <<http://www.thepostinternazionale.it/mondo/arabia-saudita/sono-donna-e-guido>> (ultimo accesso: 27 Aprile 2014).

²⁶⁸ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2011/06/15/riad-venerdi-donne-al-volante-contro-lapartheid/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁶⁹ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2013/10/25/arabia-saudita-le-donne-sfidano-il-divieto-di-guida/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁷⁰ <http://www.unive.it/media/allegato/dep/n18-2012/Finestra/Definitivi/19_Guardi.pdf>, p. 260 (ultimo accesso: 21 Luglio 2014).

conferma di ciò, è giunta la dichiarazione di Sheikh Saleh al-Lehaydan, consulente legale e psicologo dell'Associazione Psicologi del Golfo, il quale, sulla base di alcuni dati scientifici, afferma che "la guida delle donne danneggia le ovaie, il bacino e compromette la fertilità. Di conseguenza, le donne al volante danno alla luce figli affetti da disfunzioni cliniche di diverso grado". Conclude, sostenendo che una simile concessione porterà al comunismo, alla droga e al liberalismo²⁷¹. Un altro studio, condotto da un docente universitario e basato su dati UNESCO, asserisce che la percentuale di stupri, adulteri, figli illegittimi, abuso di droga e prostituzione è maggiore nei paesi che permettono alle donne di guidare. Ora, considerando che l'impedimento è in vigore nella sola Arabia Saudita, i paesi di cui si parla sono il resto del mondo²⁷². Il divieto colpisce non solo le saudite, ma qualunque donna sul territorio del regno²⁷³.

Come hanno reagito le destinatarie del provvedimento? Già nel novembre del 1990, 40 di loro, soprattutto di classe elevata²⁷⁴, hanno sfidato la tradizione, guidando lungo una delle strade principali di Riyadh. Le conseguenze sono state esemplari: con l'accusa di seguire "indicazioni provenienti dall'estero" e "di minare l'unità della nazione" attraverso la corruzione dei suoi presunti "costumi morali", tutte sono state fermate, alcune hanno perso il lavoro e ad altre è stato impedito di lasciare il paese²⁷⁵. L'azione è stata bollata e per anni, poi, condannata. La proibizione, fino ad allora, era consuetudinaria e, pertanto, solo verbale²⁷⁶. Nel 1991, il Gran Mufti²⁷⁷ ha emanato un

²⁷¹ <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/10/24/arabia-saudita-donne-si-mobilitano-per-diritto-alla-guida-26-ottobre-tutte-al-volante/755442/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁷² La testimonianza è riportata nel discorso che Manal al-Sharif ha tenuto nella prima sessione di Moments of Truth al TEDGlobal 2013, svoltosi ad Edimburgo l'11 Giugno 2013, <http://www.ted.com/talks/manal_al_sharif_a_saudi_woman_who_dared_to_drive>, 6:21 (ultimo accesso: 25 Agosto 2014).

²⁷³ Il Kuwait Times, citando un rapporto della polizia di Khafji, riporta l'arresto di una cittadina kuwaitiana sorpresa alla guida di un'auto, quindi, 'colpevole' di aver infranto la legge locale, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/11/03/arabia-saudita-cittadina-del-kuwait-arrestata-perche-guidava/764966/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁷⁴ Si trattava prevalentemente di docenti universitarie, professioniste, mogli di uomini d'affari e diplomatici, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/09/28/arabia-saudita-dieci-frustate-di-condanna-per-un-donna-scoperta-a-guidare-lauto/160583/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014). Chi ha una formazione alta, possiede gli strumenti per esprimersi, ma le donne di ceto medio, molte delle quali escono raramente di casa, hanno scarsa libertà di movimento, fisico e mentale, <<http://www.resetdoc.org/story/0000022289>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁷⁵ <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/06/17/arabia-saudita-donne-al-volante-no-e-vietato-e-loro-scendono-in-piazza/118850/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014). Le dimostrazioni costituiscono un atto di *haram*, ossia un comportamento vietato dalla fede islamica, e, pertanto, punibili con la prigione o con le frustate. Secondo una parte dell'establishment religioso le medesime sanzioni devono essere comminate anche alle donne che guidano, <<http://en.qantara.de/content/womens-rights-in-the-arab-world-are-saudi-women-next>> (ultimo accesso: 22 Luglio 2014).

²⁷⁶ <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/09/28/arabia-saudita-dieci-frustate-di-condanna-per-un-donna-scoperta-a-guidare-lauto/160583/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

divieto, seguito da un provvedimento formale, e quindi, scritto, del Ministero degli Interni, che escludeva le donne da sole dalla guida²⁷⁸.

La protesta è, poi, rimasta sopita per riprendere nel Maggio del 2011. Allora sono state arrestate, due attiviste, Manal al Sharif e Sheima Jastaniah: alla prima è stata imputata l'accusa di "Infangare la reputazione del Regno e incitare alla protesta l'opinione pubblica" e, pertanto condannata a dieci giorni di carcere²⁷⁹; alla seconda è stata comminata una pena di dieci frustate, sventata dalla grazia del re. Per niente spaventate dalle sanzioni, numerose donne saudite hanno seguito il loro esempio e, a decine, sono state arrestate e rilasciate, solo dopo essere state costrette a firmare una dichiarazione, in cui si impegnavano a non ripetere il gesto. Un mese dopo, precisamente il 17 Giugno, ancora una volta, per le strade di Riyadh, le donne hanno guidato, manifestando il loro disappunto, nonostante la minaccia del governo di intervenire in caso di dimostrazioni²⁸⁰. Non c'è stato nessun arresto²⁸¹, ma il Majlis della Shura²⁸² ha rifiutato, comunque, di discutere le petizioni presentate²⁸³.

Nel Giugno del 2012, un nuovo gruppo di attiviste ha lanciato su Twitter, con l'hashtag #women2drive, una campagna: tutte le donne in possesso della patente, conseguita, evidentemente, all'estero, sono state invitate a mettersi alla guida e a farsi

²⁷⁷ Giureconsulto musulmano autorizzato per manifesta perizia dal governo a emettere responsi dottrinali, o *fatwā*, su questioni di legge civile e religiosa, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/mufti/>> (ultimo accesso: 13 Agosto 2014).

²⁷⁸ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2012/12/06/da-arabia-saudita-un-film-per-la-liberta-delle-donne/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁷⁹ Solitamente l'infrazione della legge da parte di una donna coinvolge giuridicamente il "custode legale", che paga in prima persona, evento che, in quest'occasione, non si è verificato, creando un precedente significativo nella giurisprudenza saudita <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/06/17/arabia-saudita-donne-al-volante-no-e-vietato-e-loro-scendono-in-piazza/118850/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁸⁰ I social network hanno diffuso le tre regole della protesta: non ci sarebbe stato un luogo prestabilito dove riunirsi, semplicemente ogni donna in grado di farlo si sarebbe dovuta mettere al volante; a guidare sarebbero dovute essere possibilmente cittadine di altri Paesi in possesso di una patente valida; l'atto di disobbedienza sarebbe dovuto essere videoregistrato e postato su Youtube. Promotrice dell'evento è stata Manal al Sharif, rilasciata da pochi giorni, <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2012/06/18/le-donne-saudite-ci-riprovano-venerdi-tutte-al-volante/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014) e <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2011/06/15/riad-venerdi-donne-al-volante-contro-lapartheid/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

²⁸¹ <http://www.ted.com/talks/manal_al_sharif_a_saudi_woman_who_dared_to_drive>, 5:46 (ultimo accesso: 25 Agosto 2014).

²⁸² Il Consiglio Consultivo, <<http://www.shura.gov.sa/wps/wcm/connect/ShuraEn/internet/Hom/>> (ultimo accesso: 20 Agosto 2014).

²⁸³ Il consiglio ha, allora, dichiarato, di essere impegnato nell'affrontare la questione del lavoro delle donne laureate, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/06/17/arabia-saudita-donne-al-volante-no-e-vietato-e-loro-scendono-in-piazza/118850/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

vedere. Sono stati coinvolti anche gli uomini, chiamati a sedersi di fianco alle loro madri, sorelle, mogli, appoggiando la sfida²⁸⁴.

Nello stesso mese dell'anno successivo, la campagna è stata rilanciata e, nonostante l'opinione diffusa che simili azioni avrebbero potuto aumentare le restrizioni²⁸⁵, ha raccolto numerose adesioni. Il 26 Ottobre, con l'iniziativa "October 26 driving", l'appello è stato ripetuto, supportato da un sito web²⁸⁶: nella pagina "How you can help" (come puoi aiutarci), si è chiesta la collaborazione dei visitatori per "insegnare a una donna a guidare; stampare il logo della campagna ed esporlo sul finestrino della macchina; pubblicare video e clip audio"²⁸⁷. Più di 50 donne si sono messe alla guida e 16 di loro sono state arrestate, per cui hanno dovuto pagare una multa: anche chi le ha appoggiate è stato colpito da sanzioni²⁸⁸. La petizione online, che ha raccolto 16 mila firme, ha richiamato l'attenzione internazionale sulle restrizioni ultraconservatrici del regno saudita²⁸⁹ e raccolto la solidarietà interna: il musicista arabo-iraniano Alaa Wardi ha postato su Youtube il video "No woman, no drive"²⁹⁰, che, con sagace ironia, critica il discorso relativo ai danni sull'apparato riproduttivo delle donne al volante²⁹¹. Questa volta, però, il Ministro degli Interni ha accettato di incontrare, seppur in videoconferenza²⁹², due attiviste e le ha rassicurate sul fatto che il dossier era al vaglio del governo, lasciando, allora, ben sperare²⁹³. Nelle cronache dell'anno in corso, però,

²⁸⁴ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2012/06/18/le-donne-saudite-ci-riprovano-venerdi-tutte-al-volante/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014). Un video della campagna è visibile all'url <http://www.youtube.com/watch?v=3zmZCapW9pU&feature=player_embedded> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁸⁵ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/page/2/?s=Arabia+Saudita>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014). Il Ministero degli Interni ha telefonato a molte donne che avevano aderito alle precedenti proteste, per farle desistere, con la minaccia di forti sanzioni <<http://www.amnesty.it/Arabia-saudita-autorita-non-devono-impedire-protesta-per-diritto-delle-donne-a-guidare>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

²⁸⁶ <<http://www.oct26driving.com/>> (ultimo accesso: 8 Agosto 2014). Il sito non è navigabile.

²⁸⁷ <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/10/24/arabia-saudita-donne-si-mobilitano-per-diritto-alla-guida-26-ottobre-tutte-al-volante/755442/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁸⁸ <<http://www.hrw.org/news/2013/10/29/saudi-arabia-free-journalist-who-supported-women-driving>> (ultimo accesso: 4 Agosto 2014).

²⁸⁹ I social network hanno avuto un ruolo fondamentale nelle fasi e nella diffusione della protesta. Cosciente di questo, il Governo ha in revisione una legge contro i crimini cibernetici, approvata da decreto reale nel marzo 2014. social networking come Twitter, in quanto permettono la diffusione e la promozione nel regno di costumi moralmente discutibili come l'adulterio, l'ateismo e l'omosessualità <<http://arabpress.eu/arabia-saudita-legge-per-punire-i-social-networks/>>, (ultimo accesso: 4 Agosto 2014).

²⁹⁰ <<https://www.youtube.com/watch?v=aZMbTFNp4wI>> (ultimo accesso: 7 Agosto 2014).

²⁹¹ <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2480866/No-woman-drive-Satirical-video-mocking-women-drivers-Saudi-tune-Bob-Marley-classic-goes-viral.html>> (ultimo accesso: 7 Agosto 2014) e <<http://www.ispionline.it/it/medshake/no-woman-no-drive-9304>> (ultimo accesso: 26 Agosto 2014).

²⁹² I rigidi e conservatori costumi sauditi non contemplano un incontro *vis-à-vis* fra un uomo ed una donna, <http://osservatorioiraq.it/sites/default/files/file_allegati/speciale_donne.pdf>, pp. 40-42 (ultimo accesso: 22 Luglio 2014).

²⁹³ <<http://www.internazionale.it/news/arabia-saudita/2013/11/28/gran-mufti-darabia-saudita-divieto-guida-donne-protette-da-male/>> (ultimo accesso: 15 Aprile 2014).

quell'ottimismo non ha diritto di cittadinanza: ad Aprile, infatti, un uomo è stato arrestato e multato per aver fatto guidare la moglie²⁹⁴, ed una donna condannata ad 8 mesi di carcere e 150 frustrate per aver infranto il divieto²⁹⁵.

Lontano dagli critici occhi conservatori, comunque, le donne guidano: accade all'interno di alcuni campus universitari²⁹⁶ e nelle zone rurali, dove maggiore è l'esigenza di spostarsi, ma sempre di nascosto e con grande rischio personale²⁹⁷.

2. RIFLESSIONI

Oggi, se una donna araba ha necessità di spostarsi, per qualunque motivo, è vincolata ad un parente maschio, o *Mahram*²⁹⁸; in alternativa deve pagare un autista o un tassista, spesso straniero, paradossalmente autorizzata a restare sola con un estraneo²⁹⁹. Il regno, infatti, fatta eccezione per la Mecca, non dispone di servizi pubblici³⁰⁰. La limitazione preclude attività quotidiane che le donne, nella maggior parte del mondo, compiono, come andare a prendere i figli a scuola, fare la spesa, recarsi da sole ad una visita medica, previa autorizzazione del guardiano³⁰¹, o di piacere. Il quadro sociale si armonizza con quanto enuncia l'articolo 153 della Politica saudita sull'Educazione, che

²⁹⁴

<http://www.leggo.it/NEWS/ESTERI/arabia_saudita_donne_auto_guida_volante_legge/notizie/643930.shtml> (ultimo accesso: 7 Agosto 2014).

²⁹⁵ Fonti diverse spiegano la durezza della sentenza con il fatto che la donna ha opposto resistenza a pubblico ufficiale

<http://www.ilmattino.it/primopiano/esteri/arabia_saudita_donna_frustata_guida/notizie/651684.shtml> (ultimo accesso: 8 Agosto 2014).

²⁹⁶ È il caso dell'Università *Kaust*, <<http://it.peacereporter.net/articolo/18161/Arabia+Saudita,+religioso+critica+la+prima+universit%E0+mista%3A+espulso+dal+Consiglio+degli+Ulema>>, (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

²⁹⁷ <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/06/17/arabia-saudita-donne-al-volante-no-e-vietato-e-loro-scendono-in-piazza/118850/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

²⁹⁸ <<http://www.resetdoc.org/story/00000022289>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014). L'esistenza delle donne islamiche è accompagnata dall'assidua presenza di un tutore, di solito il maschio della famiglia, che ha l'arduo compito di proteggerle dalle numerose minacce del mondo ed il cui permesso scandisce la vita quotidiana: senza questo, non possono camminare da sole per strada, ottenere la carta di identità (concessione prevista per il 2020), navigare in Internet, viaggiare all'estero, sposarsi, ma neanche lavorare, frequentare l'università, allontanarsi da questa durante gli orari di lezione, né sottoporsi a determinati interventi chirurgici, <<http://www.washingtonpost.com/blogs/worldviews/wp/2013/10/28/saudi-arabias-oppression-of-women-goes-way-beyond-its-ban-on-driving/>> (ultimo accesso: 5 Agosto 2014), <<http://en.qantara.de/content/womens-rights-in-the-arab-world-are-saudi-women-next>> (ultimo accesso: 22 Luglio 2014), <<http://en.qantara.de/content/saudi-women-agents-of-change-shattering-common-stereotypes>> (ultimo accesso: 22 Luglio 2014).

²⁹⁹ Compie, quindi, un atto di *khilwa*, <<http://www.hrw.org/news/2013/10/24/saudi-arabia-end-driving-ban-women>> (ultimo accesso: 4 Agosto 2014). Cfr. anche nota 29.

³⁰⁰ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2013/10/25/arabia-saudita-le-donne-sfidano-il-divieto-di-guida/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

³⁰¹ Cfr. nota 35.

“mira a dare alla studentessa la corretta educazione islamica per consentirle di essere una casalinga di successo, una moglie esemplare ed una buona madre”³⁰². Le esigenze delle donne moderne, però, sono altre, e, pertanto, contemplan altri orizzonti, oltre a quelli angusti del focolare domestico, per cui lo scopo delle proteste su quattro ruote non è creare problemi, ma esigere il rispetto di un diritto fondamentale³⁰³.

L’agenda governativa araba si conforma ad un approccio integralista con l’Islam³⁰⁴, attraverso il quale vengono giustificati i limiti sociali imposti alle donne³⁰⁵. Ma, agli albori dell’Islam, proprio le donne avevano un ruolo dinamico nella società, nella quale si muovevano liberamente ed allo sviluppo della quale contribuivano, partecipando a dibattiti e prendendo decisioni. Il cammello di Aisha del VII sec., evidentemente utilizzato non per piacere³⁰⁶, equivale alla macchina del XXI: lo scopo è il medesimo. La lettura oggettiva della parola del Signore, trascritta circa 1.300 anni fa³⁰⁷, non giustifica il divieto oggi imposto³⁰⁸. Lo stesso re Abdullah, quando è salito al potere, nel 2005, ha sostenuto che la luce, ovviamente metaforica, sarebbe arrivata nel momento in cui le sue suddite avrebbero guidato³⁰⁹: i presupposti culturali e politici per inserire la donna saudita nel contesto storico-economico attuale ci sono.

³⁰² <<http://english.al-akhbar.com/content/saudi-women-take-oppressive-guardianship-system>> (ultimo accesso: 22 Luglio 2014).

³⁰³ <<http://arabpress.eu/arabia-saudita-cancellata-la-campagna-il-diritto-alla-guida-delle-donne/>> (ultimo accesso: 4 Agosto 2014).

³⁰⁴ La dottrina ufficiale saudita è il wahhabismo, la cui rigidità si oppone alla tolleranza ed alle novità del mondo moderno, considerate idolatrie che favoriscono la diffusione di costumi morali eccessivamente licenziosi, <http://www.instoria.it/home/movimento_wahhabita.htm> (ultimo accesso: 4 Agosto 2014). Sull’influsso della religione sui diritti umani cfr. <http://rapportoannuale.amnesty.it/sites/default/files/Arabia%20Saudita_2.pdf>, p. 534 (ultimo accesso: 5 Agosto 2014).

³⁰⁵ <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/06/17/arabia-saudita-donne-al-volante-no-e-vietato-e-loro-scendono-in-piazza/118850/>> (ultimo accesso: 18 Luglio 2014).

³⁰⁶ Cfr. nota 5. Alle donne arabe, dal 2 Aprile 2013, è concesso andare in bicicletta, utilizzata non come mezzo di trasporto, ma per piacere. La disposizione, che prevede che “siano vestite in modo modesto e che sia presente un guardiano in caso di cadute o incidenti” ha, comunque, ricevuto delle critiche, <http://www1.adnkronos.com/IGN/Sostenibilita/In_Privato/In-Arabia-Saudita-piccola-rivoluzione-a-due-ruote-per-le-donne-si-alle-biciclette_3247137450.html> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014). La concessione fa seguito all’uscita del film “Wadjda” (“La bicicletta verde”), della prima regista saudita Haifaa Al Mansour, storia di una piccola “ribelle” saudita che fa l’impossibile per avere una bicicletta, <<http://www.amnesty.it/La-bicicletta-verde>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014). Si veda anche <<http://www.ispionline.it/it/medshake/come-baby-drive-my-bike>> (ultimo accesso: 26 Agosto 2014).

³⁰⁷ Il testo era stato memorizzato da Maometto (570 ca-632) e da questo dettato ai suoi Compagni: la trascrizione, affidata agli scribi, avvenne mentre il Profeta era in vita ed egli stesso ne verificò l’esattezza, <<http://www.arabia-saudita.it/page.php?id=119>> (ultimo accesso: 23 Luglio 2014).

³⁰⁸ <<http://lepersoneeladignita.corriere.it/2011/06/15/Riyadh-venerdi-donne-al-volante-contro-lapartheid/>> (ultimo accesso: 1 Agosto 2014).

³⁰⁹ <<http://www.hrw.org/news/2013/10/24/saudi-arabia-end-driving-ban-women>> (ultimo accesso: 4 Agosto 2014).

Il ripensare alla religione che si adegua alla realtà, inevitabilmente scandita da contingenze concrete, e non indirizza le linee politiche con le austere interpretazioni del suo establishment, segnerà la svolta significativa. Se l'Islam politico avrà un futuro, dovrà avviarsi verso la democrazia³¹⁰, alla luce della condivisione del significato di Diritti Umani, che deve, necessariamente, contemplare, e non differenziare, i Diritti delle Donne³¹¹. L'emergere della donna, come soggetto autonomo ed agente, che esula dal controllo maschile preposto alla custodia del suo corpo, a partire dall'interno delle pareti domestiche, non può essere percepito come una minaccia alla famiglia patriarcale, pilastro della società islamica³¹², né, in quanto tale, imporre un limite anacronistico alla velocità delle trasformazioni sociali.

³¹⁰ Sono parole di Ziba Mir-Hosseini, un'antropologa legale iraniana <<http://www.musawah.org/rise-islamic-feminists>> (ultimo accesso: 31 Luglio 2014).

³¹¹ <http://www.unive.it/media/allegato/dep/n18-2012/Finestra/Definitivi/19_Guardi.pdf>, p. 263 (ultimo accesso: 21 Luglio 2014) e <<http://www.scribd.com/doc/111000940/Dembour-Marie-Benedicte-What-are-human-rights-four-schools-of-thought>> (ultimo accesso: 11 Luglio 2014).

³¹² Il patriarcato non è di matrice coranica, ma era previsto già nel contesto preislamico del Medio Oriente, nel quale Maometto nacque e si formò, <<http://www.musawah.org/rise-islamic-feminists>> (ultimo accesso: 31 Luglio 2014).

EL PROTAGONISMO DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Antonia Sagredo Santos

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCCIÓN

La lucha de la mujer por obtener el voto en los Estados Unidos fue un camino lento y lleno de dificultades y obstáculos, aunque en algunos estados eran favorables a conceder el derecho al voto a las mujeres, la mayoría de los estados del este se resistían. La líder feminista del movimiento estadounidense de los derechos civiles, Susan B. Anthony, quien jugó un importante papel en la lucha por los derechos de la mujer en el siglo XIX y por garantizar su derecho al voto en los Estados Unidos, llegó incluso a afirmar que “los hombres del oeste del país son más caballerosos que sus homólogos del este”³¹³.

La Primera Guerra Mundial propició una situación favorable para que se avanzara en la consecución del sufragio femenino en los Estados Unidos. Durante el conflicto, las mujeres dejaban sus trabajos en el hogar para incorporarse a las fábricas para colaborar en el esfuerzo bélico que estaba realizando el país. Al finalizar la guerra, ellas le recordaron al presidente Woodrow Wilson la labor que habían hecho durante el conflicto armado, esperando el reconocimiento de sus derechos para lograr la igualdad con los hombres. Wilson respondió a sus demandas en un discurso: “Hemos tenido la asociación de las mujeres en esta guerra. ¿Deberíamos admitirlas sólo en una asociación de sufrimiento y sacrificio y no en una asociación de derecho?”³¹⁴

Después de muchos años de lucha reivindicativa, el voto femenino se aprobó mediante consultas populares en diversos estados³¹⁵ y, finalmente, el 26 de agosto de 1920 quedada aprobada la XIX Enmienda a la Constitución que otorgaba el derecho al voto a las mujeres. La Cámara de Representantes aprobó la XIX Enmienda a la Constitución con una votación de 304 votos a favor y 90 en contra. El 4 de junio de

³¹³ Susan B. Anthony, “Woman Suffrage Crusade in the American West”, *Journal of the West*, 21/2 (Abril 1982), p. 5.

³¹⁴ Woodrow Wilson, *Discurso*, 18 de septiembre de 1918.

³¹⁵ El derecho al voto para las mujeres se concedió con anterioridad en los siguientes estados: California en 1911, Oregon en 1912, Illinois en 1912, Rhode Island en 1917, Pennsylvania en 1920, Vermont en 1920 y Louisiana en 1920.

1919, el Senado también ratificó la enmienda por 56 votos a 25, y la envió a todos los estados para su aprobación³¹⁶. Como afirma Eleanor Flexner (1996: 337): “Las mujeres consiguieron el voto. No se les dio, ni se les concedió, ni nada parecido. Lo consiguieron como cualquier otra campaña política se gana o se pierde”. Por su parte, Susan B. Anthony escribe:

Ahora que, como resultado de la lucha por la igualdad de oportunidades se ha producido una gran revolución en el mundo de la economía, no hay forma de rebatir la conclusión de que ésta tiene que estar investida de igual poder con el fin de protegerse. Y ese poder es el voto, el símbolo de la igualdad sin el cual ningún ciudadano puede conservar lo que posee, y mucho menos adquirir lo que no tiene. (Cit en Hays, 1961: 88)

Posteriormente, a lo largo de toda la década de 1920 se fue incrementando, paulatinamente, la presencia de la mujer en la esfera pública. Sin embargo, todavía existían algunas restricciones legales que les negaban la igualdad de oportunidades. Como consecuencia, se introdujo en 1923 en el Congreso la *Equal Rights Amendment*, (*ERA*), la Enmienda por la Igualdad de Derechos³¹⁷.

En la década de 1930, bajo la presidencia del demócrata Franklin D. Roosevelt se plantea una reforma legislativa conocida bajo el nombre genérico de *New Deal* para mitigar los efectos de la crisis en la que estaba inmerso el país. En estos años las mujeres se incorporan a la vida pública e irrumpen con fuerza en los círculos de la administración y la política. Durante los cuatro mandatos que el Presidente Roosevelt dirige el ejecutivo, desde 1933 hasta 1945, un buen número de mujeres van a ser designadas para desempeñar puestos de gran responsabilidad en el gobierno demócrata. Esta integración es propiciada por varios factores, siendo uno de los más significativos la necesidad que tiene el sistema político estadounidense de buscar respuestas nuevas e innovadoras, para lo cual incorpora a todos los grupos de ciudadanos que hasta entonces

³¹⁶La mujer estadounidense obtiene su derecho al voto a través de la Enmienda a la Constitución número XIX. A continuación se presenta el texto original de la misma: Amendment XIX - Women's suffrage. Ratified 8/18/1920. “The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex. Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation”.

³¹⁷Esta enmienda proclamaba que los hombres y las mujeres tendrían los mismos derechos a lo largo y ancho de los Estados Unidos y en cualquier estado sujeto a su jurisdicción. El texto fue escrito originalmente por Alice Paul y Cristal Eastman. Se introdujo en la Cámara en 1923 aunque no fue aprobada por ambas Cámaras del Congreso hasta 1972 y se pasó a las Cámaras de los distintos estados para su ratificación. El plazo de ratificación llegaba hasta el 22 de marzo de 1979. La enmienda recibió 35 de las 38 ratificaciones estatales necesarias. En la actualidad se continúa trabajando en los niveles federal y estatal para la adopción de la *ERA*.

habían estado marginados. Uno de estos grupos era el de las mujeres, sin duda el más numeroso, ya que representaba a la mitad de la sociedad norteamericana. Sin embargo, el factor clave es la elección del candidato demócrata, Franklin D. Roosevelt como presidente de Estados Unidos y la llegada con él a la Casa Blanca, de Eleanor Roosevelt como Primera Dama³¹⁸. Ella da un empuje decisivo a la incorporación de la mujer a cargos políticos y puestos en el gobierno durante el *New Deal*, concediéndole un espacio propio en sus conferencias de prensa³¹⁹, ofreciendo la Casa Blanca para celebrar sus reuniones, y lo más importante, facilitando el acceso al Presidente, como escribe Eleanor en sus memorias (Roosevelt, 1992: 132).

En 1933, cuando accede a la Casa Blanca Roosevelt propone a un número significativo de mujeres para desempeñar cargos en la administración, y en un gesto sin precedentes dentro de la política estadounidense e incorpora por primera vez a una mujer a un Gabinete, nombrando a Frances Perkins, *Secretary of Labor*³²⁰, quien permanece en el puesto durante los doce años que la administración demócrata ocupa la presidencia. Este nombramiento es acogido con gran entusiasmo por la propia Primera Dama, como ella misma reconoce: “Me alegré mucho cuando la nombró y me puse muy contenta de que se reconociera [el mérito] de una mujer” (Roosevelt, 1992: 132). Asimismo, se nombra a un elevado número de mujeres para ocupar puestos decisivos de la política estadounidense, desempeñando tareas de máxima responsabilidad en la administración demócrata. Algunas son enviadas como embajadoras a diferentes países, otras dirigen organismos federales creados para desarrollar las distintas reformas legislativas. Igualmente, desempeñan cargos como consejeras del Presidente y, otro grupo muy representativo se integra en los programas de ayuda que se promueven durante esos años. Esta será la recompensa que reciben las mujeres por el protagonismo que están teniendo en el afianzamiento del partido Demócrata durante la década de los 30. Sin embargo, a pesar de que Roosevelt es un decidido defensor de la incorporación de la mujer a la política estadounidense, el equipo de asesores de su campaña electoral

³¹⁸ Esta depresión demuestra que en la sociedad existe una interdependencia entre ambos sexos, como manifiesta la propia Eleanor Roosevelt y lo recoge en su biografía Joseph Lash (1971, p. 382). “Si la Depresión nos ha enseñado algo es la lección de interdependencia... una parte o grupo del país no puede prosperar mientras los otros se precipitan por la ladera.”

³¹⁹ Eleanor Roosevelt establece que a sus conferencias de prensa asistan solamente mujeres periodistas representando a los distintos diarios. Esta fue una medida que produjo la incorporación de numerosas mujeres a las redacciones de los diferentes periódicos.

³²⁰ En la política estadounidense a los miembros que forman parte del Gabinete de Gobierno se les denomina *Secretary*. El cargo que ocupaba la Sra. Perkins equivale al de Ministra de Trabajo en nuestro contexto político.

conocido como *Brain Trust* no cuenta entre sus miembros con ninguna figura femenina.³²¹

La característica más destacada de la participación de las mujeres durante el *New Deal* es la existencia de una red de contactos profesionales y personales que une a todas aquellas que desempeñan puestos de responsabilidad dentro de la administración que dirige el presidente Roosevelt³²². Eleanor Roosevelt es una de sus líderes indiscutibles, junto a Frances Perkins y Molly Dewson y su influencia se extiende a dos grandes campos: la política del Partido Demócrata y la legislación que se promueve sobre ayudas sociales. En política, Molly Dewson funda la *Women's Division* convirtiéndose en un sector vital dentro del *Democratic National Committee*. En el campo de las mejoras sociales, las mujeres tienen un papel decisivo en el desarrollo de la *National Recovery Administration (NRA)*, la *Social Security Act*, la *Fair Labor Standards Act*, y la política de ayuda de la *Works Progress Administration (WPA)*.

No obstante, a pesar de que el *New Deal* supone un nuevo campo de acción para las mujeres en la administración demócrata, ellas siguen teniendo menor cobertura social que los hombres y reciben sueldos más bajos que ellos, aun realizando el mismo trabajo, algo que, desgraciadamente, todavía es habitual en el momento actual. A pesar de todo, se puede afirmar que durante este período, la mujer alcanza una cuota de poder político sin precedentes en toda la historia estadounidense y el éxito conseguido por el partido demócrata en las elecciones de 1936 marca el momento más alto de participación femenina en el *New Deal*. Como señala la propia Eleanor Roosevelt (1992: 262), “las mujeres toman conciencia de la necesidad de formar parte de la vida política de su país”.

³²¹ Este grupo de asesores es el principal responsable de la elaboración de los discursos de la campaña electoral de Roosevelt. Edward J. Flynn (1947, p. 118), quien trabaja con James A. Farley en la campaña demócrata de 1932, escribe sobre ellos: “His so-called "brain trust" had been organized in March, and with their assistance he had planned his whole strategy as far as speeches were concerned. Many of them were already written. About the only decision he had left to make was where certain types of speeches were to be delivered.”

³²² Para ampliar la información sobre la red de contactos de mujeres influyente durante el *New Deal*, consultar los estudios de Antonia Sagredo Santos, “La incorporación de la mujer en la política estadounidense de los años 30”, 2006, pp. 635-649 y “Mujeres protagonistas de la sociedad estadounidense del *New Deal*”, 2013, pp. 1143-1157.

2. LA MASIVA INCORPORACIÓN DE LA MUJER AL MERCADO DE TRABAJO (1941-1945)

La presencia de la mujer en todos los sectores de la sociedad estadounidense fue creciendo a lo largo de los años 30, llegando a alcanzar su momento más significativo durante el período en el que los Estados Unidos intervienen en la Segunda Guerra Mundial, 1941-1945. Su participación en el conflicto bélico favoreció la incorporación de las mujeres al mundo del trabajo, ya que al desplazarse los hombres al extranjero a los lugares que se desarrollaba la contienda, ellas les sustituyeron y realizaron todo tipo de tareas, incluso las que requerían una cierta especialización y que antes habían evitado. Por primera vez salieron del ámbito privado y de aquellas actividades u oficios, propiamente femeninos, como maestras y enfermeras, llegándose a integrar en todos los sectores de la actividad económica, incluso realizando trabajos que se consideraban no eran aptos para ellas, por su peligrosidad o dureza.

Como consecuencia, más de seis millones de mujeres entraron en el mercado de trabajo durante la guerra, un incremento de más del 50% y en la industria aún fue mayor, representando un 110%. En 1944 más de un tercio de las mujeres estaban trabajando fuera del hogar en los Estados Unidos. Hay que señalar que en 1940, tan solo un 15% de las mujeres casadas estaban empleadas, mientras que en 1945, la cifra asciende al 24%, superando por primera vez a las trabajadoras solteras. Era la primera ocasión en la que se les ofrecía esa gran oportunidad y no estaban dispuestas a desaprovecharla (Tindall & Shi, 2007:836-837).

El gobierno estadounidense era consciente de que necesitaba a la mujer para mantener la actividad económica del país y lanzó una gran campaña propagandística para concienciar a la sociedad de la necesidad de que ellas se incorporaran al trabajo, pero a pesar de utilizar a las mujeres como mano de obra imprescindible en las industrias relacionadas con la defensa, no se dieron pasos para cambiar el papel de subordinación que tenían en el mundo del trabajo. A pesar de que la *War Manpower Commission (WMC)* realizaba grandes campañas a nivel nacional para conseguir que se incorporasen en las industrias de material bélico las mantuvo alejadas de sus órganos de decisión. Mary Anderson, directora del *Women's Bureau* del *Department of Labor*, criticó duramente esta actitud diciendo: “La *WMC* tenía dudas y una gran preocupación sobre lo que entonces se veía como una actitud de impulso a la militancia o un espíritu de cruzada por parte de las mujeres líderes...” (Zinn, 2003: 416).

Sin embargo, a pesar de que los sueldos que ellas percibían en esos años eran más elevados que los que habían recibido anteriormente por semejantes tareas, seguían siendo inferiores a los que tenían los hombres por los mismos trabajos. A pesar de ello, al sentirse independientes y sin la tutela de sus maridos o familia, multitud de mujeres se incorporaron a las fábricas durante la contienda, creándose algunos iconos, como era *Rosie the Riveter* (Rosita la remachadora), que animaba a las mujeres a realizar trabajos relacionados con las actividades bélicas, concienciándolas de que estaban contribuyendo al esfuerzo bélico de la su nación.

Tan importante como la incorporación de la mujer al trabajo, rompiendo las normas establecidas hasta entonces, fue la desaparición, aunque de forma parcial, de la segregación por razón de raza y sexo en el mundo laboral durante el período bélico. Tanto las mujeres como los hombres de color consiguieron mejores trabajos, dejando los campos de algodón y las actividades en el servicio doméstico para asumir nuevas tareas que estaban mucho mejor pagadas en la industria. Asimismo, hay que destacar como las mujeres, blancas y de color, se integraron en los sindicatos, cuadruplicando el número de afiliadas en ese período (MacLean, 2009: 6-7).

3. LA MUJER EN EL EJÉRCITO

Por primera vez en la historia del ejército norteamericano la mujer salió de su rol único de enfermera y comenzó a desempeñar otras funciones dentro del mismo. Hay que mencionar que en los años 40 la idea de que existieran mujeres militares tenía un gran rechazo dentro del mismo ejército, así como en la propia sociedad estadounidense, sin embargo al incorporarse los hombres a la Segunda Guerra mundial, hubo necesidad de integrar a las mujeres en las filas del ejército norteamericano.

Las primeras mujeres que se incorporaron al ejército estadounidense lo hicieron en el *Women's Army Auxiliary Corps (WAAC)*, que se crea por la *Public Law 554* el 15 de mayo d 1942 y que se convierte en el *Women's Army Corps (WAC)* el 1 de julio de 1943, constituyéndose en la rama femenina del ejército estadounidense. La Coronel Oveta Culp Hobby (1905-1995) fue su primera directora desde 1942 hasta 1945³²³. Palas Atenea, diosa griega de la guerra era la insignia oficial del *Women's Army Corps*.

³²³ Oveta Culp Hobby (1905-1995) fue la primera directora del *Women's Army Corps*, posteriormente, sería la primera ministra del *US Department of Health, Education & Welfare* (1953-1955).

La mayoría de estas mujeres militares sirvieron en su país, pero hubo una parte que ellas que estuvieron destinadas en diferentes lugares en todo el mundo, incluida Europa, los países norteafricanos y Nueva Guinea. Como ejemplo, podemos señalar que las mujeres del WAC llegaron a las playas de Normandía unas semanas antes del desembarco.

El General Douglas MacArthur decía que las tropas del WAC son “mis mejores soldados”, alabando su trabajo duro y recordando que protestaban menos y eran más disciplinadas que los hombres (Treadwell, 1954: 460). Muchos generales las preferían y solicitaban que se incrementase su número pero se encontró con la oposición de una parte de la sociedad y del propio Congreso. Las 150.000 mujeres que sirvieron en la WAC representaron el equivalente a siete divisiones de hombres. El General Dwight D. Eisenhower dijo que: “su contribución en eficacia, destreza, espíritu y determinación eran enormes”. (Treadwell, 1954: 408).

El *Women's Army Corps* fue disuelto en 1978 y las mujeres que estaban integradas en él se incorporaron al *Military Occupational Specialty*. Desde entonces, están incorporadas en todas las unidades del ejército estadounidense, aunque solo se les permite estar en el frente desde 1994, cuando el Secretario de Defensa ordenó que se suprimiera el “sustancial riesgo de captura” de la lista de casos en los que se excluía a la mujer de ciertas unidades militares.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, cerca de 150.000 mujeres se habían alistado para servir a su país en el WAC y 50.000 en su equivalente en la Navy, el *Women Accepted for Volunteer Emergency Services (WAVES)* (Tindall & Shi, 2007: 836). Además, hubo otros cuerpos militares en los que se incorporaron mujeres como el SPARS siglas por las que se conocía al *United States Coast Guard Women's Reserve*, y el (civil) *Women Airforce Service Pilots*.

Muchas de estas mujeres que se incorporaron al ejército pertenecían a minorías: unas eran mujeres de color que habían sufrido discriminación racial y otras eran japonesas-americanas, a pesar de que sus familias fueron trasladadas obligatoriamente a campos de internamiento.

3. REPORTERAS EN LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: LAS DAMAS DEL DÍA D

Los años durante los que se desarrolló la Segunda Guerra Mundial constituyen un período histórico que también marcó un cambio en la percepción de las mujeres

periodistas que se incorporan para cubrir el conflicto: las reporteras de guerra. Este grupo de periodistas fueron conocidas como las Damas del Día D. Ellas estuvieron en los frentes de batalla, enviaron sus reportajes desde Normandía durante el desembarco, entraron en la recién liberada París y visitaron los campos de concentración en Europa.

El grupo de mujeres corresponsales estadounidenses libraban su propia batalla en cada frente para superar la prohibición que existía para que las mujeres no estuvieran en el frente en la Segunda Guerra Mundial. Entre ellas había un gran sentido de competitividad pero al mismo tiempo una gran camaradería. A continuación vamos a presentar a algunas de ellas:

4.1. Martha Gellhorn (1908-1998)

Martha Gellhorn tuvo su primera experiencia como periodista de guerra en los años 30 en España, donde cubrió la guerra civil con quien sería su futuro esposo, Ernest Hemingway. Martha pensaba que las mujeres corresponsales de guerra eran molestas para el ejército y así se lo hizo llegar a las autoridades militares, afirmando que ninguna de ellas tendría esos trabajos si no supieran cómo hacerlo, y este curioso tratamiento condescendiente era tan ridículo como indigno.

También cubrió la Segunda Guerra Mundial y cuando llegó el Día D, cuando el matrimonio ya estaba roto, Hemingway obtuvo su acreditación de guerra de *Colliers*, la revista para la que Gellhorn había trabajado durante mucho tiempo, pero a pesar de ello, Gellhorn logró enviar su primer informe de Normandía a *Colliers*, con su estilo directo, centrado los efectos del conflicto sobre la población civil y en las bajas de guerra. Por su parte, Hemingway no logró llegar a la costa, a pesar de que él estuvo en uno de los barcos que participó en el desembarco de Normandía. Según recoge la biografía de Martha Gellhorn, Caroline Moorehead (2003: 91), Gellhorn tuvo su gran exclusiva cuando se metió como polizón en un barco hospital para llegar a Normandía. Se encerró en un baño y se convirtió en la primera mujer en informar sobre la invasión.

Gellhorn fue una escritora prolífera ya que escribió trece novelas. Sin embargo, siempre se quejaría de ser más conocida como la tercera esposa de Ernest Hemingway. “Era una escritora antes de que lo conociera, y he sido escritora durante 45 años desde entonces” y se preguntaba: “¿Por qué debo ser una nota al pie de página en la vida de otra persona?”³²⁴.

³²⁴ *Telegram & Gazette*, 17 de febrero de 1998.

4.2. Elizabeth Lee Miller (1907-1977)

Elizabeth Lee Miller, contemporánea de Martha Gellhorn, fue uno de los iconos de los años 20 y 30. Fue descubierta en las calles de Nueva York por el editor de Condé Nast, quien la salvó de morir atropellada por un coche y la convirtió en modelo de *Vogue*. Ayudante del artista modernista Man Ray, musa del surrealismo y fotógrafa de personajes famosos en Nueva York. En los años 1920 fue modelo en la ciudad de Nueva York, hasta que se estableció en París, donde se convirtió en fotógrafa artística.

Durante la Segunda Guerra Mundial ejerció el periodismo de guerra. En las calles de Londres documentó la terrible devastación causada por el bombardeo aéreo de la ciudad, *Blitz*. Y en un golpe de suerte, cuando fue a fotografiar al locutor estadounidense Ed Murrow para la revista *Vogue*, quien debía escribir la historia no se presentó, así que lo escribió ella y realizó un buen artículo. Así, en 1942 fue acreditada como corresponsal de guerra para *Vogue* y se centró en el tema de las mujeres y la guerra. Miller fotografió a mujeres ejerciendo los diferentes trabajos que ejercieron durante la guerra.

Uno de los reportajes más importantes fue escrito en el mes de agosto de 1944 en Saint Malo, Francia, en el que describe la destrucción y el horror de la guerra:

Me escondí en un refugio alemán. Puse el pie sobre una mano separada de un cuerpo, muerta, y maldije a los alemanes por la repugnante y horrible destrucción que habían llevado a esa ciudad en otro tiempo maravillosa. Cogí la mano y la tiré al otro lado de la carretera, y volví corriendo a donde había salido, restregándome el pie y chocando contra las inestables columnas de piedra y resbalando en la sangre... (De Stefano, 2009: 118)

Cuando enviaba sus fotos a la redacción de *Vogue* incluía una nota en la que decía: “todo es real; os ruego que lo creáis” (De Stefano, 1009: 120). Debido a la gran dureza de muchas de sus fotografías, hubo una gran parte de ellas que no se publicaron y que Lee guardó en su casa situada en los alrededores de Londres, *Farley Farm House*, en cajas. En esa casa vivió con su segundo marido, el versátil Roland Penrose³²⁵, pintor, biógrafo de Picasso, Miró, Man Ray y Tàpies, y mecenas del arte moderno en el Reino Unido. Posteriormente, años después de la muerte de Lee Miller, su hijo Anthony, las

³²⁵ Para familiarizarse con la apasionante vida de Lee Miller se puede consultar la obra de Penrose, 1985. Otras obras interesantes para conocer la vida de Miller y el círculo de las reporteras son: Caldwell, 1999 y la de Burke, 2005.

reunió en una publicación. Eran sesenta mil imágenes, que representaban una parte importantísima de su trabajo como fotógrafa y que constituye su gran legado.

4.3. Virginia Cowles (1912-1983)

Virginia Cowles comienza a trabajar para *Harper's Bazaar* a los dieciséis años, dedicándose al periodismo y convirtiéndose en una famosa corresponsal de guerra. En 1937 se traslada a España y cubre la Guerra Civil para el Grupo *Hearst*, informando desde los dos bandos indistintamente. Viajó con Ernest Hemingway al frente a más de treinta kilómetros de Madrid, cerca de Guadalajara. Las crónicas, generalmente, las redactaba en la cabina de prensa del edificio de la Telefónica, el cual era objetivo militar, pero en el que seguían trabajando en sus cabinas de prensa en un Madrid que sufría bombardeos diarios.

A partir de febrero de 1938, Virginia viajó por toda Europa, posteriormente, cubriendo el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Visitó Checoslovaquia, Polonia, Rusia. En 1940 estuvo en París pocas horas antes de que llegaran los alemanes y describe con gran realismo el éxodo de la capital francesa:

Imagínate millones de personas. Piensa en el ruido y la confusión, en el espeso olor del petróleo, en el chirrido de los cambios de marcha de los automóviles, en los gritos, los gemidos, las maldiciones, las lágrimas. Imagínate una corriente continua de seres humanos bajo un sol abrasador que se dirigen hacia el sur desde París, y tendrás una imagen del gigantesco éxodo que provocó el avance alemán (Cowles, 2010: 19).

Realizaba entrevistas en la *BBC*, y en la estación de radio americana *NBC* desde la que informaba a sus conciudadanos en los Estados Unidos sobre la guerra que se estaba librando en Europa.

En 1940 publica su obra *Looking for Trouble* que se convirtió en un auténtico *bestseller*. Se reeditó el mismo año de su publicación cuatro veces y otras cuatro en 1942.

En 1941, viendo cómo transcurría el curso de la guerra, estaba convencida de que los Estados Unidos debían intervenir en ella y que no podía quedarse por más tiempo al margen de los acontecimientos. Ese año realizaría una gira por Estados Unidos dando conferencias y explicando a sus compatriotas que esta era también su guerra y que debían luchar por la democracia y por “la dignidad del hombre” (Cowles, 2010: 21).

Cuando Estados Unidos entró en la guerra, el 7 de diciembre de 1941, Virginia se convirtió en asesora del embajador americano en Londres, Gilbert Winant, quien la

envió en 1943 al norte de África para conseguir información sobre las actividades angloamericanas en el frente de Túnez. Sin embargo, al llegar allí no se le permitió visitar el frente, debido a su condición de mujer. Como Virginia estaba dispuesta a cumplir con su misión, se dirigió al General Eisenhower para que le concediera el correspondiente permiso, recibiendo pronto un telegrama en el que se leía: “La señorita Cowles puede ir donde quiera: se le ofrecerá toda ayuda posible; no habrá discriminación de raza, credo o sexo” (Cowles, 2010: 21). Después de recibir este salvoconducto para moverse libremente por el campo de batalla fue testigo del ataque de Rommel sobre el ejército aliado.

Al terminar el conflicto escribió conjuntamente con la periodista Martha Gullhorn una obra de teatro sobre los prejuicios que existían sobre las mujeres corresponsales de guerra titulada *Loves Goes to Press*, que se estrenó en Londres en 1947 con un gran éxito, pero que fracasaría en Nueva York, cuando fue producida por Joseph Logan. La obra fue estrenada de nuevo en Nueva York en 2011.

En 1945 se casó con el periodista Aidan Crawley, retirándose a cultivar su faceta de escritora, publicando la biografía de *Winston Churchill, the Era and the Man* (1953), una historia sobre los Rothchild (1973), los Astor (1979) y los Romanov (1979). En 1983 fallece en un accidente de tráfico cerca de Burdeos, Francia.

4.4. Helen Kirkpatrick (1909-1997)

Después de finalizar sus estudios superiores, en 1935 vuelve a Europa, concretamente a Francia, ya como reportera de *New York Herald Tribune*. En 1937 se traslada al Reino Unido para trabajar como *freelance* para diferentes diarios, entre ellos para el *The Daily Telegraph* y el *Manchester Guardian* y para el *New York Herald Tribune*. Durante unos años ejerce como corresponsal sobre temas diplomáticos para el *Sunday Times*.

Desde 1939, Helen Kirkpatrick, era la directora de la oficina del *Chicago Daily News* en Londres. Cuando dijeron que las mujeres no podían estar en las zonas de guerra porque no podían cavar letrinas, un editor estadounidense en Londres respondió que Kirkpatrick podía ganarle a cualquiera en esa actividad particular.

Por sus servicios durante el Segunda Guerra Mundial fue condecorada con la *Medal of Freedom* y la *Legion de Honour* y la *Médaille de la Reconnaissance Française* y posteriormente con la *Rockefeller Public Service Award* por su colaboración con el gobierno estadounidense.

Helen Kirkpatrick era una intelectual, amante de la literatura y escritora. Fue autora de dos obras sobre política exterior: *This Terrible Peace* (1938) y *Under the British Umbrella: What the English Are and How They Go to War* (1939).

Cuando finaliza la guerra, Helen ha cubierto más de un frente: había estado en Italia, Francia, Alemania y el norte de África. Ya tenía una gran trayectoria profesional y sus opiniones eran tenidas muy en cuenta. Participó en el comité que decidía qué reporteros cubrirían el Desembarco de Normandía. Los reportajes que escribió sobre el bombardeo de Dover y Londres (*Blitz*) impresionaron a Edward R. Murrow, quien trató de que la contrataran en la *Columbia Broadcasting System (CBS)*. Sin embargo, la *CBS* consideraba que ya tenían a Mary Marvin Breckinridge, quien había sido la primera mujer que trabajó en la *CBS* y no estaban interesados en otra mujer más.

Además hubo muchas mujeres que desempeñaron el periodismo y trabajaron como reporteras de Guerra, entre las que recordaremos a: Margaret Bourke White, Ruth Cowan para *Associated Press*, Katherine Coyne del *Herald*, Lee Carson, Mary Welsh y muchas más. Todas ellas fueron mujeres excepcionalmente valientes pero también unas excepcionales periodistas que mostraron una gran profesionalidad. Fue un gran logro personal y profesional por el que muchas pagaron un alto precio.

5. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE AL ACABAR LA GUERRA

En 1945, cuando finaliza la Segunda Guerra Mundial, los hombres regresan a casa para volver a los trabajos que habían dejado para incorporarse al frente, entonces las mujeres ya no van a ser necesarias en la industria. Iban a perder todo lo que habían alcanzado durante el período bélico. Sin embargo, ellas no estaban dispuestas a volver a asumir el rol que les asignaba la sociedad dentro del hogar y que limitaba sus tareas a las de esposa y madre.

Para denunciar la desigualdad que hay con respecto al hombre, se celebra en 1946 el *Congress of American Women, CAW*, en el que se trata de hacer un repaso a la situación de la mujer durante los veintiséis años que han transcurrido desde consiguiera su derecho al voto en 1920, y se acusa a los dos partidos, Republicano y Demócrata de no abordar el tema de la “igualdad de derechos”, denunciando que:

Estas organizaciones políticas están dominadas y controladas por hombres, y han muy poco conocimiento de los problemas de las mujeres. Estas están ahora siendo conscientes de la

necesidad de una acción política unida, y de la elección de mayor número de mujeres para representarlas. El *Congress of American Women* plantea luchar por tener “48 mujeres en el Congreso [de los EE.UU.] en 1948”. (MacLean, 2009: 47)

El retroceso en la presencia de la mujer en el mundo laboral, va acompañado de un retroceso en su presencia en todas las esferas de la sociedad. Así, se observa cómo en las décadas de 1950 y 1960 hay un menor de mujeres que desempeñen cargos relevantes en el gobierno y en la política, disminuyendo de forma significativa si se compara con la cifra en los años 30 (Ware, 1981: 135).

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial el gobierno había animado a las mujeres a incorporarse a las industrias del país, ahora, finalizado el conflicto, les pedía que volvieran a sus hogares a cuidar de su familia y a desempeñar las tareas domésticas. La escritora y experta en salud mental Edith M. Stern publicó en 1949 un artículo muy crítico en una revista muy popular, *The American Mercury*, en el que describía la dura vida de las amas de casa, del que reproducimos unas líneas:

SE BUSCA AYUDA: EMPLEADA DOMÉSTICA: MUJER: Toda la cocina, limpieza, lavado de ropa, costura, planificación de las comidas, compras, calefacción todos los días de la semana, secretaria de servicios sociales y cuidado completo de tres niños. El salario a discreción del empleador. Tiempo libre si es posible.

Nadie en su sano juicio respondería a tal trabajo. Nadie en su sano juicio, incluso un viudo desesperado pondría este anuncio. Describe correctamente la situación de una esposa y madre media, en la que permanecen la mayoría de las mujeres por amor, pero muchas porque no tienen forma de dejarlo. (Stern, 1949: 71)

De todas las mujeres, las afroamericanas llevaron la peor parte. Las oportunidades que se les habían abierto durante la Segunda Guerra Mundial, ya no las seguían teniendo, excepto las tareas que estaban entre las pero consideradas, las más desagradables y peor pagadas. Al finalizar el conflicto, muchas de esas mujeres se ven obligadas a volver de nuevo al servicio doméstico, viéndose marginadas de nuevo doblemente, por ser mujeres y por ser de color.

Esta situación de pérdida de protagonismo y alejamiento del sistema productivo de la mujer dentro de la sociedad estadounidense haría que:

Las mujeres de esos grupos [afroamericanas, latinas y asiáticas] llegaran a estar activas en los años de postguerra como nunca antes lo habían estado. Al no serles posible poder depender de

los ingresos de los hombres y al no beneficiarse de la aclamada prosperidad de esa era, muchas se volvieron hacia los sindicatos para mejorar sus vidas... los sindicatos industriales que habían surgido con fuerza en las décadas de 1930 y 1940 mantuvieron una gran fuerza para luchar por la justicia social en los 50 y 60. Crearon un ámbito donde muchas mujeres trabajadoras, blancas, negras y latinas y comenzaron a trabajar a favor de la igualdad de género. (MacLean, 2009: 8)

Este sería el germen de los movimientos de liberación de las mujeres de los años 60.

5. CONCLUSIONES

Durante el periodo en el que se desarrolla la Segunda Guerra Mundial se registra en todo el mundo una incorporación de la mujer al mercado laboral, ante la falta de mano de obra masculina. En Estados Unidos tuvo una especial relevancia porque, al estar lejos del conflicto, que se estaba produciendo en la vieja Europa, la industria del país se convierte en suministradora de gran parte de los productos que necesitan los países aliados, que están sumidos en la conflagración bélica.

Desde el gobierno se anima a las mujeres, con un gran aparato propagandístico, para que se integren en todas las ramas profesionales, incluso en aquellos sectores considerados exclusivamente masculinos, debido a su dureza o peligrosidad.

La mujer estadounidense acepto el reto y trabajó en todos los trabajos que se le ofrecían, sintiéndose orgullosa de sentirse valorada y remunerada, por primera vez en su vida. Sin embargo, vemos que esta situación de igualdad de oportunidades, aunque no de salario, va a verse interrumpida cuando finaliza el conflicto y vuelven los hombres a sus hogares y a sus trabajos. En ese momento, se desarrolla de nuevo una amplia campaña desde el gobierno y las principales instituciones para conseguir que la mujer volviera al hogar para ejercer las funciones de ama de casa y esposa.

Las mujeres van a dejar sus trabajos, ante la imposibilidad de seguir desempeñándolos, pero va a ir adquiriendo un espíritu de lucha para reivindicar la igualdad de derechos con los hombres. Éste sería el germen del activismo de los años 60 a favor de los derechos de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTHONY, S. B., "Woman Suffrage Crusade in the American West", *Journal of the West*, 21/2 (April 1982), pp. 5-15.

BURKE, C., *Lee Miller. A Life*, New York, Knopf, 2005

CALDWELL, N., *The Women Who Wrote the War*, New York, Arcade Publishing, 1999.

COWLES, V. S., *Looking for Trouble*, New York, Harper, 1941.

COWLES, V. S., *Desde las trincheras. Una corresponsal Americana en la Guerra Civil Española*, Madrid, Siddharth Meththa, 2010.

COWLES, V. S. & GELLHORN, M., *Loves goes to Press*, New York, A 20th-Century Life, Henry Holt & Co., 1940.

DE STEFANO, C., *Americanas aventureras*, Barcelona, Circe ediciones S. A., 2009.

EDITORIAL, *Telegram & Gazette*, 17 de febrero de 1998.

FLEXNER, E., *Century of Struggle: The Woman's Rights Movement in the United States*, New York, Belknap Press, 1996, p. 337.

FLYNN, E. J., *You're the Boss*, New York, The Viking Press, 1947.

KIRKPATRICK, H., *This Terrible Peace*, London, Rich & Cowan, 1938.

_____, H., *Under the British Umbrella: What the English Are and How They Go To War*, New York, Scribner, 1939.

HAYS, E. R., *Morning Star: A Biography of Lucy Stone*, New York, Harcourt & Brace, 1961.

LASH, J. P., *Eleanor y Franklin*, New York, Smithmark, 1971.

MACLEAN, N., *The American Women's Movement, 1945-2000. A Brief History with Documents*, New York, Bedford/St. Martins, 2009.

MOOREHEAD, C., *Martha Gellhorn: A Life*, London, Chatto & Windus, 2003.

PENROSE, A., *The lives of Miller*, Londres, Thames & Hudson, 1985.

ROOSEVELT, E., *The Authobiography of Eleanor Roosevelt*, New York, Da Capo Press, 1992.

SAGREDO SANTOS, A., "La incorporación de la mujer en la política estadounidense de los años 30", en Arriaga Flórez, M., *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Editorial Arcibel, 2006, pp. 635-649.

_____, A., “Mujeres protagonistas de la sociedad estadounidense del New Deal”, en Arriaga, M.; Bartolotta, S. y Clavijo, M., eds., *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura*, Sevilla, Arcibel Editores, 2013, pp. 1143-1157.

STERN, E. M., “Women are household Slaves”, *The American Mercury*, 68/301, (January 1949), pp. 71-76.

TINDALL, G. B. & Shi, D. E., *America; A Narrative History*, New, York, Norton, 2007.

TREADWELL, M. E., *Women's Army Corps*, New York, New York University Press, 1954

WARE, S., *Beyond Suffrage, Women in the New Deal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

ZINN, H., *A People's History of the United States, 1942-2001*, New York, Harpers & Collins, 2003.

UNA HERIDA ABIERTA EN EL CUERPO DE LAS MUJERES: LA VIOLENCIA SOBRE LAS MUJERES EN LA GUERRA DE LOS BALCANES

Sara Velázquez García
Universidad de Salamanca

1. CONTEXTO HISTÓRICO

La Guerra de los Balcanes, también conocida como guerras yugoslavas, que tuvo lugar entre 1991 y 2001 fue una sucesión de conflictos bélicos de tipo religioso, político y económico que acabó con la unidad territorial y se saldó con un número de víctimas tal que superaba incluso el habido durante la Segunda Guerra Mundial: se habla de unas 130.000 personas muertas y millones de desplazados huyendo del horror.

Además, con la Guerra de Yugoslavia la civilización europea asiste una vez más a un episodio negro de su historia volviéndose a vivir auténticos ataques contra la integridad del ser humano; vuelven los campos de concentración, las fosas comunes, las masacres, la limpieza étnica, las deportaciones... Cuarenta años después de la Segunda Guerra Mundial un conflicto armado obligaba una vez más a millones de personas a abandonar sus pertenencias, sus próximos, sus hogares, a dejar toda una vida atrás huyendo del horror sanginario y cruel que no entendía de edad, de religión, de condición social o de sexo.

Una guerra cruel, como todas, que acabó convirtiéndose en una lucha de todos contra todos. Una guerra batida por hombres, pero sufrida de igual manera por sus mujeres (en el sentido amplio de la palabra) y sus hijos. Mujeres que, en la mayoría de los casos, no participaron activamente en la guerra pero sufrieron la violencia y la crueldad de ésta en sus propios cuerpos.

Nelle situazioni di guerra e di conflitto interno le donne sono esposte, come e più di altre categorie di persone a sistematiche violazioni dei loro diritti. La violenza sulle donne non è un evento accidentale della guerra, ma un'arma bellica usata per molteplici propositi: spargere terrore, destabilizzare la società e annientarne la resistenza, premiare i soldati, estorcere informazioni. Inoltre, le donne soffrono in modo particolare a causa degli attacchi indiscriminati a opera delle forze armate, di militari e paramilitari, nei confronti della popolazione civile. (Flores, 2010: 242)

En los últimos tiempos se ha venido verificando que el número de víctimas civiles es superior al de víctimas militares. Asimismo, a lo largo de la historia y en los diferentes conflictos armados en el mundo se ha observado que las mujeres y los niños sufren de manera sistemática abusos y violaciones de sus derechos. Probablemente porque en esos contextos se genera un espacio de vulnerabilidad y de indefensión que aprovechan los grupos armados (y en algunos casos los soldados de las propias fuerzas gubernamentales). Este espacio de debilidad afirma en algunos aspectos los estereotipos masculinos y machistas: “Il clima di militarizzazione rafforza gli stereotipi maschili e incoraggia le aggressioni contro le donne e le ragazze, garantendo l’impunità ai colpevoli” (Flores, 2010: 246).

La entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres calcula que durante el conflicto de Bosnia fueron violadas veinte mil mujeres, en Ruanda, durante el genocidio de 1984, más de medio millón de mujeres fue víctima de estupro, en Sierra Leona, en Darfur, en Colombia, en la República Democrática del Congo, en Costa de Marfil...

En este artículo queremos ocuparnos principalmente de lo acontecido durante la Guerra de los Balcanes que tuvo lugar en los últimos años del siglo XX. Durante este período los medios de comunicación comenzaron a difundir por primera vez de manera más generalizada noticias sobre torturas y violaciones a mujeres y niños en los diferentes territorios en conflicto. Sin embargo, no era la primera vez que esto sucedía.

Ya en la Primera Guerra Mundial la opinión pública se hizo ampliamente eco de violaciones cometidas en los territorios ocupados, empero “le violenze alle donne, commesse in modo premeditato da singoli o da gruppi di soldati, non ebbero un carattere sistematico” (Bianchi, 2010: 43).

No fue el caso de Serbia, durante la invasión búlgara en el año 1915 fueron numerosos los casos de violencia y violaciones de los derechos humanos revelados durante la Comisión interaliada sobre las violaciones de las convenciones de La Haya y del derecho internacional por parte de Bulgaria, en los documentos de dicha comisión se afirmó que en Serbia se había llevado a cabo una guerra de exterminio programada y organizada.

La Commissione accertò che i crimini commessi avevano avuto un carattere sistematico; non si era trattato di fatti isolati e individuali, bensì di azioni collettive e organizzate il cui obiettivo politico era la conquista della Macedonia, già all’origine della seconda guerra balcanica, e in

particolare della fertile valle della Morava senza la quale, come scrisse nel 1918 il capo dell'ispezione della regione militare, "la nazione bulgara non avrebbe più cessato di lottare per la propria sopravvivenza". (Bianchi, 2010: 48)

Durante esta guerra los estuproos tenían el objetivo de castigar, humillar, someter; era un modo para celebrar el triunfo del nacionalismo y exaltar el poder y la autoridad de la virilidad.

La humillación fue sufrida de tal manera que la mayoría de esas mujeres vejadas y vulneradas en lo más íntimo decidieron callar:

A testimoniare su quanto esse avevano subito furono per lo più parenti, vicini, infermiere, insegnanti, capi famiglia [...] In alcuni villaggi gli uomini e i sindaci affermarono che tutte le donne avevano subito violenza, ma non osavano dirlo, specialmente quando gli stupri avevano condotto a una gravidanza. [...] Se molte tacquero, molte altre vollero esprimere la loro rabbia. Furono per lo più le madri e le donne anziane a rompere il silenzio: di fronte alle figlie e alle nuore violentate, contaminate dalla sifilide, uccise, rese folli dagli stupri ripetuti e feroci, vergogna e apatia lasciavano il posto alla volontà di far conoscere la brutalità che aveva distrutto le loro vite. (Bianchi, 2010: 55)

Fue décadas más tarde, durante la Guerra de los Balcanes de finales del siglo XX, cuando institucionalmente se condenan por primera vez las violaciones masivas y esto aparece reconocido como fruto de una "sistemática política bellica" (Di Palma, 2010: 222).

Per la prima volta nella storia lo stupro sulle donne, messo in atto in maniera pianificata e organizzata durante la guerra in Bosnia Erzegovina, è stato dichiarato crimine di guerra e crimine contro l'umanità. Nonostante siano trascorsi più di dieci anni dalla fine della guerra in Bosnia Erzegovina, il destino delle donne sopravvissute al crimine di stupro di guerra non ha fatto sì che le istituzioni statali adeguassero il loro contesto giuridico ai bisogni di queste donne. Non esiste legge che tratti lo *status* delle donne sopravvissute al crimine di stupro di guerra, che è stato ripetutamente perpetrato. Ancora nessuno sa esattamente quante donne siano sopravvissute allo stupro di guerra. È solamente certo che ce n e sono state a migliaia. Non si conosce neppure il numero dei bambini nati da questi crimini dell'orrore. (Bukvić, 2008: 75)

En 1993, cuando se constituye el TPIY³²⁶, aparece explícitamente la figura del estupro y la violación como crimen contra la humanidad. En ese mismo año la ONU condena “lo stupro di massa nell’ex Jugoslavia come arma bellica e strumento della cosiddetta *pulizia etnica*, considerando lo stupro parte di una politica genocidiaria” (*ibidem*).

En Bosnia, por ejemplo, se violaba a las mujeres bosnias musulmanas para forzarlas a quedarse embarazadas y tener así niños serbios como parte del proceso de limpieza étnica. Una vez más lo que se pretende es, más que la conquista de un territorio, la humillación y la aniquilación del enemigo hundiéndolo la autoestima, aunque en el caso de Bosnia se observan aspectos nuevos nunca vistos antes:

Nell’ex Jugoslavia, lo stupro commesso dai serbi nei confronti delle donne bosniache assume però anche aspetti nuovi: rito di iniziazione per gli stupratori e umiliazioni o addirittura violenze per chi si sottrae; umiliazione massiva della vittima ma anche dei suoi familiari – soprattutto nei casi di donne costrette a dare alla luce figli dei violentatori, donne stuprate davanti ai parenti, o dai parenti stessi costretti a farlo, infine donne ripudiate dalle loro stesse comunità di appartenenza dopo il marchio infamante dello stupro, quasi fossero loro le colpevoli – secondo un piano preordinato dagli ufficiali serbi nelle direttive date ai propri soldati sulla necessità di attaccare donne musulmane, soprattutto se adolescenti e giovani, per distruggere attraverso di esse la comunità musulmana. (Di Palma, 2010: 221-222)

Como ya hemos dicho, se calcula que sólo en Bosnia durante el periodo que va de 1992 a 1995 al menos 22.000 personas fueron víctimas de violaciones y violencia sexual. La cifra podría ascender a 50.000 aunque es difícil precisar ya que muchas de estas víctimas han preferido mantenerse en el anonimato o callar para siempre lo que ellas mismas consideran una vergüenza y una estigmatización. Entre 3.000 y 5.000 niños pudieron nacer fruto de estos abusos.

Gli stupri di massa, in particolare modo quando sono accompagnati da gravidanze forzate, sono stati usati come mezzo per umiliare le “loro” donne e per alterare la costruzione delle collettività etniche in tempo di guerra. (Lentin, 2009: 158)

Los expertos de Naciones Unidas que fueron enviados en 1992 a Yugoslavia hablan de cinco tipos de violencia sexual:

³²⁶ Tribunal Penal Internacional para la ex – Yugoslavia.

- Individuos o pequeños grupos cometen ataques sexuales a la vez que realizan saqueos y como modo de intimidación
- Individuos o pequeños grupos llevan a cabo violaciones (a menudo en público) a la vez que se producen batallas y combates.
- Individuos o pequeños grupos que tienen acceso a los campos o lugares de detenidos y cometen allí abusos sexuales, en estos casos también pueden utilizar a los hombres.
- Individuos o pequeños grupos atacan sexualmente a las mujeres para humillarlas y aterrorizarlas como parte de un plan de limpieza étnica
- Retención de mujeres en hoteles con el único objetivo de entretener a los soldados.

Este negro capítulo de la historia de la humanidad tendrá su reflejo en la literatura, con historias en algunos casos reales y en otros ficticias, pero siempre basadas en una cruda realidad en la que reinó la sinrazón.

La literatura de la inmigración en Italia cuenta entre sus autores con un buen número de escritores procedentes de los antiguos estados que durante décadas conformaron Yugoslavia. Algunos habían emigrado antes de que estallara el conflicto, otros lo hicieron durante la guerra. Pero el denominador común de todas sus obras es la recreación y el recuerdo de un país que era el suyo y ya no existe como tal. La guerra y todo lo que sucedió alrededor de ella es un tema recurrente para estos autores que quieren dejar constancia y denunciar lo que se sufrió en esos territorios. Nosotros hemos querido fijarnos en algunos de estos autores, escritoras para ser más precisas, y sus novelas para ejemplificar lo que venimos contando.

2. TESTIMONIOS DE LA GUERRA

Como decíamos no son pocos los libros en los que encontramos personajes víctimas de estos abusos, de la violencia sexual, vividos de manera diferente pero siempre con fuertes repercusiones en las vidas de los protagonistas. En *Piccola Guerra Perfetta*, Elvira Dones nos transmite el temor constante de las protagonistas de la novela y narra casos de víctimas de estupro étnico, perpetrado incluso contra adolescentes. Anilda Ibrahimi narra asimismo la crudeza del conflicto entre serbios y albaneses durante la

guerra de Kosovo y nos habla de las consecuencias que sufre una mujer víctima de la violencia. *Il nostro viaggio* de Enisa Bukvić es el relato de las vivencias y experiencias de la autora durante la guerra de Bosnia, la autora se convierte en el testigo directo de los efectos y consecuencias que sufren las víctimas de la guerra. La segunda obra de la autora de origen bosnio Elvira Mujčić también alude de modo elocuente a este drama.

2.1. *Piccola Guerra Perfetta* o la trastienda de una guerra

Elvira Dones³²⁷ publica en 2011 la novela *Piccola Guerra Perfetta* escrita tras un exhaustivo trabajo de documentación. Durante años se ha trasladado regularmente a Kosovo para recabar información y testimonios de primera mano y a partir de estos crear una novela que contara todo lo que viven durante una guerra quienes no hacen la guerra, todo lo que implica una guerra y generalmente queda sólo en la retina y en la memoria de quien la vive en primera persona. Roberto Saviano afirma en el prólogo al libro que “Elvira Dones non ci racconta solo la storia di chi si schierò, di chi prese le armi, ma anche e soprattutto quella di chi tutto questo l’ha subito, cercando in situazioni estreme di non perdere la propria umanità”. (Dones, 2011: VII)

Dones es una autora albanesa que abandonó su país en 1988 para instalarse en Suiza donde vivió y trabajó hasta 2004. Actualmente reside en Estados Unidos. En italiano ha publicado dos novelas que hacen referencia a Albania: *Vergine Giurata* que narra la realidad de un grupo de mujeres que habitan en el norte del país y que juran castidad desde la adolescencia y *Piccola Guerra Perfetta* sobre la guerra de Kosovo.

La novela es un relato de ficción pero con un escenario muy real, el recreado para ella por las mujeres que vieron y vivieron la guerra. Es la historia de miles de mujeres que durante los días de la contienda se jugaron la vida para conseguir algo de pan, para tener noticias de su familia, para conseguir sobrevivir. La historia de mujeres que sabían lo que había sucedido en las vecinas Bosnia o Croacia algunos años antes y vivían con el miedo a que la historia se repitiera.

Las mujeres de esta novela sufren la violencia de la guerra en sus propias carnes, son víctimas de la violencia sexual programada como un arma bélica:

³²⁷ Para una mayor información sobre la autora le recomendamos visitar su página web www.elviradones.com así como leer el artículo “Vergine Giurata di Elvira Dones: el tercer sexo en Albania” de Yolanda Romano publicado en <http://www.escriptorasyescrituras.com/revista.php/11/100>

- Si parla di stupri di massa, signor Jashari, - dice. – Arlind, la posso chiamare Arlind? Si parla di stupro sistematico. Orribile come in ogni guerra, insomma... Donne kosovare che ce l'hanno fatta ad attraversare il confine con l'Albania o la Macedonia sono state visitate e... Pare siano in stato pietoso. (Dones, 2011: 70)

Especialmente impactante será la historia vivida por dos jóvenes, Fatmir y Blerime, dos personajes adolescentes de la mano de los que viviremos a través de un relato directo y carente de sentimentalismos lo que sucedió en los campos de concentración: mujeres violadas y torturadas, maridos, hijos, hermanos que fueron obligados a presenciarlo sin poder evitarlo.

Li avevano fatti viaggiare su camion aperti per tante ore, fermandosi quando incrociavano gente in fuga. Scendevano e derubavano i fuggiaschi di tutto ciò che avevano, dicendo loro che se volevano salire sui camion dovevano prima pagare. Poi ne ammazzavano una decina o giù di lì e i camion ripartivano con il bottino lasciando i pedoni in compagnia dei cadaveri freschi. Sul camion si vomitava si urinava si defecava e la puzza era tremenda. Poi i serbi si arrestavano di nuovo, facevano scendere le donne e le spingevano verso gli alberi e gli alberi urlavano, e quando le grida finivano e le donne tornavano ne mancava sempre qualcuna [...] (Dones, 2011: 75)

La propia Blerime será víctima de las violaciones de un grupo de soldados sin que su hermano Fatmir pueda hacer nada por evitarlo a pesar de llegar a pagar con su vida el intento de salvarla de tamañas atrocidades.

Il tizio dall'uniforme strana strappa via Blerime dicendole che adesso si divertiranno un po' come hanno fatto con le altre vacche kosovare. Fatmir non la molla [...] Quello che sembra il comandante spara a Fatmir. Gli spara in gola. Lui cade, Blerime lo copre, e forse in quell'istante le è uscito un suono ma non ne è sicura. Il tizio che la stava portando via adesso ritorna con una specie di ascia. Scaraventa via Blerime e taglia Fatmir, lo fa a pezzi a velocità impressionante, mugolando, e un altro tizio afferra Blerime e la getta a terra vicino a Fatmir. Si stanno avvicinando degli autocarri, o forse dei carri armati. Blerime chiude gli occhi. (Dones, 2011: 143)

2.2. L'amore e gli stracci del tempo

Segunda novela de la autora albanesa Anilda Ibrahimi. La escritora se mudó también a Suiza en 1994 donde vivió tres años. Después se tóraslad a Roma donde aún vive hoy y donde es en la actualidad asesora del Consejo Italiano para los Refugiados. Anteriormente había publicado también en italiano *Rosso come una sposa*.

L'amore e gli stracci del tempo es sobre todo una historia de amistad y de amor que sobrevive a cualquier tipo de diferencia cultural, religiosa o de nacionalidad. Es la historia de amistad entre dos familias, una serbia y otra de Kosovo cuyos lazos permanecen unidos a pesar de todo. Es la historia de amor de los hijos de estas familias, él, Zlatan, serbio, ella, Ajkuna, kosovara, sueñan un amor eterno, al inicio de la guerra él promete que la buscará siempre, al terminar la guerra ella se queda quieta en un lugar de la tierra con la firme convicción de que un día él la encontrará.

Encontramos también en esta novela el relato, ficticio en este caso pero que representa el de miles de jóvenes que lo sufrieron en la realidad, de los abusos sexuales sufridos durante la guerra. Con la particularidad además de que Zlatan lo vive desde el otro lado, desde el de los soldados. Obligado a formar parte del ejército serbio asistirá a numerosas violaciones por parte de sus compañeros hasta que un día se rebela contra esta situación poniendo en riesgo su vida.

Zlatan conosce a memoria la storia. Prima i soldi e i gioielli. E se Zvonko è in vena guarda le donne. Altrimenti li lascia andare dopo qualche maltrattamento degli uomini. A volte si scappa il morto. (Ibrahimi, 2011: 73)

Se trata, como hemos visto en la tipología establecida por los observadores de la ONU y reflejada más arriba, de un caso de saqueo como modo de intimidación acompañado de abusos y violencia contra las mujeres.

Negli ultimi giorni Zvonko è piú inquieto del solito. Li mette in fila. Scruta le loro facce una per una. Poi si ferma davanti a una donna. Si vede che è bella anche se è ridotta male. In braccio tiene un bambino di due anni. Il bambino si mette a piangere [...] dopo queste parole trascinano la donna verso la macchina del comandante. Anche il resto della scena Zlatan lo conosce a memoria. Quel resto è la parte che ogni volta lo preoccupa di piú. Il comandante, dopo, chiama i miliziani e offre a tutti la sua preda. (Ibrahimi, 2011: 73-74)

El joven, que ha asistido numerosas veces a estas escenas, se las ha arreglado siempre para no participar de ellas. Sin embargo, estas prácticas se llevaban a cabo siempre en grupo implicando a todos los miembros creando una especie de vínculo de complicidad y afirmando así la pertenencia al grupo. Zlatan, que no está de acuerdo con este comportamiento y detesta cualquier forma de crimen y violencia, rechaza actuar cuando llega su turno. El comandante desvelará en este momento el uso de la violencia

sexual como un arma más: “questa è un’altra faccenda: questa è una guerra, e in guerra si usano tutti i mezzi. – Fossero tutti così divertenti i mezzi- ride uno dei miliziani” (Ibrahimi, 2011: 74).

El protagonista, en un acto heroico, se niega a seguir adelante recordándoles a todos cuán absurda le parece esa guerra, entre otras cosas porque asegura no saber qué patria está defendiendo:

- Sparami, - gli dice. – La terza armata serba mi ha portato qui a proteggere la patria contro la mia volontà. Peccato che io non abbia ancora capito di che patria si tratti, peccato che lei... – e indica la donna sdraiata. Ma non fa in tempo ad aggiungere altro.
- “ Che idiota, - si dice mentre sente gli spari e cade. – Potevo fare di meglio, le mie ultime parole sono state parole di circostanza”. (Ibrahimi, 2011: 75)

No obstante, el momento álgido de la narración la autora lo reserva hasta casi el final de la historia, aunque la realidad se deja entrever desde mucho antes. Ajkuna, la protagonista, ha sido también víctima de estupro. Un día será arrancada de su hogar y encerrada con otras jóvenes que correrán la misma suerte que ella. Y al igual que sucede en el caso de Blerime en *Piccola Guerra Perfetta* también verá cómo su padre es asesinado intentando salvarla de esa situación.

- ... Quella será, dopo la morte di mio padre, sono stata portata in un grande edificio. Era una scuola, la stanza dove ci hanno messe era vuota, dormivamo sul pavimento freddo, strette una all’altra. Eravamo in sette: quattro ragazze giovani e tre donne, madri di famiglia.
- Quando è toccato a me era giorno, vedevo filtrare poca luce dal corridoio, sicuramente eravamo negli scantinati. Quello che mi accompagnava mi ha tagliato i vestiti con la baionetta del suo fucile.
- Mi hanno sdraiata sul tavolo al centro della stanza, in quella stanza c’era solo un grande tavolo e nient’altro. Non ho urlato, non ho pregato nessuno. Non ho segni di sigarette spente sui miei seni, non mi hanno rotto il naso. Le mie compagne tornavano così. Con me non c’era gusto, ha detto il capo il secondo giorno. Questa è una mummia, questa è già morta da un pezzo. Non supplica non urla non piange non fa nessuna resistenza. Che storia è questa? (Ibrahimi, 2011: 244)

En este punto se revela otra de las finalidades de las violaciones en masa:

- Non so quanti giorni sono passati così. Una mattina ci hanno fatto uscire e ci hanno caricate di nuovo sul camion.

“Volevate la Nato, - urlava il capo, quello che mi aveva rifiutata. – Ve la faccio vedere io la Nato, uccideremo tutti i vostri uomini. Voi no, a voi metteremo nella pancia tanti piccoli serbi. Così la Grande Serbia non sarà piú un sogno”.

[...]

“Sei la piú donna che ho visto, - ha detto a una di loro il capo. – Questa non me la toccate: se è vergine, me la sposo, le riempio questa bella pancia con tanti piccoli serbi, un esercito”. E rideva come un matto. (Ibrahimi, 2011: 244)

Esta novela es, en definitiva, la historia de cómo la guerra, la guerra y el tiempo, sí cambian a las personas.

2.3. *Il nostro viaggio*. Il viaggio di Enisa Bukvić

Il nostro viaggio es la historia autobiográfica de las vivencias, experiencias y sentimientos de su autora durante la guerra en Bosnia y sus consecuencias posteriores. Bukvić, nacida en Montenegro, vive en Roma desde antes del comienzo de la guerra y desde ésta ha empleado todos los medios a su alcance y todos sus esfuerzos en ayudar a sus connacionales convirtiéndose en un referente para los refugiados bosnios en Italia y en el mundo en general.

El libro narra un viaje doble: el que realiza la autora para descubrirse a sí misma y su nueva identidad y el que hace la Yugoslavia que ella conoció hacia su disolución. El viaje de la escritora no es solamente un viaje interno, el relato se articula en torno a los múltiples viajes que la llevan hacia Bosnia durante los años del conflicto y en la posguerra con una asociación humanitaria. Así será testigo de primera mano de las atrocidades vividas, de la violencia, de la devastación de un país.

En cualquier caso, para el tema que nos ocupa en este estudio, *Il nostro viaggio* es un ejemplo claro de la proliferación del uso de las violaciones como arma de guerra. En el libro encontramos numerosos casos, en este caso reales. El primer indicio lo encontramos ya en el primer capítulo y al inicio de la guerra:

Raccontavano di aver dormito a casa di un contadino, in molti in una stanza. Il cibo era scarso e dividevano quello che trovavano. Avevano sentito che in città erano entrati gli estremisti serbi arrivati da Belgrado, con Arkan al comando, che questi ultimi uccidevano i civili innocenti e cacciavano via la gente dalle proprie case. Le ragazze venivano portate via, non si sapeva dove. Questi erano i racconti dei miei cari. (Bukvić, 2008: 40)

Pero el relato se hará mucho más evidente algunas páginas después al contar el impacto que sufre al conocer la historia de una joven de apenas trece años que había sido víctima de estupro:

Quando pasammo al reparto di ginecologia, dopo esserci accordati sulle liste dei materiali necessari, il dottor Muftić mi prese da parte portandomi nella stanzetta dove erano ricoverate due ragazzine. All'orecchio, mi disse che quella stesa sul lettino era stata vittima di uno stupro avvenuto a Brčko: non poteva avere più di 13 anni, forse anche meno. Quando l'ho vista, così innocente e indifesa, ho provato un tale groviglio di emozioni, da sentire soltanto il bisogno di allontanarmi da quella stanza per non vedere e dimenticare l'orrore di una bambina costretta a diventare madre in un'età nella quale dovrebbe solo giocare. La cosa che mi ha più sconvolto è stato il suo atteggiamento. Alle domande del ginecologo, anche lui ex prigioniero di un campo di concentramento di Brčko, la bambina cercava di negare lo stupro, inventando di essere sposata. (Bukvić, 2008: 48)

Y es que en muchos casos los abusos se viven con un sentimiento de culpa tan exacerbado que se prefiere el silencio y el engaño para que no se haga público. La víctima quiere evitar el repudio y la marginación. Aunque de este modo es muy probable que el miedo, la vergüenza y el trauma les impida llevar una vida normal en el futuro.

En cualquier caso, la escritora completamente conmocionada por esta situación decide contar a los medios de comunicación lo que está sucediendo en Bosnia para que estos se hagan eco de una situación mantenida en el silencio. Asimismo, éste fue el punto de partida a partir del cual la autora decide luchar contra esto: “In quel periodo in Italia si parlava molto dello stupro etnico in Bosnia, e io mi occupavo tanto della questione, rilasciando spesso interviste a giornali, televisioni e radio.” (Bukvić, 2008: 59).

Más adelante continúa relatando como continuó con esta labor ayudando a los refugiados:

[...] io cervaco di spiegare che cosa fosse davvero necesario e urgente fare per i profughi e per le donne che avevano subito violenza e stupri. Denunciavo le violazioni dei diritti umani in Bosnia e l'esistenza di campi di concentramento.

[...] In quel periodo molte associazioni italiane, in particolare, femminili, cominciarono a occuparsi del fenomeno dello stupro etnico in Bosnia. Organizzavano incontri e denunciavano questo crimine contro l'umanità. Spesso riscontravo resistenze quando parlavo e denuncai

questa tragedia, spiegando come fosse studiata a tavolino per distruggere l'anima delle donne musulmane. (Bukvić, 2008: 72-73)

No se habla sólo de violaciones a mujeres bosnias, también hay casos entre mujeres serbias, pero un “fenomeno studiato e programmato” como una estrategia de guerra más se observa en el caso de ataques a mujeres musulmanas especialmente, mientras que en el resto son casos más aislados y esporádicos.

Hemos visto en el libro de Anilda Ibrahimí que en un cierto punto viene revelada una de las finalidades del estupro étnico, obligar a las mujeres a tener niños serbios. En el relato de Bukvić encontramos una motivación similar:

Condurre giovani donne, ragazze e bambine nei *lager*³²⁸, costringendole a sottoporsi a sfoghi collettivi; tenere lì le donne incinte fino ai cinque – sei mesi di gravidanza per non farle abortire, non è solo violenza sessuale. L'obiettivo era far nascere figli “četnici”³²⁹. Lo rivelavano gli stessi stupratori [...]: “Non volevi più bambini, eh? E adesso farai un piccolo četnico”. (Bukvić, 2008: 115)

Este libro habla de la vergüenza que sienten las víctimas, del sentimiento de culpabilidad que muchas de ellas han desarrollado, pero es también una denuncia; la autora es clara al afirmar que se ha hecho muy poco para ayudar a estas mujeres: “È stato fatto davvero poco, sia all'estero sia nella stessa Bosnia Erzegovina, per venire incontro alle esigenze delle donne bosniache che hanno subito lo stupro etnico.” (Bukvić, 2008: 77)

2.4. E se Fuad avesse avuto la dinamita?

La autora de esta novela, Elvira Mujčić, es la más joven de las escritoras que ocupan nuestro estudio. Nació en Bosnia y al comienzo de la guerra abandonó su país instalándose con su familia en Roma donde continúa viviendo en la actualidad. Es autora de varias novelas ambientadas en su país natal.

³²⁸ Campo de concentración.

³²⁹ Chetnik, en serbio četnici, son una organización de soldados serbios nacionalistas surgida durante la Segunda Guerra Mundial.

E se Fuad avesse avuto la dinamita? narra la historia de Zlatan, un muchacho bosnio que huye de Sarajevo en 1995, una historia ficticia creada a partir de vivencias personales de la autora y de experiencias oídas a sus amigos.

Por lo que respecta al tema que nos ocupa en este artículo, la violencia sexual contra mujeres, en este libro aparece uno de los personajes más impactantes por la impotencia y los sentimientos de ternura que despiertan su reacción. Amela, una joven bosnia víctima de estupro, que ha desarrollado un trauma tan fuerte que el recuerdo de lo que le sucedió y el miedo no le permiten vivir.

Quei bastardi sono arrivati el'hanno portata lì... lì a Vilina Vlas...! [...] "Era un hotel... prima... Anche adesso lo è... come se niente fosse successo. A quell'epoca, invece, quel figlio di puttana di Lukić³³⁰ aveva trasformato l'albergo in un bordello dove portare le donne e violentarle. Ne hanno tenute lì più o meno 200... Sai che sono una decine sono vive? O le hanno uccise loro o si sono suicidate [...]. La mia Amela invece non si è suicidata solo perché la nonna la sorvegliava... E ora lo faccio io..." Fece una lunga pausa. "La prima volta l'hanno tenuta qualche giorno, poi l'hanno lasciata andare. La nonna mi ha detto che era tornata coperta di sangue, con i dolori lì, insomma, in quei punti che le donne... lì insomma!... Poi sono venuti a prenderla altre volte e da allora ha smesso di dormire e ve in continuazione le ombre. Anche adesso aspetta sempre che vengano a prendera... Ha paura, e vuole moreire... Vuole solo morire!... (Mujčić, 2009: 83)

Frente a esta incapacidad para superar el trauma encontramos en el libro otros casos de mujeres que intentan contarle todo y denunciarlo para seguir adelante, aunque es prácticamente imposible huir de esos recuerdos. Denuncian también la poca asistencia que han recibido las víctimas por parte incluso de los tribunales, "gli accusati di crimini a Višegrad non hanno nessuna accusa di stupro a loro carico. Non so, forse è un crimine minore, uno di quelli per i quali non bisogna rispondere!" (Mujčić, 2009: 93)

El propio Lukić, que mencionábamos en la anterior cita, no ha sido imputado nunca por este delito, a pesar de que muchos de los testigos han declarado haber sido violadas por él. Lo cierto es que muchos de esos criminales nunca fueron imputados ni condenados y en algunos casos en la actualidad ocupan cargos públicos y viven impunemente.

³³⁰ Milan Lukić es un personaje real, fue uno de los comandantes serbios responsable de algunas de las masacres ocurridas en Bosnia

Esta ausencia de castigo junto al silencio elegido por muchas de las víctimas por miedo a unas represalias que temen más duras que las propias vivencias existe el peligro de que este negro capítulo de la historia de la humanidad sea olvidado. Por ello, estas escritoras han decidido poner voz a todas esas mujeres anónimas y contar su historia, porque incluso en los relatos ficticios late un fondo de autenticidad, para que la sociedad no olvide y en un intento de que semejantes crímenes sean condenados y no vuelvan a cometerse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIANCHI, B., “Gli stupri di massa in Serbia durante la prima guerra mondiale”, en Flores, M. (ed.), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, Milán, FrancoAngeli, 2010.

BUKVIĆ, E., *Il nostro viaggio. Identità multiculturale in Bosnia Erzegovina*, Roma, Infinito Edizioni, 2008.

DI PALMA, S. V., “Lo stupro come arma contro le donne: l'ex Jugoslavia, il Rwanda e l'area dei Grandi Laghi africani”, en Flores, M. (ed.), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, Milán, FrancoAngeli, 2010.

DONES, E., *Piccola Guerra Perfetta*, Torino, Einaudi, 2011.

FLORES, M. (ed.), *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, Milán, FrancoAngeli, 2010.

IBRAHIMI, A., *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2011.

LEGUINECHE, M. y SÁNCHEZ, G., *Los ojos de la guerra*, Barcelona, Random House Mondadori, 2001.

MUJČIĆ, E., *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Roma, Infinito Edizioni, 2009.

_____, *Al di là del caos*, Milán, Infinito Edizioni, 2011³

NUHEFENDIC, A., *Le stelle che stanno giù*, Santa María Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2011.

TERTSCH, H., *La Venganza de la Historia*, Madrid, El País Aguilar, 1999²

3. MUJERES ARTISTAS

***2.5. Participación de las mujeres en el arte y su
aportación a la cultura igualitaria***

VANGUARDIAS PICTÓRICAS DURANTE LA DÉCADA DE 1910 Y 1920: PROYECCIÓN DE LOS ROLES DE GÉNERO EN LOS ESTUDIOS DE CASO DE MARÍA BLANCHARD Y GEORGIA O'KEEFFE.

Patricia Gil Salgado

Universidad Complutense de Madrid

“A los hombres les gustaba situarme por debajo de ellos como la mejor pintora mujer.
Yo creo que soy uno de los mejores pintores.”

Georgia O'Keeffe³³¹

1. INTRODUCCIÓN

María Blanchard y Georgia O'Keeffe desarrollaron su trayectoria profesional en una disciplina artística dominada por hombres, tanto por artistas, como críticos, coleccionistas, marchantes o responsables de las galerías. Judy Barry y Sandy Flitterman-Lewis en su artículo titulado “Textual Practises: The Politics of Art making” (1980), se propusieron definir la práctica artística femenina de vanguardia favoreciendo el uso de estrategias deconstructivas, para analizar la imbricación del discurso estético y las fuerzas hegemónicas -políticas, sociales, culturales y artísticas- (Deepweell, 1995: 20). Desde esa perspectiva, puede resultar interesante analizar el caso de dos mujeres pioneras de una generación de artistas ligadas a la vanguardia, como O'Keeffe y Blanchard. ¿Cómo se construye históricamente la *diferencia sexual* y cómo los medios de comunicación e historiográficos han perfilado culturalmente sus imágenes públicas?

María Blanchard (1881-1932) pertenecía a un grupo de artistas de muy diversa procedencia que protagonizaron la renovación plástica en el París de las primeras décadas del siglo XX. A pesar de las hostilidades y exclusiones que tuvo que superar en un contexto dominado por hombres, y con una malformación física de nacimiento, logró insertarse en el ambiente de Montparnasse. La historiografía artística española no ha dejado de sacar a relucir sus defectos físicos, aun admitiendo la calidad de su obra, dibujando así, un perfil de una artista condicionada por sus circunstancias corporales

³³¹ <http://feminismo.about.com/od/poder/fl/Georgia-OKeeffe-naturaleza-viva.htm>. Internet 29-09-14.

(Bernárdez, 2009: 8). Escapó del asfixiante clima cultural español y de las burlas que se cebaban sobre ella y se marchó a París donde desarrolló la mayor parte de su vida. En los libros de Historia del Arte se destaca especialmente su situación de mujer minusválida y enferma, por encima de su propia obra y de su trayectoria como artista (Muñoz López, 2009: 84).

Georgia O'Keeffe (1887-1986) junto con su arte, ayudó a establecer una relación entre el movimiento moderno americano y la vanguardia europea pionera de comienzos del siglo XX. Se formó en parte emocional y profesionalmente, con el grupo que rodeaba a Alfred Stieglitz y sus galerías de Nueva York. Una artista que formaban parte del círculo de jóvenes artistas americanos de Stieglitz (Charles Demuth, Arthur Dove, John Marin, Marsden Hartley), así como sus predecesores y sucesores, ayudó a cerrar la brecha entre el arte americano y europeo (Conwart, 1987: 1). La notoriedad que adquirió O'Keeffe en la década de 1920, como consecuencia de la gran cantidad de retratos Stieglitz hizo de ella, afectó de manera significativa la reacción crítica a su trabajo (Cowart, 1987: 136). En 1921, Stieglitz organizó una exposición en las Anderson Galleries de Park Avenue de su trabajo fotográfico con 145 impresiones realizadas entre 1886 y 1921. Sin embargo, la mayoría de las críticas de la época se centraron en una serie de retratos eróticos, que compone casi la tercera parte de la serie de los retratos totales de O'Keeffe. Dichas fotografías, tomadas en los primeros veinticuatro meses de convivencia (1917-1919), parecían documentar una de las relaciones más intensa, apasionada y compleja entre un hombre y una mujer que hubiera podido registrar una cámara, hasta dicho momento (Eisler, 1991: 186). A partir, de entonces, la imagen pública de O'Keeffe se convirtió en contenido habitual para las revistas populares como *Life*, *Look*, *Time*, *Newsweek* y *The New Yorker*. Estas publicaciones tendieron a escribir artículos sobre su vida y el arte, cuando se celebraban grandes exposiciones retrospectivas de su trabajo (Danly, 2008: 32).

Con este trabajo pretendo explorar cómo continúan las mujeres siendo reguladas por medio de las clasificaciones científicas y culturales de sus cuerpos. Giddens mantiene que la identidad es una “construcción social” a merced de la propia existencia y de los constantes cambios de valores y tendencias que la sociedad genera y moldea en el individuo (Raich Muñoz, 2012: 44). Por lo tanto, ¿cómo influyeron los discursos dominantes sobre la diferencia sexual en la vida de esas pintoras? ¿Y en qué medida condicionaron las imágenes que produjeron? Debemos tener en cuenta la importancia del término “negociar”, ya que contrarresta la visión simplista de las mujeres artistas

como víctimas pasivas o audaces luchadoras contra la opresión patriarcal (Mayayo, 2003: 56).

2. ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO A MARÍA BLANCHARD

En la familia de María Eustaquia Adriana Gutiérrez Blanchard (Santander, 1881 – París, 1932) encontramos ilustres periodistas como su abuelo, Cástor Gutiérrez de la Torre, fundador en 1857 del periódico *La Abeja Montañesa*, y su padre, Enrique Gutiérrez Cueto, aficionado al arte y fundador en 1886 de *El Atlántico*. Con el tiempo María adoptaría el apellido materno, donde mostraba su voluntad de reforzar el vínculo con la cultura francesa en la que decidió vivir el resto de su vida (Bernárdez Sanchís, 2009:10).

A finales del siglo XIX, Santander posee una gran actividad económica gracias al comercio con las colonias, llegando a crearse una próspera y rica burguesía. Hidalgos, comerciantes y pescadores forman una sociedad apegada a sus costumbres, pese a las nuevas modas y aires que el ferrocarril había traído consigo a la próspera ciudad. Su ambiente cultural se desarrollaba en torno a las numerosas tertulias, que tenían como eje principal a los dos grandes personalidades literarias de ese momento, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) y José María de Pereda (1833-1906) (Salazar, 2012: 21). El padre de María, Secretario de la Junta de Obras del Puerto, era un hombre de gran cultura, aficionado a la pintura, como lo atestiguan algunos retratos familiares salidos de su propia mano; le inculca a su hija el amor al arte y pronto le regala una caja de pinturas (López Sobrado, 2012:123). La trayectoria artística de María se desarrolló en diversos contextos, desde la España regeneracionista al París de entreguerras, ocupando un lugar central el período cubista (1913-1920). Cuando en un primer momento, se traslada a Madrid estudia con sus maestros Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito y Emilio Sala. Un ámbito que gravitaba entre el clasicismo académico, el costumbrismo regionalista y el luminismo que vemos en los cuadros de nuestra artista como *Cabeza de gitana* (1906) y *Gitana* (1907-1908). A partir de Sala, recibiría un impacto indirecto del impresionismo y el simbolismo, debido al interés por los efectos de la luz sobre las superficies de objetos y figuras como se ve en *Retrato de niño* (1908-1909). Cuando en 1908 recibe la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, se animó a solicitar una beca a la Diputación y el Ayuntamiento de Santander (Prado, 2002: 39), para continuar su formación en París el año siguiente. Fue alumna de

Anglada-Camarasa, que gozaba de fama internacional no sólo entre coleccionistas y marchantes, sino también entre el público (Bernárdez Sanchís, 2009: 13-14.). Su maestro escribió un informe donde destacaba su “excepcional talento”, porque “de seres como ella depende el arte español regenerarse y reconquistar su elevado renombre” (VV. AA., 1976: 44).

En 1909 conoce en la Academia Vitti a la pintora rusa Angelina Beloff, con la que inicia una amistad duradera, emprendiendo con ella un viaje a Brujas en el verano, donde María se reencuentra con su amigo Diego Rivera. El pintor describe en sus memoria a María como “jorobada, y no levantaba más de cuatro pies del sueño. Pero encima de su cuerpo deforme había una cabeza extremadamente bonita. Las suyas eran, además, las manos más maravillosas que yo haya visto nunca” (Rivera y March, 1966: 66-67). En 1910 María acude a la academia parisina de la pintora rusa Marie Vassiliev, discípula de Matisse y corresponsal de varios periódicos rusos en la capital francesa. Instalada en París, tres años antes, había fundado con otros colegas la Académie Russe de Peinture et de Sculpture, aunque más tarde se separaría y abriría un nuevo centro con su nombre. Allí, María tuvo ocasión de conocer la obra cubista en la que la pintora rusa estaba trabajando por aquel entonces (Bernárdez Sanchís, 2009: 17).

Será a su vuelta a España, con motivo del estallido de la Primera Guerra Mundial, cuando muestre sus obras cubistas en la Exposición de Artistas Íntegros, organizado por Ramón Gómez de la Serna, primera ocasión en la que el público madrileño tuvo la oportunidad de contemplar este tipo de obras. Cuando a partir de 1916 se traslada definitivamente a París, María desarrolla su etapa cubista, al lado de Juan Gris, Metzinger, Picasso, Lothe, Bracque y otros (López Soriano, 2012: 11). Tras la guerra, la teoría cubista fue orientándose hacia un nuevo clasicismo de la mano de Severeni *Du cubisme aux classicisme* (1921) y de los puristas Ozenfat y Jeanneret (llamado más tarde Le Corbusier) *Après le cubisme* (1918). El “purismo” se autoproclamó orden tras el caos de la guerra: “la guerra termina, todo está organizado, clasificado y purificado” (Green, 1987: 10). La vuelta de María Blanchard a la figuración y a la gran tradición de la pintura fue acorde con el ambiente del momento. Entre los críticos de tendencia conservadora, había crecido un recelo hacia el cubismo y las vanguardias de preguerra, que consideraban elitistas y antipatrióticas. Frente al supuesto “desorden” de las primeras vanguardias, el sistema pictórico de los museos proporcionaba una buena base para la recuperación de la forma de las cosas y la apariencia del mundo. En 1921, María vuelve a participar en el Salon des Indépendants, esta vez recuperando un antiguo

cuadro que había pintado en Madrid en 1914, *La comulgante*, sería una buena *pièce de réception* en una época que abría las puertas de par en par a la figura, a la tradición y el clasicismo (Bernárdez Sanchís, 2009: 75). Los cuadros que pinta a partir de este momento muestran afinidades con la pintura holandesa, francesa y española de los siglos XV al XVIII. Ella no aspira a crear un nuevo clasicismo, sino a construir sus propias imágenes. A partir de sus cartas y de los testimonios de sus allegados, la imaginamos encerrada en el secreto de su estudio, pintando a partir de la rica memoria visual que todos reconocen en ella. Sin embargo, sus problemas económicos se acentúan y la salud de María empeora hasta tener serias dificultades para respirar. Muere el 5 de abril de 1932 y es enterrada en el cementerio de Bagneux (Bernárdez Sanchís, 2009: 148).

3. ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO A GEORGIA O'KEEFFE

Georgia Totto O'Keeffe (Sun Prairie, Wisconsin, 1887 – Santa Fe, Nuevo México, 1986), nació en la hacienda familiar de Wisconsin, en una excelente tierra de cultivo, con onduladas extensiones color caoba recortadas sobre el inmenso cielo. El paisaje es descarnado e ineludiblemente abstracto. Despejada de árboles y maleza, la extensión de tierra se idealiza, al no poseer límites concretos. Sus abuelos paternos eran inmigrantes ricos irlandeses, su abuelo materno George Victor Totto llegó a Sun Prairie a mediados de la década de 1850, casi diez años después que los O'Keeffe. Totto era un conde húngaro que se exilió después de participar en la revolución húngara de 1848 contra Austria, llegando a Estados Unidos aquel mismo año. Los padres de Georgia, Frank O'Keeffe, e Ida Totto, habían sido vecinos desde niños, sus familias durante un cuarto de siglo habían compartido el mal tiempo y las buenas cosechas (Robinson, 1992: 9-14).

Una parte importante de la formación de las niñas de clase media en el siglo XIX era el aprendizaje de determinados conocimientos refinados. Se consideraba esencial que una joven con inclinaciones culturales dominara el dibujo y la música. Georgia diría posteriormente, en las notas de Tomkins, que no recordaba la época en que no sabía leer música. Aunque decidió pronto que no tenía dotes para el canto, aprendió a tocar el violín y el piano con notable pericia. La música le proporcionó siempre gran placer y le costó bastante tomar la decisión de dedicarse exclusivamente a la pintura (Robinson, 1992: 27-28). Tras cursar sus estudios en Madison High School de Wisconsin, completarlos en Chatham Episcopal Institute de Virginia, decide en 1907, apuntarse a la

Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York.

Los temas de arte estadounidense habían sido tradicionalmente los recursos económicos y mercantiles del país: la navegación y la agricultura. Pese al marcado contraste con el auge tecnológico de ciertas urbes, los cuadros del período reflejaban una paz elegíaca; madres e hijos en muda armonía, mujeres castas y aristócratas en hamacas o ante tazas de té o tocadores. Ni rastro del humilde medio rural, ni del panorama industrial. Robert Henri daba clases en la Liga de Estudiantes de Arte, su formación procedía de la Real Academia de Múnich, centrada en retratos, pintura histórica y de género. Cuando se marchó de Alemania, le interesaron los paisajes y prescindió de los tonos oscuros, empleando el trazo rápido alemán, pero con una gama de colores frescos y más fuertes (Robinson, 1992: 53). Cuando Georgia empezó a estudiar con él, desarrolló un estilo pictórico personal ecléctico. Su insistencia en la rapidez, el colorido y la vitalidad suponía distanciarse mucho de los enfoques metódicos y concienzudos de las escuelas anteriores. Su método parecía adecuarse con toda precisión al ambiente neoyorkino, la aglomeración, la velocidad y la agitación. Le gustaban la luminosidad, el trazo relampagueante, los colores de tono subido y atractivo directo. El arte de Georgia O'Keeffe habla sobre el color y sus efectos, utiliza el color como una emoción, transfiriendo los efectos de la música sobre el lienzo (Conwart, 1987: 4). En el otoño de 1914, Georgia se matriculó en la Escuela de Profesores de Columbia, para sacarse el título de profesora en Bellas Artes.

Después del primer encuentro entre O'Keeffe y Stieglitz en 1914, su vida cambió drásticamente. En muy poco tiempo, y en una edad joven, ella fue catapultada a la vista del público, tanto a través de la atención que dio Stieglitz como galerista a su arte y también a través de las fotografías que tomó de ella. Entre 1917 y 1937 Stieglitz realizó cientos de retratos de O'Keeffe, que no sólo afectaron la percepción crítica y público de su personalidad y a la naturaleza de su arte (Cowart, 1987: 136). Alfred Stieglitz jugó un importante papel en la promoción del arte americano; en su condición de fotógrafo, editor, coleccionista, galerista, mecenas y teórico de la fotografía. Gracias a la ayuda de Edward Steichen, inaugura una galería en la Quinta Avenida en 1902, conocida como la "291", hizo una política de introducción de las más modernas tendencias del arte europeo. A través de su galería el público neoyorquino fueron los primeros estadounidenses capaces de entrar en contacto con las obras de artistas europeos como: Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau, Cézanne, Matisse, Picabia, Renoir, Picasso, Braque, Brancusi, entre otros. Las actividades de la "291" no se limitaron al ambiente europeo,

se incluyeron exposiciones de escultura africana, cerámica antigua mexicana y los grabados japoneses de Shiba Kokan, Suzuki Harunobu y Toshusai Sharaku (Takashima, 1997: 185-186).

Cuando Georgia O'Keeffe mostró por primera vez su trabajo en Nueva York en 1916 en la galería de Alfred Stieglitz en la "291", era prácticamente una artista desconocida. En el momento de su muerte, unos setenta años más tarde, ella se convertirá en uno de los personajes más famosos de la *high culture* estadounidense. La fotografía jugó un papel esencial en el establecimiento de su reputación, la promoción de su carrera y en la creación de su imagen pública. Pocos artistas hasta ese momento, habían sido fotografiados tanto desde el principio hasta el final de una carrera como Georgia O'Keeffe (Danly, 2008: 1). Tras una relación epistolar, en junio de 1918 O'Keeffe se muda de Texas a Nueva York, instalándose con Alfred aún estando casado. Elisabeth, hermana de Stieglitz les cedió su estudio en la Fifty-ninth Street. Ella eligió su vida sin atenerse a las normas convencionales ni a los aspectos prácticos. Decidió dejar su carrera como profesora y dedicarse profesionalmente a la pintura a partir de entonces (Richter, 2001: 56).

4. PROYECCIÓN DE LOS ROLES DE GÉNEROS EN MARÍA Y GEORGIA

La participación de las mujeres en la producción de imágenes artísticas conllevaba la elaboración de unas nuevas formulaciones y modelos de identidad femenina. La elección de estas dos artistas viene determinada no sólo por la extraordinaria entidad de su obra pictórica, sino porque se constituyen en paradigmas que abarcan muchos cambios significativos, en el ámbito de los afectos, la actitud hacia la maternidad o el matrimonio, la participación en el espacio público, las relaciones con sus colegas masculinos, la independencia económica, los comportamientos sociales, la recepción por parte de las instituciones artística y el vínculo establecido entre su proceso creativo y su experiencia vital (Morant, 2008: 191-192).

La exclusión o infravaloración de las mujeres en el panorama de las vanguardias artísticas en las primeras décadas del siglo XX por parte de la historiografía tradicional es un fenómeno contestado por la crítica feminista. Desde los años 1980 se ha logrado dar visibilidad a un número significativo de mujeres que consiguieron establecerse profesionalmente, y que gozaron del reconocimiento de sus contemporáneos en círculos

artísticos y de mercado (Bernárdez, 2012: 95). La idea de genialidad estaba asociada al artista, pero únicamente al artista varón. Los románticos, había establecido una estrecha relación entre lo masculino y el poder creativo (Val Cubero, 2003: 239). Según la moral burguesa, por ejemplo, los desnudos atentaban contra las características propias de la feminidad, ya que podían “dañar el sistema nervioso”. Para muchos hombres, pero también para muchas mujeres, “la nueva mujer”, que estudiaba, hacía deporte, bailaba y leía, era vista como “antinatural”. Se consideraba que este cambio hacía añicos la supuesta división natural entre los sexos (Val Cubero, 2003: 246).

Los escritos y trabajos sobre la vida y obra de María Blanchard ha sido muy prolijos: Waldemar George (1927), Isabelle Rivière (1934), la condesa de Campo Alange (1946), Juan José Cobo Barquera (1955), Leopoldo Rodríguez Alcalde (1975), Antonio Manuel Campoy (1991) y finalmente Liliane Caffin (1992-1993). En gran parte se tratan de traducciones y del trabajo de su amiga y confidente, Isabelle Rivière (Salazar, 2012: 11). Para muchos de ellos, fue su apariencia, derivada de una cifoescoliosis con doble desviación de columna, lo que la lanzó a la pintura como único destino; incluso se ha llegado a apelar a su “inutilidad como mujer” (Rodríguez Alcalde, 1975: 98). Este estigma determinará no sólo su vida, sino su obra, y en él se han basado numerosos autores para contemplar la figura de esta gran artista, en detrimento de su producción.

En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de José Parada y Santín en 1903, para comprender el contexto general de la época:

Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le está vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios. (Muñoz López, 2006: 98)

No sólo su género y su condición de soltería determinaron la opinión pública sobre María Blanchard; como comentábamos al principio, sus defectos físicos también influyeron en gran parte. Incluso para su gran amigo Diego Rivera consideraba que ella “era genial y jorobada. Se esforzaba para asemejarse más a una araña que a una figura humana. Expreso vestía mal forjada y llena de colgijes, porque la joroba aparte, hubiera sido una de las mujeres más hermosas del mundo” (Suárez, 1975: 87). Bella en su aspecto físico (exceptuando su joroba, que se alzaba entre sus deformes hombros), de baja estatura, dotada de una magnífica voz, y especialmente poseedora de una gran

inteligencia. Sus bellas manos, su extraordinaria cabellera, sus chispeantes y vivos ojos, eran apagados por su joroba. Para la crítica de la época y posterior, María al carecer de belleza sólo perseguía y anhelaba alcanzarla para encauzar su deseo, como único motor artístico (Salazar, 2012: 37). María, mientras conocía a los protagonistas del fauvismo y el cubismo en París, siempre se sintió en desventaja respecto a las demás mujeres artistas y compañeras de los hombres (Bernárdez Sanchís, 2009: 20). Incluso cuando Clara Campoamor le organiza un homenaje póstumo en el Ateneo de Madrid el mismo año de su muerte en 1932. Participaron en él, Ramón Gómez de la Serna entre otros, y Federico García Lorca aprovechó para leer su “Elegía María Blanchard”, donde observamos como se sigue prestando atención a su físico:

Te he llamado jorobada constantemente y no he dicho nada de tus hermosos ojos, que se llenaban de lágrimas con el mismo ritmo que sube el mercurio en el termómetro, ni he hablado de tus manos magistrales. Pero hablo de tu cabellera y la elogio, y digo aquí, que tenías una mata de pelo tan generosa y tan bella, que quería cubrir tu cuerpo, como la palmera cubrió al niño que tú amabas en la huida a Egipto. Porque eras jorobada ¿y qué? Los hombres entienden poco las cosas y yo te digo, María Blanchard, como amigo de tu sombra, que tú tenías la mata de pelo más hermosa que ha habido en España. (López Sobrado, 2012: 122)

La elegía de Lorca, no menciona el cubismo ni una sola vez. La retórica metafísica y científica utilizada por los primeros teóricos del cubismo proyectaba sobre el movimiento un aura de intelectualismo que por definición excluía a la mujer, circunscribiendo las capacidades creativas de la mujer a la reproducción biológica (Ros, 2007: 169-170). El cubismo era un territorio prácticamente reservado a los hombres en el que pocas mujeres se internaban en plano de igualdad. María lo hizo. Aunque París estaba lleno de mujeres artistas de todas las nacionalidades, activas y creativas, los vanguardistas seguían teniendo, en términos generales, una idea muy retrógrada de la mujer. Sostenían que la mujer ya poseía la capacidad creativa al poder dar a luz. Ligada a la tierra y a los sentimientos, era “pura naturaleza” y carecía de la capacitación necesaria para el pensamiento abstracto e intelectual que caracterizaba al hombre. Los papeles que los hombres artistas les reservaban eran sobre todo de modelos, musas, amantes, protectoras y confidentes (Bernárdez Sanchís, 2009: 36).

En su etapa cubista, trabó una gran amistad con una serie de artistas que la apoyaban, como Gris, Lipchitz, Lhote, Metzinger, Rivera, La Fresnaye, contando con el apoyo del marchante Léonce Rosenberg y la galería L'Effort Moderne. Blanchard participó

activamente en las vanguardias especialmente a través del cubismo, en el que militó con su personalidad propia, aportando al mismo “plasticidad y sentimiento”, como reconoce su amigo Jacques Lipchitz (Lipchitz, 1997: 136). El hecho de que muchos cuadros cubistas de María Blanchard muestren tantas similitudes con obras de Gris ha sido otro de los estigmas que han interferido en la fortuna de la crítica de la artista. El marchante Daniel-Henry Kahnweiler, redujo a Blanchard a la categoría de mera imitadora, en su monografía de Juan Gris: “Hubo en él un escultor, Jacques Lipchitz, que fue amigo de Gris. Hubo algunos cubistas menores, María Blanchard por ejemplo, que no hacía más que copiarle” (Kahnweiler, 1971: 290). Cuando se publicó el libro por primera vez, Gris y Blanchard ya habían muerto. Advirtió que el cuadro de María Blanchard *Naturaleza muerta roja con lámpara (Nature morte rouge à la lampe)*, que Kahnweiler atribuyó erróneamente a Juan Gris y fue expuesto como tal (Bernárdez Sanchís, 2009: 68). Lipchitz, indignado, escribió a Kahnweiler el 7 de mayo de 1947 protestado por el tratamiento dado a María:

Creo que lo que usted dice de María Blanchard no es digno de usted. No es culpa suya que, después de su muerte y de la de Gris, gente ignorante y poco escrupulosa haya borrado su nombre de sus cuadros para poner el de Gris. Era una artista sincera y sus cuadros contienen un sentimiento doloroso de una violencia inusual, sentimientos que están totalmente ausentes en las obras de Gris. (Lipchitz, 1997: 136)

Al ser considerado el cubismo como un territorio artístico masculino tan “cerebral”, quienes así lo hicieran, amenazarían su feminidad. Al no ser María ni atractiva, ni dócil, ni madre, no poseía ninguna de las “cualidades femeninas” tan apreciadas. Descartes en las *Meditaciones* presenta una serie de oposiciones binarias recorren el argumento como “metáforas de contraste” que afirman la primacía de lo masculino sobre lo femenino. El término “masculino” se asocia con las facultades más elevadas de creatividad y procesos mentales racionales, mientras que lo “femenino” se rebaja al papel de naturaleza pasiva y se asocia con los mecanismos biológicos de reproducción (Nead, 1992: 44).

Dentro de las formaciones sociales, culturales y psíquicas, el cuerpo se hace denso de significado y de sentido, y la pretensión de que el cuerpo pueda alguna vez quedar fuera de toda representación se inscribe también como un valor simbólico. La superficie de un cuerpo se ha convertido en un “marco”, que controla la potencial falta de docilidad de

un cuerpo femenino sin formalizar, definiéndose a su vez los límites de la feminidad. La categoría de “sexo” es desde el comienzo normativa; o como Foucault lo llamó un "ideal regulatorio" (Foucault, 2003: 188). En este sentido, el "sexo" no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, como una especie de poder productivo, el poder de producir - demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla (Butler, 2002: 18). El cuerpo se ha convertido en un objeto altamente político, un lugar crucial para el ejercicio y la regulación del poder. Las operaciones de poder no son sólo coercitivas, no se ejercen sobre el individuo desde alguna parte, sino que también son autorreguladoras y organizadas desde el interior del sujeto (Nead, 1992: 24).

Stieglitz a través de las fotografías que tomó a O’Keeffe desde 1917 hasta 1937, pretendió realizar una especie de diario fotográfico. A través de sus retratos quería mostrar las muchas dimensiones de su persona y de cómo ella cambiaba con el tiempo, mostrando una amplia gama de estados de ánimo y emociones. Idealmente Stieglitz quería capturar un sujeto desde el nacimiento hasta la muerte y luego continuar con su descendencia. Él aisló sus partes del cuerpo en las fotografías, tendiendo a centrarse en su torso, las manos y la cara, con el fin de revelar los efectos de la edad y de la experiencia en general. Su estudio visual sobre O’Keeffe se tradujo en unos quinientos negativos de la que cuidadosamente seleccionado y desarrollado más de trescientos impresiones finales (Bry, 1996: 18). Las distintas formas de representar a “la mujer desnuda”, como sucede en el caso de las fotografías eróticas de O’Keeffe, influyeron en la elaboración de la condición femenina misma, son imágenes que ayudan a comprender la construcción social de la feminidad en Occidente (Val Cubero, 2003: 409). El mismo año que vieron la luz los primeros retratos de Georgia, en la exposición de las Anderson Galleries, aparecieron varios artículos alabando la obra y la feminidad de O’Keeffe, por ejemplo el de Paul Rosenfeld en *The Dial*, de diciembre de 1921 considera que:

[...] her work is gloriously feminine... It’s great painful and orgasms known to us to order something that man has always wanted to know... They speak about sex organs. It seems that women always feel, when they feel strongly, through the uterus... Everything there is ecstasy, ecstasy and joyful aching a like... In it converge and ice of the polar regions and fierce tides are mixed tropical living. (Robinson, 1992: 200)

O’Keeffe prefirió distanciarse de los críticos, biógrafos e historiadores del arte con

respecto a sus interpretaciones sobre sus artefactos culturales. En concreto, en la serie de los retratos eróticos podemos observar que dentro de las exigencias de él como artista y amante le costaban a ella, en algunos sentidos, su intimidad y su independencia. Él presentaba a aquella mujer reservada e inaccesible, desnuda e indefensa al público, con su propia obra pictórica visible detrás de su cuerpo. En un artículo del *Vanity Fair* de julio de 1922, podemos leer como se plasma la imagen fotográfica de la artista en la crítica artística a su obra pictórica:

Her history epitomizes the modern artist's struggle out of the mediocrity imposed by conventional art schools, to the new freedom of expression inspired by Stieglitz. Her work was undistinguished until she abandoned academic realism and discovered her own feminine self. Her more recent paintings seem to be a revelation of the very essence of the woman as "Life Giver". (Buhler Lynes, 1989: 154)

El texto adulator que acompañaba la fotografía de Georgia, seguimos observando los clásicos roles de géneros, ya que habla de su lucha por una nueva libertad inspirada por un hombre, en este caso Stieglitz; y proclama como podemos leer en la última frase su esencia de mujer como "*Life Giver*", pese a no querer ser madre (Robinson, 1992: 202). En una de sus cartas a Doris McMurdo en julio 1922, podemos observar como le desconcierta tanta publicidad, aunque comprende que si no escribieran sobre ella, sus obras no se venderían: "I don't like publicity -it embarrasses me- but as most people buy pictures more through their ears than their eyes [...] It always seems they say such stupid things-" (Coward, 1987: 169).

La antítesis entre "Femme fatale" y "Life Giver" indica la noción dualista de la idealización victoriana de la mujer. Se instaba a las mujeres victorianas a aspirar a un grado de abnegación imposible, como explica Virginia Woolf, ese ideal de "ángel del hogar" es en realidad un agente de destrucción. La moralidad doble y rígida no admitía término medio y el ideal de "ángel" lleva implícito su contrario. Georgia comprendía que el mundo insistía en interpretar sus actos, pero detestaba leer esas cosas sobre ella (Robinson, 1992: 209).

Los contornos, los márgenes y los marcos son procedimientos y formas que regulan las maneras en que se muestra el cuerpo femenino al futuro espectador. El "discurso sobre el marco" de Jacques Derrida, en un desmantelamiento radical de la estética kantiana, Derrida deconstruye el concepto filosófico de la experiencia estética

desinteresada, al concentrar nuestra atención no en el objeto de la contemplación, sino en sus límites. El marco es el lugar del significado, en el cual se crean las distinciones vitales entre el adentro y el afuera, entre los intereses propios e impropios. Si la experiencia estética trasciende de la inclinación individual y alcanza una relevancia universal, sin el marco no puede haber objeto artístico unificado ni sujeto espectador coherente. Foucault considera que uno de los fines principales del cuerpo desnudo femenino ha sido contener y regular el cuerpo sexual femenino (Foucault, 2003: 184).

No deberíamos olvidar tal y como apunta Janet Malcolm que “las fotografías son obra tanto de O’Keeffe como de Stieglitz”. No es extraño, que Georgia se prestara a colaborar en la serie de desnudos, al constituir y conmemorar un acto de amor. Además sentía un gran respeto por la obra de él, y era plenamente consciente de la importancia de su colaboración. Cuestión que no parece ser tomada en consideración por la crítica de la época. La personalidad de O’Keeffe era crucial para estas fotografías; y Stieglitz pretendió plasmar su personalidad y físico por igual, dotando a su cuerpo fotografiado de la fuerza que veía en su carácter (Danly, 2008: 2).

Aunque Paul Rosenfeld intentara alabar su obra, ella comprendía que elogiándola, la idealizaban, la deshumanizaban y la apartaban del mundo real. Repetían instintivamente el esquema represivo victoriano, insistiendo en la imagen de mujer ideal, modelo de espiritualidad al que debía aspirar las mujeres reales, renunciando así a cualquier papel competitivo en el mundo real. Como apuntó la escritora del siglo XIX Abba Goold Woolson, la sociedad patriarcal refuerza este esquema, que se traduce en un ideal incorpóreo. La indignada respuesta de O’Keeffe se hace eco del modelo victoriano con precisión, lo podemos observar en una carta dirigida a Mitchell Kennerly en 1922: “The things they write sound so strange and far removed from what I feel of myself. They make me seem like some strange sort of creature floating in the air, when the truth is that I like beef steak, and like it rare at that” (Cowart, 1987: 170-171).

5. CONCLUSIONES

En este contexto, en medio de las convulsiones de la vida política y social en España, algunas mujeres tomaron parte en las actividades artísticas de la época como creadoras. Unas, desde las clases más elevadas socialmente, a través de su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que desde 1856 hasta 1968 se celebraron en España convocadas por el Estado. Las mujeres participantes en las Exposiciones son

una minoría, aproximadamente suponen un 10%, que participan, casi siempre, en calidad de “pintora de afición”, es decir, pintora aficionada, no profesional. En el apéndice final de la obra de Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, en que se relaciona a los artistas premiados en dichas exposiciones, cuando se cita a las escasas artistas femeninas generalmente se incluye la información “Disc. de” (Discípula de), lo cual no sucede con los artistas masculinos. Generalmente tratan temas tradicionales, que eran los convencionalmente admitidos como adecuados para las mujeres: cuadros de género, bodegones, temas religiosos, paisaje, algún retrato (Muñoz López, 2009, 97).

María Gutiérrez Blanchard como una de las artistas más significativas y personales de nuestro siglo. Ella no se conformó con lo que su precaria condición de mujer y tullida que parecía que le deparaba, y marchó a París dedicando allí toda su vida a la búsqueda de nuevos caminos estéticos y a la práctica del arte; escapando así al asfixiante clima cultural español dominado por el conservadurismo más recalcitrante (Muñoz López, 2006: 99). Pese a la brillantez de las páginas que le dedicaron García Lorca y Gómez de la Serna, tampoco desaprovecharon la ocasión que les ofrecía la marca de la deformidad, elaboraron bellos juegos poéticos, pero no lograron evitar que siguiera deteriorada su imagen y esquematizada su obra. La fortuna crítica de María Blanchard en España cambió en los años setenta con la monografía de Rodríguez Alcalde y el capítulo a ella dedicado por Gabriel Ferrater, quien analizó su pintura evitando el tópico para observar con atención y voluntad histórico-artística algunas de sus obras. Al contrario, los autores franceses fueron más abiertos desde los años veinte a una consideración global y ponderada de su aportación artística: desde los escritos de André Lhote y Waldemar George, hasta el catálogo razonado de Liliane Caffin Madaule (Bernárdez Sanchís, 2009: 120).

La inteligencia de María es reconocida y señalada por todos los que la trataron. Diego de Rivera incide en este aspecto: “María era una figura extraordinaria [...] como era espléndidamente inteligente procuraba aparecer horrible [...]. Era la pureza y la luz” (Rivera, 1963: 54). Cualidad por la que fue acogida en el mundo intelectual, eminentemente masculino, en el que se desarrolló su vida en París. Personalidades como Diego María de Rivera, Juan Gris, Jacques Lipchitz o Ramón Gómez de la Serna, aceptaron su compañía precisamente por su capacidad intelectual. Tomó parte activa y compartió sus ideas, sus búsquedas y sus logros, siendo así una más del grupo y no una imitadora o seguidora de ellos, como se ha presentado su imagen en ocasiones. (Salazar, 2012: 38)

¿Hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la “performatividad” del género?, se pregunta Judith Butler. La diferencia sexual se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales. Sin embargo, como podemos observar se hallan marcadas y formadas por las prácticas discursivas (Butler, 2002: 17).

El cuerpo femenino como representación, en el que la mujer desempeña a la vez el papel del objeto visto y del sujeto que ve, forma y juzga su imagen contrastándola con ideales culturales, y ejerce una enorme autorregulación. Durante este tiempo, una mayoría grande de los críticos ha discutido en repetidas ocasiones que la pintura de O’Keeffe se encuentra en relación con su sexo y sólo en segundo lugar, como artista. Incluso en la década de 1920, cuando gran parte de su obra fue bastante abstracto y carente de referencias sexuales, fue aclamada como la “priestess of Eternal Woman” (Coward, 1987: 137).

En definitiva, la cultura visual de finales del siglo XIX produjo una multitud de imágenes femeninas que contribuyeron a definir lo que por entonces significaba ser “mujer”. Imágenes que encerraban una nueva forma de interpretar no sólo la condición femenina, sino también la profesión del “artista” y, en último término, las propias relaciones sociales que se establecían entre los sexos (Val Cubero, 2003: 352). O’Keeffe, simplemente había cedido a Stieglitz el amoroso dominio de su cuerpo y su tiempo al servicio del arte. El interés que despertaron las fotos le resultó perturbador y molesto y le hizo replantearse el problema de su papel como pintora o modelo. O’Keeffe había trabajado regular y fructíferamente desde la última exposición de 1917 en la “291”; pero a partir de la exposición de Stieglitz en 1921, el público tendía a observarla sólo como modelo. Aunque entendía la necesidad de Stieglitz, como artista y como amante, de plasmarla en su obra tal como la veía, ella no se consideraba modelo. Si iba a tener una imagen pública, tendría que ser la de pintora (Robinson, 1992: 199).

La confusión del arte vanguardista con el arte femenino representaba una amenaza para el prestigio y el reconocimiento social que pretendían ambas artistas. En una cita de Apollinaire, podemos leer como “l’art féminin est devenu un art majeur et on le confondra plus avec l’art masculin”, daba voz a una de las ansiedades más insidiosas que registraría el mundo artístico de la época (Ros, 2007: 161). Una visión separatista de la historia de las mujeres, ignora la relación dialéctica con la cultura masculina, terminado por reforzar el aislamiento al que se han visto tradicionalmente sometidas. De

ahí, la relevancia de los estudios microhistóricos y del análisis detallado de lo particular. Hasta qué punto la subjetividad se transmite a partir de las anécdotas sencillas y no grandes relatos. Debemos prestar atención e interpretarlos en su contexto de vida y en el contexto social, para saber de qué manera se construye la diferencia sexual, cómo lo privado que también es político construye el género, conceptos que poseen un tipo de historicidad que nosotros debemos intentar deconstruir e investigar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., *María Blanchard*, Madrid, Fundación Mapfre, 2009.
- BERNÁRDEZ, C. (ed.), *María Blanchard*, Madrid, Ediciones M.N.C.A. Reina Sofía, 2012.
- BRY, D., *Alfred Stieglitz: Photographer*, Boston, Museum of Fine Arts, 1996.
- BUHLER LYNES, B., *O'Keeffe, Stieglitz, and the Critics, 1916-1929*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Barcelona, Paidós, 2002.
- COWART, J., HAMILTON, J., GREENOUGH, S., *Georgia O'Keeffe: Art and Letters*, Washington, National Gallery of Art, 1987.
- DANLY, S., *Georgia O'Keeffe and the Camera. The Art of Identity*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- DEEPWELL, K., *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- EISLER, B., *O'Keeffe and Stieglitz: an american romance*, New York, Doubleday, 1991.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, tomo I, Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2003.
- GREEN, C., *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.
- KAHNWEILER, D., *Juan Gris vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- MAYAYO, P., *Historia de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.
- MORANT, I., *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los*

umbrales del XXI, Madrid, Cátedra, vol. IV, 2008.

MUÑOZ LÓPEZ, P., “Mujeres españolas en las artes plásticas”, *Arte, Individuo y Sociedad* 73: 21 (2009), pp. 73-88.

_____, “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 97: 28 (2006), pp. 97-117.

LIPCHITZ, J., *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*, Madrid, M.N.C.A. Reina Sofía, 1997.

LÓPEZ SOBRADO, E., *Pintura cántabra en París (1900-1936). Entre la tradición y la vanguardia*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago, Universidad de Valladolid, 2012.

NEAD, L., *El desnudo femenino. Arte obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1992.

PRADO, M., *María Blanchard y Olga Sacharoff*, Bilbao, Eguía, 2002.

RAICH MUÑOZ, L., *Corpografía. El cuerpo en la fotografía contemporánea*, Madrid, Casimiro, 2012.

RICHTER, P., *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz*, New York, Pegasus Library Prestel, 2001.

RIVERA, D., *Mi arte, mi vida*, México, Herrera, 1963.

ROBINSON, R., *Georgia O'Keeffe*, Barcelona, Circe ediciones, 1992.

RODRÍGUEZ ALCALDE, L., *María Blanchard*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975.

ROS, X., *Primitivismo y Modernismo. El legado de María Blanchard*, Bern, Peter Lang, 2007.

SALAZAR, M. J., *La pintura fundamento de una vida*, Madrid, Ediciones de Librería Estudio, 2012.

SUÁREZ, L., *Confesiones de Diego de Rivera*, México, Grijalbo, 1975.

VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX): pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva, 2003.

VV.AA., *María Blanchard (1881-1932)*, Catálogo de la exposición, Madrid, Galería Biosca, 1976.

TAKASHIMA, Shuji, “The Two Faces of Alfred Stieglitz”, en *Alfred Stieglitz and his contemporaries*, Catálogo de la exposición del Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1997.

**AL OTRO LADO DE LA HERMANDAD PRERRAFaelITA.
EVELYN DE MORGAN: IMÁGENES PARA LA SORORIDAD Y LA
IGUALDAD**

*Cristina Hernández González
Universidad de Sevilla*

1. EVELYN DE MORGAN: ICONOGINIAS PARA LA IGUALDAD Y LA SORORIDAD

Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919), a diferencia de los artistas varones adscritos a los diferentes movimientos y grupos estéticos de la segunda mitad del XIX, en especial de la Hermandad Prerrafaelita fundada por Dante Gabriel Rossetti, quienes se dedicaron a la creación y reproducción de iconografías femeninas duales (mujer frágil/mujer fatal, la mujer caída/ la mujer beata), consiguió no solo destacar como mujer artista en un ámbito dominado por la mirada androcéntrica sobre el cuerpo (casi siempre, desnudo) de la mujer, tanto del creador como del espectador, sino que fue capaz de crear una iconografía propia, con una perspectiva femenina. Partiendo de las mismas técnicas y los mismos motivos que sus compañeros, llegó a subvertir las representaciones que de la mujer, de su condición y de su cuerpo realizaban los artistas varones con el resultado de toda una cosmología de *iconoginias* (iconografías de mujeres sobre mujeres) que abogaban directamente por la identidad auténtica, la igualdad y el respeto en el tratamiento artístico y, sobre todo, la sororidad, hermanamiento o alianza entre mujeres. Las *iconoginias* –e incluso *mitoginias*- de Evelyn De Morgan se circunscriben, además, a tres constantes que podemos señalar en su producción pictórica: el *espiritualismo*, el *feminismo* y el *pacifismo* que, se combinan y se entrelazan en la inteligente y armónica mixtura de su corpus alegórico. No nos es posible detenernos en todas y cada una de las manifestaciones de la *iconoginia* de De Morgan, pues nos ceñiremos exclusivamente a las representaciones de cautiverio y sororidad, con respecto a lo femenino y a lo bélico, pero sí podemos abordar brevemente cómo Evelyn se rebeló contra el tratamiento del desnudo femenino.

Una primera y superficial mirada sobre *Cadmus y Harmonía* (1877) puede conducirnos a vincular el cuadro de De Morgan con toda la iconografía de Eva y de la *femme aux serpents* que tan bien supieron aprovechar los pintores y escritores de *fin de siècle* para configurar sus mujeres fatales. Probablemente, el espectador victoriano

no habría tardado en asociar toda la imagería erótica de la mujer terrible, seductora y destructiva de Liliths, Evas, Lamias y Salomé al contemplar la imponente figura de esta desnuda joven rodeada por la gigantesca sierpe. Quizá a ese espectador no se le había ocurrido pensar que un desnudo femenino realizado por una mujer artista pudiera tener una explicación alegórica e intelectual. Completamente solos, vemos a Cadmo transformado y a Harmonía aún sin transformar. Las dimensiones de la joven parecen ser demasiado grandes en comparación con las formaciones rocosas del fondo. La gigantesca serpiente se enrosca alrededor de su cuerpo, desde sus tobillos hasta su pecho. Evelyn De Morgan establece en su pintura una serie de contrastes: la suavidad y palidez de la piel femenina frente a la escamosa piel ofidia, la humanidad frente a la animalidad, la verticalidad del cuerpo de Harmonía -que nos sugiere una columna marmórea- frente a la sinuosidad del ondulado movimiento reptil. Y, sobre todo, la dicotomía entre lo material y lo espiritual, una dicotomía que, en vez de plantearse como excluyente dualidad, se resuelve en concordia, en reunión, a través del abrazo entre la mujer y la serpiente.

La elección de Evelyn De Morgan por un personaje como Harmonía, así como su tratamiento del desnudo femenino, nos informan acerca de su situación como artista en el seno de la Hermandad, pues Evelyn quería ser considerada una artista seria, erudita y ambiciosa que domina la técnica y la temática al igual que sus compañeros. Ahora bien, ¿cómo podía conseguir que tal desnudez significara mucho más que un erotización gratuita o un icono hueco del concepto de Belleza?; ¿por qué opta por un mito como el de Cadmo y Harmonía en vez de la iconografía clásica de Venus, más abundante en imágenes, más canónica y tradicional? Seguramente, para manifestar que ella era una artista que dominaba no solo la praxis pictórica, sino que, además, poseía una notable erudición en la materia mitológica en vez de un conocimiento superficial. En consecuencia, su preferencia por un personaje como Harmonía responde al deseo de Evelyn por resignificar lo femenino, por reconstruir la imagen de la(s) mujer(es) desde una mirada también de mujer. A diferencia de las Venus de sus compañeros artistas, en las cuales importaba menos el sentido verdadero del arquetipo para favorecer la interpretación de lo bello desde el erotismo, la sensualidad y el desnudo, Evelyn opta por un personaje no tan principal con la finalidad de convertirla en símbolo de la trascendencia espiritual, de sublimación del dolor terrenal. Consigue evitar la interpretación masculina del desnudo femenino a través de la (re)escritura, la (re)interpretación y la (re)significación de la iconografía, mediante el desplazamiento

del foco de atención desde los personajes masculinos hacia los femeninos y la subversión de los elementos misóginos del discurso mítico. Evelyn De Morgan aunaba así sus creencias espirituales, sus inquietudes sociales y su vocación creativa, dando como fruto una benévola concepción espiritualizada de la iconografía femenina. Una *iconoginia*. Quería plasmar el estado de transformación de Harmonía, pero no la transformación de lo corporal, de lo material, sino lo que está ocurriendo en su interior, en su ánimo, esto es, la metamorfosis que se está produciendo en su alma. Evelyn se aleja así de todo el sistema de convencionalismos que gravitaban alrededor del cuerpo desnudo femenino, un sistema encargado de reproducir icónicamente el rol pasivo y/o maligno de lo femenino, la concepción de la mujer como elemento decorativo y sumiso y la simplificación de su ser en mero objeto de deseo. Evelyn tuvo la audacia de transformar paradójicamente el desnudo femenino en alegoría de metamorfosis espiritual porque el cuadro no trata únicamente acerca de la metamorfosis potencial del alma, sino que el mismo lienzo constituye un símbolo expreso de la posibilidad de transformación y reinterpretación que las imágenes de lo femenino podían alcanzar en manos de mujeres artistas.

2. CAUTIVAS Y PRISIONERAS: LA SORORIDAD COMO LIBERACIÓN

Consciente de que la iconografía alrededor del cautiverio de mujeres –personajes femeninos tomados tanto de relatos mitológicos como de la imaginería religiosa y de leyendas medievales- se estaba haciendo cada vez más frecuente entre los artistas varones del último tercio del XIX, Evelyn De Morgan realiza en 1882 la pintura titulada *The Christian Martyr*. Vestida con una túnica de fuerte color rojo y encadenada a una cruz en la orilla de una playa, sabemos que no estamos ante una mártir o una santa típica. La pálida y suave piel de su brazo contrasta con los pliegues y el color de la túnica, que han dejado desnudos un hombro y un pecho. La larga cabellera es alborotada por el viento, el cual permite intuir las curvas de su vientre y de sus piernas bajo las telas. Sus manos están entrelazadas, apresadas por grilletes, y, en sentido opuesto, inclina su cabeza con una mirada triste aunque serena. A sus pies, cubiertos ya por el agua, variadas conchas y caracolas la acompañan en este escenario costero. ¿Había sucumbido Evelyn a los gustos eróticos de un público obviamente masculino?, ¿o un propósito radicalmente opuesto se ocultaba en el retrato de esta hermosa mártir?

La escasez de referencias históricas y la ausencia de elementos de concreción espacio-temporales dificultan la identificación de esta cautiva. No obstante, el color rojo de la túnica –que simboliza el sacrificio y el martirio- y, especialmente, el contexto marítimo del martirio conducen a pensar que la mujer retratada es la joven escocesa Margaret Wilson de Wigtownshire (1667-1685), quien con apenas dieciocho años fue condenada a morir ahogada en las aguas de Blednech, debido a sus creencias religiosas. Margaret pertenecía al *Covenanter* (que se traduce como “Alianza”), una especie de movimiento que buscaba salvaguardar la Reforma protestante presbiteriana y que se oponía al protestantismo episcopalista y los obispos leales a la Corona inglesa. Perseguida y traicionada, Margaret fue trasladada a prisión junto con la viuda Margaret McLaughlin. Acusadas falsamente de instigar contra la Corona, y tras haberse negado a reconocer al monarca como cabeza de la Iglesia, recibieron finalmente la sentencia de ser atadas a una estaca fijada en el mar de Bladnoch, a la espera de que la marea las sumergiera en las aguas. La estaca de la viuda se colocó más adentro, de manera que fue la primera en morir ahogada para que la joven Margaret se aterrorizara y se retractara. Sin embargo, no abjuró, firme en sus convicciones.

¿Por qué Evelyn De Morgan mostró interés en el terrible martirio de estas dos mujeres y por qué solo retrató a la joven Margaret? La respuesta la hallamos precisamente en la preferencia de sus coetáneos por el motivo pictórico de mujeres cautivas y rescatadas por el héroe. Spencer-Stanhope, Leighton, Poynter y Burne-Jones son algunos de los artistas que representaron el episodio mitológico de Andrómeda encadenada. Los motivos iconográficos se reiteraban: desnuda o semidesnuda, completamente pasiva y entregada a su estático cautiverio, Andrómeda aguarda a ser rescatada por Perseo, por el héroe, por el varón. Coincidimos en la interpretación de Lawton Smith: esta insistencia icónica en las Andrómedas estaba originada en el deseo masculino de reafirmar su autoridad, su sexualidad y su superioridad en la relación sexual y en la jerarquía de los géneros, reclamando para sí el privilegio y en oposición a quienes comenzaban a reclamar el respeto y la igualdad de la mujer en el seno matrimonial victoriano (Lawton, 2002:76). En consecuencia, los artistas varones habían convertido a Andrómeda en icono de su supremacía, en alegoría de la “lujuria salvada por la moral”, o la “barbarie rescatada por la civilización”. En definitiva, Andrómeda representaba a la mujer caída que es salvada por el hombre de un sinnúmero de pecados y errores. Se entiende, pues, la semidesnudez del cuerpo femenino, emblema de su condena, pero también de su indefensión. Y la *Mártir cristiana* de De Morgan contiene,

de hecho, muchos de los elementos icónicos citados, pero un importante matiz diferencia su obra de las de sus compañeros varones: Margaret Wilson carecía de faltas o pecados, fue sentenciada por hombres y nunca fue rescatada por ninguno de ellos. El cuerpo femenino está completamente solo y no hay atisbos de que ningún héroe se acerque a liberarla de sus ataduras antes de que suba la marea. Evelyn De Morgan ha eliminado por completo todo rastro o huella de la figura heroica masculina. Es más: la cabeza inclinada y la mirada compasiva de su mártir nos sugiere que, a su lado pero fuera de la escena, se encuentra la viuda Margaret, probablemente ahogándose. Y esa mirada es una mirada de sororidad, no una mirada aterrorizada. Una mirada entendida como alianza no entre cristianas, sino entre mujeres que constituye todo un acto de volición. Nada queda del estatismo de pasivas Andrómedas. Con Evelyn De Morgan nos hallamos ante una firme acción, el compromiso entre iguales de la liberación personalísima que comporta el abandono y el sacrificio de lo físico para acceder a las profundidades de lo espiritual. Y así, Evelyn De Morgan, transforma, modifica, desplaza y reinterpreta los motivos estéticos impuestos por sus compañeros artistas, deconstruyendo la iconografía de las cautivas, impregnadas de erotismo esteticista, para construir su propia *iconoginia* de las prisioneras.

En *Hope in the Prison of Despair* (ca. 1887), una de las primeras alegorías de Evelyn de Morgan acerca del encarcelamiento femenino, una figura de mujer encorvada ante una ventana con barrotes es acompañada por la Esperanza, que sostiene una especie de candelil o lámpara de aceite. Las posturas corporales y los gestos de los brazos de ambas mujeres resultan complementarias, de manera que la Desesperanza sugiere recogimiento, encerramiento hacia el interior, ahondamiento en el sufrimiento, mientras que la Esperanza aporta el mensaje de entereza con su postura erguida y la apertura de los brazos alzados que iluminarán la sombría desesperación de la prisionera. Sin embargo, las dos mujeres están visualmente separadas en el cuadro, conformando una simetría de opuestos. Asimismo, la prisionera se halla alejada tanto de los objetos simbólicos de su prisión (barrotes y cadenas) como de la luz de la Esperanza. De Morgan ha querido capturar su estado psicológico, un estado de transición desde el aislamiento y el dolor en soledad a la sororidad, deteniendo ese instante entre la iluminación y la oscuridad, la libertad y el confinamiento, de esa anónima mujer cuyo rostro no alcanzamos a ver porque su cabeza ha quedado ocultada en el espacio circular que forman sus brazos. La Esperanza y la Desesperanza están en verdad sutilmente enlazadas mediante un suave arco perfilado por un relieve escultórico al fondo de la

prisión. Este relieve nos muestra dos figuras femeninas abrazadas, de las cuales la más fuerte está sosteniendo a la más débil, representando así el consuelo feliz de la interacción humana. En consecuencia, se trata de una clarísima imagen de *sororidad*, de hermanamiento entre mujeres, una *iconoginia* que podemos ver en muchos cuadros de Evelyn al incorporar lo que Michael Cohen ha definido como “the grammar of sisterhood” (Lawton, 2002: 109) esto es, la mixtura equilibrada entre diferencia y coincidencia, entre reconocimiento de/en una misma y de/en la otra (la mirada especular femenina en el arte), entre autosuficiencia y solidaridad, entre afirmación de la propia identidad y sentimiento de pertenencia a una tradición o genealogía femenina.

De hecho, la génesis de este cuadro parece estar motivada menos por la influencia de *Patience on a Monument Smiling at Grief* (1884) de su tío Spenser-Stanhope y más por la urgencia en responder a *Freedom* (1885) de Walter Crane, una pintura en la que la Libertad es alegorizada por una etérea mujer alada que rompe las cadenas de una figura masculina. De Morgan sustituye esta relación en desequilibrio hombre/mujer –dado que insiste en representar la función redentora e intercesora de lo femenino virginal al servicio de lo masculino- por otro tipo de interacción, más igualitaria, que subraya la noción de comunión o alianza entre mujeres y la imagen de sororidad como una relación más íntima, nítida y convincente. La alegoría de la Esperanza fue tratada también por Burne-Jones en varias ocasiones, aunque, en opinión de E. Lawton, sin la carga emocional, ni la dimensión simbólica ni la complejidad narrativa del cuadro de Evelyn De Morgan (Lawton, 2002: 110). La mayoría de las imágenes pertenecientes a la iconografía de esta virtud constituye más una mera abstracción estética, un concepto hueco y marchito, que una mujer verdaderamente individualizada, como puede comprobarse en la estática Esperanza de ojos vendados en *Hope* (1886) de Watts, o en *L'Espérance* (1871) desnuda, aunque desexualizada, de Puvis de Chavannes, con su mirada vacua y etérea, girada hacia un espectador evidentemente masculino. Lo que Evelyn De Morgan consigue con su pintura es desplazar a la Esperanza de la función pasiva de ser un simple símbolo estético (iconografía) a constituir una imagen en acción, al darle una narratividad y una entidad psíquica y emocional (iconoginia).

La apuesta por la sororidad pictórica de De Morgan va más allá en *The Soul's Prison House* (ca. 1888). Una mujer sentada en un banco sepulcral personifica el alma atrapada en la prisión de la existencia física y material. Su cabeza parece estar enmarcada en los barrotes de la ventana, como si hubiera quedado prendida en la red que dibujan las rejas, en consonancia con los ladrillos. La misma sensación de confinamiento transmite la

banda que envuelve y ciñe su túnica, de pálidos tonos verde y rosa. La verticalidad de su cuerpo y de los barrotes contrasta con la horizontalidad del rollo de pergamino que extienden sus brazos abiertos; una perpendicularidad que también observamos en elementos arquitectónicos como el banco de piedra y los pilares que otorgan profundidad tanto a la ventana como al cuerpo. Todo el conjunto obedece a un punto de fuga de perspectiva frontal y este detalle es precisamente lo que evitaría caer en el error de que estamos ante una alegoría impersonalizada. La figura femenina está mirando frontalmente porque su mirada se dirige al espectador, de manera que el cuadro funciona como un espejo que incluye a quien lo contempla en esta prisión del alma. Mientras que la sororidad y el hermanamiento de la pintura anterior nos venían dados por el relieve, aquí solo serán posibles si el espectador –en este caso es más correcto especificar la espectadora- se implican de verdad en la alianza entre iguales. De ahí la mirada frontal. Esta prisionera podrá ser liberada de su confinamiento si nuestra mirada se compromete con la alegoría de la sororidad entre mujeres. Los brazos extendidos de la prisionera crean la impresión de estar regalándose a quien la libere, al igual que está regalándose la misma Evelyn como artista. Así, a través de este *iconoginia* inclusiva, especular e incluso circular, De Morgan subvierte la mirada masculina y victoriana que imperaba en la relación entre el artista y el espectador, a la vez que rechaza la reificación y la pasividad de las representaciones de lo femenino en el arte. Lo que Evelyn nos está regalando ya no es solo la representación alegorizada de la sororidad, sino la asunción de que otra mirada es posible, la mirada entre una mujer artista y una mujer espectadora, la mirada entre mujeres que son sujetos –y no objetos- en ese punto de fuga que es el arte, convertido en punto de unión entre mujeres.

Una prisión y una prisionera muy distintas nos encontramos en *The Prisoner* (1907-1908). La austeridad decorativa y la lóbrega ambientación son sustituidas ahora por el lujo y la suntuosidad de las cortinas, el oro de la mitad de las esposas, las perlas de la redecilla y el vestido de ricas telas y hermosos adornos. Es una prisionera muy singular, no cabe duda, porque se trata de una prisionera del materialismo (Lawton, 2002: 113). De Morgan configura, en primera instancia, una alegoría acerca de los riesgos que conllevan una vida entregada a la adquisición de bienes mundanales y una existencia dedicada exclusivamente al culto de lo material y lo corporal. Sin embargo, no estamos ante una representación de la *vanitas* clásica, cuya iconografía se servía del cuerpo femenino para moralizar, pues sabemos bien que no es este el proceder de Evelyn De Morgan. El mensaje, influido por el espiritualismo victoriano y las teorías de Sophia De

Morgan, no es otro sino cómo la inclinación por lo material y la predisposición a la vanidad y la egolatría pueden llegar a convertir nuestro cuerpo en una celda para el espíritu. Así se comprende que una mitad de las esposas sean de oro y la otra de hierro, queriendo indicar que la aparente riqueza de un brazalete esconde en verdad una cadena, una atadura (el tramposo engaño de la apariencia material). El materialismo apresador es simbolizado mediante la opulencia y la belleza de cromatismos, texturas y materiales, pero hay un elemento simbólico destacado en esta pintura -dejando a un lado las esposas y la ventana- y caracterizado por su ambigüedad y pluralidad significativa: la pluma de *pavo real*. La pluma del pavo real no solo funciona en la pintura como sinécdoque alusiva a la belleza y lo exquisito, sino que esta ave es la que “mejor ejemplifica el desplazamiento de la mirada para practicar la introspección y desengañarse del mundo [...] se trata de una de las imágenes más originales para significar la soberbia y la vanidad durante los siglos XVI y XVII.” (Vives-Ferrándiz, 2011: 299) Personificación, por tanto, de la soberbia, de la vanidad satisfecha de sí misma, del materialismo. Además, De Morgan toma este icono para señalar directamente la vacuidad de los dogmas estéticos del Movimiento Esteticista, ya que el pavo real era uno de sus símbolos emblemáticos, junto con el girasol, los malvas, la porcelana blanca y azul y los abanicos japoneses. Pensemos, por ejemplo, en la *Pavonia* (1858-1859) de Frederic Leighton, en los comienzos del Aesthetic Movement, la tablilla conmemorativa *The Peacock* (1886), realizada por Burne-Jones y Coley, los diversos pavos reales ilustrados por Beardsley para la *Salomé* (1891) de Wilde y la revista *The Yellow Book*, y, sobre todo, la majestuosa decoración de *The Peacock Room* (1876-1877) que realizara Whistler en la residencia del magnate Leyland en azules y dorados. Resulta más que evidente que De Morgan desarrolla con su alegoría una crítica elegante no solo contra los principios materialistas del Esteticismo, sino que a su vez se opone al tratamiento puramente decorativo de lo femenino por parte del movimiento, lo que explica los tonos azules y dorados que viste su prisionera.

Sin embargo, la pluma de pavo real admite una interpretación no tan moralizante y más acorde con la sororidad de la artista. En las sabidurías y tradiciones orientales, el pavo real venía a simbolizar la inmortalidad, la totalidad y la resurrección, por reunir en su cola todos los colores y la forma circular (Becker, 2008:330). De hecho, en los primeros tiempos del cristianismo, simbolizaba la incorruptibilidad del alma y en el horario místico se corresponde con el crepúsculo (Cirlot, 2006: 362). Su plumaje, que parece recrear cientos de ojos, asocia al ave con el simbolismo solar y el firmamento

estrellado (Blashke, 2001: 49). En consecuencia, estamos ante un símbolo de regeneración y de sublimación espiritual, de purificación e iluminación a las que la prisionera puede acceder si se libera de sus semi-doradas cadenas. Dos elementos pictóricos corroboran lo que estamos exponiendo. Por un lado, la adopción del *retrato de perfil*, tipología surgida en el Quattrocento a raíz de la medallística y la numismática, que no obedece exclusivamente a la influencia italiana en la formación artística de nuestra pintora (Pisanello, Pollaiuolo, Uccello, Ghirlandaio). Ha de tenerse en cuenta que los retratos femeninos de perfil indicaban la realidad histórica y social de las mujeres del siglo XV italiano, su estatus y posición en función de su condición conyugal. Algo parecido sucedía con la mujer en la sociedad victoriana, para la que el matrimonio constituía aparentemente el acceso a la vida adulta, cuando en realidad era conducida a la sumisión de la prisión marital. Ahora bien, el retrato de perfil renacentista implicaba también una nueva relación del individuo con el espacio pictórico, una composición que pretendía representar la idealización y la individualización del retratado, dándoles un carácter casi inmaterial (Nieto y Checa, 2000: 122-123). Esta estilización del aspecto fisiognómico otorga una mayor dimensión de espiritualidad, de manera que Evelyn De Morgan nos sugiere que la prisionera retratada se encuentra en un estado de progresiva purificación, en tránsito desde lo material hacia lo espiritual. La cabeza, ligeramente alzada mientras contempla la luz crepuscular a través de la ventana, subraya el anhelo de ascensión, de sublimación, a la par que nos remite al segundo elemento pictórico: la *mujer en la ventana*. Como señala Dolores Bastida, el motivo iconográfico de la mujer en la ventana surge en el primer cuarto del siglo XIX –con claros antecedentes en el Renacimiento italiano y la pintura flamenca, y préstamos de la tradición pictórica holandesa- tras resignificar el símbolo de la ventana como umbral: “la ventana, como metáfora que definía a la mujer, como signo de contención, reiteraba el carácter de interior de un espacio femenino preservado de luchas y confusiones en el mundo exterior” (Bastida, 1996: 298). Símbolo, pues, vinculado con la virginidad, con el oikos, con lo doméstico, con el vientre maternal, pero también con el cautiverio físico y espiritual. La ventana funciona en el cuadro de De Morgan como un mecanismo de transición, en consonancia con el estado psíquico de su prisionera, como una “membrana permeable” entre los dos planos de existencia (Lawton, 2002: 115). A través de la ventana, la esfera espiritual se va tornando más visible para esta cautiva del mundo material. No constituye un simple objeto arquitectónico o un elemento

decorativo, sino que deviene en signo alegórico de apertura para el alma, ya que es un vano que permite la contemplación de la luz y de la verdad.

De manera similar, la ventana cumple esta función de anhelo femenino por la sublimación espiritual en *The Gilded Cage* (ca. 1905-1910). La escena conyugal divide visualmente al hombre de la mujer, al igual que sus posturas: ella de espaldas, observando a través de la ventana, y él de frente. Este caballero, de mayor edad que su esposa, es poseedor de riquezas mundanas, como nos revelan sus ropas, las cortinas y alfombras de la estancia, las joyas en el suelo. Es también un hombre erudito y cultivado, por los libros del estante que versan sobre poesía, música o medicina. Sin embargo, su esposa ha arrojado sobre la alfombra sus joyas y uno de los libros, simbolizando el despertar de su conciencia, pues rechaza lo material y solo desea unirse a la libertad de la fiesta juvenil que se celebra al otro lado del cristal de la ventana. Obsérvese el paralelismo entre el pájaro que vuela en el exterior y el pájaro amarillo en la jaula dorada en el interior. Simbolizan respectivamente el deseo de libertad y el estado de cautiverio de la joven. Sus ropajes se corresponden con el cromatismo del pájaro encarcelado, como si ella fuese una posesión más del caballero. Estamos ante una doble alegoría, pues si bien representa el cautiverio femenino a través del matrimonio, no es menos cierto que representa también el cautiverio del alma en lo material y lo corporal. Por lo tanto, lo que esta joven esposa desea no es tanto la libertad física como la liberación espiritual, simbolizada por el vuelo y la ascensión del pájaro en el exterior. Una liberación que desea igualmente la retratada en *The Prisoner*. Pues, en efecto, lo que la prisionera observa es la hermosa luz del amanecer que se vislumbra entre las montañas, la aurora que, al simbolizar su posibilidad de renacer, traerá un nuevo comienzo, una nueva vida, una segunda existencia más auténtica y verdadera.

3. DE LA SORORIDAD AL PACIFICISMO: ICONOGINIAS CONTRA LA GUERRA

Para Evelyn De Morgan, feminista y pacifista, resultaba inevitable que la alegorización iconográfica de la oposición entre guerra y paz conllevara intrínsecamente la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, debido a la diferencia de los roles que ejercía cada género ante cualquier conflicto bélico. En *Our Lady of Peace*, cuadro datado en 1902, aunque no llegó a exponerse hasta 1916, advertimos esta doble polarización. De Morgan lo pintó en su estudio florentino –fue trasladado a Londres en 1914- como respuesta a la Segunda Guerra Anglo-Bóer (1899-1902). El hombre que

viste armadura de caballero representa la asociación simbólica entre la violencia de la lucha y el género masculino. Nos lo encontramos arrodillado, en disposición de rezar en el interior de un templo o capilla y, de pronto, es sorprendido por la aparición de la Virgen María. La dicotomía entre ambos es ya explícita a través de la postura corporal: el guerrero arrodillado connota la sensación de descenso, mientras que la postura erguida, levitante, de la figura divina, tiende a la elevación. Rodeada de querubines y coronada con luminosa aureola, hojitas y ramas de olivo forman círculos alrededor de su cabeza, sus hombros y caderas. Nos recuerda ligeramente a la Minerva de Botticelli en *Palas y el centauro* (ca. 1483-1484) donde la diosa del intelecto y de la medida intenta apaciguar al híbrido que representa el instinto y la soberbia. (Hoy se cuestiona la identidad de la figura femenina, ya que porta una alabarda, que nunca fue atributo de Minerva, y el emblema de Cosme el Viejo). No debemos pensar que en esta obra predomina una interpretación estrictamente religiosa –ya lo comprobamos con la versión iconográfica de la mártir Margaret Wilson-, pues al mezclarse la figura de María con la de Atenea, nos encontramos con un doble y paradójico sentido: por un lado, como madre de Cristo, nos recuerda al hijo sacrificado y, en consecuencia, se convierte en símbolo de todos los hijos sacrificados en todas las guerras, en el símbolo de la Madre divina y de la maternidad universal; en segunda instancia, ella se convierte en símbolo de la Mujer sabia mantenedora del orden, de la mujer universal que se opone a la pérdida de ciudadanos en la guerra. Ambas, en una, son *Nuestra Señora de la Paz*. Porque esta aparente paradoja la resuelve Evelyn De Morgan con la exégesis final de su alegoría, si somos capaces de comprender que lo femenino se instituya como símbolo del pacifismo, como *iconoginia* de la paz.

SOS (1914-1916), el mensaje de ayuda o de socorro en código Morse, es el título que Evelyn De Morgan tomó para una de sus primeras alegorías sobre la Gran Guerra. Una petición de auxilio –alrededor de la cual surgió la confusión de interpretarla como abreviatura de “*save our souls*”, o incluso de “*save our ship*”, lo que no es cierto- que se emite como urgente sensación entre el inminente peligro y la esperanza de rescate. Una solitaria figura femenina ocupa el centro de un paisaje marítimo tormentoso. Se alza en una minúscula isla rocosa, con los brazos extendidos y la cabeza vuelta hacia el cielo, como si quisiera abrazar el arco iris que se despliega sobre ella. El peligro queda claramente simbolizado por la pequeña zona rocosa sobre la que permanece en pie, azotada por las aguas turbulentas que rompen bruscamente contra ella, así como por las amenazadoras criaturas, mezcla de dragón y serpiente, que tienen a esta mujer

completamente rodeada. Consideramos que estas criaturas representan no tanto la maldad maniquea de la iconografía bíblica como el poder destructivo que llega a alcanzar la humanidad en líneas generales. De hecho, parece que estas serpientes y estos dragones pretenden devorar a la mujer, cuya blancura remite a la cáscara de un huevo, óvalo que alberga la semilla de la vida potencial, alumbrado por la luz del arco iris. La pálida piel y la blanca túnica simbolizan la pureza y la inocencia, pero también otorgan a la figura femenina un aspecto de porcelana, como si estuviéramos contemplando una escultura de fina cerámica sobre el pedestal rocoso. Así pues, a las connotaciones de pureza hemos de añadir las de fragilidad y vulnerabilidad, de tal modo que no dudamos en afirmar que estamos ante una alegoría de la vulnerabilidad de las víctimas inocentes de la guerra, sobre todo, de los jóvenes soldados sin experiencia marcial, de sus madres, esposas y descendencia. Sin embargo, al mismo tiempo que Evelyn denuncia los horrores de la guerra, incluye en su *SOS* un mensaje de esperanza, de salvación final, de esperanza mística, simbolizado por el arco iris invertido que, “en las “aguas superiores” es signo del restablecimiento del orden preservado abajo” (Cirlot, 2006: 93). El arco iris que recibió a Moisés tras el Diluvio y que representaba las vestiduras divinas (Idel, 2005: 304) o la visión que el profeta Ezequiel tuvo, junto a un río de Babilonia, de Dios entronizado en el cielo y rodeado por un arco iris (Matt, 1997: 15) no hacen sino entrelazar el elemento acuático y espectral con el aspecto místico-espiritual, presentes todos en la pintura de De Morgan. El arco iris es un símbolo de tránsito, un puente entre el peligro y la salvación, como la alianza entre el pueblo de Israel y su Creador, como la hierogamia de la tierra y el cielo, como vínculo entre lo sensible y lo suprasensible, como la Iris griega, mensajera de los dioses (Cirlot, 2006: 379). Y, siendo un tránsito hacia lo espiritual y lo trascendente, se presupone la extinción, la muerte, como fase previa para alcanzar el nuevo estado de sublimación.

Una segunda interpretación, paralela o superpuesta a la primera, puede extraerse del *SOS* de Evelyn De Morgan y que nos resultará familiar: el mito de Perseo y Andrómeda (Roberts, 2012: 71). Sabemos que, a diferencia de otras mujeres de su tiempo, Evelyn había recibido la misma formación en autores clásicos que sus hermanos y que conocía bien la versión ovidiana del relato mítico. Comprendió que el rescate por parte del héroe de una mujer vulnerable codificaba una iconografía de radical diferenciación sexual, pero también supo ver que, en un contexto bélico, comportaba sutiles formas propagandísticas para que los muchachos se alistaran en el ejército. Asimismo, la versión cristianizada del mito grecolatino, la leyenda medieval de San Jorge, había

impregnado hasta la saciedad el arte –producido por varones- durante la segunda mitad del XIX y principios del XX. La fascinación prerrafaelita y simbolista por el medioevo y su estética caballescica, la iconografía guerrera del cristianismo y la inseguridad de la supremacía masculina se habían mezclado hasta formar un nuevo ideal de virilidad, un modelo de fuerza caballescica y valentía estoica. No tardó en producirse un aluvión de poemas, relatos, baladas, revistas y periódicos que se empeñaron en inculcar en los jóvenes este nuevo modelo de masculinidad con sus patrióticos y caballescicos ideales. En conclusión, la presencia matizada del mito clásico y de la leyenda medieval en *SOS* se debe a la urgencia de Evelyn De Morgan por elaborar una rotunda crítica contra este erróneo modelo de masculinidad y su papel en la guerra, pues su figura femenina, al igual que su *Mártir Cristiana*, no está esperando salvación alguna de la mano de un héroe o caballero. Ella sola aguarda alcanzar la liberación espiritual por sí misma.

En el cuadro de Evelyn De Morgan titulado *1914*, más conocido como *The Vision* (1914), tres figuras -dos de ellas femeninas, la otra masculina- se encuentran enmarcadas en un paisaje marítimo y rocoso. Una de las figuras femeninas viste una túnica de color azul y lleva una diadema con racimos de uva y hojas de parra mientras sostiene con una de sus manos unas espigas de trigo. Estos atributos nos recuerdan las imágenes de la cornucopia y a las divinidades femeninas vinculadas con la abundancia y a las personificaciones de Fortuna, Libertas, Iustitia y a diosas telúricas y/o ctónicas como Gea y Deméter. Se trata de atributos simbólicos ligados a su vez con Honor, divinidad alegórica del séquito de Marte y a la que invocaban los guerreros, y con Irene, la diosa de la Paz. En consecuencia, el título de la pintura y esta primera figura – personificación de la abundancia- ya nos ubica en qué contexto interpretativo hemos de desplazarnos. Así pues, la segunda figura femenina, vestida con túnica rojiza y con corona o cinta de olivo que cae como una trenza sobre su hombro, probablemente sea una personificación de la paz. En opinión de Richenda M. Roberts, el color rojo funciona como símbolo del sacrificio de los guerreros por la sangre derramada (Roberts, 2012: 73) y ya vimos cómo cumplía similares características en *The Christian Martyr*. Mediante la paradoja que se produce en la mezcla en una misma figura del color rojo y la corona de olivo, paralela a la confusión de las connotaciones bélicas y de prosperidad de la figura de azul, Evelyn construye un aplastante mensaje de advertencia: la paz y la bonanza están a punto de resquebrajarse cuando se aproximan la violencia y la guerra. De ahí que estas dos figuras femeninas (alegorías de Paz y Abundancia) estén siendo acechadas con una figura masculina, alada y demoníaca, esto es, la personificación o

alegoría de la Guerra, con su cuerpo amenazante y monstruoso. Ahora bien, esta distribución de roles no debería hacernos caer en una interpretación errónea: el hecho de haber asignado a la personificación masculina la agresividad y la violencia que conlleva un conflicto bélico no implica que las alegorías femeninas hayan quedado revestidas de simple pasividad o victimización. Si hiciéramos esta lectura, entonces estaríamos torpemente asumiendo que la producción y la protección del bienestar y de la fecundidad y que el control y el mantenimiento de la concordia no suponen acciones dinámicas y fundamentales, que son las que representan estas dos figuras femeninas. La lectura que sí puede realizarse es la diferente percepción que cada género tiene con respecto al conflicto bélico. Porque mientras que las mujeres crean, producen, guardan, mantienen y protegen, los varones destruyen, eliminan, rompen y aniquilan precisamente lo que las mujeres crearon, desde la concordia hasta los hijos que son sacrificados en la guerra.

Un estéril y yermo paisaje sirve como fondo para el cuadro que Evelyn De Morgan tituló *Ignoto* (ca. 1914-1919, destruido en 1991 por culpa de un incendio). Dos figuras femeninas, que podemos identificar en principio como María y como Magdalena en el trágico momento de la crucifixión del hijo/amante, apoyan sus brazos la una sobre la otra (qué mejor imagen de sororidad y de igualdad entre mujeres) ante una tumba con forma de cruz. La escena resulta familiar en los tiempos de la Gran Guerra; era la más frecuente en los cementerios de toda Europa durante este tiempo (Lawton, 2002: 199). Las dos mujeres se encuentran ante la tumba de un cuerpo desconocido. De ahí la crucial importancia de la palabra *Ignoto* incrita sobre la cruz de madera (*mater*, materia, madre), tan parecida a las usadas en los enterramientos de los campos de batalla (Roberts, 2012: 198). La calculada simetría entre las dos mujeres es determinada por el enorme lirio rojo que brota de la tumba y que separa/une a las dos. Desde luego, resulta evidente que se trata de un cuadro contra la Primera Guerra Mundial, pero la ambientación alegórica que impregna la escena aniquila toda vinculación con el presente histórico, pues el propósito de Evelyn es construir una alegoría atemporal que represente emociones universales –y no concretas– de las verdades eternas de lo que implica cualquier guerra. La ausencia de figuras masculinas, la evidente referencia a la unión entre mujeres por el dolor, el duelo y el luto responden a una decisión premeditada de la artista a la hora de representar la pérdida desde una estricta perspectiva femenina. Una *iconoginia* ante/sobre/por la guerra. La ausencia de figuras masculinas en el lienzo se corresponde perfectamente con la imposibilidad de identificar

al hijo o al esposo fallecido en las trincheras. Evelyn retrata, pues, una clara denuncia no solo contra la guerra en sí y per se, sino contra la destrucción de los cuerpos provocada por las granadas o de los prematuros e improvisados enterramientos de los mismos en las trincheras, pues dejaba a tales cuerpos, literalmente, sin identificar. Y, en consecuencia, se negaba también la posibilidad de velarlos y llorarlos por parte de sus familias. Al quedar como meros cadáveres, caídos de guerra, se les “hurtaba” su identidad. Así pues, los tres lirios que brotan de la tumba remiten a la iconografía mariana, donde el lirio blanco simbolizaba la castidad, la pureza, la inocencia (María/madre), y remiten a su vez en un contexto profano al amor, al deseo, a la vitalidad, a los goces de la vida (Magdalena/esposa o amante); pero ahora se han teñido del fúnebre color de la sangre derramada del hijo/esposo, como las anémonas en que se transmuta la sangre de Adonis, hijo/amante de Afrodita. Flor que conmemora su existencia. En consecuencia, en *Ignoto*, Evelyn De Morgan, una mujer nacida en el siglo XIX, artista, espiritualista, feminista y pacifista, da un paso más allá, porque, en primer lugar, parece señalarnos la estricta diferencia de género en la perspectiva ante la guerra, las diferencias entre el hogar materno y conyugal (femenino), ámbito de la seguridad vital, y el campo de batalla, ámbito (masculino) de la violencia y de la muerte. Pero, en segundo lugar y no menos importante, Evelyn parece querer estar diciéndonos que en las tumbas de los cementerios hombres y mujeres somos terriblemente equiparados, que hombres y mujeres sufrimos las mismas consecuencias de la guerra, que, ante el horror, no deberíamos establecer ninguna diferencia de género porque todas y todos sufrimos por igual los nefastos resultados de cualquier enfrentamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDA DE LA CALLE, M. D., “La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 9 (1996), pp. 297-315.

BIRCHALL, H., *Prerrafaelitas*, Colonia, Taschen, 2010.

BLASHKE, J., *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*, Barcelona, RobinBook, 2001.

BLECKER, U., *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, SWING, 2008.

CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.

IDEL, M., *Cábala. Nuevas perspectivas*, Madrid, Siruela, 2005.

LAWTON SMITH, E., *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*, Londres, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2002.

MATT, D. C., *La Cábala esencial*, Barcelona, RobinBook, 1997.

RICHENDA, R. M., *Art of a Second Order: the First World War from the British Home Front Perspective*, The University of Birmingham, 2012.

VAL CUBERO, A., *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX". Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, UCM, 2001.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011.

ARTISTAS ESPAÑOLAS EN LA GUERRA CIVIL

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid

La conmoción que supuso la Guerra Civil en la vida española tuvo su reflejo en todos los ámbitos de la cultura. Los escritores y artistas que hasta esos momentos habían llevado a cabo su trabajo de creación en las inestables condiciones de la vida política española, se vieron obligados, a partir de la sublevación militar y el estallido de la guerra, a tomar partido decantándose por uno de los bandos contendientes en función de su posición social e ideológica.

Los artistas, como fuente generadora de literatura o iconografía propagandística, sobre las ideas, razones y argumentos que justificaban las posturas defendidas en la lucha armada, tuvieron un importante papel en la vida cotidiana de aquellos años, a través fundamentalmente de los carteles y otros recursos gráficos difundidos en la prensa de los diferentes partidos y organizaciones

Por otra parte, se realizaron exposiciones institucionales, como la del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, en la que el bando republicano mostraba su visión de los acontecimientos, o la participación del bando nacional en la Bienal de Venecia de 1938, con obras enraizadas en la tradición plástica presente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Con anterioridad los artistas habían manifestado, a través de las características de sus obras y las opciones estéticas presentes en la cultura del momento, su adscripción a determinadas opciones éticas o políticas. Pero en España la presencia y evolución de las nuevas corrientes estéticas y las vanguardias emergentes a lo largo del primer tercio del siglo, chocaban con la tradición artística presente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que predominaban las obras herederas del siglo XIX, que mostraban los gustos de las clases hegemónicas. Curiosamente, fuera del contexto peninsular, los artistas españoles tuvieron un papel fundamental en el surgimiento y aceptación de las nuevas ideas estéticas. Así, Picasso, Juan Gris, María Blanchard, en la estética cubista, Miró, en el estilo surrealista, etc., en el marco de referencia del París del primer tercio del siglo XX.

Con anterioridad a la Guerra Civil los antecedentes más importantes de mujeres artistas son tres pintoras que constituyen un importante ejemplo de la relación de las artistas españolas con los movimientos de vanguardia más avanzados: Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo. Tanto Mallo como Varo, al igual que las artistas que tuvieron un papel destacado durante la contienda, se exiliaron tras el comienzo de la Guerra Civil. Ángeles Santos, por el contrario, permaneció en España durante la Dictadura de Franco, desapareciendo del panorama artístico en consonancia con la ideología imperante sobre las mujeres en este periodo histórico.

En las obras de Maruja Mallo (1902-1995) anteriores a la Guerra Civil, la alegría de vivir se manifiesta en sus "Verbenas". Posteriormente, en las vísperas del estallido de la Guerra, la crispación ambiental transforma su obra en negros presagios en su serie "Cloacas y campanarios", donde introduce elementos naturales junto a materiales heterogéneos del mundo industrial, dotando a su obra de una materialidad simbólica que hace alusión al arte y al conflictivo mundo en que se inscribe.

Remedios Varo (1908-1963) consiguió el reconocimiento a su trabajo de creación artística fuera de España. De 1924 a 1930 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Ese mismo año contrae matrimonio con el también pintor Gerardo Lizárraga y expone junto a su marido y otros artistas en la Unión de Dibujantes Españoles. En 1935 realiza una exposición en una cafetería de la Gran Vía madrileña junto a José Luis Florit, en la que ya mostraba un estilo surrealista. También ese año conoce a Oscar Domínguez, uno de los más importantes representantes del Surrealismo junto a Dalí y Miró. En 1936 participó, junto a Maruja Mallo, en la Exposición "Logicofobista" de Barcelona, que recogía lo más avanzado de la vanguardia artística del momento. Tras el comienzo de la Guerra Civil, en 1937 marcha a París junto al pintor Benjamin Paret. En 1941, tras el estallido de la Guerra en Europa, marcha al exilio a México, donde permanecerá hasta su muerte en 1963.

En México realizó lo más importante y significativo de su obra, siempre en las coordenadas de un surrealismo onírico, personal y literario, obteniendo un éxito artístico extraordinario a partir de su primera exposición en 1954-55.

El caso de Ángeles Santos (1911-2013) es distinto. En 1929, con 17 años, realizó su obra *Un mundo*, en el cual la realidad es percibida de una forma totalmente subjetiva desde los presupuestos estéticos del surrealismo más vanguardistas, tal como afirmaron los críticos del momento. La obra obtuvo un gran éxito, especialmente porque había sido realizada por una artista de 17 años que mostraba unas extraordinarias dotes de

sensibilidad y creatividad. Posteriormente realiza distintas exposiciones en las que muestra en sus obras el reflejo de su mundo íntimo y familiar. Las obras que realiza y muestra en 1935 y 1936 en la Galería Syra de Barcelona denotan ya una evolución hacia una figuración de carácter más tradicional. En 1935 se casa con el pintor Julián Grau Salas con quien tiene un hijo, posteriormente también pintor, Julián Grau Santos. En 1936, mientras su esposo, Julián Grau Salas se instala en París adquiriendo allí renombre como ilustrador y como pintor, Ángeles permanece en Canfranc (Huesca) junto a su familia y su hijo, desapareciendo del panorama artístico español hasta 1969 en que reaparece en una exposición celebrada en la Sala Rovira de Barcelona.

En la situación social de la guerra, la cartelística de propaganda oscila entre el realismo, o el expresionismo de los carteles de los partidos y organizaciones de izquierda, y el realismo con influencias surrealistas de los carteles de la derecha.

En toda la iconografía presente en el período la imagen de las mujeres tiene una presencia importante, generalmente con connotaciones victimistas: mujeres enlutadas, campesinas, madres que muestran su dolor por la pérdida de seres queridos, hijos o marido, como la famosa *Montserrat* del escultor Julio González (1936-1937), o las mujeres del *Guernica* de Picasso. Este modelo representaría el prototipo de mujer-madre, dentro de las funciones sociales atribuidas tradicionalmente a la mujer, como protectora de la familia, aunque en la iconografía de los carteles de izquierda esta figura forma parte de las clases populares y se caracteriza por su abnegación maternal, pero también por su ignorancia y su apoliticismo que tan sólo se transforma por la violencia de la contienda que conduce a la muerte a sus seres queridos. La guerra también hace emerger en la iconografía de izquierdas un nuevo modelo de mujer que procede de la mayor presencia de la mujer en el espacio público y de los nuevos papeles sociales que surgen en la situación de conflicto: mujeres armadas, como las campesinas o las milicianas jóvenes, y vestidas con mono, y que muestran un proceso de concienciación en la lucha antifascista, o aquellas que asumen tareas masculinas en ausencia de los varones, en los carteles de organizaciones de mujeres, como la anarquista “Mujeres Libres”, una de las pocas que asumía desde sus páginas reivindicaciones feministas centradas exclusivamente en las mujeres como tales, al margen de su adscripción partidista. En esta revista tienen una importante función las imágenes, que inciden en la imagen victimista. Y a pesar de que algunas de sus fundadoras y redactoras tenían vínculos con las artes, como en el caso de Lucía Saornil, que había cursado estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y de que Amparo Poch,

licenciada en medicina y médica prestigiosa era aficionada a realizar ilustraciones, la revista fue ilustrada por el artista Baltasar Lobo (Montero Barrado, 2003: 41). En la “Agrupación de Mujeres Antifascistas” y sus derivadas juveniles, predominaban las militantes del Partido Comunista (Nash, 2006: 129). En los carteles de la derecha la imagen de la mujer es menos frecuente en los años de la contienda. Pero la situación de conflictividad social y política anterior a la Guerra Civil dio origen a la aparición de artistas que, a través del cartel de propaganda ideológica trataron de acercar diversas propuestas ideológicas, fundamentalmente de izquierdas, a las personas que formaban parte de las clases trabajadoras. En esta actividad de difusión de ideas y de propaganda, que trataba de concienciar sobre los problemas sociales existentes, participaron un gran número de artistas masculinos, como José Renau o José Bardasano, entre otros.

Especialmente durante el período de la Segunda República y la Guerra Civil surgieron una serie de publicaciones de partidos políticos, sindicatos u organizaciones en las cuales aparecían ilustraciones y obras plásticas relacionadas con los contenidos de las distintas publicaciones. A pesar de los cambios en los papeles sociales atribuidos a las mujeres la realidad no había cambiado demasiado con respecto a las funciones de género, y los cambios que muestran los carteles de guerra y otras obras plásticas no revelan la fuerte resistencia que existió a los cambios por parte de la sociedad en general y los varones, como demuestra la escasa importancia que los dirigentes de izquierdas otorgaron a las reivindicaciones específicas de las mujeres, al margen de las consignas ideológicas de partido. También en su manera de orientar la participación de las mujeres en las tareas y puestos de trabajo abandonados provisionalmente por la marcha de los hombres a la lucha, pues se consideraba esta sustitución como algo meramente coyuntural y forzado por la situación bélica, pero en ningún caso como el reconocimiento a que las mujeres accedieran de forma definitiva a los puestos laborales que en esos momentos ocupaban o a otros que pusieran en peligro el lugar social atribuido al hombre en el trabajo y la esfera pública. En realidad se seguía pensando que el lugar de la mujer estaba en el interior doméstico, en las funciones tradicionales como madre y esposa, y que la actividad laboral era una situación limitada hasta el momento de contraer matrimonio.

Sobre la pervivencia de estas ideas incluso en las organizaciones de mujeres de izquierdas, son ilustrativos algunos textos de la época. Así, por ejemplo, se podía leer en el carnet de asociadas de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (A.M.A.) (Nash, 2006: 132):

[...] la característica de la mujer es su espíritu de construcción y su amor maternal; y la guerra y el fascismo suponen la destrucción y el odio. La guerra le destruye el hogar que creó con tanto cariño; le asesina a su compañero y a su hijo. Y el fascismo le arrebató algo que vale más que la vida que es la libertad y el ansia de mejoramiento que toda madre anhela para sus hijos.

Como se puede apreciar en esta cita, prevalecía la ideología tradicional en la que la mujer no tenía individualidad propia y ocupaba un lugar social en relación a la familia y los miembros varones de la misma. Otra cita de la misma organización en su modalidad juvenil, ilustra asimismo sobre la interiorización de las mujeres de la situación coyuntural de su trabajo en momentos de emergencia bélica, al mismo tiempo que del temor que el hecho de que las mujeres ocuparan los puestos de trabajo de los hombres suscitaba en los mismos:

Desde aquí hay que decir a nuestros compañeros: no queremos desplazarlos de vuestros lugares de trabajo, no queremos suplantarlos; sólo queremos aprender, queremos saber por si algún día la guerra os exigiera desplazarlos a las trincheras, poder ocupar vuestros puestos e impedir la paralización de la industria.³³²

Con una mayor concienciación de la doble lucha reivindicativa, como revolucionarias y como mujeres, la organización anarquista “Mujeres Libres” también centró su programa en la promoción cultural y social de las mujeres así como en la resistencia antifascista. Otras organizaciones femeninas, como la del POUM tuvieron un menor número de afiliadas y menor influencia sobre las mujeres.

Algunas mujeres artistas también realizaron, desde posiciones ideológicas de izquierdas, dibujos, ilustraciones o carteles de compromiso político y con una finalidad reivindicativa. Así, Manuela Ballester (1909-1994) y Elisa Piqueras (1912-1974) realizaron dibujos contra el fascismo en el diario “La Verdad” (1938), órgano de expresión de la Unificación Comunista Socialista, dirigido por José Renau (1907-1982), marido de Manuela, y Max Aub. Manuela Ballester, asimismo, realizó un cartel para el Partido Comunista. Hija del escultor valenciano Antonio Ballester Aparicio, se integró en la denominada “Vanguardia valenciana de los años 30”. Funda la revista “Nueva Cultura”, así como la U.E.A.P. (Unión Española de Antiguos Proletarios) y la

³³² “Conferencia de las muchachas de Madrid, Intervención de los Sectores. Sector Oeste”, *Muchachas*, nº. 2, Madrid, 1937. Cit. por Nash, M.: op. cit., p. 140.

Alianza de Intelectuales de Valencia, dirigiendo, durante la Guerra Civil la revista “Pasionaria”. En 1940 se exilia junto a su marido a Méjico, donde colabora en la realización del mural *La conquista española de México*, en Cuernavaca. También trabaja colaborando con el pintor Siqueiros. En Méjico destacó como extraordinaria retratista de un expresivo realismo. En 1959 se trasladó a residir a Berlín junto a su marido Josep Renau, donde falleció en 1994. Durante su estancia en Méjico, obtiene diversos premios junto a su marido o en solitario, como el que en 1954 le otorga el Club Rotario de Méjico en el Concurso de Carteles Pro Desayuno Escolar (Cabañas Bravo, 2001: 299). También colabora en el Estudio Imagen-Publicidad Plástica (1939-1959), taller de cartelismo fundado por José Renau, y que realizó numerosos carteles cinematográficos, o en el Taller-Escuela de Grabado “Las Ballester” (1968), en el que, junto a sus hermanas Rosa y Josefina Ballester, llevó a cabo una importante labor docente. En el exilio mejicano, los grupos familiares formados por los Ballester (Manuela, Antonio, Rosa y Josefina), los Renau (José y Juan), o los Gaos, emparentados entre ellos, o los Bardasano, constituyeron un importante núcleo artístico que influyó de forma importante en el arte mejicano (Cabañas Bravo, 2001: 295).

Otras artistas destacadas, como Elvira Gascón (1911-2000), pintora dibujante y gran muralista, Elisa Piqueras (1912-1974), o Soledad Martínez (1901-1996), también se exilian a Méjico a partir de 1939. Allí se dedicaron, en la mayoría de los casos, a la ilustración, generalmente sin abandonar la pintura, alcanzando un notable éxito artístico, especialmente, Elvira Gascón y Soledad Martínez. Desde 1951 Elvira Gascón, junto a Juana Francisca Rubio, Paquita, como la llamaban familiarmente, y otras artistas, entre las que se encontraba Margarita Renau, hija de Josep Renau y Manuela Ballester, formaron parte en Méjico de la revista “Mujeres antifascistas españolas”, en la que colaboraron como redactoras e ilustradoras. También Manuela Ballester realizó numerosos dibujos para las campañas que se realizaron en los años 50 en la revista a favor de la paz y el desarme (Domínguez Prats, 2009: 249).

Durante la Guerra Civil, Juana Francisca Rubio (1911-2008), esposa de José Bardasano (1910-1979), impartió docencia de dibujo en uno de los “Hogares” creados por la Unión de Muchachas, filial de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (A.M.A.), en Madrid, con el objetivo de que las mujeres tuviesen lugares de reunión y de promoción cultural y educativa. Esto nos indica que las mujeres, así como las organizaciones de los partidos y organizaciones, otorgaban una gran importancia a la educación de las mujeres como forma de perfeccionamiento y emancipación personales,

siguiendo, por otra parte, una tradición que arrancaba de las ideas ilustradas del siglo XVIII y se prolongaba durante el siglo XIX. En estos “Hogares”, se impartían clases de cultura elemental, corte y confección, música, dibujo, formación de enfermeras y cultura física. Junto a Bardasano, formó parte del taller de creación gráfica y plástica “La Gallofa”, que dependía de la sección de artes plásticas de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), y desde donde realizaron un gran número de folletos, pancartas, ilustraciones, carteles, etc. Ella misma, en una entrevista, decía: *Donde caían bombas a los cinco minutos se pegaba un cartel que decía: por aquí pasó la barbarie*, refiriéndose al rápido e incansable trabajo que realizaban Juana Francisca, Bardasano y otros artistas que formaban parte del taller durante los años de la contienda³³³. También realizó junto a Bardasano las ilustraciones del album *Mi Patria sangra*, así como dibujos para el periódico “Frente Universitario”, y para organizaciones femeninas, como “Muchachas de Madrid” o “Unión de Muchachas de Valencia”, así como para diversas publicaciones de guerra, como “Espartacus”, órgano de la 77 Brigada Mixta, o “Companya”, revista publicada en Barcelona en 1937-38. Tras la derrota republicana, el matrimonio atravesó los Pirineos junto a su hija. En Francia fueron internados en sendos campos de concentración, Bardasano, en el de Argelès-Sur-Mer y Juana Francisca en el de Arràs. Tras su salida, Juana Francisca consiguió liberar a su marido embarcando hacia el exilio a Méjico. Allí Bardasano siguió realizando carteles, representado al gobierno republicano español en el exilio en el Congreso de Pintores y Escultores de la U.R.S.S. en 1937. Juana Francisca se dedicó a la ilustración de libros infantiles, sin dejar el dibujo político. En 1961 regresaron a España, y colaboraron en diversas publicaciones, entre ellas el diario “Ya” dirigido por Antonio Orbeagozo, amigo de José durante años. Juana Francisca realizó retratos y pinturas impregnadas de un nostálgico lirismo, habiendo recibido diversas distinciones, entre ellas, la Cruz al Mérito de Sciences et Letres de Francia en 1964. En estas obras, sin embargo, a diferencia de las representaciones de activas y atléticas mujeres que realizó durante los años de la Guerra, sus representaciones de mujeres muestran un prototipo de mujer decimonónica, siguiendo el modelo de los pintores masculinos del siglo XIX, y no la realidad de su tiempo, lo cual seguramente la hizo más aceptable en los ambientes artísticos de la España de la época.

³³³ Entrevista a Juana Francisca Rubio, en Sarró “Mutis”, M., *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la Guerra Civil española*, Hermanos de la Costa/Traficantes de sueños/Clismón Ediciones, Madrid, 2005, p. 53.

En Valencia, Francisca Bartolozzi Sánchez “Pitti” (1908-2004), que formaba parte del grupo artístico “Altavoz del Frente”, realizó diversos dibujos de propaganda política para el gobierno de la República, participando en el Pabellón de la Exposición Internacional de París (1937) con la serie de seis grabados titulada *Pesadillas infantiles*. Fue también ilustradora y escritora de cuentos infantiles, colaborando, como figurinista y decoradora de teatro, en las “Misiones Pedagógicas” del dramaturgo Alejandro Casona, o la Compañía teatral de Margarita Xirgú y el Teatro Español. En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando coincide con otras dos compañeras, Delhy Tejero y Remedios Varo, con las que establece una buena amistad. Las tres se influirán mutuamente, especialmente en la presencia en sus obras de temas fantásticos. Posteriormente regresa a España, en donde colabora como ilustradora en el diario “Arriba” (1950). Sobre esta actividad,

Es importante destacar cómo Francis se centra sobre todo en temáticas de carácter infantil: cuentos, cómics... y artículos de opinión de marcado carácter hogareño, lo cual hace más aceptable su presencia dentro del panorama artístico y social del momento ya que en cierto modo con estos temas no hace sino prolongar las virtudes promovidas desde el régimen, de madre y ama de casa a un medio más amplio y de mayor difusión, pero, por el contrario, otro tipo de temas como los paisajes y campesinos de Castilla o el folkllore vasco-navarro, que también son del interés de nuestra autora han de quedar en el ámbito privado o esperar a tiempos mejores donde su valía artística sea más reconocida. (Lozano Úriz, 2007: 94)

Conjuntamente con su marido, Pedro Lozano de Sotés (1907-1985), realiza los murales de Nuestra Señora de las Nieves, en el Monte Irati (Navarra) (1953), los de la Escuela de Peritos Industriales de Eibar (1961) y diversas exposiciones de pintura. En la España franquista, tiene que adaptarse a la nueva situación de la mujer, limitada por decreto a las actividades domésticas en el hogar familiar. Y aunque, por motivos de supervivencia, realiza junto a su marido un gran número de trabajos pictóricos (entre otras cosas, pintan ojos para las prótesis de quienes los habían perdido, pintan murales para guarderías, iglesias, casas particulares, etc.), en la mayoría de los casos sólo son firmados por su marido. Las palabras de su hijo, Pedro M^a, nos dan una visión clara de la situación de aquellos años:

Hay ejemplos en Pamplona, y muchos pueblos de Navarra, Bilbao, Eibar (Guipúzcoa) y Madrid. Eso sí, a veces solamente firma Pedro, el marido, pues aún siendo un trabajo en equipo

no parecía pertinente que figurase ella, así opinaba por ejemplo mi abuela paterna, mujer de gran carácter pero también llena de prejuicios, y cuando solicitan pinturas, todos van dando por sentado que el pintor es él; desgraciadamente, parte de la verdad no se sabrá hasta que fallezca mi padre y mi madre continúe su actividad, no solamente ilustradora sino también pictórica.³³⁴

Tan solo a partir de los años 70, como consecuencia de los cambios sociales y de mentalidad que se estaban produciendo en España con respecto a la mujer, Francis firma las obras realizadas conjuntamente con su marido, Pedro Lozano, durante muchos años. Tal como nos dice su nieto, Pedro Luis Lozano Úriz (Lozano Úriz, 2007: 96):

Sólo a partir de los años noventa, Francis, consciente de su propia valía y superados todos los complejos que había adquirido durante su matrimonio, reivindica plenamente su participación en muchos de los trabajos firmados por Pedro, tachando incluso la firma de éste o superponiéndola a la suya, en un acto de auto-devolución, que por desgracia no resulta global ni completo.

Si en 1937 el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París constituyó la plataforma de denuncia y de rechazo de la ideología fascista y de la crueldad de los sublevados contra la legalidad constitucional, también constituyó una amplia muestra del arte que se estaba haciendo en España, acogiendo en sus espacios expositivos un gran número de obras extraordinarias de arte, como el *Guernica* de Picasso, la *Montserrat* de González, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto, y otras muchas, entre las cuales están los grabados de Francisca Bartolozzi Sánchez "Pitti".

Carmen Millá (1907-1999) fue otra de las artistas que realizaron carteles en esta época desde las filas de la izquierda. En concreto, se conoce uno que realizó para la "Escuela Nueva Unificada" (C.E.N.U.) en el que se mostraba a un niño y una niña estudiando juntos en el mismo pupitre. El cartel, y la propuesta que contenía de que tanto los hombres como las mujeres debían estudiar juntos y, consecuentemente, los mismos contenidos, constituyó un gran escándalo para la mentalidad de derechas. Era hija del tipógrafo Francisco Millá, y se especializó en el dibujo de figurines de moda, composiciones decorativas en laca y carteles murales. En 1939 marchó al exilio en

³³⁴ Lozano Bartolozzi, P. M^a *Pedro y Pitti*, Navarra, Ayuntamiento de Pamplona, 1986; en Camacho Martínez, R.- A. Miró Domínguez (Eds.): *Iconografía y creación artística. Estudio sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Diputación de Málaga, 2001, p. 308.

Méjico, donde se dedicó a la ilustración de libros y la decoración de establecimientos comerciales y residencias particulares.

Lola Anglada (1892-1984), fue una de las primeras mujeres que se dedicó a la ilustración de forma profesional en España, aunque encontró grandes dificultades por parte de su familia y para que fuesen aceptadas y publicadas sus obras, a pesar de que, generalmente los destinatarios eran los niños, y que las publicaciones infantiles estaban menos restringidas para las mujeres. En Barcelona publicó varios libros destinados al público infantil, creando los personajes de *En Peret*, *Patufet*, etc. o dirigiendo y editando la revista “La Nuri”, destinada a las niñas. Militante de Unió Catalanista, en 1932 ingresó en la directiva de esta organización nacionalista como secretaria de Acció Cultural y Social. Durante la Guerra Civil, realizó y publicó *El mes petit de tots*, para el Comisariat de Propaganda de la Generalitat. Tras la guerra, continúa su actividad ilustradora y escritora en España aunque con grandes dificultades, declarando a la Diputación de Barcelona heredera de su obra artística en 1974 (V.V.A.A., 2004: 159).

En el bando nacional se produjo el auge del dibujo de ilustración, con figuras tan emblemáticas como José Caballero (1915-1991) y especialmente Carlos Saenz de Tejada (1897-1958). Hubo también algunas ilustradoras, especialmente en libros y publicaciones infantiles editados por el Movimiento Nacional, como Mercedes Llimona (1914-1997), María Claret (¿?), creadora gráfica del personaje *Mari Pepa* y colaboradora en el tebeo falangista “Flechas y Pelayos”, o Carmen Parra (¿?), autora asimismo de diferentes tebeos falangistas durante los años de la guerra. En la Bienal de Venecia de 1938, la España llamada Nacional presentó una serie de pinturas y esculturas tradicionales en consonancia con su ideología, y en la que no figuraba ninguna pintora³³⁵.

Julia Minguillón (1906-1965). Nace en Lugo aunque su primera infancia transcurre en Villanueva de Lorenzana, donde su padre era farmacéutico. Tras el estallido de la Guerra Civil, en 1936, regresa a Lorenzana donde permanece con su familia hasta 1939. En estos años realiza diversas obras, retratos de su familia y allegados y algunos autorretratos. De esta etapa es el cuadro *Bordadora de flechas* (1937). En 1937 conoce al que será su marido, Francisco Leal Insúa, con el que se casará en 1939. Francisco Leal Insúa fue redactor jefe del Diario *El Progreso*, de Lugo (1938-1948),

³³⁵ Bozal, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900/1939)(1939/1990)*, Espasa-Calpe, Historia General del Arte “Summa Artis”, Vol. XXXVI y XXXVII, Madrid, 1992; Cuadrado, J., *De la historieta y su uso (1873-2000)*. Atlas español de la cultura popular, Edic. Sinsentido, Madrid, 2000.

posteriormente, en 1949 será nombrado director de *El Faro* de Vigo y consejero nacional de prensa, ostentando la representación de directores de empresa privada, y en 1961 director de la revista *Mundo Hispánico* en Madrid. Dirigió también el Aula de Cultura de la Asociación de la Prensa durante su estancia en Vigo (Carballo-Calero Ramos, 1984: 26) Así pues, se trataba de una personalidad destacada dentro del sistema político. Julia acompañó a su marido en los sucesivos traslados y recibió, a lo largo de su vida, importantes distinciones derivadas de la actividad y el cargo de su marido. En 1940 ejerció en Lugo el cargo de regidora de Cultura de la Sección Femenina, cargo que abandonó tras un breve periodo de tiempo para dedicarse a las labores domésticas y a la pintura (Carballo Calero-Ramos, 1984: 21). En la primera Exposición Nacional tras la Guerra Civil (1941) obtuvo la primera medalla con su obra *La Escuela de Doloriñas*, siendo ésta la primera y última vez en la historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en que, sorprendentemente, se concede a una mujer la máxima distinción. En esta obra, de relativa modernidad para la época y la ideología imperante, la artista nos muestra el interior de una escuela rural en el cual una maestra aparece rodeada de niños. Es interesante resaltar que, por encima de las connotaciones de ideología conservadora en relación con la exaltación del mundo rural tradicional, la artista ha presentado en su obra la actividad, generalmente olvidada por los artistas masculinos, de una modesta maestra de pueblo en su lugar de trabajo. Transgredía así también los principios del Fuero del Trabajo, que negaban a las mujeres la posibilidad de ocupar un puesto laboral, así como el rechazo de la coeducación como puede apreciarse en la obra. Por otra parte, el tema parece reconocer la necesidad de maestros y maestras adecuados a la nueva situación política, y que promuevan los nuevos principios ideológicos.

En los años de la Guerra Civil y en años posteriores, desde el exilio o desde las coordenadas ideológicas impuestas por el Régimen del General Franco, algunas artistas formaron parte del clima político, social y cultural del momento histórico. Sin embargo, sus nombres y sus obras han sido y son ignoradas en las publicaciones especializadas de Historia del Arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900/1939)(1939/1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, Historia General del Arte "Summa Artis", Vol. XXXVI y XXXVII, 1992.

CABAÑAS BRAVO, M. (Coord.), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, C.S.I.C., Biblioteca de Historia del Arte, 2001, pp. 295-299.

CAMACHO MARTÍNEZ, R.,- MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (Eds.), *Iconografía y creación artística. Estudio sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Diputación de Málaga, 2001, p. 308.

CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., *Julia Minguillón*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrie de la Maza”, 1984, pp. 21-26.

“Conferencia de las muchachas de Madrid, Intervención de los Sectores. Sector Oeste”. *Muchachas*, nº 2 (1937) Madrid.

CUADRADO, J., *De la historieta y su uso (1873-2000). Atlas español de la cultura popular*, Madrid, Edic. Sinsentido, 2000.

DOMÍNGUEZ PRATS, P., *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanas españolas en México*, Madrid, Ediciones Cinca/Fundación F. Largo Caballero, 2009, p. 249.

LOZANO BARTOLOZZI, P., *M^a. Pedro y Pitti*, Navarra, Ayuntamiento de Pamplona, 1986.

LOZANO ÚRIZ, P.L., *Un matrimonio de artistas. Vida y Obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 94-96.

MONTERO BARRADO, J. M., *Mujeres Libres. Anarcofeminismo en España*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2003, p. 41.

MORÁN, I. (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol. IV, Madrid, Ed. Cátedra, 2006, pp. 129, 132, 140.

NASH, M., “Republicanas en la Guerra Civil: el compromiso antifascista”, en Morán, I. (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol. IV, Madrid, Ed. Cátedra, 2006, pp. 129, 132, 140.

SARRÓ “MUTIS”, M., *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la Guerra Civil española*, Madrid, Hermanos de la Costa/Traficantes de sueños/Clismón Ediciones, 2005, p. 53.

V.V.A.A., *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdir. Gral. de Promoción de las Bellas Artes, marzo-mayo, 2004, p. 159.

EVA MARÍA MORENO LAGO, *Victorina Durán y el figurinismo en la España de la II República*.

LEONOR FINI HACIA UNA NUEVA DIMENSIÓN DE LO FEMENINO

Maria Elena Palmegiani

Escuela de Arte de Oviedo

3. LOS PRIMEROS AÑOS EN ITALIA

En su trabajo como artista polifacética, Leonor Fini, pintora, escenógrafa, diseñadora, ilustradora y escritora, supo conciliar su incesante y muy viva creatividad con un sentimiento siempre actual. Su renovada idea del rol de la mujer dentro de una sociedad cambiante hizo de ella una figura clave no solo dentro del Surrealismo, movimiento al que estuvo vinculada durante un tiempo, sino de la Historia del Arte en general.

Max Ernst, quien tuvo con ella un breve romance, para definir su irresistible atractivo, como mujer y artista, la definió como “la furia italiana en París”³³⁶, dejando claro que su carácter era fuerte y determinado, su personalidad arrolladora. Era una mujer hermosa y de una belleza perturbadora, hasta el punto que fue retratada por las cámaras de Man Ray, Dora Maar, Lee Miller, Erwin Blumenfeld, Cecil Beaton, George Hoyningen-Huene, Henri Cartier-Bresson, Eddy Brofferio y muchos otros, convirtiéndose en una de las pintoras más fotografiadas del siglo XX. De Dora Maar, por ejemplo, son algunas de las fotografías más emblemáticas que la representan como una joven hermosa, de bello rostro, cuerpo seductor y mirada trasgresora.

La dimensión de lo femenino y lo masculino va a vertebrar su obra, jugando a veces con cierto carácter andrógino; y el cuerpo queda suspendido en una dimensión intemporal, en bino entre ironía y metáfora. Este juego y alternancia de roles lo ponía en práctica en su propio cuerpo, al ser aficionada al mundo del teatro, a los disfraces y a las máscaras que exhibía con frecuencia en las fiestas parisinas y que le permitían ocultar su belleza para dar paso a la auto ironía.

La determinación de la Fini y, por supuesto, su estilo impregnado de referencias oníricas y mitológicas, hicieron que se convirtiese en una de las mujeres del grupo Surrealista, contribuyendo a abatir estereotipos que enclaustraban, desde hace siglos, a las mujeres artistas. Con lo cual, aunque fuera ya solo por esto, su aportación a la

³³⁶ Laura Larcán, “Fini, la ‘Garbo del Surrealismo’, Un’italiana da Parigi a Trieste”, *La Repubblica* (2009).

cultura igualitaria es indiscutible y su rol, como el de otras artistas de la época, es el de una mujer comprometida que plantea una pintura sin tapujos. Su contribución va más allá del ser musa y amante (papeles ambos que encarnó, sin duda), al ser también protagonista y artífice de una estética renovada que ve a la mujer y a su cuerpo protagonista de obras de fuerte carácter emblemático y simbólico. De este modo apunta a una nueva dimensión de lo femenino, ya que hace referencia a la feminidad en el sentido más amplio del término, alejando el espectro de los estereotipos o bien jugando irónica y libremente con ellos.

Nacida en 1907 en Buenos Aires de madre italiana, de Trieste, y padre argentino (aunque de origen italiano también), Leonor Fini vive en Argentina solo el primer año de vida al separarse muy pronto sus padres. Regresada con su madre a Trieste, pasa la juventud en un ambiente familiar acaudalado y estimulante en el que conoce a Leo Castelli, James Joyce e Italo Svevo entre otros intelectuales de la época. A pesar de la relación conflictiva que mantienen sus padres en la distancia y no obstante la incertidumbre vital fruto de los continuos intentos de él de llevarla consigo a Argentina, los estímulos cultos que su ambiente le proporciona hacen huella en la sensible personalidad de la joven que manifiesta muy pronto sus habilidades artísticas. Ciertamente, su afición al dibujo aparece en edad muy temprana como demuestran los muchos retratos de señoras burguesas de Trieste, amigas de su familia, que empieza a realizar ya en 1914, hasta que, a la edad de 17 años, participa por primera vez en una exposición colectiva. Así, la Leonor pintora sale a la luz; el ambiente culto que la rodea propicia y fomenta este don innato y las clases de pintura que recibe del artista triestino Edmondo Passauro la influyen notablemente acercándola a un realismo meticuloso³³⁷.

Su infancia, así como parte de su adolescencia, transcurren entre la pasión por el arte, el miedo a ser alejada de su madre quien, durante los primeros 6 años de su vida, la viste de niño para evitar que su padre la reconozca y se la lleve a Argentina, y un profundo e incondicional amor por los gatos que protagonizan muchas obras durante toda su carrera artística.

Es así como se va forjando un carácter fuerte y sensible, rebelde y curioso que llevará a Leonor a explorar territorios nuevos, tanto en el sentido geográfico como en lo

³³⁷ Maria Masau Dan y Vanja Strukelj, "Leonor Fini", *Art e dossier*, 265, Firenze, Giunti Editore, abril, 2010.

metafórico, hasta alejarse de todo lo seguro y conocido. Milán, París, Montecarlo, Roma y Nonza (Córcega) son algunos de los lugares donde residirá a lo largo de su vida.

De la etapa triestina de su pintura nos quedan muchos retratos tanto de gente común como de insignes figuras. Es el caso del enigmático *Retrato de Italo Svevo* de 1928 expuesto dos meses después de la trágica muerte del escritor. En esta obra ya se nos desvela el carácter misterioso de su pintura y la relación intensa entre el cuerpo y la mente. El rostro del escritor aparece pintado con extraordinario realismo en contraste con el paisaje del fondo, estilizado y de toques infantiles, que representa el puerto de Trieste en el que Svevo trabajó durante un tiempo. Ya en una edad tan temprana, la pintora demuestra una excelente capacidad de síntesis entre realidad y símbolos al sabernos devolver la imagen del escritor, integra y de mirada profunda, sin renunciar a citar al hombre que vuelve al trabajo desencantado por el mundo de las letras. Y ya asoma el espíritu irónico de una pintora que, sutilmente, inserta en sus obras elementos inesperados y discordantes que invitan a la reflexión y añaden un componente misterioso e icónico. Así, el rostro definido y serio de Italo Svevo hace de inesperado contrapunto a un fondo juguetón y abstracto que es sólo un débil reflejo, una proyección de la mente, de aquel muelle lleno de depósitos de barniz donde trabajó el escritor italiano.

El 1929 es un año muy importante en la formación artística de Leonor Fini ya que, al ser principalmente autodidacta, adquieren gran importancia los encuentros y las relaciones personales; maestros y amigos que van a enriquecer su visión y colaboran en la forja de su estilo personal. En Milán los artistas del grupo *Novecento* aprecian su obra y la invitan a participar a la *Seconda Mostra del Novecento* italiano, una experiencia única e importante que la proyecta en un panorama internacional y le da visibilidad frente a la crítica y al ambiente artístico del norte de Italia. Es en esta época cuando conoce a artistas como Carlo Carrà, Massimo Campigli, Arturo Tosi, Mario Sironi, Giorgio De Chirico, Marino Marini y Achille Funi. Es este último quien la acerca al clasicismo y le permite asimilar a su obra una estética academicista y de toques renacentistas, complementando su formación también con viajes y estímulos literarios. Es tan intenso el entendimiento entre ambos artistas que entablan una relación sentimental en la cual el experimentado artista, de casi veinte años mayor que ella, ejerce de mentor y maestro.

La experiencia milanesa durará poco más de un año ya que Leonor decidirá ir a París junto a Funi. A pesar de los estímulos que la ciudad italiana le proporciona, la joven se siente enclaustrada en Milán que, respecto a las expectativas que ofrecen otras capitales europeas, satisface cada vez menos su insaciable curiosidad y afán de aprender. Además, no deja de ser frustrante para ella el medio que la rodea sobretodo por la hostilidad que aprecia hacia las mujeres artistas: los hombres que frecuenta y le tienen aprecio, con frecuencia no entienden la sensibilidad artística de otras pintoras valorando de manera reductiva sus obras. Sencillamente, Leonor en Milán acabó con aburrirse “con todos aquellos hombres que chillaban y discutían siendo irreverentes hacia otros pintores europeos”, como dirá ella misma en una entrevista a “Il Piccolo” en 1991³³⁸.

2. EL CUERPO COMO VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN DESDE EL ENCUENTRO CON EL SURREALISMO HASTA 1942

En la capital francesa, donde llega en el mes de septiembre de 1931, entra en contacto con los *Italiens de Paris* (Filippo De Pisis, Alberto Savinio, Giorgio De Chirico, Massimo Campigli etc.), algunos de los cuales ya había conocido en Milán, y a finales del mismo año presenta unas obras en una exposición colectiva en la Galería de Jacques Bonjean dirigida por Christian Dior. Un inicio notable, sin duda, que le proporciona contactos importantes (Dior le presentará a la diseñadora italiana, afincada en París, Elsa Schiaparelli quien, junto con Max Ernst, será el *trait d'union* con los surrealistas).

Pero es sin duda la cercanía con el ambiente surrealista, con el que entra en contacto en 1933, lo que resulta dar más estímulos a la italiana quien empieza a formar parte de uno de los movimientos de vanguardia más influyentes del siglo XX y con sus agallas y elegancia se abre camino en un mundo mayoritariamente de hombres. En realidad, Leonor Fini no llegará nunca a definirse como surrealista, permaneciendo alejada, en cierto modo, de los preceptos bretonianos y rechazando la idea de “adepta” al movimiento. Al contrario, ella siempre manifestó una personalidad y libertad expresiva cautivadora. Aún así los elementos en común con la sensibilidad surrealista son innumerables así como las experiencias vitales, con lo que la asociación es inmediata e igualmente válida y Leonor de hecho supo ganarse pronto los favores de los maestros del Surrealismo con quienes compartía ensoñaciones y ambientaciones oníricas. Y a

³³⁸ *Ibidem*.

pesar de no adherir formalmente al grupo surrealista, sin embargo sí que participa en exposiciones colectivas y en 1936, por ejemplo, está presente en dos de la más importantes exposiciones del movimiento: la *International Surrealist Exhibition* en la *New Burlington Galleries* de Londres, y, en el otoño del mismo año, en Nueva York, en la exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism*.

Max Ernst, Salvador Dalí, Man Ray, Paul Eluard, René Magritte, solo para citar a algunos de sus amigos, apreciaron su arte intrigante y sensual, su capacidad de combinar un potente realismo pictórico con atmósferas simbólicas y llenas de misterio. Y, entre las mujeres, Elsa Schiaparelli, Dora Maar, Meret Oppenheim y Leonora Carrington intercambiaron con ella experiencias y trabajos, influenciándose las unas a las otras, entrando en aquella prolífica dialéctica de la que sin duda se beneficiaron los tiempos.

De todas las primeras vanguardias, posiblemente el Surrealismo sea el movimiento que más abierto se haya mostrado frente a la integración de las artistas. No obstante, entre los surrealistas las mujeres tardaron en tener cierto peso y reconocimiento, lo que se puede traducir en que la posible influencia de mujeres en este ámbito no solía estar reconocida abiertamente por los miembros del grupo. Esta exclusión intelectual está, por ejemplo, demostrada por el hecho de que, tanto el primero como el segundo manifiesto del Surrealismo, fueron firmados solo por hombres, así como fueron siempre y solo hombres los que aparecieron en las fotos oficiales de los primeros años. En realidad, la relación entre los hombres y las mujeres vinculadas al movimiento era muy compleja y llena de contradicciones, en efecto, si por un lado se las ocultaba e, incluso, excluía de los contextos “profesionales”, por otra parte se veía en ellas unas musas inspiradoras, esposas, amantes, objeto sexual a través del cual satisfacer aquel deseo loco e incondicionado que animaba la llama del *amour fou* que tanto alababan³³⁹. De hecho, no hay que olvidar la importancia que tuvo el cuerpo femenino en la poética surrealista, continuamente asociado a connotaciones eróticas, reminiscencias infantiles, sensaciones táctiles y gustativas etc., encarnando los deseos de una sociedad moderna, que sin duda se encaminaba hacia la libertad sexual.

Una obra que representa muy bien la idea que tenían los artistas surrealistas de la mujer es la de Magritte que se titula *No veo a la [mujer] escondida en el bosque*, realizada en 1929. La imagen de una joven desnuda aparece rodeada por 16 retratos de

³³⁹ Ragozzino, Marta, *Surrealismo*, “Art e dossier”, n° 103, Firenze, Giunti Editore, julio, 1995.

exponentes del Surrealismo (entre los que encontramos a André Breton, Luis Buñuel, Paul Eluard, Max Ernst y Salvador Dalí), todos ellos con los ojos cerrados. El sueño es común, nos viene a decir Magritte, todos desean a esa mujer escondida, y el amor y la pasión serán la recompensa de su búsqueda; porque la mujer debe ser buscada y, finalmente, por medio del azar, encontrada. El ser femenino es visto, en la fase inicial del Surrealismo, como fuente de inspiración, musa invocada y anhelada, objeto erótico que permite canalizar la ansiedad creativa.

Será solo después de 1930 cuando la actitud hacia el género femenino empezará a cambiar paulatinamente dentro del grupo y comenzarán a aparecer las mujeres tanto en las exposiciones como en las fotografías oficiales. Paulatinamente ellas introducirán su arte en un ambiente dominado por hombres y aportarán un punto de vista interesante, la otra cara de la medalla, al debate sobre el erotismo y los roles. El impulso renovador que representa el ingreso de las mujeres en el movimiento se traduce también en que aquel ideal de belleza pura e incontaminada, invocada por los hombres, va cediendo el paso a la realidad tal y como las propias mujeres la perciben desde dentro. El universo femenino se va entonces perfilando como algo complejo y plural, hecho de deseos, frustraciones y libertades.

Hacia 1935, en plena relación con los surrealistas, las pinturas de Leonor Fini se vuelven más enigmáticas, con referencias a lo subconsciente y, en lo que al aspecto más plástico se refiere, la pintora va cediendo el paso a tonos brillantes y a una pincelada menos texturizada, más uniforme y velada. Se nos perfila una artista que plasma hábilmente el imaginario femenino y que sabe jugar con sutileza con los estereotipos de género. Nos presenta figuras ambiguas, a veces de rasgos andróginos, que permanecen al margen de la sexualidad tradicional, invocando una libertad sexual, en ocasiones con alusiones a la homosexualidad, lo que denota la plena libertad de sus planteamientos.

Una obra explicativa de su etapa surrealista es el enigmático lienzo que, en 1936, Leonor Fini lleva a la primera exposición inglesa del grupo, que se organiza en la *New Burlington Galleries* de Londres³⁴⁰. El cuadro se titula *Jeux de jambes dans la clef du rêve* que podríamos traducir como *Juego de piernas en clave de sueños*. Una obra que, lejos de ser intuitiva y comprensible a primera vista, invita a una reflexión y a una lectura que entra en lo puramente simbólico, dejando abiertas las interpretaciones. Las únicas protagonistas de la obra son dos mujeres de rostros inexpresivos que cumplen

³⁴⁰ Breton, André, *Surrealism*, New Burlington Galleries, Londres, 1936.

unos gestos rígidos e impostados: una le coloca las piernas a la otra, la cual, en posición erguida mira fijamente al fondo. Como si estuviesen bailando o aprendiendo a bailar juntas, las dos jóvenes parecen estar realizando un extraño ritual que las ve unidas y cómplices así como muy concentradas cada una en sus acciones. No dialogan entre sí, pero se las ve juntas en un equilibrio compositivo de gran fuerza que nos interroga sobre su significado. En realidad no importa, en mi opinión, lo que estén haciendo con exactitud, lo único que nos he dado conocer es que ellas sí que saben lo que están haciendo y esta comunicación, que usa el cuerpo como vehículo (ni siquiera se miran), es patrimonio de ambas. Ellas son las únicas que conocen y saben interpretar el lenguaje de su cuerpo y éste se vuelve medio de comunicación y entendimiento. El fondo es completamente neutro y la ropa que llevan, de aire renacentista, es bastante inusual, lo que sitúa a los personajes en un contexto atemporal y universal, así que la escena parece fruto de la ensoñación (como ratifica, por cierto, el título que hace referencia al sueño). La complicidad que se genera entre las dos mujeres, real o deseada que sea, puede tener varias lecturas que nos llevan a explorar incluso los terrenos de lo sensual y lo erótico (esta obra sorprendió a la crítica inglesa que consideró descarada a la joven pintora italiana). A partir de ahora la Fini nunca se liberará de ser relacionada con la homosexualidad femenina (a pesar de que, desde 1952, empezará con dos hombres un *ménage à trois* que durará 35 años) y la ambigüedad seguirá estando presente en muchas de sus obras.

El cuerpo femenino aparece claramente en otra obra, un encargo que le hace su amiga, la diseñadora Elsa Schiaparelli, para la que realiza el frasco de su primer perfume: *Shocking*, que se lanzó en 1937³⁴¹. En él se aprecia un busto envuelto en un metro de costurera rematado por un botón en el cual aparece la inicial de la modista: la letra “S”. El tapón está decorado por un ramo de flores de porcelana de colores y el frasco estaba encerrado dentro de una campana de vidrio. Al cabo de un tiempo, Schiaparelli declaró que, mientras que estaba trabajando en el perfume, estaba realizando el vestuario de Mae West para la película *Every Day's a Holiday*, y confesó que la silueta de reloj de arena de la actriz americana le había inspirado la forma del frasco de perfume que diseñó Leonor. “Mae West vino a París. Después de haberla colocado encima de la mesa operatoria de mi *atelier*, la midieron y estudiaron con atención y curiosidad. Me había enviado todos los detalles más íntimos de sus famosas

³⁴¹ White, Palmer, Elsa Schiaparelli, *Empress of Paris fashion*, New York, Rizzoli Edition, 1986.

formas y, para una mayor precisión, me había hecho llegar también una estatua de yeso que la retrataba completamente desnuda en la posición de la *Venus de Milo*³⁴². Así que hemos de creer que los volúmenes del frasco de *Shocking* fuesen fieles a las voluptuosidades naturales de la actriz que en aquella época era un auténtico icono de belleza y sensualidad, como destacará también Dalí en algunas de sus obras más conocidas.

Esta “objetualización” del cuerpo femenino realizada por Schiaparelli y Fini en realidad no es tal y aquí reside una de las principales aportaciones de las mujeres al movimiento surrealista: el cuerpo-objeto es sujeto activo, y no pasivo. La campana de vidrio protege ese cuerpo y lo eleva a la categoría de obra de arte. La mujer elige libremente lo que concierne a su esfera más íntima, a su sexualidad y el punto de vista se vuelve personal, alejándose de los estereotipos anteriores. Por otra parte, el maniquí (en este caso de sastre) entendido como áter ego de lo humano, está muy presente en toda la estética surrealista y nos devuelve al imaginario onírico bretoniano.

Después de *Shocking*, Schiaparelli al año siguiente lanzará otro perfume: *Zut*, cuyo frasco será justo la parte inferior del busto de la fragancia anterior. Esta vez la botellita tendrá la forma de unas piernas femeninas que alaban las voluptuosas caderas de las mujeres. Los pies están cubiertos por unas nubes que dan la idea de ligereza de la figura y la mitifican como si de una diosa se tratara³⁴³. El cuerpo femenino es exaltado en estos dos frascos de perfume que celebran su belleza y sensualidad, sin tapujos y con cierta dote de ironía y desparpajo.

La colaboración entre Leonor Fini y Elsa Schiaparelli se materializa también en una ilustración que la pintora realiza en 1939 para la revista *Harper's Bazaar*. La imagen representa a una mujer de espaldas con un vestido de un rojo intenso de la Maison Schiaparelli. La falda presenta en la parte posterior dos pinzas que sobresalen rectas y un llamativo lazo, amarillo y rojo, a juego con los guantes. La protagonista gira la cabeza para dirigir su mirada hacia nosotros y en su rostro podemos encontrar los rasgos de aquellas bellezas austeras y andróginas que le interesaban a la Fini. Posiblemente no hubiese sido más que una de las muchas ilustraciones de moda de excelente factura que se hacían en aquel entonces en la fértil capital francesa, si no hubiesen aparecido unas extrañas figuras que capturan nuestra atención convirtiendo la escena en un momento

³⁴² Schiaparelli, Elsa, *Shocking life*, Ediciones Danoël, París, 1954, (ed. Italiana, *Shocking life*, Alet, Padova, 2007).

³⁴³ White, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of París fashion*, cit.

mágico, una aparición fantástica. Lejos de devolvernos una imagen de moda tradicional e inspirada en la cotidianeidad de la vida mundana, la pintora nos representa a una mujer rodeada de seres con torso de mujer y alas de pájaro, reminiscencia mitológica de las arpías, quienes acuden al reclamo de la joven, como si de su ama se tratara. Las figuras extrapoladas de la mitología empezarán a poblar cada vez más a partir de esta fecha las obras de Leonor quien recurrirá a menudo a las esfinges para representar esta visión, atemporal y universal, de la mujer guardiana y protectora, enigmática y seductora que se desenvuelve tanto en la dimensión doméstica como en aquella social y mundana³⁴⁴. Así esta ilustración de moda nos presenta, a mi modo de ver, una mujer determinada y elegante, como a querer recordar que el estilo y el buen gusto no van reñidos con la capacidad de gestión y control.

Figuras mitológicas aparecen también en otra obra que Leonor Fini realiza en 1939 y que se considera una de las piezas más representativa de su relación con el ambiente surrealista³⁴⁵. Se trata de un armario antropomorfo que presentará en la Galería de René Drouin y Leo Castelli (París) en una exposición de artes decorativas que además ella misma ayudó a coordinar. Obras de otros artistas como Salvador Dalí, Max Ernst o Meret Oppenheim se expusieron en aquella ocasión y tanta fue la repercusión del evento que el fotógrafo George Hoyningen-Huene realizó para *Harper's Bazaar* un reportaje en el que unas modelos se pasean entre estos objetos surrealistas de extraordinaria hechura; incluso tenemos un retrato de la pintora posando delante de su armario con un ceñido vestido Schiaparelli³⁴⁶. El armario antropomorfo presenta en las puertas centrales los cuerpos enteros de dos criaturas representadas de frente, hieráticas. Estas figuras grotescas, mitad humanas y mitad ave (cisnes según algunas interpretaciones³⁴⁷), desde mi punto de vista parecen vigilar el contenido del armario, ejerciendo de guardianas de un mundo íntimo y extremadamente privado. El aspecto monstruoso de las dos figuras, si bien de bello rostro, induce al respeto, transmite autoridad; ellas velan sobre el contenido del armario, que bien podría ser interpretado como un símbolo del universo femenino, y la apertura de las puertas sólo puede ser

³⁴⁴ Overstreet Richard, *The Sphinx's Riddle: the Art of Leonor Fini*, Ediciones de la Weinstein Gallery. Exposición celebrada en la Weinstein Gallery de San Francisco del 30 de junio al 11 de agosto de 2012.

³⁴⁵ A.A.V.V., *Cosas del Surrealismo. Surrealismo y diseño*, Ediciones del Museo Guggenheim de Bilbao, 2008. Exposición celebrada en el Museo Guggenheim de Bilbao del 29 de febrero al 7 de septiembre de 2008.

³⁴⁶ Martin, Richard, *Fashion and Surrealism*, Nueva York, Rizzoli Edition, 1987.

³⁴⁷ Ragozzino, Marta, *Surrealismo*, "Art e dossier", cit.

autorizada por la dueña así como, en mi opinión y planteando una lectura personal, cada mujer decide sobre su condición, más allá de los estereotipos impuestos por la sociedad.

En la misma exposición, Leonor Fini presenta también otro objeto: una silla en forma de corsé. Celebra aquí la liberación de las mujeres de un objeto sumamente incómodo: el corsé, y ensalza la moda airosa que se había acabado imponiendo desde hace un par de décadas. La idea del cuerpo enclaustrado en una armadura había estado presente ya en una pintura de la Fini de 1938 titulada *Mujer con armadura* en la que aparecía una joven ataviada con una rígida estructura a medio camino entre armadura militar y lencería³⁴⁸. Ahora la silla en la cual ha sido idealmente abandonado el corsé acaba por transformarse en corsé ella misma, siendo participe de este juego de metamorfosis que es para la Fini el símbolo de la versatilidad, de la transformación y, en resumidas cuentas, de que no tiene sentido encasillar las cosas o las personas en roles predefinidos ya que todo puede cambiar y transformarse continuamente. Si el ojo atento de Eugène Atget había inmortalizado un escaparate repleto de lencería, objetos sin vida a la espera de un cuerpo que los animase; Leonor Fini condena el corsé a la inutilidad, lo reinterpreta a la luz de la nueva sociedad y con gran ironía lo transforma en una silla en la que las ballenas van a estructurar el asiento y el respaldo con refinadas bandas de nácar.

A través de la obra polifacética de la Fini se nos abre un universo femenino complejo donde no se da nada por descontado. Evidente es, sin embargo, la sintonía con el universo masculino hacia el cual se demuestra un gran respeto. El enriquecimiento, fruto del entendimiento entre ambos géneros, está presente en sus creaciones que nos hablan de la comunicación e invitan a una reflexión sobre el lenguaje corporal donde el cuerpo, bien femenino, bien masculino, es el protagonista.

Una obra muy interesante en este sentido es *Esfinge Almaburga* de 1942 en la que vuelve a aparecer una figura mitológica, cuyo rostro recuerda a la pintora; esfinge misteriosa y protectora³⁴⁹. Las esfinges, estos seres por mitad mujer y, por la otra, felino, nos recuerdan a la adoración añeja de la Fini por los gatos, cuya sensualidad de movimientos es a menudo asociada al erotismo femenino, y a la vez nos remiten al rol de la mujer que vela y protege³⁵⁰. Y así el personaje del lienzo observa y acaricia con ternura al hombre amado tumbado en el suelo. Sólo un año antes Leonor había

³⁴⁸ Overstreet Richard, *The Sphinx's Riddle: the Art of Leonor Fini*, cit.

³⁴⁹ Maria Masau Dan y Vanja Strukelj, "Leonor Fini", cit.

³⁵⁰ *Ibidem*.

empezado su relación sentimental con Stanislao Lepri³⁵¹ y esta obra no puede no transmitir la serenidad de un momento autobiográfico. Asimismo, *La alcoba*, otra pintura del mismo año, nos lleva hasta la intimidad de la pareja (aquí no hay seres mitológicos que cumplen la función de metáforas universales) y también en esta ocasión apreciamos como el cuerpo del amado durmiente es velado por la mujer; se proclama así una lectura intimista y doméstica de la relación hombre-mujer hecha de complicidad y sensualidad. En estas obras, la desnudez del cuerpo masculino está puesta en primer plano: posiblemente la Fini quiera invertir el rol tradicional del pintor que representa el desnudo femenino para encarnar una visión más actual de la mujer artista que trata, acorde a su sensibilidad, el tema del desnudo masculino.

El universo de Leonor Fini vemos que es extremadamente versátil y su arte protagoniza, a lo largo de toda su vida, unos cambios notables a nivel plástico y formal. Los lazos que unen a la artista de Trieste con otras figuras importantes del mundo del arte son sin duda indispensables para comprender su evolución, sin embargo más importante todavía es entender su fuerte personalidad y el carisma que, al parecer y según relata quien la conoció, desprendía su figura.

Después de la etapa surrealista, Leonor emprenderá un camino en solitario del cual nos han quedado numerosas obras³⁵² y, a pesar de los cambios que experimentó su creatividad, lo femenino será siempre un tema presente. A veces es planteado como reivindicación, otras, es entendido como exaltación de la belleza, en el sentido más amplio del término, y en ocasiones es un simple reflejo de vivencias personales. Incluso cuando son otros los artistas que nos devuelven imágenes de ella, Leonor nos aparece siempre diferente, hábil trasformista, pero su mirada profunda y directa es inconfundible y el alcance de esa mirada, así como de todo su imaginario visual, ha llegado intacto hasta nuestros días, prueba de la actualidad y vigencia de su obra.

³⁵¹ Leonor Fini y Stanislao Lepri se conocen en 1941 en Montecarlo adonde la pintora se había retirado para huir de la ocupación nazi de París. Él era cónsul italiano y, a raíz de conocer a la Fini, dejará la carrera diplomática para dedicarse a la pintura. Su relación durará hasta la muerte de él, en 1980, siendo uno de los lazos sentimentales más fuertes y duraderos en la vida de la artista. En 1952, Lepri aceptará vivir un *ménage à trois* junto al escritor polaco Constantin Jelenski con quien Leonor tenía una relación (que perdurará hasta la muerte de Constantin en 1987).

³⁵² Fini, Leonor, *Le livre de Leonor Fini*, Paris, Clairefontaine, 1975.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETON, André, *Surrealism*, New Burlington Galleries, Londres, 1936.

SCHIAPARELLI, Elsa, *Shocking life*, París, Ediciones Danoël, 1954, (ed. Italiana, Shocking life, Alet, Padova, 2007).

FINI, Leonor, *Le livre de Leonor Fini*, Paris, Clairefontaine, 1975.

WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, New York, Rizzoli Edition, 1986.

MARTIN, Richard, *Fashion and Surrealism*, Nueva York, Rizzoli Edition, 1987.

RAGOZZINO, Marta, *Surrealismo*, “Art e dossier”, nº 103, Firenze, Giunti Editore, julio, 1995.

A.A.V.V., *Cosas del Surrealismo. Surrealismo y diseño*, Ediciones del Museo Guggenheim de Bilbao, 2008. Exposición celebrada en el Museo Guggenheim de Bilbao, del 29 de febrero al 7 de septiembre de 2008.

LARCAN, Laura, “Fini, la ‘Garbo del Surrealismo’. Un’italiana da Parigi a Trieste”, *La Repubblica* (2009).

MASAU DAN, Maria y STRUKELJ, Vanja, “Leonor Fini”, *Art e dossier*, 265, Firenze, Giunti Editore, abril, 2010.

OVERSTREET, Richard, *The Sphinx’s Riddle: the Art of Leonor Fini*, Ediciones de la Weinstein Gallery. Exposición celebrada en la Weinstein Gallery de San Francisco del 30 de junio al 11 de agosto de 2012.

EXORCIZANDO EL FANTASMA PATRIARCAL: EL CASO DE MARY BETH EDELSON

Diego Rambova

Universidad Autónoma de Madrid

En el siguiente artículo comenzaré por presentar de forma sucinta algunos datos sobre la artista norteamericana Mary Beth Edelson, para finalmente usar su pieza de 1977 *Grapceva Neolithic Cave Series* (figura 1) como ejemplo concreto de su activismo teológico y feminista. Asimismo y fundamentalmente, dicha obra me servirá para desplegar mi hipótesis de como la performance ritualizada puede plantearse como un artefacto capaz de paliar la herida interior –que en este caso funciona a modo de exorcismo de las concepciones patriarcales asentadas en su psique– propiciando también una comunión con la trascendencia.

La artista Mary Beth Edelson –cuyo trabajo sería denominado por Lucy Lippard como “una nueva mitología feminista”– nace en 1933 al este de Chicago (Indiana), presentando desde temprana edad un fuerte interés por el arte y el activismo; aspectos que sus padres se esforzarían en potenciar y, que a partir de sus catorce años de edad, empezarían a tomar forma.

Entre 1951 y 1955 estudia en la Universidad de DePauw en Greencastle (Indiana), y lo simultanea con su asistencia a la School of The Art Institute de Chicago (1953-1954). Tras finalizar sus estudios se mudará a Nueva York donde ampliará sus conocimientos artísticos con un máster en Arte en la Universidad newyorkina, obteniendo el título de posgrado en 1958.

Como señala Laura Cottingham, Edelson ha trabajado con “una variedad de medios, incluyendo la escultura, la cartelería, el grabado, la pintura, el collage, la instalación, el ritual, la fotografía y la performance, [partiendo de filosofías e iconografías tan diversas como] la mitología celta y la Historia del Arte europeo, el feminismo y las películas de Hollywood, la espiritualidad y la teoría política, la autobiografía y la crítica cultural” (Cottingham, 2004).

En su caso, y tal y como podemos ver en otros autores, encontramos un largo periodo inicial dedicado a la pintura –que podríamos tildar de normativo– hasta que se produce el salto; pues como asegura la autora: “no tenía la necesidad de seguir un camino tan estrecho”. Así, tras dedicarse intensamente durante dieciocho años a pintar, y sin nunca

llegar a abandonarlo totalmente, pasará a producir objetos de carácter ritual de lo más diversos –que en la mayoría de los casos tomarían forma de instalación– y a la práctica de la performance sacro-ceremonial que cobraría expresión tanto de forma pública como privada. Edelson se refiere a esta última de la siguiente forma:

En mis primeras performances, traté de recrear la liturgia del movimiento feminista del modo en el que yo había percibido su evolución a través de los años setenta. En pocas palabras, la liturgia representaba el paso de aquellos primeros hechos aislados en los que nos comunicábamos a través de la ira, la rabia y las protestas, a la posterior comunidad, celebración y puesta a tierra de nuestro activismo, básicamente la historia de como hemos avanzado juntas. [...] Creo que una transformación a pequeña o a gran escala puede ser experimentada durante la performance. Si no hay ningún cambio, la performance no tiene éxito. (Levy, 1993: 319-320)

Aunque ya en la segunda década de los años cincuenta destaca como miembro activo del emergente movimiento feminista, uniéndose al reclamo por los derechos civiles de las mujeres, Edelson afirma cómo a principios de los setenta se produce en ella un verdadero punto de inflexión, esto es, la imperiosa necesidad de ejercer un activismo feminista, tras leer el artículo “Prisoner of Sex” (1971), de Norman Mailer, publicado en la revista *New Yorker*. El artículo –que le generaría gran impotencia– se convirtió en el punto de mira del feminismo debido a que ponía en cuestión ciertos postulados del mismo (entre las críticas que arroja Mailer, es de destacar la que hace a Kate Millet y a su obra *Sexual Politics*, de 1969, considerada uno de los pilares del movimiento) y, además, por el hecho de que éste ejemplificaba, que la única posibilidad de tener una repercusión “intelectual” mediática, se circunscribía al hecho de ser varón.

Mary Beth pertenece a ese grupo de pioneras del feminismo estadounidense que buscaban “reclamar el derecho del control, definición y disfrute de[l] [...] propio cuerpo [...] trabajar por el cambio social de una cultura asimétrica, haciendo visibles los aspectos políticos de la identidad y el cuerpo femenino” (Theung, 2007). De hecho, es en este momento cuando comienza a formar parte de manera activa en organizaciones feministas, algunas de las cuales ponían en diálogo feminismo y arte, como era el caso de la AIR Gallery, de la que sería uno de sus primeros miembros. El mismo año de su fundación (1972), se produce otro hecho significativo dentro de este paradigma: *la*

Primera Conferencia Nacional para la Mujer en las Artes Visuales en Washinton³⁵³, siendo Edelson una de las principales organizadoras; de tal manera que por su obra y activismo, Edelson es considerada también una de las artistas feministas de primera generación junto con Rachel Rosenthal, Carolee Scheeman y Judy Chicago entre otras. Asimismo, será también en el 72 cuando realice la obra que se convertirá en una de sus más representativas: *La Última Cena*. Un collage en el que apropiándose³⁵⁴ del cuadro homónimo de Leonardo Da Vinci, sustituye el rostro de Cristo por el de la artista plástica Georgia O’Keeffe, y a los apóstoles por otras tantas artistas³⁵⁵ “feministas”, destacando a Nancy Graves, Louise Navelson, Yoko Ono o Louise Bourgeois, completándose la obra con un marco formado por otras tantas personalidades femeninas de su tiempo. Con este trabajo subvierte la esencia patriarcal con la que se encuentra impregnada la gran mayor parte del arte y la espiritualidad (concretamente el cristianismo) reclamando el acceso de la mujer a la autoridad y a dimensión de lo sagrado.

Ciertos sectores de la crítica –debido a esa asociación “lógica”, de espiritualidad y feminismo igual a determinismo– han tachado a Mary Beth Edelson de esencialista y, al margen de que su obra da datos que niegan esta tesis, ella lo desmiente de forma explícita en una carta abierta que dirige en 1989 a través del *New Art Examiner* al crítico de arte Thomas McEvelley, quien había criticado³⁵⁶ su trabajo en la Galería Artemisia de Chicago durante una conferencia sobre arte feminista (*Currents and Crosscurrents in Feminist Art*). Edelson le acusa en su carta de perpetuar la noción dicotómica de naturaleza/cultura en relación a las representaciones artísticas centradas en la figura de la Diosa. Ante esta concepción platónico-cartesiana³⁵⁷ que ha

³⁵³ Cuenta Mary Beth en una entrevista, que la Conferencia fue un momento muy importante ya que las mujeres de la Costa Oeste se reunieron entre sí por primera vez, con una mirada feminista.

³⁵⁴ La apropiación es un recurso muy usado por la artista que sobre todo cobra forma en sus collages: como en *La muerte del Patriarcado* (1976) basado en la *Lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt, o *Llevando a casa la Evolución* (1979), para la que toma el óleo del pintor sueco Gustaf Cederström *Llevando a casa al Rey Carlos XII Muerto*.

³⁵⁵ “Dado que yo no conocía personalmente a estas mujeres en 1971, mis elecciones para el panel central fueron bastante arbitrarias. Esto quiere decir que no eran elecciones políticas basadas en relaciones personales sino que hacían hincapié en la diversidad de raza y de medios artísticos de expresión. El marco incluía todas las fotografías de mujeres artistas que pude encontrar, siendo de la mayor parte de las ochenta y dos fotografías entregadas por las propias artistas” (S. Aleci, 2002).

³⁵⁶ El crítico de arte Thomas McEvelley reivindicó en 1970 a la figura de la Diosa en el trabajo de Mary Beth como un ataque contra el *status quo*, afirmando que precisamente por eso, aunque su trabajo era bueno, había sido marginalizado por no pertenecer a la cultura *mainstream*. Es curioso como también años antes de sus declaraciones en la Galería Artemesia, había defendido la necesidad de integrar en la cultura moderna sensibilidades primitivas en comunión con la naturaleza, elogiando los ritos chamánicos y demás ceremonias arcaicas (estas aseveraciones pueden leerse en su artículo *Art in the dark* de 1983).

³⁵⁷ A lo largo del texto menciono de forma insistente esta dualidad –en la que nos vemos insertos– y

desembocado en un pensar/obrar reduccionista y discriminatorio ya inscrito en nuestra biología, “Mary Beth sostiene que esta segregación conceptual es jerárquica y falsa y que obedece a una ideología patriarcal que surge y se acentúa tras la prehistoria³⁵⁸” (Aliaga, 2008: 136). Una jerarquía que en su origen se mostraba inversa, y así se manifestaba arquetípicamente en el panteón espiritual tal y como afirmó el antropólogo Sir James Frazer “parece ser que originalmente esa Diosa fue una figura más poderosa e importante que el Dios” (Frazer, 2011: 300). McEvelley, en esa misma conferencia, también había criticado de Edelson su adoración y referencias espirituales a la Diosa, que tildaba de arcaicas, ante lo que la artista responde en el mismo artículo, de forma bastante desacertada a mi manera de ver, que el uso de la misma se explicaba como “una metáfora para un cambio radical³⁵⁹”. Al margen de que Edelson entienda o no a la Diosa únicamente como una metáfora, lo que está claro es que este arquetipo primigenio transita la tercera vía. Es decir, que responde a la pregunta que formula Juan Vicente Aliaga en su libro *Orden fálico*: “¿No es posible acaso buscar vías terceras más complejas y sutiles, más mestizas, que hagan compatible lo supuestamente antiético?” (Aliaga, 2008: 136).

La Gran Diosa fue un concepto que cobró relativa importancia en la década de los sesenta y setenta y que fue tratado rigurosamente por artistas coetáneas como Carole Scheemann, Nancy Spero, Hannah Wilke y Judy Chicago principalmente. Edelson

contra la que es necesario luchar, por su carácter discriminatorio. Y aunque reconocer su existencia, no oblitera su presencia interseccional en nosotros, esa toma de consciencia es el primer paso para poder poner en práctica la lucha diaria necesaria para escapar parcialmente de sus redes. Así explica la profesora Purificación Mayobre dicha concepción: “La jerarquía o asimetría que exhiben los géneros es una manifestación de la bipolaridad inherente a la estructura lógica del pensamiento occidental, fundamentada en el dualismo ontológico de Platón. La consecuencia del dualismo platónico es la estructuración de nuestro sistema de pensamiento de una forma dual a modo que cada componente de ese ordenamiento dimórfico tiene su opuesto con lo que se constituye una organización bipolar tal y como se puede observar en las siguientes bivalencias: espíritu/naturaleza, mente/cuerpo, alto/bajo, blanco/negro, verdadero/falso u hombre/mujer. Los dos términos de la bipolaridad, sin embargo, no tienen el mismo valor, pues uno siempre es positivo y el otro negativo, produciéndose una jerarquización entre las partes, una priorización del primer término sobre el segundo y una importante dicotomización de la realidad debido al efecto de polaridad paralela que enlaza polos positivos con otros positivos (por ejemplo el concepto “alto” lo asociamos con ideas como “elevado” o “superior” y “blanco” con “niveo” o “angelical”) y polos negativos con otros negativos (el vocablo “bajo” lo enlazamos con nociones como “inferior” o “ínfimo” y “negro” con “oscuro” o “tenebroso”) lo que confirma y refuerza la jerarquía” (Mayobre Rodríguez, 2006: 23).

³⁵⁸ En relación a esto recorro a la reflexión de la psicóloga Danica Anderson para aclarar la afirmación de Mary Beth: Danica se refiere a este periodo que existió hace por lo menos 5.000 años y que fue interrumpido por las invasiones indoeuropeas, como un periodo de paz ajeno a la fricción dicotómica sexual.

³⁵⁹ A partir de tomar como referencia el conjunto de su discurso teórico-artístico observamos que el uso de la Diosa no se circunscribe a una cuestión metafórica. Y este es el principal motivo por el que considero desacertada su respuesta a McEvelley; por el hecho de no subrayar su convicción metafísica y reducir únicamente a la figura de la Diosa a un activismo de carácter feminista.

explora a través de ella –que aún en su ser rabia política con una oda matrilineal a la vida– una cuestión existencial: “qué somos y qué no somos, y qué soy”. Estas artistas buscan en el presente, mediante su invocación ritual, una restauración de sentimientos e ideas olvidadas que deconstruyen la realidad patriarcal que nos oprime. Ya que realmente, tal como ella misma afirmó, “estos rituales simbolizan [...] la curación de las heridas en términos psicológicos, políticos y culturales”³⁶⁰ (Edelson, 1989: 36).

La Diosa edelsoniana coincide también tangencialmente con el arquetipo de la madre que propone Jung³⁶¹ –quien será un importante referente en su trabajo– pues la Diosa representa:

Lo maternal por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o el impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable. (Jung, 2009: 115)

Este uso que hace Edelson de la deidad, se irá matizando a lo largo del tiempo en su producción, de tal manera que si en los setenta, el arquetipo de la deidad femenina le sirvió como una metáfora positiva, respondiendo a la necesidad de un modelo o referente en donde las “mujeres” pudiesen mirarse sin encontrar en él la negatividad patriarcal que era asociada a las mismas y a sus características –concibiéndola así, como una estrategia de empoderamiento– en la década de los ochenta, el concepto se ampliará enfatizando la espiritualidad presente en la naturaleza y evolucionando hacia un eco-feminismo³⁶².

Aunque la Diosa Neolítica es su principal reclamo, su relación con las deidades femeninas míticas gira también alrededor de figuras de otras tradiciones como son,

³⁶⁰ Aunque el artista alemán Joseph Beuys no posee los principios que presenta Edelson, si que ambos confluyen en considerar necesario el uso del arte como medio capaz de provocar cambios en el sujeto; como un artefacto curativo de cara a una sociedad enferma y desnaturalizada.

³⁶¹ Su interés por una mitología colectiva, le llevaría en la década de los sesenta a entrar a formar parte de un seminario sobre Jung –de cinco años de duración– donde se exploraba la relación entre los mitos y el inconsciente colectivo. Y aunque posteriormente terminaría rechazando cierta parte de su teoría –debido principalmente a sus sesgo patriarcal–, su estudio favoreció el desarrollo de la iconografía intercultural, los aspectos universales ligados a la existencia humana, la crítica de las estructuras sociales tradicionales y la preponderancia del inconsciente, dentro de su producción artística y su pensamiento.

³⁶² El eco-feminismo propone como la opresión y explotación ejercida por parte del patriarcado sobre las mujeres, guarda relación con la opresión y explotación capitalista-patriarcal que ejerce a gran escala sobre el planeta.

principalmente, Perséfone, Démeter y Baubo de los misterios de Eleusis³⁶³, las representaciones de las Sheela na Gig (de las Islas Británicas), la Diosa hindú Kali o las Diosas de las serpientes de la civilización Minoica.

Otra problemática a destacar que se plantea en relación al uso de la Diosa, además del esencialismo femenino y de la cuestión metafísica, es que a la hora de generar las representaciones de las mismas suele recurrir al uso del desnudo (*body art*) como soporte, tal y como podemos ver en otros artistas de su época, estén o no estén vinculados a la espiritualidad. Y claro, los significados que se ha asignado a los significantes corpóreos hombre-mujer difieren de una forma jerárquica. De tal manera es así, que Edelson fue fuertemente criticada por el uso del mismo tanto por la crítica patriarcal como por ciertos sectores del feminismo.

Dentro de esta crítica tripartita (la espiritualidad, el esencialismo y el uso del desnudo), me gustaría retomar brevemente su militancia “teológica” –que como comentábamos antes, sobre todo a través de la figura de McEvelley, fue y sigue siendo en gran medida algo meramente marginal dentro del panorama artístico– para poner de relieve cómo algunas teóricas del arte han generado algunos espacios que ponen en valor dichos aspectos, tales como Lucy Lippard, Arelene Raven o Gloria Orenstein. Algo que podremos ver de forma algo más notable a partir de la década de los noventa, destacando por ejemplo la exposición comisariada por Amelia Jones, *Sexual Politics* (1996), que contemplaba en su multiplicidad dicha constelación y en la que Edelson tuvo su presencia.

De cara ya a la pieza que nos ocupa, *Grapceva Neolithic Cave Series* (1977), me gustaría comenzar señalando que la convicción de realizarla fue una decisión arriesgada y concienzudamente pensada, demostrándose así la importancia vital que poseía para ella el llevarla a cabo. Pues Edelson no sólo vendió su coche para poderse costear el viaje (ya que no le concedieron las subvenciones que solicitó), sino que tuvo la audacia de viajar desde los EEUU en la segunda década de los setenta a la aislada (hoy

³⁶³ “Eleusis es un villorrio griego sobre el Golfo Sarónico, aproximadamente a unos 50 kilómetros al oeste de Atenas. Conectado con la ciudad a través de un camino sacro, Eleusis fue en la Antigüedad el centro de un culto religioso secreto. El núcleo del culto era la realización anual de un drama místico”, (Frazer, 2011: 312) en el que se reflejaba la decadencia y revivificación de la naturaleza, que en este caso, a diferencia de otros mitos que abordan el mismo aspecto, la figura muerta que se llora no es la del amado, sino la de la propia hija de la Diosa, que fue raptada por Hades y obligada a desposarse con él. Pero tras la cólera de Démeter que negó que el género humano se alimentase de la tierra y por ende los sacrificios a los Dioses, provocó que Zeus interviniese y ordenase a Hades hacer un pacto. En este se concluyó que Perséfone pasaría dos tercios del año con su madre en la tierra y uno en el inframundo junto a su esposo.

plenamente turística) cueva de Grapeva –santuario de la Diosa Neolítica para los habitantes de la región– del periodo Calcolítico en la Isla de Hvar, parte de la antigua Yugoslavia.

Acompañada de su amiga Anne Healy y armada de los mapas y documentos arqueológicos de Marija Gimbutas –*The Gods and Goddesses of Old Europe 1000-3500 B.C: Myths, Legends and Cult Images*³⁶⁴– partió hacia Yugoslavia. Una vez allí, se las arregló para que un anciano natural de la cercana localidad de Jelsa les hiciese de guía hasta el yacimiento neolítico que se encontraba en la montaña. Cuando arribaron, Edelson se adentró en la cueva y escogió, en función de sus características específicas, un lugar apropiado para poder llevar a cabo la acción. Al día siguiente, regresaron solas para que la artista realizase el ritual de carácter privado, que había sido diseñado para conectar con el poder y la energía prístina femenina de la Diosa Neolítica; un acto de transubstanciación en el que la tierra era la Deidad y la cueva su útero primigenio. Mediante el rito (asociado a la meditación y a la purificación) y de clara impronta chamánica, consigue experimentar una participación mística y recibir la energía divina entrando en conexión con el cosmos. Edelson, vestida de cielo³⁶⁵, mimetizada con el espacio cavernoso que la envuelve, sólo –tanto su cuerpo como el espacio– se ven iluminados por un círculo³⁶⁶ de veinticuatro velas y tres linternas yugoslavas, necesarias estas tres últimas, para que fuera posible documentar la acción. Edelson resumiría su acto en la cueva con el siguiente proverbio chino: “cuando se plantea una pregunta ceremonialmente, el universo responde” (Edelson, 1988: 60). De hecho, esa es la esencia del chamanismo.

Todo el proceso de la realización de su *Grapeva Neolithic Cave Series* se refleja con sus propias palabras en el número 5 de la revista *Heresies* –surgida en 1977 y de la cual Edelson fue co-fundadora– que había sido dedicado a la figura de la Diosa³⁶⁷.

³⁶⁴ Este título responde a su primera publicación que data de 1974 y que posteriormente modificaría para su reedición en 1982 por *The Goddesses and Gods of Old Europe*. Marija Gimbutas es una arqueóloga lituano-estadounidense especializada en el Neolítico y la Edad de Cobre Europea cuyo trabajo tendría gran influencia en ciertos sectores del feminismo y del neopaganismo. En él su demuestra como la cultura pre-indoeuropea de la llamada “Vieja Europa” se caracterizaba por “el dominio de la mujer en la sociedad y por la adoración de una Diosa que encarnaba el principio creativo como Fuente y Dispensadora de Todo” (Gimbutas, 1982: 9).

³⁶⁵ Aceptación neopagana que se refiere al uso ritual de la desnudez.

³⁶⁶ “Elaborar un círculo mágico es similar a levantar un templo en lo invisible, en el astral. Este, aísla al operador de las energías que quisieran o pudieran dañarlo, amén de favorecer la manifestación de las fuerzas espirituales que le son afines” (Stiglich, Francisco, *Manual de alta magia*, Buenos Aires, LEA, 2013).

³⁶⁷ El número 5, que se presentó bajo el título *The Great Goddess*, contaba con la presencia de Carol P. Christ (Teórica y profesora de la Universidad de Yale experta en espiritualidad femenina y en teología

Desde mi punto de vista, el artículo escrito por Edelson es excesivamente descriptivo y obvia en gran medida, lo que para mí, es lo fundamental: la transmisión de la vivencia desde lo emocional y lo espiritualmente-vivencial (pues la experiencia subjetiva es uno de los principales pilares tanto del feminismo como de la espiritualidad). No obstante alude de pasada a esa dimensión:

Sentí una mano larga extenderse a través del tiempo, enviando una sacudida de energía dentro de mi cuerpo. Comencé con los rituales. La energía de los rituales parecía latir hasta mí desde el techo abovedado y volvía de nuevo. Consciente del privilegio de tener la cueva para mi sola, me sentí como si fuera el centro del universo. [...] Mi boca estaba de hecho inhalando la cueva, toda ella, respirándola una y otra vez. La cueva se contraía y se expandía con mis ritmos y brillaba en su camino dentro y fuera de mí. [...] Hice un pacto con la cueva: ella me revelaría algunos de sus secretos a cambio de mis rituales, rituales que no había presenciado desde hace miles de años. A cambio yo aprendería algunos secretos ahora y otros posteriormente. Sólo tenía que escuchar y mantener el contacto. (Edelson, 1977: 98)

Considero que esta acción, así como gran parte del trabajo de Edelson, puede ponerse en relación con el de la psicoterapeuta Danica Anderson que practica la psicología arquetípica, o como ella la ha denominado, “psicología arquetipal feminista”. Danica se sirve de “la Diosa” –y por tanto de los valores pre-indoeuropeos que ésta representa– como fuente y guía para la curación psicológica. Podemos decir entonces, en base a esta analogía, que Edelson a lo largo de su producción artística y concretamente con su obra *Grapceva Neolithic Cave Series* estaba vivificando en su pisque el conjunto de características presentes en este “remanente arcaico³⁶⁸”, enriqueciéndolo y transfigurándolo con su propio lenguaje. Como explica Anderson, los arquetipos tienen la capacidad de activar un significado cuya esencia puede ser tanto positiva como negativa. Y por ello es fundamental reconocer y tomar consciencia de dicho modelo arquetípico, así como de su significado para incluir la comprensión del mismo dentro de

feminista), Gloria Ferman Orenstein (Profesora de literatura comparada en la Universidad del Sur de California, estudiosa del arte contemporáneo, la literatura, la cultura, el eco-feminismo y el chamanismo), Daniela Gioseffi (Poeta, novelista, crítica literaria y performer), Donna Henes (Artista ceremonial, “urban shaman” e investigadora de la espiritualidad dando especial preponderancia a las deidades femeninas), Carolee Thea (Artista, escritora y crítica de arte enfocada al conocimiento de la historia del arte contemporáneo y la cultura global), Kay Turner (Doctora en folclore y antropología por la Universidad de Texas, cuyas líneas de investigación se centran en el género, la performance y la narración oral), Mierle Laderman Ukeles (Artista avant-garde cuya producción gira en torno al feminismo y a la artistificación de lo cotidiano) y Lucy Lippard (Crítica de arte, activista y curadora vinculada al arte conceptual y al feminismo), entre otras.

³⁶⁸ El término “remanente arcaico” fue designado por Freud para referirse a aquellos elementos psíquicos supervivientes en la mente humana desde lejanas edades.

nuestro propio relato. En un traer a la consciencia lo inconsciente y, resignificado, que le sea devuelto. Ya que esto es lo fundamental en el camino hacia la cura. El hecho de transitar ese camino, es también caminar –en un sentido kristevano– hacia una “anamnesis epifánica” a través de lo abyecto³⁶⁹; una vuelta a un estado “puro” o “incategorizado”, en la que el peso socio-cultural aún no ha determinado qué es ser “otro”, y lo negativo de lo que implica su existencia. Estaríamos pues –si atendemos a la teoría freudiana atravesada por dicha “anamnesis epifánica”– ante una estructura superyóica más dúctil y difusa, desencadenante por tanto, de una mayor empatía e inclusión social.

Para poder abordar de forma específica el proceso, las experiencias y cambios en la enfermedad patriarcal de la que se aqueja Edelson –y todos nosotros–, en definitiva de su exorcismo, es necesario que explique la hipótesis que planteo en términos generales de cara a la cura; un hacer psicoterapéutico cuya vía es un diálogo entre lo ritual y lo performativo.

Mi hipótesis se inicia a partir de una serie de vivencias patológicas personales, la lectura del libro de Juan David Nasio *El libro del dolor y del amor* y el documental sobre Lacan *Reinventar el psicoanálisis* dónde se explica el caso de la psicoanalista portuguesa María Belo. Nasio nos explica en su libro cómo el dolor psíquico es siempre un dolor de separación y de pérdida, relacionado directamente con la desaparición del objeto amado. Éste puede entenderse de las formas más dispares, como por ejemplo, el anhelo por el estado “completo” de salud (ej. el caso de la bailarina Anna Halprin), o bien, el sentido de desarraigo y de cuerpo no normativo entendido como una desnaturalización o una des-localización en la psique del sujeto (ej. el caso de la artista Ana

³⁶⁹ Kristeva habla de una necesidad de vivenciar a través de lo abyecto (presente en su obra *Los poderes de la perversión* de 1988: “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. [...] el surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no sentido que no tiene nada de insignificante y me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura.”) Dentro del contexto en el que habitamos, y teniendo en cuenta las lógicas establecidas en Occidente (masculina y femenina), la lógica femenina se aproxima más a ese estado utópico del que nos habla Kristeva. Estas dos lógicas que rigen nuestra sociedad, son muy bien definidas por el psicoanalista Manuel Fernández Blanco: “La lógica masculina es la lógica del para todos, del todos a una, de todos en lo mismo. Por eso la lógica masculina sufre del horror a la excepción, a lo que se sale de lo previsto, a la particularidad. Ésta es la explicación de que las instituciones tradicionales como la iglesia o el ejército hayan sido siempre de estructura masculina. [...] Porque allí donde la jerarquía, el ritual y la obediencia constituyen la base del funcionamiento, allí donde rige siempre lo mismo y de la misma manera, allí donde todo está establecido de antemano, allí donde la excepción adquiere el carácter de herejía o traición... ahí tenemos la lógica masculina” (Sobre el seminario XX de Lacan impartido en la Universidad de Granada, 2008).

Mendieta).

En cuanto a la existencia del amor, Nasio la refiere como la presencia fantasmaticada del amado en el inconsciente y cómo, ante dicha desaparición, se produce el derrumbamiento del fantasma interior, ya que éste ha dejado de ser alimentado por el sujeto o el objeto real. La teórica literaria Cathy Caruth lo define de la siguiente forma: “ser traumatizado es precisamente ser poseído por una imagen o un acontecimiento” (Caruth, 1995: 4-5). Ante esta necesidad de trabajar el dolor, Nasio nos habla de la importancia de atribuirle un valor simbólico, de darle sentido y de simbolizarlo, algo que yo he querido llevar más allá del estricto plano simbólico-lingüístico que propone el psicoanálisis, modificando el enunciado lacaniano: “obrar en lo simbólico para obrar en lo Real” por “obrar en lo Real para obrar en lo Real”. Es decir, partir de la propia experiencia sublimada, inenarrable, de una forma pautada, para provocar cambios en la psique, una vez situados en el “mismo” registro: ambos en el estadio de lo Real³⁷⁰. Concepción que de alguna forma entronca con la experimentación propuesta por Deleuze y Guattari en sus *Mil Mesetas* (1980), ante el fallo de lo Real por parte del psicoanálisis. Tras estos planteamientos, pensé en cómo podría llevarse a cabo ese proceso de simbolización; cuál podría ser el espacio o el elemento de paso, para saltar a lo Real.

En base a esta premisa –a esa acción de simbolización–, he querido distinguir dos registros que operan dentro de la performance ritual: la dimensión espacial y la dimensión objetual. Elementos que a partir de un determinado momento –infraleve– pasan a ser la misma cosa, no sabiendo si el salto a configurar una “heterotopía de crisis³⁷¹” ha sido a través de un acto simbólico que parte del objeto y a partir de éste se incluye al espacio o, por otro lado, el previo investimento del espacio ha incluido al objeto. Esta concepción foucaultiana de la “heterotopía de crisis” no deja de ser la instauración efímera espacio-temporal, que entronca con el estudio que hace Mircea Eliade sobre el espacio sagrado y el espacio profano, y que a su vez recoge algunos de los aspectos de la concepción de liminalidad entretejida por Arnold Van Gennep y Victor Turner, que implica una transformación.

³⁷⁰ La psicoanalista Dolores Castrillo, explica del siguiente modo la dimensión de lo Real en Lacan: “Lo real sería todo aquello que en la experiencia del ser humano no puede ni representarse en una imagen ni captarse a través de la palabra. Hay ciertas experiencias del ser humano, que Lacan llamará de goce y de satisfacción, que uno experimenta pero que no puede poner en palabras”.

³⁷¹ La “heterotopías de crisis” son espacios privilegiados o sagrados, lugares donde se celebran los ritos. Rituales de paso, de transición de un estado a otro. Foucault señala el desuso de éstas y su reemplazo por las heterotopías de desviación.

Eliade parte de la hierofanía, para explicar la dimensión de lo sagrado. La hierofanía, es traspasar o habitar el umbral, es el acto de la manifestación de lo sagrado en la realidad, lo trascendente expresado a través de un soporte material –mundano– que adquiere naturaleza sobrenatural sin dejar de ser lo que es: “la naturaleza es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica” (Eliade, 1998: 15). Así, las sociedades arcaicas sólo atienden a la dimensión de lo sagrado como lo verdaderamente “real” (otra vez se da una posible asociación con la concepción lacaniana). La “liminalidad”³⁷², que podríamos decir que es lo que supone transitar la hierofanía, es una noción que fue desarrollada por Arnold Van Gennep, y que posteriormente fue tomada por Victor Turner, con la que alude a un estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito³⁷³.

Por otro lado, nos encontramos con la dimensión objetual (que como ya hemos visto, está íntimamente ligada con la espacial, pasando a formar una realidad indiferenciada) que me llevó enseguida al caso de María Belo, psicoanalista portuguesa que acude a la consulta de Lacan en 1971 profundamente afectada tras el suicidio de su hermana. Cuando en un determinado momento, ante su incontrolable llanto, Lacan le presta un pañuelo y ella tras usarlo, se lo lleva consigo a casa sin darse cuenta de ello. Pasa el tiempo, y atraviesa por diversas circunstancias junto a el objeto, y es en esa contemplación, en ese vivir junto a él, cuando cae en la cuenta de que éste está muy deteriorado y, empatizando con el objeto, se decide por comenzar a restaurarlo, en un “arreglar el desgarró”. De este modo, se produce un trabajo físico que provoca una serie de cambios en la psique. Belo había conseguido identificar/simbolizar su dolor con el pañuelo, objetualizándolo. Y tras esa acción sobre el mismo, se desencadenaron una

³⁷² La liminalidad es una característica presente en las ceremonias de los ritos de paso que marca la transición de una situación social o mágico-religiosa a otra. Entrando en un espacio límbico; es decir, ni en un mundo ni en otro, sino en el entremedio como lo referiría el creador del concepto, Van Gennep. Posteriormente Turner matizará la dimensión del concepto (también hablaría del *communitas* y el *status* en relación a la liminalidad, pero es algo que aquí no nos interesa) refiriéndose a un tipo particular de subjetividad que se contrapone al orden de la estructura social. “Los atributos de la liminalidad o de las personas liminales (“gentes del umbral”) –dice Turner– son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los seres liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial. [...] Totalidad / Parcialidad, desnudez o vestimenta uniforme / distinciones en el vestir, silencio / habla... [...] los símbolos a través de los que se manifiestan y encarnan estas propiedades son múltiples y diversos, y a menudo guardan relación con los procesos fisiológicos de muerte y nacimiento, de anabolismo y catabolismo” (Turner, 1988: 102-113).

³⁷³ El espacio-tiempo tripartito se compone de una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase preliminar o posterior.

serie de cambios³⁷⁴. Esas características que adquiere el objeto entroncan con el concepto de fetiche y la “teoría de los objetos transicionales” de Winnicott. El fetiche, ese *totum ex parte* –pero no en el sentido maussiano del diente o la uña, sino en un diálogo entre el microcosmos, al que refiere el objeto, y el macrocosmos– aquí se presenta con una condición de carácter “instrumental derivativo³⁷⁵”, según las categorías que recoge Gustavo Bueno en su libro *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión*. Por su parte, la concepción de los objetos tradicionales fue acuñada por Winnicott, psicoanalista de influencia freudiana y discípulo de Melanie Klein, quien aportó una gran creatividad a la teoría y sobre todo en un campo tan poco explorado en el psicoanálisis, como es la ubicación de la experiencia cultural en la organización psíquica. Los objetos transicionales, que él aplica al bebé, los define como la manifestación visible de un espacio que oscila entre lo subjetivo y lo objetivo, una dimensión intermedia. Así se refiere a ello D.W. Winnicott: “ningún ser humano se encuentra libre de la tensión de vincular la realidad interna con la externa. El alivio de dicha tensión lo proporciona una zona intermedia de experiencia que no es objeto de ataques (las artes, la religión, etc.)” (Winnicott, 1996: 31). Texto, en el que continuará enfatizando la importancia y la intensidad experiencial que aportan las artes, la religión y la vida imaginativa. El objeto transicional, se presenta como un acto, tal y como mencionaba Nasio, de simbolización. El símbolo³⁷⁶ tiene un papel fundamental tanto

³⁷⁴ En palabras de Maria Belo: “Creo que fue una de las primeras veces que me referí al fallecimiento de mi hermana. Estaba llorando mucho y no tenía pañuelo. Él se dio cuenta y salió para traerme uno. Y bueno, yo me quedé con él, porque era un pañuelo de verdad. No un pañuelo de papel como hacen ahora. Era un pañuelo de mujer, de encaje, un pañuelo muy bonito. Así que me lo llevé para lavarlo y devolvérselo la próxima vez. Y me di cuenta de que era un pañuelo muy antiguo, porque estaba rasgado y era de seda. Y de una forma imaginaria, de transferencia, pasé algún tiempo [...] arreglando aquel pañuelo, haciendo una especie de encaje alrededor de aquel desgarró. Que de hecho tenía mucho que ver de una forma simbólica, con el desgarró que me había llevado hasta él”.

³⁷⁵ “II. Segundo criterio, de orden genético: cualquiera que sea la naturaleza del fetiche (sustancial o habitáculo), tendremos siempre que decidimos, en lo que respecta a la génesis (emic) de su prestigio, entre la tendencia a considerar al fetiche como poseyendo su valor de tal, en virtud de la misma configuración de su cuerpo (tanto si esta configuración es espontánea, natural, como si resulta de las operaciones humanas del arte) –y entonces hablaremos de “fetiche originario;” o bien, si el valor de fetiche lo ha adquirido como, resultado de su contacto con otras entidades que tenían ya, por sí mismas y previamente, ese valor excepcional– y entonces hablaremos de “fetiche derivativo” (Bueno, 1989: 250).

³⁷⁶ Hay que diferenciar el signo del símbolo: “Los signos no hacen más que denotar a los objetos que están vinculados. Lo que llamamos símbolo, es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros [...] Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón” (Jung, 1995: 20). Sus características son múltiples e inabarcables pues el símbolo “no sólo refiere sino que ilumina, no sólo indica sino que guía, no sólo traduce sino que interpreta, no sólo ofrece la aprehensión de algo concreto sino que es capaz de condensar todo un campo

terapéuticamente como ceremonialmente. Los símbolos, siempre son menos que la realidad que representan y son interesantes de cara a abordar lo inefable, ya que como dice José María Mardones: “no son un conocimiento acabado, no son una sola verdad [...] y que aunque se encuentren en el espacio profano, al remitir a lo sagrado nos transporta a lo trascendente” (al inconsciente). Eso sí, podríamos decir que hay diferentes grados de simbolización y diferentes repercusiones que el mismo genera. Dentro de los múltiples aspectos que podríamos tratar en torno a los efectos del objeto transicional, caemos en la cuenta de que uno de sus desencadenantes fundamentales es la catarsis. La “Catarsis [puede entenderse] como [un] proceso que permite una descarga emocional y alivio de la tensión emocional del sujeto” (Zepeda Cruz, 2004), consiguiendo interactuar entre una consciencia pasada y presente, descargando emociones ligadas a acontecimientos traumáticos contenidos en los archivos del paciente. La catarsis empieza como tratamiento para el caso de la conocida Ana O de manos de Breuer y Freud. Y aunque gran parte del psicoanálisis ha abandonado el método catártico y lo asociado a él, otras psicoterapias sí lo siguen poniendo en práctica: “en el campo de la psicoterapia, la terapia Gestalt, bioenergética y otros tipos de terapia, utilizan la catarsis y defienden su eficaz funcionamiento. [...] Según Scheff la catarsis es la más frecuente causa de triunfo de la psicoterapia y el tratamiento de la aflicción y tal vez Freud fue precipitado a abandonarla.” El arte, y especialmente el arte ritualizado, es un buen generador de catarsis. “Crear nos hace presentes en el mundo a través de un lenguaje que trasciende lo verbal, permitiéndonos mantener una comunicación con nosotros mismos y con los otros” (Bocanegra, 2011), dice Malinowski, que se interesó afanosamente en las funciones sociales del rito, apoyando el método catártico, que el rito tiene una función importante en el alivio de angustias y ansiedades. Y así, el artista-oficiante, mediante la sugestión performativa, doblemente

de realidad en un simple perfil, en un mero gesto, no sólo proporciona conocimiento sino que arrastra a la acción, no sólo capta sino que significa, no sólo proporciona experiencia sino saber, no sólo ofrece explicaciones sino que conmueve, no sólo abre a la realidad sino que penetra en las profundidades de ella, no sólo se adentra en el interior humano sino que lo trasciende, no sólo revela sino que desvela, no sólo se hace con lo particular sino que con ello se proyecta en lo universal” (Velasco Maillón, 2007: 14). En relación a todo lo dicho, hay que apuntar también que el símbolo actúa como un puente o una puerta: “con acierto afirma Diel que es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa.” Y un puente que enlaza con “el concepto de analogía y también [con] la sentencia de Platón, repetida por Pseudo Dionisio Areopagita: Lo sensible es el reflejo de lo inteligible, que resuena en la *Tabula Smaragdina*: Lo que está abajo es como lo que está arriba; lo que está arriba es como lo que está abajo; y en la frase de Goethe: Lo que está dentro está también fuera. Sea como fuere, el simbolismo se organiza en su vasta función explicativa y creadora como un sistema de relaciones muy complejas, pero en las cuales el factor dominante es siempre de carácter polar, ligando los mundos físico y metafísico” (Cirlot, 2007: 20-21).

cristalizada por ser acción artística y ceremonia sacro-sacrificial, se sugestionan, y dialoga con los objetos simbolizados –en una deconstrucción y re-narración del propio relato patológico– introduciéndose en otros estados de conciencia, experimentando momentos catárticos y otras clases de vivencias, que se inscriben en su inconsciente³⁷⁷, consiguiendo así, un estado paliativo y/o curativo. Para ese acceso al inconsciente (o mejor dicho, a sus estadios más profundos cuyo fin es la iluminación), encontramos múltiples herramientas tales como la danza, la sobrecarga sensorial, el trauma o la contemplación, y enfoques como la oración, el yoga, el tantra o la meditación, de los cuales, Edelson hace un uso personal dentro de su obra. En términos cerebrales, la “iluminación” parece conllevar una remodelación de las redes neurálgicas: hay un trasvase que da como resultado una integración de las vías nerviosas mediante las cuales pensamos y sentimos (neocórtex + tálamo y límbico + médula oblonga).

El cuerpo de Edelson forma parte de la realidad penenteísta en la que nos vemos sumidos, a saber inmanente y trascendente. Aunque de cara a dicha experiencia mística –a la trascendencia– no podemos encontrar formas apropiadas para referirnos a ella (otra vez aparece lo Real lacaniano), sí podríamos decir que algunas “menos blasfemas”³⁷⁸, como la teología negativa pseudodionisiaca o los textos de Jakob Böhme y del Maestro Eckhart por ejemplo. Aunque lo fundamental, en mi opinión, es que siendo una realidad que aunque se entiende a medias, se siente entera. Una vivencia que atañe al conocimiento y a la emoción de forma indiferenciada y, como reflexionaría Bataille, “me modifica, transforma mi subjetividad y a veces la borra” (Laguna García, 2010: 90). Un punto de corte que como podemos ver en Pablo de Tarso, que tras la experiencia de camino a Damasco, queda transfigurado. Algo que también observamos en la vida de la artista objeto de estudio, donde la mente, el espíritu y el cuerpo han pasado a ser otros. Su realidad se han visto modificada y su trabajo se refiere constantemente a lo inefable, a esa realidad que no se puede cernir. Aunque Lacan, cuando se refiere a lo Real, lo hace como aquella dimensión que escapa a toda simbolización (esto es, que no puede ser representado ni mediante el registro simbólico ni el imaginario), a mi manera de ver, el arte –como elemento que puede ser contemplado–, se aproxima más a esa dimensión que el lenguaje. Y más concretamente,

³⁷⁷ Mi posicionamiento se relaciona también con la concepción del analista jungiano Robert. A. Johnson quien sostiene que “el ritual y la ceremonia son vías importantes para el inconsciente.” Y argumenta como mediante éste, podemos enviar mensajes al inconsciente y generar cambios en niveles profundos de nuestra psique, reforzándose así la idea de que el ritual puede generar cambios a nivel individual y social.

³⁷⁸ “Todas las palabras utilizadas no son más que blasfemias” (De Foligno, 1285-1296: 86-84).

todo aquel que se vincula con la acción; como el acto de la realización de la pieza o la experiencia performativa³⁷⁹ (pudiendo distinguir diferentes grados y tipologías dentro del arte de acción) que, de cara a lo Real, la considero la expresión más elevada. Por ello, dar preponderancia al conocimiento subjetivo, al nuestro y al del prójimo, experimentar de forma más presente el aquí y el ahora, e integrar la experiencia mística en nuestra cotidianidad nos hará individuos más plenos y más libres, pues la verdadera revolución –para un cambio de la conciencia a escala global–, es la revelación.

A la hora de desplegar mi hipótesis poniéndola en relación con el caso específico de Mary Beth, observamos cómo su realidad patológica es sumamente líquida y por tanto, difícil de cernir. Pues su herida –de esencia patriarcal– responde a una “microfísica del poder” foucaultiana y por tanto, la generación de la misma –a “diferencia del resto de autores” que son poseedores de un antes y un después– surge de forma simultánea a su constitución como sujeto. Ya que la herida –como lo refiere Lacan en relación al lenguaje y a la cultura– precede a su existencia.

El proceso de simbolización que lleva a cabo en la cueva de la isla de Hvar, se dilata en el tiempo y, por tanto, se entiende que su asentamiento en la psique de la artista, sea procesual, siendo la ceremonia la culminación de dicho proceso. Esto se explica por la gran antelación con la que plantea –y empieza a “vivir”– la pieza, produciéndose así una doble peregrinación: la ida a Yugoslavia y el camino hasta llegar a la cueva. Además de la existencia de esta doble simbolización sobre estos dos tránsitos, también se produce un investimiento simbólico sobre la cueva y sobre el círculo conformado por las 24 velas. En este caso, podemos decir que la “heterotopía de crisis” surge del espacio y acaba fagocitando todo lo que éste incluye. Aunque bien es cierto que hay que matizar que el espacio, más que ser investido por Edelson –aunque también haya un proceso de simbolización por su parte–, es más bien un lugar pre-investido y lo que ella busca es desatar o reavivar esa realidad aletargada pero pre-existente, no resignificarla.

En lo que concierne a la experiencia mística en Grapeva Neolithic Cave Series, interpreto que Edelson pudo experimentar los estados 11 y/o 15 –basándome en

³⁷⁹ Además del carácter psicoterapéutico o de transformación espiritual que puede producirse tanto en el performer como en el público, me gustaría referirme aquí a sus implicaciones conceptuales y emocionales específicamente de cara al público (aunque al fin y al cabo es un *feedback*) con una frase del ya citado Guillermo Gómez-Peña: “Una vez que el performance se termina y el público se va, nos queda la esperanza de que se haya detonado un proceso de reflexión en sus perplejas psiques. Si el performance es efectivo (no digo “bueno” sino efectivo), este proceso puede durar varias semanas, incluso meses, y las preguntas y dilemas encarnados en las imágenes y rituales que presentamos pueden seguir rondando los sueños, recuerdos y conversaciones del espectador. El objeto no es “gustar de” ni siquiera “comprender” el performance, sino crear un sedimento en la psique del público” (Gómez-Peña, 2004: 206).

las teorías de Krippner– que corresponden al estado meditativo y al de examen interior respectivamente (sin olvidar la presencia del trauma como punto fundamental hacia el estado de alteración de la consciencia). El estado de examen interior “se caracteriza por la conciencia de los sentimientos corporales en los órganos, tejidos, músculos, etc. La conciencia está siempre presente, pero existe a un nivel no reflexivo si no hay un esfuerzo concertado, de parte del individuo, para tomar conciencia de estos sentimientos” (White, 2005: 27).

Después de esta acción, seguirá realizando performances rituales pero sobre todo de carácter público para compartir la experiencia con otras personas. Su necesidad espiritual se irá matizando, y asimismo, no dejará de mantener una actitud ligada al presente con el activismo. Un ejemplo de ello es su entrada a principios de los años noventa en el colectivo activista feminista WAC (Coalición de mujeres en acción). Así espiritualidad, arte y feminismo irán siempre tejidos de forma indisoluble en su realidad como sujeto.

En cuanto a su obra en los últimos treinta años, tal como apunta Laura Cottingham, se centra en la reconstrucción narrativa, en la que incluye la experiencia cultural e histórica de las mujeres y, por supuesto –y tal como proponen las filosofías feministas–, sin dejar de contemplar su autobiografía. Un discurso que parte de la primera persona pero que busca siempre alcanzar un consenso de subjetividades y evitar caer en la acción peligrosa de que el ego se sitúe en el centro de la cuestión.

Figura 1

Edelson, Mary Beth, *Neolithic Cave Series*, 1977.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIAGA, J. V., *Orden fálico*, Madrid, AKAL, 2008, pp. 136.
- BOCANEGRA, J. J. y SÁNCHEZ, A. R., *La performance como terapia creativa*, comunicación en el II Congreso de Terapias Creativas, 2011.
- BUENO, G., *Cuestiones cuodlibtales sobre Dios y la religión*, Madrid, Mondadori (enfoques 9), 1989, pp. 250
- CARUTH, C., *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore, JHU Press, 1995, pp. 4-5.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 20-21.
- COTTINGHAM, Laura, “Shifting signs: On the art of Mary Beth Edelson”, 2004. Internet. 18-06-14. <http://www.marybethedelson.com/essays.html>.
- DE FOLIGNO, A., *Memorial*, IX, 1285-1296, pp. 86-84.
- EDELSON, M. B., “An open letter to Thomas McEvilley”, *The New Art Examiner*, Abril, (1989), pp. 36.

_____, M. B., *The Function of Art in Culture Today*, High Performance Spring / Summer, 1988, pp. 60.

_____, M. B., "Pilgrimage / See for yourself: A journey to a Neolithic Goddess Cave, 1977. Grapceva, Hvar Island, Yugoslavia", *Heresies*, 5 (1978), pp. 98.

ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, pp. 15.

GIMBUTAS, M., *The goddesses and gods of Old Europe, 6500-3500 B.C.: Myths and Cult Images*, California, University of California Press, 1982, pp. 9.

GÓMEZ-PEÑA, G., "En defensa del arte del performance", *Conjunto*, 132 (2004), pp. 206.

LAGUNA GARCÍA, R. A., *Oscuridad y éxtasis. Sobre la noción de experiencia en Georges Bataille*, 2010, pp. 90.

LEVY, M., *Technicians of Ecstasy: Shamanism and the Modern Artist*, California, Bramble Books, 1993, pp. 319-320.

MAYOBRE RODRÍGUEZ, P., "La formación de la identidad de género. Una mirada desde la filosofía", *Educación social e igualdad de género*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, (2006), pp. 23.

NASIO, J. D., *El libro del dolor y del amor*, Barcelona, Gedisa, 1998.

S. ALECI, L., "In a Pig's Eye: The Offence of Some Living American Artists", 2002. Internet. 19.06.14.

http://www.marybethedelson.com/essay_pigeye.html

STIGLICH, F., *Manual de alta magia*, Buenos Aires, LEA, 2013.

THEUNG, L., *Mary Beth Edelson biography: WACK! Art of the feminist revolution*, Los Angeles, Mit press, 2007.

TURNER, V., *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 102-113.

JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 115.

_____, C. G., *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 20

FRAZER, Sir J., *La rama dorada*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 300.

VELASCO Maillo, H., *Cuerpo y espacio: símbolos, metáforas, representación y expresividad en las culturas*, Madrid, Editorial Universitaria Ramon Areces, 2007, pp. 14.

WINNICOTT, D. W., *Escritos de pediatría y psicoanálisis, Objetos transicionales y fenómenos transicionales*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 31.

WHITE, J., *La experiencia mística y los estados de conciencia*, Barcelona, Kairós, 2005, pp. 27.

ZEPEDA CRUZ, J. D., “El fenómeno catártico y la narrativa cinematográfica clásica”, cap. 7, México, 2004, Internet. 10-05-13.

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zepeda_c_jd/capitulo_3.html

2.6. *Representaciones artísticas de la mujer en el teatro,
la ópera, el cine y la fotografía*

MARÍA GUERRERO: GESTO, FIGURA, VOZ Y CRÍTICA PARA UNA *CLEOPATRA DE ABONO TEATRAL (1898)*

Concepción Fernández Soto

Universidad de Almería/IPEP Almería

1. INTRODUCCIÓN

La gran labor dramática desarrollada por María Guerrero en su larga vida escénica como actriz y empresaria está unida a los autores contemporáneos más comprometidos de la época (Galdós, Echegaray, Sellés, Guimerá, Benavente, etc.) que se plegaron en torno a ella iniciándose así una necesaria renovación teatral, no exenta tampoco de crítica, en los años finales del siglo XIX y comienzos del XX.

A este primer mérito se le puede añadir su labor escenográfica y artística en la recuperación de la memoria de los autores clásicos (su concepto de lo clásico partía del teatro áureo hasta llegar a Moratín y Bretón de los Herreros). Y será en este contexto en el que nos ocuparemos de la puesta en escena de la *Cleopatra* de Shakespeare, que el dramaturgo Eugenio Sellés³⁸⁰ adaptó por encargo de la misma actriz, animada por los ejemplos anteriores de otras grandes divas europeas que se habían acercado al personaje: Sara Bernhardt, Eleonora Duse o Mademoiselle Rachel.

Analizaremos las circunstancias de ese estreno de abono y su irregular recepción; aludiremos también al prólogo que escribió para la obra impresa Juan Valera, lo que nos ayudará a profundizar en el valor de la crítica y el público en el teatro entre siglos.

³⁸⁰ El dramaturgo granadino Eugenio Sellés (1842-1926) se inició en el drama histórico bajo la tutela de José Echegaray, con obras como *La Torre de Talavera* (1877) y *Maldades que son justicias* (1878), abandonando esta línea en la década de los 80 para intensificar un teatro de crítica de costumbres sociales de su época con su gran éxito *El Nudo Gordiano* (1878) y *El cielo o el suelo* (1880); asimismo participa en las polémicas sobre la introducción del naturalismo literario en España, con obras como *Las Esculturas de carne* (1883) y *Las Vengadoras* (1884; 1892). Sus estrenos fueron altamente polémicos y tuvieron mucho eco en la prensa del momento. Siempre atento a la realidad de su tiempo se ocupó de la cuestión social en su trilogía anarquista y del incipiente feminismo de finales del XIX en *Ícara*.

Con María Guerrero estrenó el drama regeneracionista *La mujer de Loth* (1896) y el arreglo que nos ocupa en este artículo.

Para una mejor comprensión de su evolución dramática en el contexto del debate social e ideológico de su época puede verse Fernández Soto, 2005.

2. LOS INICIOS DE M^a GUERRERO HASTA LLEGAR AL TEATRO ESPAÑOL

María Guerrero (1867-1928) no se formó en ninguna escuela de declamación oficial, pero tenía dotes innatas para la interpretación. Fue discípula de Teodora Lamadrid, actriz imprescindible en los escenarios de las primeras décadas del siglo XIX, con la cual aprendió la naturalidad interpretativa y se familiarizó con las heroínas del teatro clásico. En su formación también intervino el ambiente artístico de su padre, el decorador y tapicero Ramón Guerrero. Con ese bagaje debutó de dama joven en el escenario de la Princesa en 1885, siendo director artístico Emilio Mario, con el que permanecería cuatro temporadas.

Mientras tanto iban desapareciendo o se iban retirando las grandes figuras de la escena (muere Rafael Calvo, se retiran Elisa Mendoza Tenorio o Antonio Vico), y se desorganizaban consecuentemente los cuadros artísticos de los grandes teatros de declamación. Estas circunstancias ayudaron a despejar el camino para que María Guerrero se fuera convirtiendo en una de las primeras actrices del teatro del momento.

Cuando trabajaba para el Beneficio de Emilio Mario haciendo de Mariquita en *La Comedia Nueva* de Moratín, tuvo su primer encuentro con José Echegaray, quien a partir de entonces tendría una absoluta dedicación para la actriz: este se la lleva al Teatro Español con Ricardo Calvo y Donato Jiménez, y así en la temporada 1890-91 estrena obras de gran éxito como *El Vergonzoso en palacio*, *La vida es sueño* o *Don Juan Tenorio*.

La crítica, en principio, se alborota en contra del vertiginoso ascenso de la actriz. Ciertamente las actuaciones de M^a Guerrero (teatro clásico barroco, romántico y neorromántico) habían ido desplazando el melodrama francés de la Princesa y a su figura indiscutida, M^a Álvarez Tubau. Ello puso en marcha a los *hojalateros* (los críticos revisteros incondicionales de M^a Tubau), que descargaron toda su agresividad cuando M^a Guerrero fracasó en sus pretensiones de entrar en la Comedia Francesa y regresó a España, ya comenzada la temporada 1891-92, sin contrato y sin posibilidad de conseguirlo.

María Guerrero se encuentra sin acomodo, hasta que recibe una nueva oferta de Emilio Mario. Con él estará hasta el verano de 1894, porque el repertorio de la Comedia no cuadra con sus aptitudes y expectativas y la actriz cree que ha llegado el momento de su independencia artística.

Y este momento se presentó en el verano de 1894, cuando sale a subasta el teatro Español de Madrid, y María Guerrero tiene muchas circunstancias favorables para hacerse con su arriendo: el apoyo incondicional del dramaturgo más influyente del momento, don José Echegaray, y sobre todo el de su padre, Ramón Guerrero, que correría con toda la parte económica y que además era mueblista y decorador. También tenía ya el apoyo de los dramaturgos mejores del momento, los cuales cerraron filas en torno a ella (José Echegaray, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, Ángel Guimerá y José Feliu y Codina).

De manera que se suceden vertiginosamente todos los trámites burocráticos y M^a Guerrero ya estaría plenamente instalada en el Español a comienzos de 1895, marcando de este modo una nueva etapa en el Teatro Español.

Así la enjuiciarán autores como Clarín o Machado, citas que nos ayudarán a entender sus aptitudes en esos momentos:

Clarín en “Los Apuntes”, 26/VII/1894, dirá de ella: “Si la Guerrero no trata de distinguirse ni con adornos ni con singularidades, se distingue, sin pensar, por la figura, por la voz, por el gesto (...) La Guerrero está todo el tiempo en su papel; sabe cumplir con él hasta cuando calla, hasta cuando los demás personajes, y con ellos el público, se olvidan de ella. Ejemplo: en *Muérete y verás*, en *La loca de la casa*, María Guerrero hace adelantar la *psicología* de su papel con la expresión del gesto, mientras calla y oye a los demás, o medita (...) Su voz es la primera que sorprende y atrae al espectador, atento e impresionable (...) Su figura, sin ofrecer grandes ventajas materiales de perspectiva escénica, es noble, elegante, graciosa, flexible y fácil para las transformaciones y adaptaciones que su arte exige.”

Y Antonio Machado en 1897: “Las damas de nuestro teatro antiguo (...) hallan en María Guerrero todo el relieve que presta al arte escénico a las creaciones del ingenio dramático. Quien haya visto representar a María Guerrero *La dama boba*, *El desdén con el desdén*, *Marta la piadosa*, *La hija del aire*, *El perro del hortelano*, *La niña de plata* y otras tantas joyas de nuestro antiguo teatro abonará sin duda nuestras palabras (...).

Dotada María Guerrero por la naturaleza de bella figura, de expresivas facciones, de modales distinguidos, de una voz agradable; de tan generales y flexibles convicciones físicas como intelectuales para abarcar todos los géneros de la dramática, lo mismo admiramos en ella las intrépidas arrogancias de *Semíramis* que las astutas mojigaterías de *Marta*, los heroísmos de prisión de la altiva dama en *Sancho Ortiz de la Roelas*, que

las maliciosas coqueterías de Magdalena en *El vergonzoso en palacio*” (cita recogida en Menéndez Onrubia, 2007, p. 229).

Y así también relatará Francos Rodríguez (1928: 167) esa coyuntura teatral, demostrativa de la profunda división entre el teatro serio de declamación, con María Guerrero a la cabeza y el auge imparable del género chico, en esta última década del siglo XIX: “Fecundo, venturoso fue para nuestra escena el término de aquel año 1895. Eran muchas y buenas las falanges de cómicos que funcionaban en Madrid; en el Español, La Guerrero proseguía uno de los períodos más lucidos de nuestro teatro literario; María Tubau, unida a las huestes de Emilio Mario, continuaba los prestigios de la Comedia, y el género chico, que hoy por su mérito llamaríamos grande, mostrábase nada menos que en ocho locales de la Corte: Apolo, Zarzuela, Lara, Eslava, Martín, Colón, Romea y Liceo Ríus, conocido entonces por Variedades”.

3. EL ESTRENO DE *CLEOPATRA*: CONTEXTUALIZACIÓN Y RECEPCIÓN CRÍTICA

En *Blanco y Negro* (16/X/1897) aparecen noticias del comienzo de la temporada teatral 1897/98 en el Teatro Español. En primer lugar se alaba la labor “titánica” de María Guerrero para consolidar su crédito y autoridad en el panorama teatral del momento, esfuerzo finalmente coronado por el éxito de acogida de un “selecto” público: “Volvieron para el Español sus buenos tiempos, lo mejor de Madrid llenó las listas de abono, y aun tiempo mismo el público aristocrático de la sala y el público entusiasta de la galería sintieron el puro estético goce de admirar en los *lunes clásicos* las obras que dieron fama eterna al siglo de oro de nuestra dramática”.

Además, la compañía acababa de llegar de una exitosa campaña en América y podía jactarse de contar entre sus dramaturgos abastecedores lo más granado del panorama teatral del momento. De Echegaray se anunciaba el estreno de *La duda*, *El hombre negro* y *El loco Dios*; de Sellés, *Cleopatra*, “muy anunciada por la prensa y muy esperada por el público y la crítica”; de Guimerá, *El padre Juanico*; de Luceño, las refundiciones de *La hermosa fea* y *El parecido en la corte*³⁸¹, etc.

Tras *La mujer de Loth* (Teatro Español, 24/I/1896), volvía Eugenio Sellés a escribir para M^a Guerrero una obra nueva: *Cleopatra*, que fue estrenada en el Teatro Español, el

³⁸¹ Se anunciaban como estrenos de sensación, *La millonaria* de Leopoldo Alas, la adaptación de *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais, hecha por Luis Valdés, y *La uva* de Santero. De Francos y Llanas se anuncia *La cosa pública* y *La caridad cristiana* y de Pablo Parellada, *Gota de agua*.

14 de enero de 1898, un “viernes de moda”. Era director de escena del Teatro Español el dramaturgo Rafael M^a Liern y Antonio Vico fue contratado especialmente para la ocasión (no se pierda de vista que esta compañía, aparte de sus actores, también procuraba rodearse de los mejores, en determinados estrenos). Los papeles principales estuvieron representados por María Guerrero (Cleopatra), Antonio Vico (Antonio), Conchita Ruiz (Carmia), Donato Jiménez (Domicio Enobardo), Antonio Perrín (Diómedes) y Alfredo Cirera (Eros).

Las figuras de Antonio y Cleopatra ya habían inspirado antes de Sellés a otros poetas y autores, que sobre todo se atenían al modelo de la narración de Plutarco, *Vidas Paralelas*. Sellés con toda seguridad habría leído todos estos antecedentes, pero fue realmente M^a Guerrero la que le animó a hacer un arreglo parecido al que tres años atrás había representado Sara Bernhardt en París sobre la *Cleopatra* de Victoriano Sardou. También pudieron animar a M^a Guerrero los ejemplos de la Rachel, que representó una *Cleopatra* arreglada a la escena por Madame de Girardín, o de Eleonora Duse, que la había interpretado en Madrid durante una estancia en el Teatro de la Comedia (véase “Heraldo de Madrid”, 13/I/1898).

Estaba claro que sus esfuerzos adaptadores iban a ir encaminados a potenciar el peso dramático del personaje femenino de Cleopatra, para que M^a Guerrero pudiera lucirse en todo su esplendor, y para que pudiera recibir la ajustada réplica de Antonio Vico (quizá bastante “gastado” ya para desempeñar lucidamente al apuesto Marco Antonio)

En la “Advertencia preliminar”³⁸² de la edición impresa explica que ha procedido a componer su drama con escenas del que Shakespeare escribió, tomadas a su vez de Plutarco; y que del drama original había utilizado solamente lo que concernía al personaje de Cleopatra, suprimiendo para ello escenas y añadiendo otras: “No se me puede elogiar por haber hecho, ni acusar por haber deshecho la obra. Ni la he hecho ni la he deshecho: la he dejado toda aparte, recortando del cuadro la figura de *Cleopatra* y las que la rodean y tocan de cerca en el grupo donde está concentrada la gran tragedia” (Sellés, 1898, “Advertencia preliminar”, p. V).

Con riguroso criterio, Sellés explica que no ha reducido el drama, pues hubiera sido una “irreverencia artística”, sino que sacó la figura de Cleopatra: “entera y con su tamaño natural y la acción que a ella toca en sus proporciones originales”, de forma que todo lo concerniente al personaje de Cleopatra permanece como en el drama primitivo

³⁸² Utilizamos la edición de Madrid, Tip. Herres, 1898.

de Shakespeare. El dramaturgo va anotando cuidadosamente a pie de página cómo ha procedido en la adaptación: lo que suprime y lo que añade del original, que conoce a la perfección; de esta forma aparece ante el lector una valiosa edición, que no pierde de vista nunca el modelo shakesperiano. En este sentido, podemos afirmar que no actúa como uno más de los adaptadores y traductores de la época, sino que con su erudición nos va comentando, a un mismo tiempo, los distintos actos del drama original y las licencias literarias que se permite cometer en el arreglo.

Este procedimiento de Sellés en la preparación de la obra casi aseguraba una buena acogida en un sector de crítica y público -que denominamos “de letras”; así lo corroboran las crónicas periodísticas más especializadas³⁸³.

No obstante, el estreno de estas adaptaciones fue puesto en tela de juicio por algunos críticos, al considerarlas “extranjerizantes”: “La Comisión de Espectáculos y el sentido claro y terminante de la palabra ‘español’ debían haber impuesto a la Sra. Guerrero no estrenar o representar en aquel Teatro ninguna obra extranjera, sin distinción en absoluto” (Martínez Espada, 1900: 23-27).

Así parece ser que en el escenario donde se revivían todos los lunes los clásicos castellanos -y los viernes de moda- y que congregaba a lo más selecto del público madrileño, obras como la *Cleopatra* de Sellés estaban destinadas a recoger frialdad e indiferencia en el público: “a risa se tomaron las situaciones más dramáticas de *Cleopatra*, y de insulsas y faltas de interés fueron tachadas por todos las escenas del travieso y enamorado Fígaro (...). Pero vuelvo a insistir. El mal está, exclusivamente, en representar en el Teatro Español obras extranjeras. ¿A qué alardear si no de tener un teatro nuestro?” (Martínez Espada, 1900: 23-27).

Junto al parecer de Martínez Espada o Laserna constatamos, de manera generalizada en las crónicas periodísticas, que la obra de Sellés no gustó. La crítica más rigurosa señalaba que el público estaba falto de preparación para degustarla, que permanecía indiferente ante las innovaciones y que manifestaba sus preferencias por los géneros

³⁸³ Tal como lo señala la reseña del estreno aparecida en “La Época” (15/I/1898), a cargo de C. Fernández Shaw: “El público no tuvo en cuenta los méritos de la tragedia original y de la obra española; ni el respeto a Shakespeare, ni la consideración a Sellés (...) juzgó la obra como si se hubiera escrito ayer; cansancio, indiferencia y, ¡risa en las escenas culminantes!; pero no todo el público reaccionó así: también hubo espectadores en buen número-gente de letras y aficionados al arte serio, verdaderamente distinguidos y verdaderamente ilustrados-a quienes la obra pareció de “perlas”, que gustaron de todas sus bellezas y de sus primores todos y que contrarrestaron, en cuanto les fue posible, con sus manifestaciones de alabanza durante los intermedios y con sus aplausos durante la representación, la influencia lamentable de aquella “iconoclasta” e intransigente mayoría”. En esta línea escribe también José Laserna en “El Imparcial” (15/I/1898).

menores, en general, por lo cómico y por lo bufo. Se reseñaban además las peculiares características del público del abono del Español, abono con visos de aristocracia, para quien el teatro se presentaba como una forma más de lucimiento y relación social. Como si los abonados acudieran al estreno porque “ya les tocaba”. Consecuentemente, se hace notar desde esas crónicas serias la excesiva sujeción de la Compañía Guerrero-Mendoza a ese público del abono, que en realidad era el encargado de fallar, en primera instancia, acerca del mérito de las nuevas producciones y de su continuidad o no en cartel³⁸⁴.

Como señala Menéndez Onrubia, “poco a poco María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza evolucionarán hacia un teatro más caro, hacia unos espectadores de élite, a una eficaz política de adhesión de críticos teatrales y al montaje de unos espectáculos brillantes, costosos, que producen la natural selección aristocrática del público y otra nueva forma de ir al teatro de diversión, diversión cara...” (1984: 229).

Y en consecuencia, este público dictó que *Cleopatra* no merecía la pena. Sin embargo, en las críticas previas al estreno (“El Imparcial”, 14/I/1898) se resaltaba el carácter de excepcional acontecimiento que presentaba la obra, tanto por la buena reputación literaria del adaptador, como por la expectación creada en torno a los que iban a ser los intérpretes protagonistas de la tragedia: M^a Guerrero y Antonio Vico.

Esa expectación estaba muy relacionada con la fama de las lujosas puesta en escena de la Compañía Guerrero-Mendoza -continuadora en esa faceta de cuidado en la caracterización y la propiedad escénica de la labor pionera de Emilio Mario. Así que ante un estreno de María Guerrero las crónicas siempre detallaban los diversos trajes y joyas que lucía, y más tratándose de un personaje como Cleopatra; además, como ya sabemos, existían para la actriz los estímulos precedentes de Sara Bernhardt, interpretando la *Cleopatra* de Sardou, en París, y el de los divos italianos y franceses que habían dado a conocer las tragedias de Shakespeare en España, aparte de que ella siempre buscaba su lucimiento personal en obras neorrománticas y comedias del Siglo de Oro. Sin duda a estos modelos se ajustaba la obra que se estrenaba³⁸⁵.

³⁸⁴ Desde el 12 de Enero de 1895, en que se inauguró el Teatro Español, M^a Guerrero, siguiendo la costumbre de los tiempos de gloria del Teatro de la Comedia, con Emilio Mario al frente, instituyó tres abonos nuevos: uno, el de los “viernes de moda”, como el día en que la gente más distinguida iba obligatoriamente al teatro, y para el que se reservaban los estrenos; dos, el de “los lunes clásicos”, y un último abono de tarde, para los domingos. Continuaría así hasta terminar en verano de 1897, cuando comenzó sus giras teatrales por Europa y Sudamérica, perdiendo parte del interés por el teatro clásico.

³⁸⁵ Del repertorio de teatro áureo elegido por María Guerrero en los finales del siglo XIX da cuenta Menéndez Onrubia, 1990.

No debemos olvidar tampoco que mucha gente iba al teatro a copiar las modas de los comediantes o incluso a tomar lecciones de decoración interior. Así describe Kasabal, en *Heraldo de Madrid* (15/I/1898), la puesta en escena y los atavíos de M^a Guerrero en el papel de Cleopatra: “M^a Guerrero, vestida con espléndido traje grana y oro, coronada con la sagrada Ibis de espléndida pedrería, con collares, brazaletes, pulseras y sortijas copiadas de los modelos egipcios que se conservan en el Museo del Louvre, estaba verdaderamente hermosa. El color de la tez bronceada, como exige la exactitud histórica, por el sol ardiente que caldea las márgenes del Nilo”.

Iba a ser normal también que estas puestas en escena fastuosas suscitaran comentarios adversos en los críticos más exigentes. Se decía que sus decorados no buscaban una verdadera expresión creativa, limitándose a ser la reproducción ostentosa y exacta de un lujo de época, y eso, a juicio de algunos, carecía de interés artístico. Una vez más el deseo de hacer de la escena expresión de lo real condujo en ciertas ocasiones a cierta desmesura, que provenía más bien de los últimos palpitos románticos que se desarrollaban en el ámbito de la ópera italiana e incluso wagneriana.

Estos espectáculos costosos contrastaban además con la precariedad de otras compañías que no podían afrontar este despliegue de medios, contentándose con pintar y remendar viejas decoraciones.

M^a Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (la actriz se casaría con él en 1896) actuaron siempre de la misma forma respecto a los clásicos, y acometieron la tarea de renovar su puesta en escena en los famosos abonos: “este empresario gastó una fortuna en telones, armas, vestidos, enseres, y fue el primero que compró muebles propios para la escena, creando además el puesto de *mueblista* en el teatro, ejemplo seguido por las demás compañías. A la justeza de la recreación histórica, cuando lo habitual era incurrir en anacronismos históricos, contribuyó la cultura de Díaz de Mendoza, sus conocimientos de pintura, sus estancias en el extranjero y su herencia nobiliaria. Ese esfuerzo le fue reconocido por todos” (Deleito y Piñuela (s.f.:160); Felipe Sassone dice al respecto:

Acaso María y Fernando no entraron por la moda de estilizar a lo moderno, con un sentido poético, sus decorados, y se quedaron a la manera realista de Antoine, que todo quería decirlo sin sugerir nada. Pero ello, que recargó sin necesidad algunas obras modernas, sirvió admirablemente para todas las reposiciones de teatro clásico, de una gran exactitud en el decorado y de una gran fidelidad de época en los trajes, como dispuestos por quien sabía de historia e indumentaria. (1943: 94)

Ismael Sánchez Estevan elogia las temporadas organizadas por la compañía Guerrero-Mendoza en el Español:

presentándose las obras con un lujo y una propiedad desconocidos en los teatros madrileños, y llenas de detalles que cautivaban al espectador y revelaban depurado gusto artístico, muy lejos de esas ridículas ‘presentaciones sintéticas’, tan en boga por su baratura en los tiempos actuales, que no son, como se ha dicho muy bien, sino pretextos para economizar dinero. M^a Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza llenaron la escena de su teatro, cuando la creación del dramaturgo así lo exigía, con espléndidos muebles, con lujosos tapices, con rica armería, con obras de arte, con adecuado vestuario, poniendo a contribución, además de los establecimientos comerciales -incluso el Rastro- sus propias relaciones con aristócratas y artistas. (...) Mas todo ello de poco hubiera servido sin el superior instinto artístico de los directores, cuidadosos del valor de cuantos detalles pudieran realzar el conjunto. (1946: 209-210)

Observamos en sus montajes una gran preocupación por el verismo plástico, ello llevaba también a una cuidadosa búsqueda de los artistas que pudieran contribuir a que todos los elementos-vestimenta, utilería, decorados- estuvieran perfectamente conjuntados para la reproducción exacta de la época histórica y para no incurrir en anacronismos, así fueron pioneros en dar carta de naturaleza a funciones teatrales inexistentes hasta el momento (director de escena, regidor, mueblista, etc.).

También contaban con el apoyo de Ramón Guerrero, reputado tapicero y modisto de prestigio formado en París, que solía ser un buen copiadador de los modelos que le presentaban de figurines o láminas de época y el lujo de los decorados se debía también a la pericia pictórica de los escenógrafos Amalio Fernández y Bussato.

Aunque las innovaciones en el terreno de la puesta en escena se debieran a la labor conjunta del matrimonio, algunos estudiosos atribuyen el mérito, por encima de ellos María Guerrero:

Hubo, sí, gentes que estuvieron cerca de alcanzar la categoría de hombre de teatro a nivel europeo. Uno de ellos fue precisamente una mujer: María Guerrero. María Guerrero, que hizo del teatro de la Princesa un verdadero centro de reflexión teatral, y aún de experimentación (con estrenos “naturalistas” de cierta resonancia), aparte de dedicar su vida al teatro, no sólo como actriz, sino como foco de irradiación de un quehacer en lucha con el tono doméstico imperante en el teatro de España. En una época en que Stanislavski experimentaba sus ideas, María Guerrero presentaba “el naturalismo a la española”, que, con todas sus limitaciones, era algo positivo y digno de tenerse en cuenta. Iniciaba con ello una manera de ser, un estilo

peculiar de concebir el espectáculo, la interpretación y la dirección. (Rodríguez Méndez, 1972: 12)

4. EL ARTÍCULO-PRÓLOGO DE JUAN VALERA

Una vez contextualizado el estreno de *Cleopatra* y constatada la mala recepción crítica que hizo el público de él –en verdad más que la crítica teatral especializada- Eugenio Sellés escogió para defenderse de estos ataques a una autoridad literaria, poniendo al frente de la edición impresa un artículo-prólogo de Valera.

El Valera crítico -que trasciende este artículo-prólogo- muestra sus gustos clásicos y una posición, en cierta manera acrítica, ante el panorama teatral del momento. Posición que contrasta con la de autores como Galdós o “Clarín”, que andaban buscando nuevos caminos, porque reconocían que también eran nuevos los influjos que estaban entrando en el panorama literario, sobre todo desde la novela -el Naturalismo había aportado a la novela nuevos métodos de observación y objetividad- y que debían pasar al teatro.

De entrada, Valera empieza por elogiar los valores del drama, aunque constata también que la tragedia había gustado poco: “Escrita en prosa, cuyas bellezas y sublimidades entran o deben entrar más por los ojos y por los oídos, y representada muy bien, así por M^a Guerrero, como por Antonio Vico, con atinado lujo, propiedad y elegancia en traje y decoraciones. La tragedia, no obstante, ¿para qué disimularlo? ha gustado poco” (Valera, 1898: VIII).

Especifica que no fue el vulgo el que acudió al estreno, sin embargo, acogió con desprecio la obra, porque -para él- el vulgo se hubiera complacido tanto con la obra como el vulgo de Londres se entusiasmó con Shakespeare en el siglo XVII.

Pero opina que el argumento de la tragedia no puede pasar de moda y que no se pueden cuestionar los valores de Plutarco y Shakespeare; tampoco piensa que el descalabro pueda atribuirse a Sellés. Elogia la labor adaptadora del dramaturgo, porque considera que se ha sujetado a las exigencias del teatro de su tiempo, suprimiendo los personajes no imprescindibles para el cumplimiento de la acción; respetando el precepto de las unidades dramáticas y haciendo una esmerada traducción. De manera que considera el arreglo de Sellés imprescindible para ver la obra de Shakespeare en España.

Excusado Sellés de toda responsabilidad en ese fracaso, Valera intenta desvelar las razones que han llevado al desdén de los espectadores, y trata de atenuar las posibles culpas que otros críticos han atribuido sobre todo al público, y que habían sido, entre

otras, la frivolidad femenina, el gusto mayoritario y “populachero” del público por el género chico, la preferencia por lo cómico a lo trágico, etc.:

No consiste, pues, ni en la frivolidad de las damas, ni en sus pobres y malos instintos literarios el que la *Cleopatra* no agrade. Otra razón se aduce para esto, pero aun me parece más falsa. Se dice que vivimos en tiempos harto calamitosos y tristes, por lo cual no quiere la gente que se añadan calamidades y tristezas fantásticas a las reales y positivas que ya le abruma, sino que quiere ir a reír y no a llorar al teatro. (Valera, 1898: XVI)

Considera que por ninguna de esas razones ha desagradado la obra, que incluso se ha llegado a tomar a chufra. No obstante, concluye sin profundizar más, de manera evasiva, mostrando su posición acrítica en la coyuntura de cambio del teatro de comienzos de los años 90; exculpa al público de toda responsabilidad:

La causa del desagrado estriba en lo poco que se fija la atención; en que entre nosotros acude la gente al teatro, más para ser vista, que para oír los dramas (...). El mismo público que hubo en el Teatro Español la noche del estreno, hubiera aplaudido y celebrado la *Cleopatra* si la hubiera mirado y escuchado más atentamente. Entretanto, yo creo que, en vez de motejarla por su falta de atención, y en vez de censurar su ligereza, debemos celebrar y aplaudir que se haya aficionado a ir al teatro Español y a escuchar las obras maestras, aunque peque en ocasiones de algo distraído. (Valera, 1898: XVI)³⁸⁶

En conclusión, una adaptación esmerada de un autor prestigioso, unos intérpretes famosos, una cuidadosa puesta en escena, un público de abono que no supo apreciarla, un prólogo de una autoridad literaria, circunstancias que nos ayudan a entender un poco más el valor de la crítica y el público en el teatro de fin de siglo y el papel crucial que la compañía de la actriz-empresaria María Guerrero jugó en toda esta tesitura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Vol. I., Madrid, Saturnino Calleja, (s.f.).

³⁸⁶ Para un análisis más pormenorizado de este artículo-prólogo y sus repercusiones, véase C. Fernández Soto, 1997.

DEL OLMET, Luis A.-DE TORRES BERNAL, José, *Los grandes españoles. María Guerrero*, Madrid, Renacimiento, 1920.

FERNÁNDEZ SOTO, Concepción, “A propósito de un prólogo de Valera: crítica y público en el teatro de fin de siglo”, *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*, Cabra (Córdoba), Diputación Provincial de Córdoba, 1997, pp. 365-374.

_____, *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*, Almería, Universidad de Almería, 2005.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José, *Contar vejeces. De las memorias de un gacetillero (1893-1897)*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1928.

MARTÍNEZ ESPADA, M., *Teatro contemporáneo*, Madrid, 1900.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, *El Dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, M^a Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC, 1984.

_____, “El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 5 (1990), pp. 187-207.

_____, “Memoria de actores: Entre Bobos anda el juego en la escena del Teatro Español de Madrid (1895-1896)”, *Revista de Literatura*, nº 137 (2007), pp. 219-234.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona, Ediciones Península, 1972.

ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid, UNED, 2012.

SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael, *María Guerrero*, Barcelona, 1946.

SASSONE, Felipe, *M^a Guerrero “La Grande”. Primera actriz de los teatros de todas las Españas*, Madrid, Escelicer, 1943.

SELLÉS, Eugenio, *Cleopatra. Drama en cuatro actos y en prosa compuesto con escenas de Shakespeare*, con prólogo de Don Juan Valera, Madrid, Tipografía Herres, 1898.

**FAMA Y OLVIDO DE UNA MUJER DE PUEBLO.
ROGELIA GAYO Y EL GRUPO DE BAILE “VAQUEIROS DE ALZADA”**

*Dr. José Antonio Gómez Rodríguez
Universidad de Oviedo*

1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y SILENCIO

Un anuncio publicado en *La Gaceta de Londres* el 24 de abril de 2011 daba cuenta de la muerte de Nina Consuelo Epton (Londres, Hamsptead, 1913-2010), pidiendo a las personas que pudieran tener algún derecho sobre su patrimonio que lo manifestaran. De padre escocés y madre española, la olvidada Nina Epton es autora de una larga lista de libros, algunos de ellos relacionados con los numerosos viajes que realizó a lo largo de su vida. En uno, el titulado *Spanish fiestas*, no sólo menciona a “Rogelia la Vaqueira” – con quien comparte la misma desmemoria– sino que dice que fue “la primera que, con su gente, divulgó la música de los vaqueiros por España, primero, y luego por Alemania e Italia”. Los “vaqueiros”, digámoslo ya, no sólo eran pastores de vacas; los vaqueiros eran casi una raza, una “raza maldita” –la de los “vaqueiros de alzada”–, que vivía en las montañas del occidente asturiano.

Los primeros en interesarse en serio por esta mujer fueron, como Nina Epton, extranjeros: hablamos del rumano Constantin Brăiloiu (Bucarest, 1893; Ginebra, 1958) y del norteamericano Alan Lomax (Austin, Texas, 1915; Florida, 2002), célebres etnomusicólogos que la visitaron, y grabaron, en el hospital-asilo de Luarca en 1952, siete años antes de su muerte. Los dos dejaron testimonios muy importantes de su encuentro con Rogelia. Brăiloiu en el texto titulado “Viaje musical por Asturias”, base de las dos conferencias que impartió en la Radio de la Suisse Romande (RSR) el 19 y el 26 de febrero de 1953 sobre la música de Asturias. Al comienzo de la segunda Brăiloiu dijo esto de <La Vaqueira> (Brăiloiu 2009: 145-146):

Un poco más lejos está Asturias [...]. Es una tierra muy verde sembrada de montañas que llegan casi hasta el mar. Al Sur de la pequeña villa de Luarca se halla un vasto territorio de pastos habitado por los famosos *vaqueiros* (“vaqueros”), o lo que queda de ellos; orgullosos pastores dueños de su propio ganado que apenas se relacionan con los demás campesinos, quienes los han marginado. Su consejera y máxima autoridad en nuestros días, si todavía vive, es una anciana de más de 90 años que reside en el asilo católico de Luarca y que se llama

Rogelia, la cual, y pese a su avanzada edad, sube a la montaña de vez en cuando para saludar a su gente y toca el *pandeiro* con gran vigor.

El célebre etnomusicólogo rumano grabó a Rogelia cuatro canciones que han sido descubiertas recientemente (Vv.Aa. 2014). Y por lo que respecta a Lomax –uno de los “antropólogos de la música” más conocidos de la pasada centuria– recordar que también grabó a la vieja vaqueira cuatro canciones en el periplo que realizó por estas tierras en noviembre del 52 con el fin de recoger unas cuantas piezas de música folklórica con destino a la colección de discos que quería realizar el sello Columbia.

La primera referencia bibliográfica (en castellano) en la que se menciona a “Rogelia la Vaqueira” es la que aparece en *Asturias. Biografía de una región*, que el escritor Juan Antonio Cabezas Candeli (Peruyes, Margolles, Cangas de Onís, 1900; Madrid, 1993), publicó en 1956 y de la que dice lo siguiente (Cabezas 1956: 541-542):

En el Asilo de Luarca hemos visto durante nuestra visita a la capital de Valdés a la popular Rogelia Gayo, la famosa vaqueira, que al frente de un grupo de bailarines vaqueiros recorrió varias capitales de Europa. [...] Allí, dentro del Asilo, a pesar de sus ochenta años, Rogelia toca las castañuelas, que sacó de una típica faltriquera, y hasta inicia algunos pasos de sus danzas. Nos cantó aquel verso que ella improvisara cuando vino a Luarca con sus bailarines para actuar en el teatro de la villa en presencia del príncipe de Asturias, que estaba hospedado en casa de don Fernando Álvarez Cascos:

Viva don Fernando Cascos,
diputado provincial,
que ha convertido su casa
en un palacio reale.

Y las castañuelas aún sonaban bien entre los dedos sarmentosos de la vaqueira octogenaria.

Vuelve a mencionarla en *La montaña rebelde*, novela ubicada en las brañas asturianas que evidencia el interés de la época –1960– por los vaqueiros de alzada, aunque el punto final lo puso el autor en Madrid un par de años antes, faltando seis meses para la muerte de Rogelia, quien aparece citada varias veces en el capítulo IX (Cabezas 1960: 117-119).

Había entrado la gente joven con panderos y *payechas*. Rodeaban a la vieja Rogelia, que tenía fama de bailadora vaqueira en todas las brañas, desde el Navia al Nalón. Se decía que había

bailado en Madrid, ante los reyes, primero, y después ante el presidente de la República. Para la vaqueira y su arte no había diferencias políticas.

También de 1960 es la referencia del musicólogo valdesano Modesto González Cobas, quien en su *Guía turística, histórico descriptiva de Luarca y su antiguo concejo de Valdés*, se menciona a «Rogelia la Vaqueira», iniciadora de los Grupos de Coros y Danzas luarqueses, «ha poco fallecida a los 94 años en nuestro Hospital-Asilo», como dice (González Cobas 1960: 88). Cobas volverá a referirse a Rogelia –aunque equivocadamente– en *De musicología asturiana. La canción tradicional*, su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (González Cobas, 1975).

Un largo silencio bibliográfico rodea desde entonces a nuestro personaje, silencio que ha borrado su presencia de las páginas de los diccionarios y enciclopedias en las que descansan algunas de las mujeres más ilustres de nuestra cultura, como la *Gran Enciclopedia Asturiana*, cuya primera edición data de 1970, el *Gran Atlas del Principado de Asturias*, de 1996, o el *Diccionario Enciclopédico del Principado de Asturias*, publicado en 2004. Y ello, por más que las catorce palabras de la entrada “Rogelia Gayo” de la base de datos *Mujeres Asturianas Destacadas*, editada en 2009 por el Instituto Asturiano de la Mujer, se empeñen en subrayar que “Rogelia Gayo, la famosa juglaresa vaqueira, [era] una de las últimas representantes del folklore autóctono” (Vv.Aa., 2009). Esta situación no hace sino probar algunas de las conclusiones del informe *Hacia un modelo de Desarrollo Local Igualitario con enfoque de Género* de la comarca del valle del Ese-Entrecabos, realizado por la Red Plurirregional Igualdader, en el que sí sale a relucir Rogelia y en el que se subraya la “dificultad para encontrar referencias documentales sobre personajes femeninos”, la “escasez de estudios en esta línea”, el “escaso reconocimiento de las figuras femeninas del territorio” y, en consecuencia, la “invisibilización de las mujeres en las investigaciones históricas o etnográficas” (Vv.Aa., s.f.b: 180).

Donde sí que hallamos el nombre de Rogelia es en las páginas de la prensa, y por supuesto en la tradición oral. Para repasar los diarios y encontrárnosla –a ella o al grupo que dirigía– sólo hace falta tiempo: el mismo que necesitamos para preguntar a quienes la conocieron por “La última juglaresa de Asturias”, como cariñosamente se la ha llamado, y averiguar cosas que la bibliografía al uso nos continúa ocultando. La primera de las labores es muy costosa –es poquísima la prensa que tenemos digitalizada en Asturias–, y el resultado, dada la vaguedad de algunas informaciones, la inexactitud de

otras y, sobre todo, la imposibilidad de contrastarlas, debe ser tomado con cautela. Idéntico cuidado debemos tener con internet. Pese a su importancia e interés –indudables–, las muchas páginas en las que aparece el nombre de nuestra intérprete no tienen vocación musicológica alguna, y, por tanto, carecería de sentido desmentir todos los errores que en ellas encontramos, que los hay de todo tipo y que van desde la fecha de su nacimiento hasta la de su defunción, pasando, obviamente, por todos cuantos episodios han contribuido a construir la leyenda que rodea a este personaje. Una leyenda que ya no podremos separar de su realidad porque se confunde con ella, contribuyendo a realzarla. Una leyenda que, una vez más, es tanto o más importante que su verdad histórica.

De cómo Rogelia Gayo, una mujer de pueblo, se hizo visible y alcanzó la fama al frente del grupo “Vaqueiros de Alzada” hablaremos a continuación.

2. EN POS DE LA FAMA

Por qué Rogelia Gayo no fue una mujer como las demás es una buena pregunta que trataremos de responder a lo largo de estas páginas. Si bien había nacido para ser una de aquellas que Nina Epton describió en *Grapes and granite* mientras iba de Santiago a Carballo para conocer las rías “da Costa da Morte” –“Os autobuses das vilas galegas parecen tan malparados como as mulleres. Fanlles traballar sobexamente ata que se fan inservibles”–, pronto tomó conciencia de que había más horizonte que el de la braña, aprovechando las ocasiones que la vida le puso delante para salir del terruño en el que había nacido. “Mi abuela era una mujer de arranque, una mujer decidida”, recordaba su nieto Ramón Berdasco García poco antes de morir. Poco o nada tenía que ver Rogelia con la imagen que el nacionalcatolicismo propugnaba para la mujer casada en el Estado franquista: “la absoluta primacía del varón sobre la mujer y los hijos, o lo que es lo mismo: “La diligente sumisión de la mujer y su rendida obediencia” (Gallego Méndez, 1983: 141).

Nacida en Caborno (Valdés, Asturias) –no en Aristébano, como tantas veces se ha escrito– el 26 de junio de 1866, la vida de Rogelia Gayo y Gayo –vaqueira por los cuatro costados– estuvo marcada por su habilidad para la música y las relaciones sociales. Se casó a los 21 años con Ramón Berdasco Antón, con quien tuvo tres hijos: Celestino, José y Benigno. Diestra tañedora de los instrumentos musicales de su tierra – la *payel.la*, el *pandeiru* y les *castañueles*–, Rogelia demostró pronto una gran habilidad

para improvisar coplas con las que acompañar los típicos bailes del folklore vaqueiro – la *media vuelta*, la *gal.legada* y la *araña*–, en los que demostró ser una consumada maestra. Consciente de lo que de sí podía dar el mundo en el que había nacido, Rogelia echó mano de su arte y, con los “Vaqueiros de Alzada”, recorrió la geografía española durante más de cincuenta años actuando para importantes personalidades y divulgando las tradiciones musicales de un pueblo considerado “maldito”.

Hace ya muchos años que los vaqueiros (de alzada) han dejado de estar (y sentirse) marginados por sus vecinos –otrora llamados *marnuetos* o *xaldos*–, ocupando en la actualidad muchos de ellos destacados puestos en la economía nacional. Pero si hoy tenemos claro –o cada vez más claro– que lo de la “raza maldita” carece de fundamento científico alguno y que la marginación de este pueblo tuvo más que ver con el devenir histórico de la actividad trashumante que caracterizó su modo de vida –la ganadera– que con un singular origen étnico, no lo fue así en el pasado, incluso en el reciente –en los años que le tocó vivir a Rogelia–, que inficionados de romanticismo, llevaron y trajeron por doquier una leyenda que cobró vida y valor *per se*. No debería extrañarnos, pues, que dicha leyenda acabara convirtiéndose en reclamo publicitario de las actuaciones del grupo que dirigía nuestra intérprete allí donde fuera.

2.1. Rogelia Gayo y el grupo “Vaqueiros de Alzada” hasta la guerra civil

Leemos en algunas fuentes que Rogelia fundó en 1906 el grupo “Vaqueiros de Alzada” y que “su primera actuación tuvo lugar durante los festejos organizados en Madrid con motivo de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg” (Ochoa, 2014: 4). No hemos encontrado noticias en la prensa que lo prueben. Tampoco sobre las actuaciones del grupo ante el General Primo de Rivera, pero sí de su participación en el Festival Patriótico Asturiano a beneficio de las familias de los heridos en la campaña de Melilla, que tuvo lugar en Oviedo el 26 de septiembre de 1909. Los periódicos también se hacen eco de otras intervenciones del grupo que dirigía Rogelia antes a la guerra civil. Es el caso de su participación en la fiesta que se dedicó a los excursionistas asturianos que venían a bordo del trasatlántico “La Navarre” en el teatro Dindurra, de Gijón (junio de 1911); en el homenaje a Pedro Duro en La Felguera; o en el Festival Asturiano organizado en Oviedo por Eduardo Martínez Torner el 17 de septiembre de 1922, repetido el 1 de octubre en Gijón.

Con motivo de la estancia en Asturias del heredero de la corona, Alfonso de Borbón y Battenberg, en el verano de 1924, los Vaqueiros de Alzada bailaron para él en la

verbena que tuvo lugar en la Plaza del Marqués, de Gijón. Los diarios regionales dejaron constancia de ello. Volvieron a actuar para el príncipe al año siguiente con motivo de la visita que éste hizo a Asturias el 18 de agosto, y que se prolongó hasta principios de septiembre. En 1925 Rogelia actuó para el príncipe al término de la función de teatro a la que éste asistió en el Colón de Luarca el 28 del mismo mes, (actuación a la que ya nos hemos referido). El “ABC” contó todos los detalles de la visita del príncipe a Luarca y su descanso en la mansión del señor Álvarez-Cascos, convertida en un “palacio reale” al decir de nuestra Rogelia.

En la década de los 30 “La Vanguardia” barcelonesa se hacía eco de la presencia en la ciudad condal de “Los vaqueiros de Alzada” con motivo de las fiestas organizadas por el Centro Asturiano de Cataluña, patrocinadas por el Comité de la Exposición de Barcelona.

2.2. Los años de posguerra

En los 40, ahora al servicio de los vencedores de la contienda, encontramos a los “Vaqueiros de Alzada” surcando los renglones de la prensa madrileña participando en la conmemoración del primer aniversario de la “liberación de Madrid”. La noticia es la siguiente:

LA FIESTA DE MAÑANA EN EL MONUMENTAL CINEMA

Organizado por la obra nacional Educación y Descanso, asistirá Madrid a un auténtico acontecimiento de arte popular. El rico folklore asturiano, en toda su pureza, va a ser presentado en el Monumental Cinema mañana, día 28, Fiesta de la Liberación. Asturias, heroica y laboriosa, está personificada en ese magnifico coro de 75 voces mixtas, cuyos componentes son, en su mayoría, obreros laureados, defensores de Oviedo, que actuará junto a los “Vaqueiros de Alzada”, de Arenas de Cabrales, con la maravilla de sus danzas ancestrales; la gracia picaresca del “Corri-corri” y el “Pericote” de Llanes, más los típicos bailes de tambor y gaita.

No es lo más importante de la noticia que el anónimo cronista ubique a nuestros vaqueiros en la célebre villa del concejo de Cabrales, sino constatar que con la llegada al poder del general Franco, será la Obra Nacional Educación y Descanso, capitaneada en el Principado por el violinista Ángel Muñiz Toca, la que mueva al grupo que dirigía Rogelia por uno y otro sitio. Como la Sección Femenina, la *Obra* veía en el folklore “un mercado seguro para expresar lealtades regionales” (Richmond 2004: 149). La última

noticia que encontramos en el “ABC” sobre los Vaqueiros de Alzada en esta década –y en vida de Rogelia– es del 1 de julio de 1943. Tuvo que ver con el concierto que dio el Coro de las Juventudes Hitlerianas en el Retiro madrileño; y el evento, enmarcado en un “gran festival hispano-alemán de música, canto y baile”, había sido organizado por la “Obra española de Educación y Descanso y la similar alemana Fuerza por la Alegría”.

Dos años antes de la muerte de “La Vaqueira” hallamos a sus patrocinados interviniendo en el desfile del Día de América, en Oviedo, y al poco en el de Asturias, de Gijón, lo que prueba la mayoría de edad de un grupo que ya no necesitaba tener cerca a la que durante tantos años había sido su maestra. Con toda seguridad, la presencia de los “Vaqueiros de Alzada” de Rogelia en singulares citas folklóricas organizadas por Sección Femenina –o en las que esta institución tuvo un papel importante–, fue debida al apoyo que Educación y Descanso de Asturias, y singularmente su presidente de honor, el “camarada” Ángel Muñiz Toca –interesado en la creación de un “‘ballet’ folklórico asturiano”–, prestó al grupo que dirigía Rogelia.

Queda claro que la prensa de la época –tanto la nacional como la local– no se refiere a Rogelia sino a su grupo: los “Vaqueiros de Alzada”. Desconocemos cuántas personas lo integraban, y por supuesto su nombre. Por algunas fotografías que han llegado hasta nosotros diríamos que en torno a la docena. En una de ellas (fig. 1), la más antigua, realizada con motivo de la participación del grupo en el Festival Patriótico Asturiano de 1909, integraban la formación nueve jóvenes: seis mujeres –Rogelia es una de ellas– y tres hombres. En la fotografía, de indudable encanto, tres de las chicas portan castañuelas en las que se aprecian claramente los cordones con que las sujetan a los dedos de las manos: dos están sentadas y una de pie. Ocupan la primera fila, junto a Rogelia, que aparece sentada a la izquierda, sin instrumento alguno y al lado de la panderetera, también sentada. Detrás de Rogelia se halla la última de las jóvenes, de pie y junto a los hombres, situados a su izquierda. Son todos muy jóvenes, hasta el punto de que nuestra protagonista no aparenta los 43 años que tiene. Recordemos que la prensa de la época saludó la “representación de tocadoras y bailadoras valdesanos”, diciendo que “gustaron mucho las tres parejas de baile”. El vestuario, muy cuidado, es uno de los aspectos que más llama la atención: van “de vaqueiros”. Las mujeres tocan su cabeza con la característica pañoleta, pero los hombres la llevan descubierta.

La segunda (fig. 2) data de 1925 y fue realizada con motivo de la visita a Asturias del primogénito de Alfonso XIII. Aparecen en ella doce personas, entre las que no está Rogelia: siete mujeres y cinco hombres. A la izquierda de la imagen, de blanco, dos

jóvenes tocan la payel.la y el pandero, que tienen en sus manos. El resto del grupo lo integran diez parejas. Visten trajes típicos. Las mujeres cubren la cabeza con un pañuelo y los hombres con el característico sombrero vaqueiro.

La tercera (fig. 3) es una instantánea del grupo de Rogelia ante el consistorio de Luarca parece que tomada en 1939. Son dieciséis personas las que lo integran: nueve mujeres y siete hombres, si bien es probable que el que está de pie en la parte superior no pertenezca al grupo, dado que hombres y mujeres ocupan posiciones claramente diferenciadas. En la de abajo, aquéllos, que están sentados y son seis. En la de arriba, y de pie, las mujeres, que son nueve. Rogelia está en el centro, presidiendo el conjunto. No llevan instrumento musical alguno. Casi todas las mujeres cubren su cabeza con un pañuelo, y los hombres con boina. Diríamos que van *de calle*.

Los últimos reportajes periodísticos sobre “La juglaresa de las brañas” (Vv.Aa., s.f.b: 166), como alguna vez se ha llamado a Rogelia, suelen subrayar sus actuaciones, y las de su grupo, en el extranjero –Portugal (Lisboa), Italia (Roma), Francia (París) y Alemania (Berlín)– y para sus máximas autoridades; en el último caso “en un acto oficial al que asistió Hitler, el cual, según contaba Rogelia, se interesó por las canciones vaqueiras, hizo que le repitieran varias y le dio un regalo”. No hemos hallado hasta la fecha documentación escrita alguna al respecto, lo que no quiere decir que no sean ciertas estas afirmaciones. Al contrario, poseemos algunos documentos visuales que prueban, al menos, el viaje de Rogelia y su grupo a Berlín, periplo que la tradición oral ha convertido en leyenda. En una de ellas (fig. 4) Rogelia Gayo camina por la pasarela de un barco de la Hamburg Amerikanische Packetfahrt Actien Gesellschaft (HAPAG), quizá en los muelles del puerto de Hamburgo. Uno de nuestros informantes, Manuel García Linares, nos comunicó que la instantánea recogía el momento en el que Rogelia Gayo, seguida de su marido, embarcaba en Hamburgo para Cuba. La segunda instantánea (fig. 5) está hecha en la célebre escalinata del palacio de Sanssouci de Potsdam, a unos cuarenta kilómetros de Berlín. Aparece en ella un numeroso grupo de expedicionarios, uniformados unos cuantos (de oscuro y en primer término). Algunos militares alemanes presencian la escena. Rogelia está en el centro, en lo más alto de la escalinata. Su característica pañoleta la delata.

“¿Eran conscientes las componentes de los Coros y Danzas de la manipulación de que eran objeto?”, se pregunta Estrella Casero en el libro que dedicó a “La España que bailó con Franco” (Casero, 2000: 80). “Nos parece que, en general, no demasiado”, responde. Otra cosa eran los líderes de la Obra Sindical de Educación y Descanso y de

la Sección Femenina, con Pilar Primo de Rivera a la cabeza, sabedores “de la manipulación de los Coros y Danzas por parte del franquismo, a la que ellas se prestaban gustosamente a cambio de obtener una cuota de peso político en el sistema” (Casero, 2000: 80). Kathleen Richmond señala que “el régimen de Franco utilizó a las propias mujeres –coincidiendo también en esto con Alemania e Italia– para inculcar su mensaje reaccionario al conjunto de la población femenina” (Richmond, 2004: 42). “Para la vaqueira y su arte no había diferencias políticas”, dijo de Rogelia Juan Antonio Cabezas. Continúa sin haberla para la mayor parte de los grupos folklóricos de nuestros días, que como “Los Vaqueiros de Alzada”, que bailaron para la monarquía, la república y la dictadura, ponen su mejor hacer al servicio del político de turno, consciente o inconscientemente.

La vuelta de Rogelia “de su gran viaje por tierras de Francia y Alemania actuando ante los Jefes de Estado de ambos países”, como escribió ‘Felipe’ en la necrológica de la artista, coincide con su nueva vida en el hospital-asilo de Villar y el abandono de la dirección del grupo “Vaqueiros de Alzada” para comenzar “sus actuaciones como maestra de los nuevos coros que habrían de sucederla en la interpretación de las danzas vaqueiras, y de los que nació pujante y siempre victorioso el actual coro de Vaqueiros de Alzada de la Sección Femenina de Luarca”, vuelve a decir ‘Felipe’. Este es el coro que aparece al comienzo de la película *Con la vida hicieron fuego*, dirigida y protagonizada por Ana Mariscal e inspirada en la novela homónima de Jesús Evaristo Casariego publicada en 1953. Fue María del Carmen Martínez Pérez, ‘Carminina’, la continuadora de la obra de Rogelia Gayo y la persona que introdujo al grupo “Vaqueiros de Alzada” en la Sección Femenina”.

2.3. Muerte y reconocimiento póstumo

Rogelia Gayo falleció el 17 de enero de 1959 a los 93 años de edad en el hospital-asilo ubicado en la planicie de Villar (Luarca, Valdés) (fig. 6), siendo depositados sus restos en el cementerio de Naraval (Tineo). Días después el *Eco de Luarca* publicaba en su última página una crónica firmada por “Felipe”, titulada “Venerable figura del Folklore Vaqueiro. † Rogelia Gayo Antón 1864-1959” en la que se subrayaba su condición de vaqueira y la celebridad de su empresa, que habría que perpetuar.

Pero el “Pesar general por la muerte de Rogelia la Vaqueira” se recogía ya en la primera plana del mencionado semanario, en la que una noticia del mismo título señalaba que el fallecimiento de la popular intérprete había tenido resonancia nacional,

copiando a renglón seguido el texto del telegrama de condolencia que había remitido Ramón Menéndez Pidal, entonces presidente de la Real Academia Española de la Lengua, a su amigo José Trelles, y se sumaba a la voluntad expresada por “Felipe” de dedicar un estudio a su memoria.

Con motivo de la celebración del XI Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada (1969) se rindió a Rogelia Gayo el que posiblemente fuera el primer homenaje tras su fallecimiento, acaecido diez años atrás. Una extensa crónica del que fuera director del diario ovetense *El Carbayón* y redactor de “ABC”, entre otros medios, daba cuenta del acto, consistente en el descubrimiento de una placa en la fachada de la ermita de la Virgen del Acebo en la braña de Aristébano. Extraña lo tardío del homenaje a “La Vaqueira”: a los diez años de su desaparición. También que la primera edición del mencionado Festival no se hubiera acordado de ella. La detallada crónica que *El Eco de Luarca* publicó del evento que fundaran Ramón Muñoz, José María Velasco y Modesto Cobas el 6 de septiembre de 1959, unos meses después de la desaparición de la intérprete, no la mencionaba para nada. En 1972, el periodista y escritor Jesús Evaristo Casariego salía al paso de la “imperdonable omisión” en las páginas de un “librito o folleto de lujosa factura con el que [el consistorio valdesano pretendía] dar al gran público “noticias e información” sobre los vaqueiros de alzada» del nombre de “la última gran juglaresa vaqueira”, en un extenso artículo que veía la luz en el diario *La Nueva España*, de Oviedo, y al que pertenecen las siguiente líneas:

En este folleto –repito machaconamente que editado por el Ayuntamiento de Luarca o Valdés– se incurre en una omisión imperdonable, una omisión increíble que consiste en no nombrar ni publicar un retrato de la famosísima Rogelia Gayo, la última gran juglaresa vaqueira, que conservó la demosofía, especialmente danzas y cantares vaqueiros, la que organizó los primeros coros, cuando el vaquerismo dejó de ser realidad viva, para convertirse en arqueología folklórica; la que llevó a los vaqueiros de Luarca o Valdés al Palacio Real de Madrid, a Sevilla, Roma y Berlín. Rogelia fue un enorme personaje del mundo vaqueiro. Su personalidad, hechos y anécdotas, llenan todo el ámbito de la vaqueirada valdesana y del folklore asturiano durante la primera mitad del siglo presente. Escribir sobre esa vaqueirada sin mencionar a Rogelia, es como si se escribiese sobre la ópera española decimonónica sin dar cuenta de la existencia de Gayarre. El imperdonable olvido de Rogelia ha sido notado, y justa y unánimemente censurado por todos los luarqueses.

Tampoco la celebración del 50 Aniversario del Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada, que tuvo lugar en 2008, conllevó homenaje alguno a Rogelia Gayo, salvo unas palabras

del que fuera alcalde de Luarca y Vaqueiro de Honor, Román Suárez Blanco, publicadas en el cuaderno editado al efecto y referidas a la célebre intérprete: “[...] Dejó los bailes marcados en el aire del Parque –mientras vendía las ablanas calientes, calientes– y las claves ya las payetsas. Sonarán de nuevo en julio, el último domingo, con orgullo [...]”.

El último homenaje que recibió ‘La Vaqueira’, anterior a la publicación de su biografía en el libro titulado *La mujer en el folklore musical asturiano* (Vv.Aa., 2014), fue el del cantautor asturiano Rafa Lorenzo: un disco –*Voy pa la braña*– en el que unía su voz a la de Rogelia merced a un proceso técnico que hacía posible el “milagro” de escuchar a ambos cantar a dúo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRĂILOIU, Constantin, “Voyage musical aux Asturies (1952). Texte transcrit, annoté et préfacé par Laurent Aubert”, en *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu*, Genève, Infolio - Musée d'Ethnographie (MEG), 2009, pp. 125-157.

CABEZAS [CANDELI], Juan Antonio, *Asturias. Biografía de una región*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956 [2ª ed. revisada y ampliada 1970].

_____, *La montaña rebelde*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

CASERO, Estrella, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000.

CÁTEDRA TOMÁS, María, *Estudio antropológico social de «los vaqueiros de Alzada» del Occidente de Asturias*, Madrid, [s.n.], 1976.

_____, *La vida y el mundo de los vaqueiros de alzada*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España, 1989.

EPTON, Nina Consuelo, *Spanish fiestas: including romerías, excluding bull-fights*, London, Cassell, 1968.

FEO PARRONDO, Francisco, *Los vaqueiros de alzada. Estudio geográfico de un grupo marginado*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.

GARCÍA MARTÍNEZ, Adolfo, *Los vaqueiros de alzada de Asturias. Un estudio histórico-antropológico*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988 [Oviedo, KRK, 2009^{2º}].

GÓMEZ PELLÓN, Eloy, “Panorama de la antropología en Asturias”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 136 (1990), pp. 769-817.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio, “[...] y se llama Rogelia”. Notas para una biografía de Rogelia Gayo, “La Vaqueira, excepcional informante de Constantin Brăiloiu y Alan Lomax”, en *La mujer en el folklore musical asturiano. Homenaje a Rogelia Gayo* (ed. J. A. Gómez Rodríguez), Luarca, Ayuntamiento de Valdés, 2014, pp. 54-203.

GONZÁLEZ ALONSO, Nuria, *La Comarca del Valle del Ese-Entrecabos de 1700 a 1820: estudio demográfico diferencial y social: vaqueiros, xaldos y marnuetos*, [S.l. (Asturias)], Valle del Ese Entrecabos, 2012.

GONZÁLEZ COBAS, Modesto, *Guía turística, histórico descriptiva de Luarca y su antiguo concejo de Valdés*, Oviedo, Junta Municipal de Turismo de Luarca y Editorial IDAG, 1960.

_____, *De musicología asturiana. La canción tradicional*, Oviedo, Instituto de estudios asturianos, 1975.

_____, “La mujer asturiana en la música y el teatro”, en *Mujeres de Asturias* (pres. J. A. Mases), Gijón, Mases Ediciones, 1988, pp. 237-278.

OCHOA, Antón, *Cantares vaqueiros, recopilados por... (1929)* (trans. Jesús Suárez López, est., ed. y not. Alfonso Fernández García), Gijón, Muséu del Pueblu d’Asturies, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón y Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2014. [Se trata de una edición bilingüe (castellano/asturiano) en PDF de 28 pp. que hace el número 26 de la colección “Fuentes para el estudio de la antropología asturiana”, que puede descargarse en el sitio <http://museos.gijon.es/from/9868/publicacions/show/5771-cantares-vaqueiros-recopilados-por-anton-ochoa-1929>, y cuyo D.L. es AS 00633-2014].

RICHMOND, Kathleen, *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* (trad. José Luis Gil Aristu), Madrid, Alianza Editorial, 2004.

SANTOVEÑA ZAPATERO, Fe, *Vestidos de asturianos. Ciento cincuenta años de fotografía e indumentaria en Asturias*, Gijón, Muséu del Pueblu d’Asturies y Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón, 2013.

VV.AA. *Gran Enciclopedia Asturiana* (dir. S. Cañada, L. Castañón y J. A. Mases), Gijón, Silverio Cañada, S.f.a. [El primer depósito legal de esta obra, que consta de 21 vols., es de 1970 y el último de 1999].

_____, *Hacia un modelo de Desarrollo Local Igualitario con enfoque de Género. Diagnóstico de situación de la Comarca del Valle del Ese-Entrecabos*, [S.l.], [s.n.], S.f.b. [Diseño general de la investigación: Red Plurirregional Igualdader; Elaboración: Agencia de Mediación del Ceder del Valle del Ese-Entrecabos; Coordinación del trabajo: María Almudena Morís de Dios y Florentina Álvarez Rubio; Trabajo de campo y coordinación de áreas: Florentina Álvarez Rubio, Jimena Fernández Vuelta y María Almudena Morís de Dios]. Pdf que se halla en el siguiente sitio de Internet. 19-03-2014. <http://www.igualdader.uji.es>.

_____, *Gran Atlas del Principado de Asturias* (coord. Ana María Roza Iglesias), Oviedo, Ediciones Nobel, 1996. [10 vols.].

_____, *50 Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada. “50 Años de historia y de tradición en la braña de Aristébanu”*. *Cartas Testimoniales*, [S.l.], [s.n. (Festival Vaqueiro)], 2008.

_____, *Mujeres Asturianas Destacadas. Base de datos* (coord. S. Dema Moreno y C. Suárez Suárez), Oviedo, [S.l.], Instituto Asturiano de la Mujer, Consejería de Presidencia, Justicia e Igualdad del Gobierno del Principado de Asturias, 2009.

_____, *Alan Lomax in Asturias. November 1952*, [S.l.], Association for Cultural Equity - Muséu del Pueblu d’Asturies, 2010. [Vol. 13 de la colección “Fontes Sonores de la Música Asturiana”. 2 CDs.].

_____, *La mujer en el folklore musical asturiano. Homenaje a Rogelia Gayo* (ed. J. A. Gómez Rodríguez), Luarca, Ayuntamiento de Valdés, 2014.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1. “Los Vaqueiros de Alzada”. Autor desconocido. 1925.
Gijón, Asturias. Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias.



Fig. 2. “Los Vaqueiros de Alzada”. Autor desconocido. Hacia 1940.
Luarca, Valdés, Asturias. Original en paradero desconocido



Fig. 3. Rogelia en un barco de la HAPAG seguida de su marido. Autor desconocido.

Hacia 1940. ¿Hamburgo?, Alemania. Original en paradero desconocido



Fig. 4. En la escalinata del palacio de Sanssouci en Potsdam. Autor desconocido.
Hacia 1940. Potsdam, Brandenburgo, Alemania. Original en paradero desconocido



Fig. 5. Rogelia Gayo, el médico Fernando Landeira y la actriz Ana Mariscal en los jardines del hospital-asilo de Villar. Autor desconocido. Hacia 1956. Luarca, Valdés, Asturias. Original en paradero desconocido

PROYECTO *DISCOVERING SOPHIE*.
REPRESENTACIÓN DE MUJERES MÁS ALLÁ DE LA NORMA:
CULTURA, REVOLUCIONES Y VIDA COTIDIANA EN EL SIGLO XIX.

Sara Sánchez Calvo
Universidad Complutense de Madrid

En 1760 el ilustrado Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) publicó *Emilio o De la educación*. Este tratado filosófico sobre la bondad natural del hombre, propone una forma de educación basada en la naturaleza y en la experiencia, huyendo de prejuicios y rutinas. El protagonista es Emilio, personificación del varón rousseauiano. Éste necesita una compañera a la que llama Sophie. A ella está dedicada la última parte del libro que describe cómo debe ser la educación de una mujer. Mientras que Emilio tiene que ser educado en la libertad y el fomento de su curiosidad natural, Sophie, y por tanto todas las mujeres, debe ser educada en la sujeción y en la obediencia. El texto no se presta a ambigüedades al referirse a éstas:

Deben aprender muchas cosas, pero solo las que les conviene saber. [...] No les basta con ser bellas, es preciso que agraden; no les basta con ser prudentes, es preciso que sean tenidas como tales [...] Toda la educación de las mujeres debe referirse a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, educarlos de jóvenes, cuidarles de adultos, aconsejarlos, consolarlos, hacerles la vida agradable y dulce: he ahí los deberes de las mujeres en todo tiempo y lo que debe enseñárseles desde su infancia. (Rousseau, 2011)

Emilio ya nació con polémica, y la crítica feminista le contestó desde sus inicios. Mary Wollstonecraft (1759-1797), pionera en la articulación del discurso feminista, le rebatió, argumentando que ese ideal de mujer, Sophie, no existía más que en la imaginación de Rousseau. Wollstonecraft critica la falsedad del planteamiento ya que Rousseau primero postula cómo debe ser cada uno de los dos sexos, para después afirmar que son así por naturaleza (Wollstonecraft, 1996). Pero pese a todas las respuestas razonadas, *Emilio* se convirtió en la fundamentación de la educación femenina desde finales del siglo XVIII, marcando especialmente a las mujeres educadas en el siglo XIX. Todavía hoy en día, sigue siendo considerado un texto capital por la pedagogía moderna.

Durante el siglo XIX, con el desarrollo de la burguesía, se consolida la separación de las esferas masculina y femenina como forma de organización social. Paradójicamente, cuando la mujer estuvo más encerrada en el espacio doméstico y resultaba especialmente inaccesible, tanto por la forma de vestir como por la moralidad de la época, el arte no cesó de producir imágenes femeninas (Duby y Perrot, 1993: 297). Desde finales del siglo XVIII, Sophie, como idealización femenina, fue representada de forma continua: mujer blanca, generalmente joven, bella, adorable, sumisa, apoyo del hombre, madre devota, cuidadora, débil, sufrida, “ángel del hogar”³⁸⁷. Los artistas, hombres en su mayoría, representaron una y otra vez a esta mujer ideal. Y las pocas mujeres que, haciendo un enorme esfuerzo, consiguieron ser artistas profesionales, carecían de una mirada propia, por lo que también repetían el patrón establecido (Duby y Perrot, 1993: 302). La creación de estas imágenes contribuyó, junto con otros mecanismos institucionales y sociales, a que Sophie pasara a formar parte del inconsciente colectivo como único modelo femenino posible.

Sin embargo, la historiografía feminista lleva décadas rescatando numerosas biografías de mujeres pioneras, desconocidas incluso para sus coetáneos, que en todas las épocas de la historia se atrevieron a ir más allá de los límites establecidos. El proyecto *Discovering Sophie* pretende inscribirse en esta línea de investigación, realizando un ejercicio de indagación histórica, sumado a la representación fotográfica de modelos de mujer alternativos, rara vez representados por el arte oficial de su época. Artísticamente enmarcado dentro de la fotografía escenificada, utiliza el recreacionismo histórico como herramienta. Iniciado en 2011, es un proyecto abierto, en continuo proceso de elaboración. Las fotografías que actualmente lo componen, han sido realizadas en Francia, Irlanda y España. *Discovering Sophie* trata de compensar, en cierta medida, la invisibilización a la que fueron sometidas algunas de esas “Sophies” que se salían de la norma, ya fuera por su condición sexual, por no pertenecer al canon estético socialmente aceptado o por ser pioneras en áreas del cocimiento que les estaban vetadas por su género.

³⁸⁷ El estereotipo femenino del “ángel del hogar”, de origen burgués, llegó a configurar una corriente artística llamada “pintura doméstica” que se desarrolló especialmente en la Inglaterra victoriana. Representada por una serie de cuadros de pequeño formato, pretendía mostrar la moralidad de la nación (Mayayo, 2007: 153).

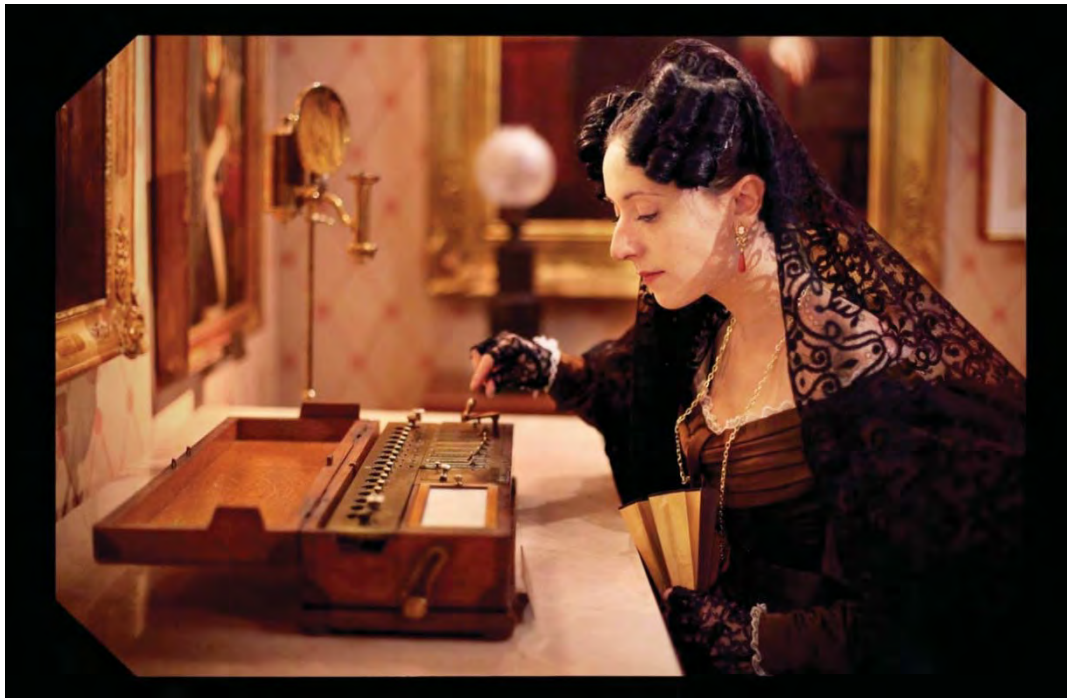
1. LA DEFENSA DEL CONOCIMIENTO: MUJERES CIENTÍFICAS

Desde la época grecolatina hay constancia de mujeres científicas: astrónomas, alquimistas, matemáticas, químicas o biólogas, investigadoras excepcionales que se enfrentaron a los prejuicios sociales en aras del conocimiento. Sin embargo, muy pocas han sido reconocidas públicamente. Hay que esperar a principios del siglo XX para que el descubrimiento del radio de Marie Curie lleve a una mujer científica al nivel de reconocimiento internacional de sus coetáneos varones. Pero durante el siglo XIX, hubo muchas mujeres que atraídas por la ciencia intentaron primero que las permitieran estudiar para posteriormente poder investigar. En esa época estaban de moda los juegos matemáticos “de salón” y en las revistas femeninas se publicaban problemas por resolver. Pero esto solo podía ser un entretenimiento ya que se creía que las mujeres no podían acceder a los estudios superiores, parcela de los hombres, ya que esto podría llevarlas a la locura debido a que sus mentes femeninas no estaban preparadas para tanto conocimiento (Casado, 2007: 92).

Una de las principales científicas de esta época, Mary Somerville (1780-1872), no contó inicialmente con el apoyo familiar. La educación que recibió en sus primeros años se redujo a lo que se creía que una niña debía aprender: cocina, costura, jardinería y el estudio de la Biblia. Más adelante recibiría también clases de pintura y música que se consideraban disciplinas idóneas para las jóvenes, como entretenimiento, nunca como una salida profesional (Canales, 1999: 183). Pero Somerville pronto tuvo claro que el objetivo principal de su vida era estudiar, para lo que tuvo que vencer los prejuicios de la sociedad y de parte de su propia familia: “Desde mis años de juventud, mi mente se rebeló contra la opresión y la tiranía y sufrí por la injusticia en el mundo negando todos los privilegios de la educación, que estaban tan reservados para los hombres, a mi sexo” (citado en Casado, 2007: 97). Gracias al enorme interés que mostró en estudiar, sus padres le permitieron seguir haciéndolo por su cuenta. Se centró en el estudio de las ciencias en general, especializándose en matemáticas y astronomía. Tras una vida de esfuerzo y de estudio autodidacta, cuando contaba con casi cincuenta años, logró el reconocimiento de sus compatriotas al publicar, en 1831, su traducción de la *Mecánica celeste* de Laplace. En las siguientes décadas fue incrementando su fama y los reconocimientos institucionales gracias a la publicación de varios libros que fueron decisivos en la divulgación de la ciencia en Reino Unido. También hay que destacar su

lucha por los derechos de las mujeres al apoyar las campañas a favor del voto femenino que se llevaron a cabo en el Parlamento inglés.

Somerville abrió el camino a las científicas de las siguientes generaciones, como Ada Byron, Condesa de Lovelace (1815-1852), una de las científicas del siglo XIX cuyos avances más han aportado al modo de vida actual. En contra de las dificultades que tuvo que superar Somerville, Byron contó con dos grandes ventajas a la hora de estudiar: hija de Lord Byron, pertenecía a la nobleza inglesa y estaba relacionada con las élites intelectuales y, lo que fue más determinante, en las mujeres de su familia el gusto por los fundamentos de la ciencia era tradición. Así, pudo estudiar apoyada por su madre, quien puso a su disposición a los mejores profesores particulares de la época. Se decantó por el estudio de las matemáticas y disfrutó de la guía de Somerville, ya consagrada, a quien tomó como referente. Su principal investigación se centró en el desarrollo de la máquina analítica de Charles Babbage cuyo objetivo era liberar a los científicos y profesionales de los cálculos matemáticos rutinarios. Byron fue una visionaria que sentó las bases sobre las que se desarrollaría la informática y está considerada la primera programadora de la historia (Casado, 2007: 133).



Discovering Sophie: "Homenaje a Ada Byron". Fotografía de Sara Sánchez. 2014.

2. IDENTIDADES OCULTAS EN LA GUERRA CIVIL AMERICANA

Durante la Guerra Civil Americana (1861-1865), ambos bandos, la Unión y los Estados Confederados, establecieron el reclutamiento obligatorio de todos los varones blancos a la vez que prohibían totalmente el reclutamiento femenino. Sin embargo, muchas mujeres tomaron las armas y participaron activamente en la contienda. A las ya valoradas históricamente, que participaron como enfermeras, aguadoras o activistas abolicionistas, hay que sumar las que, sin ser reconocidas, fueron espías y soldados. Hay más de seiscientas mujeres documentadas, y se cree que pudieron llegar a mil. Tomaron parte en ambos bandos pero en mayor número en el lado de la Unión de los estados del norte. Durante el siglo XIX sus historias fueron famosas, la prensa de la época se hacía eco de ellas y hasta décadas después fueron publicados numerosos artículos sobre sus hazañas y vidas antes y después del conflicto (Hallmark, *The Washington Times*, 1894, Oct 21: 12). Pero el paso de los años las ha sepultado en el olvido, ocultándolas en la historia oficial y apartándolas de todo reconocimiento social y militar.

Al estar prohibido el reclutamiento femenino, todas aquellas mujeres que se decidieron a tomar las armas lo hicieron siempre vestidas de varón y bajo identidades falsas. Esta ocultación de su verdadero sexo solía ser más sencilla de lo que cabe imaginar: el examen físico que se realizaba era muy superficial en la mayoría de los casos y el amplio uniforme militar disimulaba sus curvas, a lo que había que sumar el corte de pelo previo y el vendaje de los pechos. Durante la campaña militar los baños eran infrecuentes y los soldados solían dormir vestidos, por lo que las ocasiones de ser descubiertas eran escasas. Normalmente, era al ser heridas cuando su verdadera identidad quedaba de manifiesto ante el asombro de sus compañeros.

Las causas de su reclutamiento eran diversas: algunas buscaban aventuras o querían defender sus ideales políticos, otras querían acompañar a sus maridos o hijos reclutados. Pero no hay que perder de vista el factor socioeconómico, que en muchos casos fue su motivación principal. En esa época, el sueldo de un soldado varón era de unos trece dólares mensuales, lo que suponía el doble de lo que una mujer podía ganar en cualquier profesión. La independencia que les daba este dinero era determinante, a la que hay que añadir todas las actividades que podían realizar bajo una identidad masculina y que les

estaban socialmente vetadas por ser mujeres: desde fumar, beber alcohol, masticar tabaco o apostar en los juegos de azar hasta poder viajar libremente y tener derecho al voto (Keegan, 2011: 407).



Discovering Sophie: "Homenaje a las mujeres-soldado". Fotografía de Sara Sánchez. 2014.

Las biografías de algunas de estas mujeres-soldado nos muestran la pluralidad de sus circunstancias vitales y de sus motivaciones: Sarah Emma Edmonds emigró desde su Canadá natal escapando de un padre maltratador y de un matrimonio concertado. Comienza a disfrazarse de hombre por miedo a ser descubierta por su padre y para conseguir trabajo. Son sus fuertes convicciones unionistas las que la llevan a alistarse, participar activamente en varias batallas y trabajar como espía. En 1860 publicó *The Female Spy of the Union Army*, un libro revelando su verdadera identidad (Edmonds, 1860). Sara Rosetta Wakeman, que se alistó con el nombre de Lyon Wakeman, ya se vestía de hombre antes de la guerra dado que así tenía más oportunidades laborales que como mujer. Las experiencias de su vida se encuentran en el libro: *An uncommon soldier* (Wakeman, S., 1996). Loretta Velázquez, nacida en Cuba, se unió a las tropas de la Confederación siguiendo a su marido, quien murió durante la guerra. Tras ser descubierta su identidad en varias ocasiones y obligada a darse de baja, se convirtió en espía, trabajando vestida tanto de hombre como de mujer. Malinda Blalock también se negó a quedarse en casa cuando su esposo fue llamado a filas y se alistó con él

utilizando el nombre de su cuñado, Samuel Blalock. Su verdadera identidad nunca fue descubierta y se dice que fue mejor soldado que su marido. Jennie Irene Hodgers, bajo la identidad de Albert Cashier, se alistó y libró más de cuarenta batallas. Tras la guerra continuó viviendo como hombre, por lo que tuvo derecho a voto y a una pensión militar. Pero en 1911 al ser internado en un hogar de ancianos se descubrió su verdadera identidad y desde entonces y hasta su muerte fue obligado a vestir como mujer. Destaca también el caso de Cathay Williams, quien cambiando su nombre por William Cathay, fue la primera mujer afroamericana en alistarse (Blanton y Cook, 2002).

3. MÁS ALLÁ DE LA HETERONORMATIVIDAD

Durante el siglo XIX las prácticas femeninas transgresoras, como el travestismo y el lesbianismo, aumentaron. Eran prácticas anteriores a esta fecha, pero el desarrollo de las grandes urbes facilitó también el suyo (Duby y Perrot, 1993: 391). En el caso del travestismo femenino, del que hay constancia histórica desde hace al menos cinco siglos, no siempre estaba ligado a una actividad sexual determinada. En algunas ocasiones, las mujeres travestidas se corresponden a lo que hoy entendemos como transgénero, lo que sus coetáneos llamaban “maridos femeninos”. Por ejemplo, Lucy Lobdell (1829-1912), perteneciente a la clase trabajadora de Nueva York, dejó a su marido en 1855 para cambiar de género y que consiguió casarse con una mujer e incluso convertirse en reverendo (Duby y Perrot, 1993: 417). Además de la orientación sexual, diferentes causas podían llevar a una mujer en el siglo XIX a vestirse de hombre, la mayoría de ellas relacionadas con la libertad de movimiento o con el acceso a mejores puestos de trabajo. La escritora George Sand (1804-1876) es seguramente el caso más conocido de mujer travestida, aunque solo vistiera como hombre en determinadas ocasiones. Su fama fue tal que en varios países se utilizó el término “georgesandismo” con carácter peyorativo para denunciar a las mujeres que se atrevían a vestirse de varón (Duby y Perrot, 1993: 418). Sand se convirtió así en referente para las feministas de su época, quienes entendían que su gesto de adoptar públicamente una vestimenta masculina, iba más allá que el contenido transgresor de sus novelas. Sin embargo, la propia Sand en su autobiografía narra que su decisión de comenzar a vestirse de hombre, lejos de ser un acto político reivindicativo, fue casual y que sus motivaciones fueron el ahorro económico, ya que la ropa masculina era mucho más barata que la femenina, y la comodidad (Sand, 1995: 314). Una de las primeras arqueólogas, Jane

Dieulafoy (1851-1916), vistió como hombre durante las expediciones que llevó a cabo junto a su marido en Persia, y continuó haciéndolo a su vuelta a Francia, pese a la polémica que despertó (Duby y Perrot, 1993: 508). En el ámbito artístico también fue necesario el travestismo. Por ejemplo, la conocida artista francesa Rosa Bonheur (1822-1899), especializada en la representación de animales, tuvo que comenzar a vestirse de hombre para acceder y moverse con libertad en las ferias y mercados de caballos que tenía que visitar para desarrollar su obra. A partir de entonces, seguiría vistiendo de varón de forma frecuente (Mayayo, 2007: 40).

Dejando a un lado el travestismo, las relaciones homosexuales proliferaron especialmente entre la burguesía. La estricta separación de sexos fue una de las causas, ya que estimulaba las relaciones de intimidad femeninas (Duby y Perrot, 1993: 419). Estas relaciones entre mujeres, llamadas “amistades románticas”, estaban relativamente bien vistas siempre que no se traspasaran los límites sociales. En Francia, el París burgués y bohemio fue el escenario perfecto de este tipo de relaciones. Una de las “amistades” más comentadas de este París decimonónico fue la que mantuvo George Sand con la actriz Marie Dorval (1798-1849). Fue una relación breve pero muy intensa. Ante la creciente amistad entre ambas, George fue “prevenida” por algunos de sus amigos de las inclinaciones bisexuales de Marie. Pero eso no la detuvo. George acudía cada noche al teatro a ver actuar a Marie y le enviaba notas en las que le declaraba: “Me encantaría que alguien me amase como yo os amo” (Chalon, 1991: 150). Menos liberal que la vecina Francia, en la puritana Inglaterra de la Reina Victoria se creó el ideal de mujer carente de apetito sexual, a partir de la moral evangélica y con el apoyo posterior de la medicina de la época. Partiendo de esta creencia, el lesbianismo era un tema ignorado, incluso se negaba su existencia (Canales, 1999: 187).

Muchas mujeres vivieron con angustia sus tendencias homosexuales, como la periodista Margaret Fuller (1810-1850) que desde su niñez manifestó sentimientos por otras mujeres. Primero se encandiló de una joven vecina cuyo alejamiento, al trasladarse ésta, la sumió en una depresión. Después, en la adolescencia, estableció una amistad con Anna Barker en la que Fuller se comportaba de modo romántico y posesivo. Escribió en su diario: “Es tan cierto que una mujer puede enamorarse de otra mujer, como un hombre de otro hombre [...]. Ese amor está regido por la misma ley que el amor entre personas de diferente sexo, solo que es puramente intelectual y espiritual, y no profanado por mezcla alguna de instintos más bajos” (citado en Showalter, 2002: 52). Parece ser que aunque Fuller llevó públicamente una vida heterosexual, sus

sentimientos bisexuales no materializados la llevaron a tener relaciones íntimas tensas y problemas en sus relaciones sociales³⁸⁸.

Hacia el final del siglo, las relaciones lésbicas pudieron ir pasando de lo platónico a lo real. Las uniones estables de mujeres aún se vivieron como un tabú en la clase obrera, mientras que en la burguesía fueron siendo aceptadas, conocidas como “matrimonios bostonianos” (Duby y Perrot, 1993: 421).



Discovering Sophie. Fotografías de Sara Sánchez. 2011.

5. FLORA TRISTÁN: EL VIAJE Y LA BÚSQUEDA DE LA MUJER NUEVA

La biografía de Flora Tristán es especialmente interesante de analizar ya que en ella encontramos algunos aspectos claves de la compleja realidad femenina del siglo XIX: la falta de derechos de las mujeres y de los hijos naturales, el drama personal que suponía la prohibición del divorcio, la violencia de género, el desarrollo del pensamiento feminista, la bisexualidad femenina, la necesidad de vestirse de hombre para acceder a espacios de poder vetados a las mujeres y el inicio de la lucha obrera están presentes en su vida. Pero de las múltiples facetas que se presentan en la figura de

³⁸⁸ Fuller fue una de las principales pioneras feministas en Norteamérica con la organización de los primeros grupos de debate femeninos y por la publicación de su obra *Woman in the Nineteenth Century* en 1843.

Tristán sobresale la de la viajera. Antecesora en el tiempo de las grandes aventureras de finales del siglo XIX, sus viajes marcarán toda su vida, incluso su muerte. Siguiendo sus pasos hacemos un recorrido por su extraordinaria vida privada pero también por su evolución como activista.

Hija de un aristócrata peruano y de una francesa de origen burgués, la falta de legalidad del matrimonio de sus padres marcó su vida, condenándola a la miseria tras la temprana muerte de su padre, al estarle negado todo derecho de herencia. Su precaria situación le impidió acceder a una buena educación y le empujó a casarse con su patrón, André Chazal, a los dieciocho años. Maltratada por él, cuatro años después y embarazada de su tercer hijo, decide separarse. Comenzó entonces a viajar por Europa trabajando como dama de compañía de adineradas mujeres inglesas para poder mantener a sus hijos. A esa primera etapa viajera, le siguió otra donde el viaje se convirtió en huida, su realidad como víctima de violencia de género pasó a primer plano. Tras la muerte de su primer hijo, su marido, amparado por las leyes que beneficiaban en todos los aspectos al varón, le quitó la custodia del segundo. Agredida y perseguida³⁸⁹, Flora se vio obligada a huir para intentar evitar que le quitara también la custodia de su hija pequeña, Aline.

Durante seis meses, viajó a través de diversas ciudades francesas bajo una identidad falsa. Entonces, buscando una salida, decide emprender el más valiente de sus viajes: ir sola a Perú en busca de sus raíces y en busca de justicia, reclamando sus derechos como heredera. El viaje será especialmente duro pero también enriquecedor. Pasa cuatro meses cruzando el océano, a bordo de un barco en el que es la única mujer, y al llegar a la costa tendrá que cruzar un desierto en pleno invierno a lomos de una mula mal equipada. Tras esto, Flora se encuentra con un país atrasado y violento, que tras diez años de independencia estaba en plena guerra civil (Baelen, 1973: 34). Su aventura en Perú durará casi un año, en el que no parará de tomar notas y de reflexionar sobre la realidad del país paterno. Fruto de este viaje escribirá el autobiográfico *Pérégrinations d'une paria*, en el que destacan sus observaciones sobre las condiciones de vida de las mujeres. El libro será publicado en París, en 1838. Para entonces, ya contaba con experiencia como escritora publicada.

³⁸⁹ En 1838 su marido llegaría incluso a dispararla en plena calle. Pero sobreviviendo al ataque, éste se convirtió en una liberación ya que el divorcio estuvo prohibido en Francia desde 1816 a 1884, y Flora no pudo verse libre de su marido hasta que fue enviado a prisión por intentar asesinarla.

En 1835 había escrito *Nécessité de faire bon accueil aux femmes étrangères*, un pequeño opúsculo en el que defiende la necesidad de acoger dignamente y apoyar a las mujeres que viajan solas. Flora ya había viajado más que la mayoría de sus contemporáneas, por lo que sabía de primera mano las dificultades a las que una mujer se enfrentaba al viajar. Se las trataba mal y eran miradas con recelo. Tristán defiende especialmente a las mujeres que viajan solas obligadas por las circunstancias: madres solteras, separadas que como ella huyen de sus maridos, extranjeras exiliadas, etc. Víctimas de unas leyes que nos les permiten ser ciudadanas, sólo tienen derechos en relación a un hombre, padre o esposo. En esta primera publicación, Flora ya muestra su internacionalismo y su feminismo, nacidos de su propia experiencia vital.

Las relaciones personales de Flora Tristán no quedaron al margen de esta tendencia a la bisexualidad femenina tan a la moda entre las intelectuales francesas. En 1837 inicia una amistad romántica con Olympe Chodzko, activa luchadora de la causa polaca que será quien introduzca a Flora en los ambientes más “libres” de París. La correspondencia que se intercambian está llena de mensajes románticos. Ante las insinuaciones de Olympe, Flora le contesta: “Pues lleve cuidado; desde hace mucho tiempo tengo el deseo de hacerme amar apasionadamente por una mujer. ¡Oh, cómo me gustaría ser hombre para que me amara una mujer!” (Bloch-Dano 2002: 157)

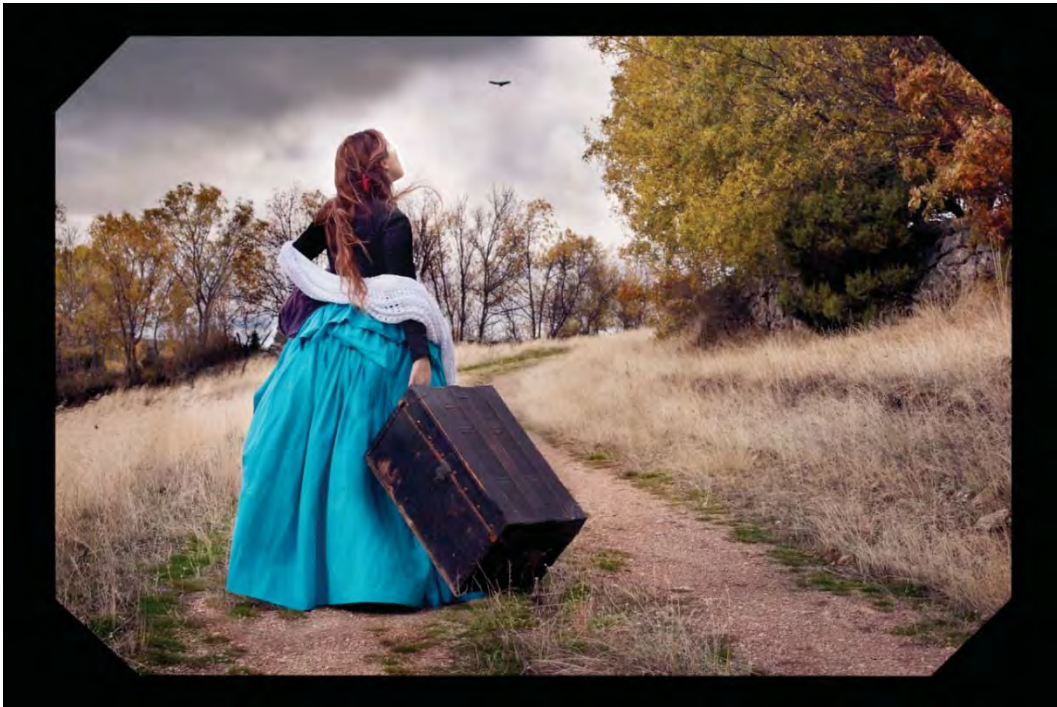
En mayo de 1839 de nuevo un viaje marcará su vida: irá a Londres para realizar una investigación sobre la sociedad inglesa. Le apasionaba Inglaterra y la naciente revolución industrial, pero la realidad que se encuentra en los cuatro meses que durará su estancia cambiará esa pasión por indignación y desprecio. Recorrerá los distintos escenarios políticos y sociales tomando notas e interrogando a los individuos que se cruzan en su camino, sean diputados o mendigos. Se interesa por sus condiciones de vida, adentrándose en barrios peligrosos, fábricas y cárceles. Tristán decidió que también tenía que ver con sus propios ojos el funcionamiento del Parlamento inglés, pero la entrada a las mujeres estaba estrictamente prohibida. Para poder acceder tuvo que protagonizar un curioso caso de travestismo. Utilizando sus contactos, se dirigió a un parlamentario conservador para que le prestara ropa masculina y la acompañara a una sesión. El parlamentario se escandalizó encontrando inadmisibles la idea de que una mujer entrara en el Parlamento. Se dirigió entonces a varios agregados de las embajadas de España, Francia y Alemania que también se negaron. Finalmente contó con el apoyo de un eminente personaje turco por lo que fue vestida de gran visir. Pese a las miradas y los comentarios que originó, consiguió entrar tanto en la Cámara de los Comunes como

en la de los Loes y continuar así su investigación (Bloch-Dano 2002: 232-4). De nuevo, el fruto de su viaje tendrá forma de libro: *Promenades dans Londres*, publicado en 1842, es su obra mejor documentada y escrita. En algunos aspectos con este libro se inicia el reportaje periodístico tal y como lo conocemos. Tristán criticará en él las consecuencias sociales de un capitalismo incipiente pero brutal. Este viaje marcará un antes y un después en su implicación social. A partir de entonces convertirá su compromiso con la lucha obrera en el motor de su vida.

A su vuelta a París, tiene un gran proyecto por desarrollar: quiere liberar a los explotados del mundo, pero aún no sabe cómo. Estudiará y reflexionará sin descanso, debatiendo con los principales pensadores y líderes sociales de la época, hasta que llega a la conclusión de que el único camino para conseguir justicia social para la clase obrera será la unión de los trabajadores. Desarrollando su hipótesis redacta *Unión obrera*. Este libro publicado en 1843 la convertirá en precursora del socialismo, adelantándose en cinco años a la publicación del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels. Ella misma resume los objetivos del libro en diez puntos que recogen la necesidad de constituir una clase obrera por medio de la unión de los trabajadores, reclamando el derecho al trabajo, organizando la solidaridad de clase y dando especial importancia a la educación de las mujeres y de los hijos de los trabajadores. Con la situación de las mujeres siempre presente, Tristán dedica el último punto de *Unión Obrera* a la defensa de la igualdad: “Reconocer en principio la igualdad en derecho del hombre y la mujer como único medio de constituir la UNIDAD HUMANA” (citado en Bloch-Dano, 2002: 347). Al año siguiente decide emprender sola una ambiciosa “vuelta a Francia” para acercar su mensaje a los trabajadores. Valiente, como siempre, declaró: “Me voy sola, sin ninguna protección” (citado en Baelen, 1973: 187). Será su último viaje, y también el más político y místico, convencida de su papel mesiánico y de ser la mujer-guía que sus coetáneos esperaban: viajará para despertar la conciencia de los obreros franceses y reclutarles para la Unión Obrera que está empezando a organizarse. Recorre veinticuatro ciudades en cinco meses, con el seguimiento de la prensa y el acoso de la policía. Agotada, no detendrá su frenética actividad hasta que su salud la obliga a parar en septiembre de 1844. Morirá unos días después.

Flora Tristán es el ejemplo perfecto de mujer que quiso romper con las normas establecidas y que no se conformó con los roles que la sociedad le asignaba: rompió con el rol de esposa, con el de madre abnegada, con el de obrera sin estudios, con el de heredera sin inquietudes. Fue completamente autodidacta, convirtiéndose solo gracias a

su esfuerzo y valentía en todo lo que quiso ser: periodista, escritora, filósofa, icono de la clase obrera y, sobre todo, una mujer libre³⁹⁰.



Discovering Sophie: "Homenaje a Flora Tristán". Fotografía de Sara Sánchez. 2013.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

El siglo XIX fue una época especialmente convulsa para la historia de las mujeres. Llena de contradicciones, con retrocesos y avances. Una época en la que se vivió una separación extrema de los espacios masculino y femenino con una negación de los derechos a las mujeres; pero también el nacimiento del pensamiento feminista moderno a partir de los primeros pasos dados por Mary Wollstonecraft y Olympe de Gouges. Una época repleta de biografías excepcionales: De las mujeres-soldado que participaron en la defensa de la Francia revolucionaria a las participantes en la Comuna de París. De las obreras que organizaron las primeras huelgas en Estados Unidos a las investigadoras europeas que consiguieron ser admitidas en las universidades. De las sufragistas inglesas a las firmantes de la Declaración de Seneca Falls, en el decisivo año de 1848. Múltiples "Sophies" que merecen ser representadas. En sucesivas fases, este proyecto

³⁹⁰ Nunca quiso volver a casarse, firme en su decisión de ser independiente de los hombres. Irónicamente, y a pesar de sus logros, a menudo es conocida por ser la abuela de Paul Gauguin.

recogerá también sus historias y las representará fotográficamente. Sus hazañas en algunas ocasiones fueron heroicas y grandiosas, en otras pequeñas revoluciones en la vida cotidiana, pero que marcaron la diferencia y que nos permiten disfrutar hoy de los derechos con los que ellas soñaban. Ese fue precisamente el mensaje que quiso dejar otra gran pionera feminista, la escritora y pacifista sudafricana Olive Schreiner (1855-1920), en su libro *Woman and Labor*, a las siguientes generaciones de mujeres:

¡Cuando echéis la vista atrás, os quedaréis atónitas al vernos! Os maravillará que unas luchas tan apasionadas consiguieran tan poca cosa; que no tomáramos los, para vosotras, evidentes caminos que nos llevarían a lograr nuestra meta [...] que no fuéramos capaces de ver las grandes verdades que teníamos delante de las narices; que nunca pudiéramos asir de verdad todas esas verdades hacia las que estirábamos los brazos, deseosas de agarrarlas. Os maravillaría el trabajo que acabó en tan poco; pero lo que nunca sabréis es hasta qué punto fue pensando en vosotras y para vosotras, que luchamos como lo hicimos y conseguimos lo poco que hemos conseguido; que fue con la mente puesta en vuestra realización más amplia y en una vida más plena, como hallamos consuelo para las futilidades de la nuestra propia. (Citado en Showalter, 2002: 99)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON B.S. y ZINSSER J.P., *Historia de las mujeres: Una historia propia*, Volumen 2, Barcelona, Editorial Crítica, 1991.

BAELEN, J., *Flora Tristán: Feminismo y Socialismo en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1973.

BLANTON, D. y COOK, L.M., *They fought like demons: women soldiers in the Civil War*, USA, Louisiana State University Press, 2002.

BLOCH-DANO, E., *Flora Tristán, la mujer mesías. Pionera, revolucionaria y aventurera del siglo XIX*, Madrid, Maeva ediciones, 2002.

BOSCH, A., *Historia de Estados Unidos 1776-1945*, Barcelona, Crítica, 2005.

CANALES, E., *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

CASADO RUIZ DE LOIZAGA, M.J., *Las damas del laboratorio. Mujeres científicas en la historia*. Barcelona, Editorial Debate, 2006.

CHALON, J., *Chère George Sand*, Paris, Flammarion, 1991.

DUBY, G. y PERROT, M. (Drs.), *Historia de las mujeres. 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993.

EDMONDS, S.E., *The Female Spy of the Union Army*, Boston, DeWolfe, Fiske & Co., Publishers, 1860.

HALLMARK, H., “Were feminine warriors. Maids and matrons served their country during the Civil War”, *The Washington Times*, p. 12, 1894, October 21.

KEEGAN, J., *Secesión. La guerra civil americana*, Madrid, Turner, 2011.

MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 2007.

RODAS ROJAS, L.S., *Flora Tristán: devenir escritura, devenir mujer*, Medellín, Todográficas, 2008.

ROUSSEAU, J.J., *Emilio, o De la educación*, Madrid, Alianza, 2011.

SAND, G., *Historia de mi vida*, México, Editorial Porrúa, 1995.

SHOWALTER, E., *Mujeres rebeldes. Reivindicación de la herencia intelectual feminista*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

WAKEMAN, S., *An uncommon soldier: the Civil War letters of Sarah Rosetta Wakeman*, USA, Oxford University Press, 1996.

WOLLSTONECRAFT, M., *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1996.

ZINN, H., *La otra historia de los Estados Unidos*, Hondarribia, Otras voces, 2005.

ARTEMISIA UNA DONNA IN GUERRA CON LA SOCIETA' DEL SUO TEMPO

Roberto Trovato
Università di Genova

1. GENESI DEL ROMANZO E DEL COPIONE TEATRALE DELLA BANTI

Nel 1916 Roberto Longhi (1890-1970), che fra il 1934 e il 1961 sarà uno dei cattedratici più autorevoli di *Storia dell'arte*, in un lungo articolo uscito su una rivista³⁹¹ si occupa per la prima volta in maniera rigorosa della pittura di Orazio Gentileschi (1565-1638 circa) e di quella di sua figlia Artemisia (1593-1653), di cui ricostruisce, con i documenti allora a disposizione, le tappe essenziali della vita, correggendo la biografia di De Rinaldis riportata nel *Catalogo della Pinacoteca di Napoli*, edito nel 1911. In quelle pagine lo studioso definisce Artemisia “l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità” (Longhi, 1916: 253). Nell'articolo Longhi cita un proprio saggio, *Introduzione allo studio su Orazio Borgianni*, di un paio di anni prima, comparso sulla stessa rivista, in cui aveva riconosciuto a Gentileschi padre il merito di avere assunto lo stile di Caravaggio primitivo. A quanto sappiamo, Orazio è un tipico caravaggesco, meno cupo e crudo del maestro nelle intonazioni cromatiche e luminose. A proposito della pittura di Artemisia, due storici dell'arte (Rotondi, 1965: 330 e Argan, 1988: 250), osservano uno che la sua attività è “improntata ad un caravaggismo assimilato un po' esteriormente e tendente ad effetti talvolta popolareschi” e l'altro che la ripresa di motivi tipicamente caravaggeschi, quali il sangue e la morte, è fatta “con un compiacimento letterario ben lontano dall'angoscia autentica di Caravaggio”. Nel 1951 Longhi, non dando credito ad alcune fonti coeve italiane, nel catalogo della mostra, *Caravaggio e i Caravaggeschi*, da lui curata, scrive a proposito della figlia di Orazio: “La sua leggenda di pittrice spregiudicata e avventurosa è stata creata soprattutto dall'Inghilterra puritana.

³⁹¹ L'articolo di Longhi, comparso su “L'Arte”, 245-314, è intitolato *Gentileschi padre e figlia*.

Un'interpretazione più italiana e nella tradizione del nostro romanzo storico è nell'*Artemisia* della Banti”³⁹².

Anna Banti (1895-1985), *nom de plume* di Lucia Lopresti, pensa ad Artemisia (Garavini, 2013: LXXVIII) poco prima dell'agosto 1939, mese in cui accompagna a Londra il marito ad un congresso internazionale di Storia dell'Arte. Nella relazione, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, uscita nel 1943 su “Proporzioni”, Longhi ringrazia in nota la moglie, alle cui ricerche deve le citazioni degli atti del processo Gentileschi-Tassi, celebrato in seguito alla denuncia di Orazio una volta resosi conto che lo stupratore della figlia non avrebbe rimediato, come promesso, alla violenza con un matrimonio riparatore, perché era già sposato e per di più aveva una relazione con la cognata³⁹³. A quanto riporta la Garavini (cit.: 1683), nel 1942 la Banti inizia “una narrazione storico-biografica, organizzata in capitoli, come la stessa autrice scriverà a Maria Bellonci il 27 maggio 1945”, imperniata sulla vita di Artemisia Gentileschi, pittrice di valore europeo e dalla vita travagliata. La stesura manoscritta, conforme ad una puntuale documentazione raccolta negli archivi romani del processo intentato a Tassi, quando è già quasi ultimata, viene distrutta nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944 dal bombardamento aereo della sua casa di Borgo San Jacopo a Firenze. La scrittrice si accinge quasi subito alla seconda redazione dell'opera (Garavini, cit.: 1686), ora sotto forma di romanzo, per la sofferenza patita, come si legge nell'edizione a stampa, per avere perduto “sotto le macerie di casa [...] Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose: che sono, a un tempo, Artemisia scottata, disperata, convulsa, prima di morire come un cane schiacciato” (Banti, 1953: 12). Il dialogo della scrittrice con il suo personaggio va oltre le pagine del romanzo, rivelandosi una sorta di gioco di specchi, come precisa la stessa Banti: “Noi giochiamo a rincorrerci, Artemisia ed io. E a fermarci, non senza trabocchetti, dai più materiali e scoperti ai più nascosti” (*Ibid*: 106). La Banti immagina di avere con la pittrice un incontro “da donna a donna” nei viali del giardino di Boboli negli anni più tragici della seconda guerra mondiale.

³⁹² Nel 1924 la Banti aveva sposato Longhi, suo professore nel 1913-14 al liceo classico Torquato Tasso di Roma nella terza classe dell'allora sperimentale corso di *Storia dell'arte*.

³⁹³ La recente ripresa d'interesse per la pittrice e per gli atti processuali che la videro coinvolta è attestata non solo da tre film: *Artemisia* della canadese Adrienne Clarkson, *Artemisia. Passione estrema* della francese Agnès Merlet e *Il processo di Artemisia Gentileschi* dell'italiano Paolo Bussagli, prodotti nell'ordine nel 1997, 1998 e 2011, e da due romanzi, uno di Alexandra Lapierre, *Artemisia*, 1998 e l'altro di Susan Vreeland, *La passione di Artemisia*, 2002, ma anche da un'imponente saggistica.

Il libro, dopo l'iniziale rifiuto dell'editore Longanesi, poco convinto della sua vendibilità per la scrittura elaborata, raffinata, colta, a tratti faticosa e ricercata, uscirà per i tipi di Sansoni il 9 dicembre 1947, arricchito da undici incisioni di Mino Maccari. Per il romanzo (Garavini, cit.: XVIII), "scritto, perduto, riscritto negli anni del castigo (1944-1947), i critici hanno "bell'e pronta la sua brava, rapida etichetta: *romanzo storico*, etichetta di comodo purtroppo sviante". In realtà, precisa poco oltre la studiosa "Artemisia è una autobiografia appena mascherata, come vide subito Emilio Cecchi [...] in una lettera confidenziale a Contini".

Cinque anni dopo la prima edizione la Banti propone il libro alla Mondadori, lamentandosi della pessima distribuzione fatta dalla Sansoni. Il nuovo editore stamperà il volume nel settembre 1953.

Va segnalato che nel descrivere la persona e il temperamento di Artemisia, la scrittrice si è ispirata alla pittrice, scultrice e scrittrice Anna Salvatore (1923-1978).

2. DAL ROMANZO AL TESTO TEATRALE

Del romanzo, accolto con favore dalla critica³⁹⁴, è ragguardevole la prima parte, quella da cui l'autrice stessa trarrà qualche anno dopo l'argomento del dramma *Corte Savella*³⁹⁵. Nelle pagine del componimento narrativo, ritratto psicologico in chiave di un gusto ricostruttivo, più romanzato che autenticamente storico, la scrittrice tratteggia un

³⁹⁴ Riporto solo due brevi passi di tempestive recensioni di studiosi. Nel 1951 Varese osserva: "il giocare a rincorrersi tra Artemisia e la scrittrice, questo inquieto avvicinamento, questo ricordo commosso e ingegnoso, è un modo per avvicinare e ricreare i motivi di questa biografia, per farne un'analisi di gesti, di atteggiamenti, di movimenti umani, e, di queste analisi, una pagina patetica e spesso liricamente risonante"; il 28 febbraio dell'anno successivo De Robertis scrive che il libro "per una buona metà, [...], nella sua nuova stesura" procede "come una specie di dialogo tra loro due, lei e Artemisia, che si rimanderanno pezzi di storia, aiutandosi l'un l'altra a dire e a dir meglio; e le parlate diverse saranno una lunga commemorazione, più alta nella bocca di Artemisia, quasi chiosa fonda nella pagina di lei". Di qualche anno dopo sono le notazioni di altri quattro saggisti: Ronconi (voce *Banti* in *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1973, 87) annota. "La tematica che si svolge nell'opera della Banti, attraverso la rappresentazione degli aspetti più intimi e spirituali, è soprattutto ispirata alla dolorosa solitudine della donna moderna, alla sua lotta per la conquista d'un lavoro libero e originale e della parità spirituale in una società che non vuol riconoscere le sue esigenze e il suo talento"; Manacorda (1974: 315) riscontra che in quelle pagine la scrittrice ha incarnato "la propria stessa condizione di donna moderna decisa a costruirsi la vita per sua forza e virtù; Spagnoletti (1994: 441) rileva che la narrazione "procede a singhiozzi, spezza e riprende il filo della memoria, riconducendolo alla realtà presente (la guerra, le scene di desolazione fiorentina"; Izzi (2005: 737), che cita Bergius, scrive: "Il recupero del testo dalla memoria dell'autrice produce un singolare processo di interrelazione fra l'io narrante e il personaggio, in un alternarsi dei rispettivi piani temporali, così che nella storia della Gentileschi si è potuto leggere non solo "la descrizione di una condizione femminile irrisolta, tema ricorrente della Banti e univocamente riconosciuto come tale dalla critica bantiana", ma anche "un'autoanalisi della scrittrice".

³⁹⁵ Corte Savella è il tribunale laico della Roma pontificia del Seicento competente a giudicare cause criminali per delitti comuni di varia natura.

vivo ritratto di fanciulla con le inquietudini e gli slanci dell'età giovane, gli affetti e le paure di un' esistenza solitaria. Un critico teatrale intelligente, Bassano, nella recensione allo spettacolo comparsa su "Il nuovo cittadino", il 6 ottobre 1963, così parla del romanzo:

La materia trattata dal libro è minuziosa, tormentata, di continuo esaminata con la lente dell'introspezione. S'aprono, sì, improvvisi panorami umani o naturali, e la descrittiva s'accampa tra i patèmi di Artemisia; ma si avverte sempre che l'impegno maggiore e costante dell'autrice è quello di estrarre parole e lacrime, confessioni e denunce, ribellioni e condanne, dalla creatura Artemisia, piaga sempre aperta, dolore senza fondo; e presto la pagina che s'è ornata di tipi e figurini, o ha raccolto la lunga sequenza del viaggio della pittrice da Napoli a Genova, da Parigi a Londra, si chiude e poi si riapre soltanto sul malanno della Gentileschi, bimba e donna, offesa e dannata.

Al centro del romanzo sta la figlia naturale del burbero e irrequieto Orazio Gentileschi. La giovane viene seguita nella sua evoluzione da adolescente sognatrice ad artista precocemente matura, ambigua, ammaliante, invano assetata d'amore, che diventa, a prezzo di molte sofferenze, una convinta rivendicatrice del proprio onore. Le differenze tra l'Artemisia del romanzo e quella di *Corte Savella* sono chiarite dalla Banti stessa nelle righe finali dell'*Avvertenza* al lettore premessa al copione edito nel 1960 da Mondadori:

Se l'Artemisia del romanzo è forse più conforme a quel che ne sappiamo dalle notizie biografiche, mi lusingo che questa del dramma somigli di più all'animo che la abitava, con i suoi desideri insoddisfatti, di dignità, di chiarezza, di affettuosa comprensione; più autentici magari dei suoi cedimenti e degli stimoli della sua vanità, documentata, di donna e di *virtuosa*. (Banti, 1960: 11)

Accanto alla protagonista che, come aggiunge poco dopo l'autrice, è "una delle prime donne che sostennero con le parole e con le opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi" (Banti, 1953: 11), vi sono figure minori, con un loro carattere abbozzato e una loro storia segreta, ancorché talvolta appena suggerita. Nel romanzo la scrittrice mette in evidenza l'amicizia di Artemisia con Cecilia Nari destinata a morire molto giovane. Nei colloqui delle due bambine l'irrequietezza dispettosa, le malinconie improvvise e le fantasie di Artemisia anticipano la futura protagonista della *pièce*. Se il componimento narrativo è il risultato di un colloquio per

affinità di talento e temperamento tra la Banti e la pittrice, la commedia restituisce la voce schietta e diretta di questo personaggio, che si presenta in maniera oggettiva davanti al pubblico. Il romanzo, che coglie Artemisia quando ha raggiunto la piena maturità artistica, sottolinea la sua felicità, quando il padre, dandole una tangibile prova della sua stima, la porta con sé a Firenze. Nel romanzo la vicenda si dipana lungo l'arco di una narrazione più distesa, da quando è bambina fino ai suoi soggiorni prima in Inghilterra e poi a Napoli, per concludersi con l'interlocutorio finale:

Morire a letto non di accidente fulmineo, né di tragica peste, ma di un male lento, incerto, malizioso, che può durar degli anni: così muore la più parte degli uomini. Tirò le cortine, spense il lume. Stette un pezzo a prender sonno: fu una notte difficile. (Banti, 1953: 228-229)

Tutto questo scompare nell'edizione teatrale, che copre un arco cronologico più ristretto, compreso tra il 1610 e il 1622, per dare, annota un recensore dello spettacolo, "spazio a un discorso scenico più colorito che sostanziale, più esterno che autenticamente tragico" (Cicciarelli, 1963). Le ragioni della rielaborazione teatrale della vicenda narrata tredici anni prima, vengono precisate dall'autrice nella ricordata *Avvertenza* al lettore, in cui è espressa la volontà di dare alla drammatizzazione della vicenda una verisimiglianza con la realtà, tenendo conto quasi esclusivamente degli atti processuali:

Può avvenire che i contorni di figure e azioni veduti dapprima a distanza e in un vasto panorama, precipitino a un tratto in una concitazione che esige la parola diretta, l'aria mossa da corpi vivi. Ed ecco la tentazione teatrale affacciarsi proponendo gesti tanto più attuali quanto più costanti, voci con cadenze e accenti precisi, la ripetizione insomma di quanto accadde ieri o 300 anni fa. (Banti, 1960: 10)

Poco oltre la Banti aggiunge:

le ipotesi di verisimiglianza dovrebbero serrarsi con maggiore accanimento intorno al *vero* indiscutibile di un processo- con tanto di verbali autentici, parola per parola- di violenza carnale. In effetti, troppo distaccato mi diventava nel romanzo ormai lontano nel tempo, il modo (letterario o poetico, non so) di filtrare attraverso il setaccio della pagina la voce viva della mia protagonista che pure avevo raccolta e addirittura sentita, in grida di dolore, nella grafia turbata del cancelliere di Corte Savella. (*Ibid.*, 10-11)

Di qui il maggiore approfondimento psicologico dei personaggi, in particolare della protagonista, con l'intento di dare a questa eroina del secolo XVII dignità e ragione.

Nel testo teatrale la vicenda è dunque vista sotto un'angolazione diversa rispetto a quella esposta nel romanzo, e cioè nella cruda luce emanata dai documenti processuali che vedono di fronte Artemisia, la vittima, e Tassi, il suo stupratore. Alla fine del processo farsa, condotto in gran fretta da un giudice corrotto, nel corso del quale Artemisia viene vilipesa, umiliata e ferita nel fisico e nel morale e il colpevole assolto per le complicità su cui conta e perché, a quanto è stato notato (Cohen, 2000: 47-75) il reato di violenza sessuale non era allora percepito necessariamente come aggressione personale alla donna. Inoltre il fatto che la violenza fosse avvenuta qualche mese prima, all'interno dell'abitazione di Orazio (Cavazzini, 2002: 396-408), non depose a favore di Artemisia. Non va dimenticato che all'epoca la violenza carnale su una donna libera di costumi già prima della brutale offesa ricevuta, così la presentano in tribunale i falsi testimoni a favore di Tassi, non era all'epoca perseguibile penalmente. A quanto ha osservato di recente la Garavini (cit.: CXXVIII), la Banti compone il copione prima del 1958, come si evince da una lettera datata 8 novembre 1959, inviata all'amica pittrice Leonetta Pieraccini, moglie di Emilio Cecchi. In quella lettera la scrittrice annota, senza peraltro fornire più precise indicazioni cronologiche:

Ti dirò che per questa operetta sperimentale nutro un particolare pudibondo affetto. L'ho scritta di getto e non per stamparla, ma proprio per il teatro. Poi mi sono accorta di essere assolutamente sprovvista dei mezzi necessari a farla accogliere sulle scene, anzi di farla soltanto leggere ad uomini di teatro. Così ho ceduto, dopo un anno, alle insistenze di Bassani per *Botteghe oscure*.

Dopo aver letto il testo teatrale, pubblicato sulla rivista internazionale di letteratura sopra segnalata³⁹⁶, uno studioso (Pandolfi, 1959: 93) scrive lapidario: "Anna Banti, dal suo racconto storico *Artemisia*, dedicato alla vita orgogliosa e tormentata della pittrice Artemisia Gentileschi, ha tratto un intenso dramma".

La Banti avrebbe desiderato che a mettere in scena la *pièce* fosse Strehler, regista del Piccolo di Milano. Testori, all'epoca in stretti rapporti con Longhi, porta il manoscritto del lavoro al co-fondatore del teatro milanese, Paolo Grassi, a cui però il testo non

³⁹⁶ Il lavoro esce nel quaderno XXIV, del secondo semestre 1959, fra le pp. 296-361. Per ampie notazioni su questa rivista rinvio alla tesi di Azzurra Aiello, discussa alla Sapienza di Roma nell'a.a. 1998-99 con A. Barbuto e F. P. Manno.

piace³⁹⁷. Poco dopo il dramma viene trasmesso, prima di essere sospeso dalla censura per la presunta scabrosità del tema, per due volte sulla terza rete della Rai, nell'interpretazione di una compagnia "un po' sconnessa", così la definisce ingenerosamente la Banti, costituita da Fulvia Mammi, Renzo Ricci e Ave Ninchi. Nel 1960 la *pièce* viene pubblicata da Mondadori, da qualche anno editore della scrittrice³⁹⁸.

Un regista autorevole, Squarzina³⁹⁹, collaboratore del Teatro di Genova, avvia proprio in quell'anno il dialogo con la Banti, affascinato, a quanto scrive maliziosamente un recensore di un giornale cattolico, dalle forti tinte anticlericali del dramma⁴⁰⁰. In realtà il regista livornese, osserva Eligio Possenti il 19 ottobre 1963 su "Settimo giorno", ha creduto: "Nella vitalità del testo teatrale" in cui aveva scorto l'interesse "per la cornice, il formicolante quadro di una Roma barocca in cui la corruzione di una società in crisi e delle arti che vogliono farsene espressione è rappresentata da un chiaroscuro caravaggesco", condividendo "il pensiero dell'autrice sull'attualità dell'opera che agitano il problema della donna artista".

L'interesse dello Stabile genovese per questo lavoro è attestato anche dalla laconica affermazione contenuta in una lettera del direttore artistico della Stabile, Ivo Chiesa (1920-2003), all'autrice, datato 4 luglio 1960: "È questo certo un dono importante della letteratura al teatro". Chiesa pensa inizialmente di affidare la parte della protagonista a Valeria Moriconi, che declina però l'invito per precedenti impegni cinematografici. Squarzina, qualche giorno dopo comunica alla Banti di non essere più intenzionato ad allestire il lavoro per l'elevato costo della messa in scena. La ragione vera della mutata opinione del regista è forse costituita dall'essersi reso conto della "natura libresca e colta", di stampo intellettualistico della *pièce*, poco confacente con le "esigenze di comunicazione diretta" (Rebora, 1963) richieste dal teatro. La scrittrice si lamenta della decisione del regista, che trova incomprensibile, con Niccolò Gallo in una lettera del 3 marzo 1960:

³⁹⁷ Si veda a tale proposito l'ultima parte della lettera che riporterò nella ventitreesima nota.

³⁹⁸ Della Banti l'editore Mondadori aveva pubblicato nella "Collezione Narratori italiani" due romanzi, *Artemisia* (1953) e *Allarme sul lago* (1954), e la raccolta di racconti *La monaca di Sciangai* (1957) e in quella "La Medusa degli italiani" i racconti *Le donne muoiono* (1951). Le trattative con Niccolò Gallo e Vittorio Sereni per la pubblicazione dell'*Artemisia* teatrale avvengono nel 1959. Convengo con la Garavini (*Cronologia*, cit., pp. CXXVIII-CCXXIX), che Mondadori tenesse alla Banti non tanto per il suo valore, quanto piuttosto per la posizione occupata: "ragioni di politica letteraria consigliano d'intrattenere buoni rapporti con l'ambiente fiorentino (Contini, De Robertis) oltre che con Cecchi".

³⁹⁹ Squarzina (1920-2010) verrà chiamato da Chiesa a condiregere lo Stabile di Genova nel 1965. La loro collaborazione si conclude nel 1975 col trasferimento del regista a Roma.

⁴⁰⁰ Piero Vassallo nella recensione, *La retorica dell'anticattolicesimo invade il teatro*, comparsa il 17 ottobre 1963 sul periodico cattolico "Il quotidiano", definisce il lavoro "corrusco drammone anticattolico".

La pubblicità, pur costosa, è stata usata male. Su “*Grazia*” tutte quelle belle foto della mia casa (di cui facevo volentieri a meno) non sono accompagnate da nessun cenno sul mio lavoro di scrittrice e neppure danno notizia di Corte Savella. (Garavini, 2013: CXXX)

Nei mesi successivi di quello stesso anno Gallo si batte, senza alcun esito, per far rappresentare la *pièce*⁴⁰¹. Sempre nel 1960 Cristina Campo, pur consapevole dei limiti del dramma, che ancora si intitola *Artemisia*, lo invia a Leone Traverso con le sotto riportate parole:

Ho parlato con Anna quando è venuta a Roma, otto giorni fa. Sembra tenere a questo suo lavoro in un modo quasi patetico, quasi straziante. E poiché è una cosa davvero bella, in cui passione, candore e amarezza compensano largamente l'inesperienza teatrale, mi chiedevo se tu non potessi mandarlo a Strehler, Costa o altro regista amico tuo. Sarebbe stata una gloria per la povera Anna, che, orgogliosa com'è, parla di questo dramma come una ragazzina alle prime armi ed è convinta che mai nessun lo vorrà recitare⁴⁰².

A quanto segnala la studiosa sopra ricordata (Garavini, cit: CXXIX),

Corte Savella, titolo scelto per l'*Artemisia* teatrale, ebbe sul *Corriere* una noticina di Cecchi e ottime reazioni (con le tiepide eccezioni di Pietro Citati sul *Giorno* e di Walter Pedullà su *Mondo nuovo*): Vito Pandolfi su *Sipario*, Luigi Baldacci sul *Giornale del Mattino*, Giuliano Gramigna su *Settimo giorno*, Manlio Dazzi sul *Contemporaneo* inneggiano alla vitalità dei personaggi e all'abile coloritura dialettale del linguaggio.

Nella recensione allo spettacolo, comparsa su “Il genovese” il 12 ottobre 1963, Gianni Calabria scrive che, a differenza del romanzo, la commedia

risulta senza personaggi, solo povere figure parlanti, definibili in tre parole e anche meno: la mezzana, il padre egoista, il bieco seduttore, l'innamorato buono ma tonto e così via. E lei, *Artemisia*, è divenuta personaggio tesi: non più fanciulla inquieta e ipersensibile, ma ragazzotta oca insidiata, presa e vilipesa che nel dipingere trova poi il modo di affermarsi, di fare a meno di un marito e, pare, anche di vendicarsi di colui che l'oltraggiò.

⁴⁰¹ Lettera di Gallo a Sereni del 14 dicembre.

⁴⁰² La lettera della Campo, che si legge in *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, è riportata dalla Garavini (cit., CXXIX).

I temi nodali del componimento narrativo sono sostanzialmente due: l'entusiastica ammirazione di Artemisia per l'arte del padre, da lei amato profondamente, nonostante la trascuri, come provano le sue frequenti assenze da casa; e la sua amicizia con la sopra ricordata amica sfortunata A quanto nota poco dopo lo stesso critico, l'autrice

Ha avuto pudore, quasi fossero romanticherie di cui vergognarsi, non sentimenti di personaggi vivificati, colti nei loro suggestivi angoli tiepidi. E così della delicata storia di Artemisia non è rimasta che poca cosa.

Corte Savella drammatizza la violenza subita da Artemisia Gentileschi, primogenita di Orazio, pittore pisano allora impegnato a Roma, ad opera di Agostino Tassi, su sollecitazione interessata del potente Cosimo Quorli, incapricciatosi anche lui della giovane. Lo stupro avviene il 6 maggio 1611 con la connivenza di Tuzia Medaglia, una popolana a cui Orazio ha affidato il compito di stare con la figlia. La Banti presta fede alla menzognera dichiarazione del querelante che, allo scopo di far apparire più grave la violenza subita dalla figlia, ne posticipa la nascita, dichiarando che al momento dello stupro aveva poco meno di quindici anni, mentre di fatto ne aveva quasi diciotto, essendo nata l'8 luglio 1593. Di conseguenza viene spostato di un paio d'anni anche il soggiorno dell'artista a Firenze, dove soggiorna dal 1614 al 1620, anno in cui dipinge la tela *Giuditta che decapita Oloferne*, conservata agli Uffizi, seconda versione dell'omonimo quadro, precedente di circa otto anni, esposto al Museo Capodimonte di Napoli. Inoltre nel copione viene dato spazio, in grevi battute dello stupratore Tassi e di alcuni falsi testimoni alla fama di seduttrice e di donna immorale che la accompagnerà sino alla morte.

Nella *pièce* l'autrice affida ad Artemisia il compito di incarnare il tipo della donna coraggiosa e segnata di dolore che, nell'arte, trova l'indipendenza e la vittoria sulla meschina mentalità di un'epoca, che riflette bene la condizione femminile di allora e anche di oggi.

3. ALLESTIMENTO DELLA PIÈCE

Tre anni dopo la pubblicazione la volontà di Chiesa prevale sulle resistenze del regista, riuscendo a far mettere in scena l'opera non solo per le ragioni indicate nella diciassettesima nota, ma anche per incassare, come altri teatri, la sovvenzione

governativa, introdotta proprio in quella stagione, per chi rappresenta una novità italiana. Per far conoscere meglio agli spettatori l'autrice, Chiesa riporta sul periodico trimestrale dello Stabile un suo breve profilo. Nel riferirsi a quella pagina un critico commenta ingenerosamente:

Si è parlato molto di Anna Banti scrittrice *impegnata*, dei suoi romanzi storici e realistici. Ma più che tentare una definizione del genere sarà utile, qui, tracciare una linea, anche schematica, della sua formazione culturale, rilevarne la direzione costante, che è, sommariamente, quella di una sensibilità problematica, intesa a riproporre, in luce di umana attualità, motivi eterni della storia. (Danesi: 1963)

Dopo poco meno di tre settimane di prove, la *pièce* debutta il 4 ottobre 1963 nella nuova sala del Politeama Genovese⁴⁰³ col titolo *Corte Savella* per la direzione di Squarzina, che si avvale come assistente alla regia della Messeri e a quella della direzione artistica di Giuranna, con un *cast* di ragguardevole livello formato da ventinove attori, quattro dei quali impiegati in due parti. Pochi giorni prima del debutto, che apre la tredicesima stagione dello Stabile, in una lettera a Gallo del 19 settembre il regista manifesta dubbi sulla tenuta sul palco del testo: “Non ho la minima idea sulla riuscita scenica del dramma, ho l'impressione che con le sofisticature attuali quell'operina faccia l'effetto di un dinosauro”⁴⁰⁴.

Le perplessità del regista mi sono state confermate da alcuni interpreti dello spettacolo di poco più di mezzo secolo fa. Molti ebbero fin dall'inizio delle prove la consapevolezza che il lavoro in cartellone fosse sì dignitoso e ben costruito, ma più descrittivo che drammaticamente sviluppato. Del resto la riduzione drammatica di un'opera letteraria preesistente, per di più della stessa autrice, per arrivare al suo potenziamento scenico avrebbe dovuto seguire la via (decisamente sproporzionata alle sue possibilità) adottata dagli elisabettiani, capaci di straordinarie reinvenzioni, prendendo spunto dalla novellistica italiana, trasformando la parola *scritta* in parola *in azione*. Quel testo risulta ad alcuni critici e ad una parte degli spettatori una buona rievocazione fondata su documenti di un preciso accadimento storico. Del resto il passaggio dalla forma narrativa, fondata sulla categoria dell'estensività, a quella drammatica, caratterizzata dalla concentrazione, non sempre viene realizzato al meglio da “una scrittrice di rigoroso e sorvegliato stile, di prosa compatta, di natura insomma

⁴⁰³ Da quella stagione lo Stabile, ha due sale: il Duse di seicento posti e il Politeama Genovese di mille.

⁴⁰⁴ La lettera è riportata dalla Garavini (cit., CXXXVIII).

squisitamente letteraria, che non s'era mai [...] misurata col teatro" (De Monticelli). Alla Banti va peraltro riconosciuto il merito di avere semplificato l'intreccio del romanzo e creato rapporti dialettici fra i personaggi, conferendo loro, anche se non appieno, immediata evidenza⁴⁰⁵.

In effetti, pur raccontando bene quanto è accaduto, la *pièce*, non ricrea sempre con efficacia l'interiorità dei personaggi. Oltre a vivere del fascino di un'artista conosciuta, lo spettacolo si regge quasi per intero sui bei costumi e sulle suggestive scene di Gianni Polidori, la cui forza verrà meno nelle repliche extra-genovesi per la necessità di tagliare parti delle tre arcate della scenografia originaria per adattare agli spazi dei teatri volta a volta ospitanti.

Nonostante le critiche, il già citato Bassano riconosce però alla Banti di essere stata abile a "riempire gli atti, tagliare le scene, rizzarvi su personaggi, figure e tipi".

Per parte sua l'autrice osserva compiaciuta in una lettera a Mario Soldati del 10 ottobre 1963, che il suo lavoro

ha avuto un successo piuttosto straordinario, col teatro colmo di un pubblico molto sensibile. Ma che esperienza la tensione di un autore!

Tre giorni dopo, la Banti scrive a Leonetta:

È stata un'esperienza divertente – e, a un tratto terribile. Tutto è andato benissimo, ma ne sono ancora massacrata. Devo però riconoscere che il mondo del teatro è incantevole e ti lascia, a cose fatte, una struggente nostalgia. Quando ci vedremo te ne parlerò a lungo, con la penna non saprei descrivere quel che ho provato nella vicinanza dei miei personaggi, vivi, alitanti, aggressivi all'applauso, violenti nel goderne fisicamente; là dietro le quinte dove mi hanno trascinato come un gatto impaurito... Che gente curiosa, gli attori! E come mi sono appassionata alla mia piccola Artemisia esordiente, che ha ventun anni.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Uno storico della lingua italiana (Trifone, 2000: 13) quattordici anni fa osservava: "Il testo drammatico è [...] un testo incompleto, nel senso che esaurisce tutto il suo ciclo comunicativo solo nel momento in cui passa dalla pagina alla scena, come appare in primo luogo dall'altissima frequenza della deissi, implicante l'ausilio del gesto o comunque il richiamo diretto alla situazione. [...] Nella sua *incompletezza*, nella sua necessità di una contestualizzazione fisica, il discorso drammatico è invariabilmente marcato da una rappresentabilità, soprattutto da una potenziale gestualità che il linguaggio della narrativa normalmente non possiede in quanto il suo contesto viene descritto invece di essere *pragmaticamente* indicato".

⁴⁰⁶ In questa lettera, riportata dalla Garavini, il riferimento è alla protagonista interpretata dalla ventunenne Paola Pitagora, a parere unanime giusta fisicamente, ma per la giovane età ancora non sempre capace a sostenere la voce e per di più inesperta dal punto di vista interpretativo. La *pièce* ha cinquantatre recite, ventiquattro nel capoluogo ligure e le rimanenti fuori Genova (Torino, Lugano e Bologna), per un totale di poco meno di 28.500 spettatori, viene recitata, a quanto riporta Barbara Lesina nell'*accurata Teatrografia* (in appendice a M. Giammusso, *Il teatro di Genova. Una biografia*, Milano Leonardo Arte,

In un'intervista la Pitagora (classe 1941), interprete della parte della protagonista, dichiara di sentire il personaggio interpretato adatto alle proprie corde: "Artemisia è una donna piena di iniziativa, che vuole sfondare come pittrice e desidera affermare la sua indipendenza" (Domeniconi, 1963).

A quanto si legge nel programma di sala, in *Corte Savella* la scrittrice "si preoccupa prevalentemente di mettere a fuoco, in una prospettiva di maggiore rilievo, l'animo e la personalità della protagonista".

La scelta della Banti è quella di dare voce ad una importante esponente dell'arte barocca e ad una donna coraggiosa che si è battuta con coerenza per tutta la vita per l'emancipazione della donna. La protagonista viene presentata sulla base dei documenti del Tribunale di Corte Savella. Qui Artemisia, figlia del pittore Orazio Gentileschi, affronta, in un degradante e umiliante processo, il pittore Agostino Tassi, suo maestro di prospettiva, reo di averla violentata. I pregiudizi dei giudici e le menzogne dei testimoni non le rendono giustizia. Ciò nonostante, la giovane riesce a raggiungere ancorché a prezzo della solitudine, l'equilibrio di donna matura.

A dispetto delle affermazioni della Banti⁴⁰⁷ e del regista⁴⁰⁸, la critica è quasi unanime nel rilevare che il linguaggio usato nella *pièce* è eccessivamente letterario, oleografico e prolisso, come comprovano la lunghezza di molte battute e di alcuni monologhi. In

2001, pp. 418-419), dalla Pitagora (Artemisia Gentileschi), da Ruggero De Daninos (Orazio Gentileschi), Vittorio Sanipoli (Tassi), Pescara (Quorli), Paolo Giuranna (Saraceni), la Maestri, la Zanetti e la Giordano (nelle parti rispettivamente di Tuzia, Ersilia –Armida e un figlio di Tuzia), Checco Rissone (il giudice Mastro Pietro), Mazzoli (Mastro Serafino), Ugo Pagliai (Antonio Stiattesi), la Bacci (Porzia Stiattesi e la serva Lucrezia), Levratto (Francesco figlio di Orazio Gentileschi), Simonetti (primo sbirro), Rino Sudano e Leo De Berardinis (primo e secondo inserviente), Geminiani (Luca Pensi e il modello Anastasio), Carlo Quartucci (il modello Angelo Mollo), la Solis, la Galli e Annalaura Messeri (prima, seconda e terza donna, nonché Laudomia Vettori). Faillaci (un mercenario), Gorni (un frate), Guerci (un operaio, la Falco, la Di Lernia, la D'Alessio (l'acquiolo, la cantatrice Arcangela Palladini Clarice Torrigiani), Pina Cei e la Greco (Violante e Caterina Vanni). Le scene e i costumi sono di Gianni Polidori e le musiche di Leopoldo Gamberini. L'opera non verrà replicata nelle successive stagioni.

⁴⁰⁷ A quanto si legge in una nota collocata nell'edizione a stampa, subito dopo l'elenco dei personaggi del terzo atto, l'autrice giustifica così la sua insistita scelta pluridialeale: "Mancando in Italia, nel Seicento come oggi, una *koiné* linguistica del parlato, ho creduto necessario cercare la verisimiglianza dei singoli personaggi in una struttura dei loro interventi appoggiata alle diverse cadenze regionali". A mio parere, la varietà di dialetti è dovuta al tentativo, peraltro in gran parte fallito, di alleggerire il dialogo troppo colto".

⁴⁰⁸ Nel programma di sala Squarzina dichiara la piena la funzionalità dell'impiego di vari dialetti, fitto di intonazioni e fraseggi a contrasto, capace, secondo lui, di caratterizzare personaggi di diverse regioni e classi sociali, in virtù dello "stile letterario adottato dalla Banti, una lingua arcuata, in ricchezze seicentesche, volta a volta burocratica e turpe, ideologica e d'amore, plebea e snobistica, però quasi sempre striata di venature dialettali, e qui vive l'originalità più intima del dramma". Poco oltre aggiungeva: "la tragica, affascinante babele linguistica dell'Italia post-rinascimentale (e di sempre) sta benissimo a rappresentare l'impossibilità di un consenso collettivo, di una comune buona fede, e il compito contraddittorio di adeguare il responso giuridico alla realtà sociale, l'unità della espressione artistica alla molteplicità dei gusti. Dialetto qui non è davvero bozzettismo o schema naturalistico; è il parlato del secolo del Barocco".

particolare non viene apprezzata la scelta di una lingua ibrida, caratterizzata da una patina secentesca, folta di inflessioni regionali: Orazio Gentileschi, padre di Artemisia. e Porzia Stiattesi, madre del merciaio Antonio Stiattesi parlano con l'accento toscano, mentre suo figlio, che accetta di sposare solo formalmente la pittrice, ne usa uno toscoromano; Agostino Tassi tradisce la sua origine livornese; Armida e Clarice Torrigiani, come pure Violante Mazzinghi, Laudomia Vettori e Caterina Vanni, si esprimono con l'accento fiorentino; Carlo Saraceni e Arcangela Palladini ricorrono a quello veneto; Tuzia Medaglia utilizza il romano-abruzzese, Luca Pensi il romagnolo, Artemisia, la figlia quindicenne di Tuzia, Ersilia, Medaglia, il giudice Mastro Pietro, il dodicenne fratello di Artemisia, Francesco, il romano. A parlare a tratti in un italiano senza cadenze regionali sono soltanto il corrotto Quorli, Artemisia nel terzo atto e il giovane cancelliere mastro Serafino che crede nell'affermazione nella giustizia.

Nella recensione allo spettacolo, comparsa su "L'Unità" il 5 ottobre 1963, un critico intelligente, Giannino Galloni, scrive: "lo spettacolo si muove con una certa un po' grossa, convenzionale evidenza, di indubbio effetto teatrale, eludendo [...] le soluzioni più intime che suggeriva l'autrice".

Un altro critico definisce il testo allestito "pesante e inutile dramma storico" fatto "di parole e non di personaggi [...] gonfi d'aria letteraria" (Mosca, 1963). Di parere analogo è un altro recensore che scrive che il lavoro è "più gremito di parole che d'azione, attento come esso è alla ricerca degli effetti ma non di una sostanziale tragicità" (Blandi, 1963). Per parte sua Roberto De Monticelli, pur riconoscendo su "Il giorno" del 5 ottobre 1963, all'autrice "della commedia [...] di possedere una notevole tecnica, una raffinata disponibilità di dialogo, persino il gusto dell'effetto del colpo di scena", rimprovera al regista di avere "troppo accentuato" le caratterizzazioni linguistiche, "creando soprattutto nel secondo atto una piccola Babele di dialetti". Subito dopo scrive che, al pari del romanzo, la commedia "è il racconto dell'angosciosa ma trionfante evoluzione di Artemisia", dal disgustoso episodio che ne ha segnato la vita, all'inizio della giovinezza, riuscendo, come accennavo in precedenza, ad arrivare "alla conquista di una dolorosa autonomia di donna e di artista". I temi che l'autrice intende maggiormente mettere in luce nel copione, sono, per riprendere la stessa Banti "i sentimenti dell'animo con i suoi desideri insoddisfatti, di dignità, di chiarezza, di affettuosa comprensione".

Il mosaico dei linguaggi adottati dalla Banti lascia perplessi molti critici in quanto ottiene di fatto "il risultato di far sembrare dialettale un dramma che non lo è, e al

contrario si propone di non esserlo. Questi sono gli inganni del naturalismo e in particolare” di quello “applicato al teatro. La verità puntualmente riprodotta si riduce e si falsifica” (Radice, 1963).

Un altro recensore rimprovera alla commedia, in particolare dal secondo atto in poi, la scelta di portare alla ribalta una vicenda tra storia e cronaca, senza o una trasfigurazione fantastica che deformando gli angusti dati realistici, ricrei nuovi personaggi e nuovi conflitti, infondendo in essi una diversa e prepotente vita poetica, oppure senza una forte e chiara idea che pieghi e prospetti il tutto nella unità e nella evidenza di una precisa concezione – e, di conseguenza, di un giudizio- morale, sociale o politico che sia inequivocabilmente procedente in un determinato senso (Terron, 1963).

I recensori sono invece unanimi nel sottolineare l’acerbità dell’interpretazione della Pitagora, allora presentatrice di una popolare rubrica televisiva, con un solo anno d’arte alle spalle in cui aveva interpretato, peraltro con un buon successo, una parte di rilievo in *Gog e Magog*, recitato l’anno prima dalla compagnia Ferrari-Merlini e Carlo Ninchi.

Nella *pièce* la Banti crea un vasto affresco, il senso vivo e umano di Roma nel secolo XVII col suo mondo violento e corrotto, opportunistico, crudele e gaudente. In questo universo i protagonisti del dramma vivono e si inseriscono. La conclusione a cui Artemisia arriva è che l’arte può riempire un’esistenza anche se non la si è potuta vivere appieno.

La *pièce* si articola in tre tempi, che si svolgono a Roma rispettivamente nel 1610, nella casa di via della Croce, dove abitano Artemisia, suo padre e due fratelli più piccoli, e nella primavera dell’anno successivo nel tribunale di Corte Savella, dove viene celebrato il processo contro Agostino Tassi, accusato da Orazio Gentileschi di violenza sulla figlia. Il terzo atto vede nell’estate di circa dieci anni dopo a Firenze l’artista nella casa di Borgo Sant’Jacopo.

Il sipario del primo atto, il più smorzato, si leva sulla casa romana del pittore Orazio Gentileschi la cui figlia, non ancora quindicenne, segue le orme paterne. La ragazza suscita le brame di un corrotto notabile, Cosimo Quorli. Attraverso le prezzolate manovre della mezzana Tuzia Quorli ordisce la trappola. Artemisia viene violentata dal pittore Agostino Tassi. Una volta oltraggiata la giovane sarà costretta (così pensa il potente Quorli⁴⁰⁹) ad accettare la sua pelosa protezione. La prima parte del progetto va

⁴⁰⁹ Rivolto a Tuzia, il grande corruttore dice: “Quando una ragazza è inguaiata, poco ci vuole a farla cascare come una pera cotta. E non ci sono impegni: mi spiego?” Poco oltre aggiunge: “Non abbiate

in porto approfittando del fatto che Artemisia, affranta dalla notizia della morte del suo segreto amore, Caravaggio, oppone fragile resistenza all'aggressore, che, mentendo, le promette di sposarla. Alla fine del febbraio 1612, constatato il non avvenuto promesso matrimonio riparatore, Orazio denuncia Tassi.

Sulla querela si innesta l'intreccio del secondo atto, il più colorito e corale, che si svolge nell'aula del sopra ricordato tribunale romano. Il processo si conclude col trionfo dell'ingiustizia, per la prepotenza dei signori e l'omertà di molti. In tale clima, la protagonista si erge a esempio di donna offesa, straziata ed umiliata. Torturata e vilipesa⁴¹⁰, Artemisia chiude il proprio cuore in una sorta di tomba di ghiaccio, giurando disprezzo verso gli uomini. Il matrimonio di convenienza, combinato in gran fretta dal padre, con l'onesto merciaio ambulante Antonio Stiattesi, per restituire alla figlia una condizione di sufficiente onorabilità, è solo di facciata.

Dopo la brutta avventura romana, sono trascorsi tre anni. Artemisia si è trasferita a Firenze dove nella pittura sanguigna e quasi truculenta ha trovato chiave e sfogo ai giorni del profondo dolore sofferto, che le ha lasciato una ferita aperta. A contatto con un gruppo di donne malmaritate, volgari e moleste, la pittrice ha modo di giudicare severamente la società coeva. Al marito che nel finale si rifa vivo per offrirle una situazione regolare, Artemisia oppone la scelta di dedicarsi solamente all'arte. Sebbene l'amica Arcangela la inviti a seguirlo, lei decide di non farlo. Per lei essere amata ed amare è un cedimento, un compromesso con la propria coscienza. Per questa ragione preferisce restare con i suoi fantasmi. Le rimane il dubbio se, nel dipingere *Giuditta e Oloferne*, ha obbedito ad un impulso creativo oppure non è stata succube di un complesso freudiano che le ha imposto di identificare nel repellente Oloferne, grondante sangue dalla gola recisa, tutti gli uomini, quasi fossero riproduzioni ossessionanti dell'uomo che l'ha violentata.

Nell'atto iniziale, suddiviso in otto scene, la pittrice, al centro di una storia di fierezza e insieme di ingenuo fervore giovanile, replica seccamente a Tuzia che le rimprovera di sbagliare a rifiutare il matrimonio con Tassi che si dichiara falsamente innamorato di lei:

paura, alla fine un minchione che se la sposa lo troveremo, e se no ci son sempre le Convertite per farle far penitenza e guadagnarsi il Paradiso" (*Corte Savella*, I, 1, 21-22. Le due battute, a quanto scrive il 5 ottobre 1963 C. M. Rietmann su "Il secolo XIX", diventano un'unica e più efficace frase "Ci avrò gusto, quando sarà nei pasticci, a proteggerla a modo mio, e magari a trovarle un babbeo di marito che lasci la porta aperta finché ne avrò voglia".)

⁴¹⁰ Per accertare la verità, il giudice le fa applicare alle dita i *sibilli*, cordicelle che, stringendo le dita fino a farle sanguinare, avevano rischiato di crearle una grave invalidità. Artemisia esce dal tribunale con la infamante etichetta di zitella di facili costumi.

Voi, Tuzia, non le capite queste cose, per capirle non ci vogliono principesse, bisogna essere artisti. E mio padre, se non lo sapete, è, sì, un grande pittore e io pure diventerò come lui. Ma di pittori anche più grandi ce n'è e io lo so chi sono e li conosco, li ho visti. (*Con maggiore fuoco*) E se non so' una principessa, so' una pittrice. E di pittrici vere ce ne stanno meno che di principesse.

La scena dello stupro, che avviene di lì a poco, è resa con grande finezza omettendo i particolari più scabrosi della violenza patita, come comprovano le tre battute finali dell'atto tra la vittima e il violentatore (Menzio, 1981)⁴¹¹:

ARTEMISIA Lasciatemi vi dico. Perché mi stringete? Andatevene, lasciatemi sola, sto bene sola...

TASSI Non sei più a tempo, bellezza (*sempre tenendola stretta apre col ginocchio la porta e la spinge dentro, rinchiudendola dietro le sue spalle*)

ARTEMISIA (*dibattendosi*) Cosa fate? (*da dentro*) Aiuto! Ah traditore! Aiuto! Aiuto!

In questo atto, di maggiore tensione rispetto al successivo, Artemisia trovandosi avviluppata in una rete di insidie e menzogne, sempre più stretta e minacciosa, si smarrisce, perde le forze e infine non riesce a sottrarsi alla minaccia, che pure nettamente prende corpo. La Banti rende bene il senso della minaccia che le si avventa e la sua impossibilità di sottrarsi alla violenza. Nel successivo atto, articolato in nove scene, ambientato nel tribunale, sono presenti due motivi: il senso dell'ingiustizia patita e non riparata, e la posizione di inferiorità della donna, in piena sintonia con le idee del tempo. Piano piano, ma infallibile, prevale la sconfitta della protagonista, che pur sembrando inevitabile, lascia trasparire in taluni momenti un filo di speranza. Dopo la condanna Artemisia, pur accettando il matrimonio combinatole dal padre, fa un'orgogliosa affermazione di indipendenza in cui traspare la sua testarda ribellione all'ingiustizia patita:

⁴¹¹ E. Menzio (1981) riporta la testimonianza di Artemisia: "Serrò la camera a chiave e dopo serrata mi buttò su la sponda del letto dandomi con una mano sul petto, mi mise un ginocchio fra le cosce ch'io non potessierrarle et alzatomi li panni che ci fece grandissima fatica per alzarmeli, mi mise una mano con un fazzoletto alla gola et alla bocca acciò non gridassi e le mani quali prima mi teneva con l'altra mano mi le lasciò, havendo esso prima messo tutti doi li ginocchi tra le mie gambe et appuntendomi il membro alla natura comincio spingere e lo mise dentro. Et li sgraffignai il viso e li strappai li capelli et avanti che lo mettesse dentro anco gli detti una stretta al membro che gli ne levai anco un pezzo di carne".

Il mio disonore lo voglio tutto per me. Cacciatemi in un sottoscala, in una grotta, il pane me lo guadagnerò col mio lavoro! (Banti, 1960: 108)

Emblematico è a tale proposito il contrasto tra lo stato d'animo di Artemisia e l'indifferenza del Birro del tribunale che con cinismo esclama:

Ah, meno male, n'antro po' quelli ci dormivano a Corte Savella. Fammi fa' in prescia, ché ai Fiorentini tajano la capoccia a un tedesco, e io ci ho il posto bono che sempre ci arriva il sangue.

A conclusione del processo, seguito con morbosa curiosità per la gravità del reato, e per la notorietà dei tre protagonisti, il querelato, la vittima e il querelante, pittori apprezzati nell'ambiente artistico romano, la pittrice troverà in se stessa e nei suoi ideali artistici la forza per andare avanti. Il frizzante terzo atto, suddiviso anch'esso in nove scene, si svolge nella Firenze colta e aristocratica, raffinata e perversa del tardo Rinascimento dove nella pittura sanguigna e quasi truculenta ha trovato chiave e sfogo ai giorni del profondo dolore sofferto, che le ha lasciato una ferita aperta. Artemisia constata con amarezza di non essere, come pensava, al sicuro dalle maldicenze, in quanto le conseguenze del processo romano continuano a perseguirla. A contatto con un gruppo di donne malmaritate, volgari e moleste, la pittrice ha modo di giudicare con severità la società del suo tempo. Nelle battute finali della *pièce*, in cui è sintetizzato il profilo psicologico della protagonista, la Banti lascia il pubblico nel dubbio: Artemisia è una vittima delle circostanze della sua stessa vita o non piuttosto è una gelida ragionatrice su ciò che alcuni anni dopo lo stupro subito, può ancora esserle utile?

Fanciulla ingenua e impetuosa e poi donna disincantata e sofferente, la protagonista si dimostra una donna forte e coraggiosa di fronte alle dure prove della vita che ha affrontato, isolandosi dal mondo degli affetti per dedicarsi a vivere unicamente della sua arte. Emblematiche sono tre sue battute, le prime due nel secondo atto (108-109 e la terza nell'ultimo (151):

Io non lo voglio, l'anello, non mi voglio maritare con nessuno, il mio disonore lo voglio tutto per me. Cacciatemi in un sottoscala, in una grotta, il pane me lo guadagnerò col mio lavoro!

E ora lo vedo bene che le mie disgrazie e l'arte mia son tutta una cosa.

Del resto, che donna son io? Non lo so, so che soltanto nella pittura trovo la mia pace, e anche la mia casa e la mia famiglia.

La Banti si dimostra capace, ancorché con discontinuità, in alcune parti del testo a spese dell'unità della commedia, di delineare, con pochi ma felici tratti, molti personaggi: Tassi è un uomo protervo e gretto, sottile e insinuante, violento e grottesco, spietato e volgare, furbo e farabutto, spaccone e infame, privo di sentimenti e di morale, nonché seduttore di canagliesca e subdola ribalderia, che contiene nel primo atto e che esplode durante l'interrogatorio; Tuzia, incaricata da Orazio di fare compagnia alla figlia, è una popolana di sfacciata efficacia, ricca di umori popolareschi, che diventa una perfida e ignobile mezzana, , più per necessità che per vocazione, anche se quando vede la giovane sottoposta alla tortura, tradisce un barlume di umanità; Cosimo Quorli, il grande corruttore, è un laido libertino; Antonio Stiattesi, bravo e concreto mercante; semplice e onesto, accetta di essere il platonico marito di Artemisia; Mastro Pietro è un giudice scocciato e ingiusto, ribaldo sfaticato e burocrate cialtrone, in equilibrio tra le esigenze di una trascurata procedura e quella di un dolce far niente, piuttosto che perdere il tempo al servizio del magro stipendio pontificio; il pittore Carlo Saraceni, invano si erge a paladino della fanciulla offesa, e Orazio, padre poco attento alle faccende di famiglia; è presentato in maniera incisiva. Ben raffigurate sono pure la folla irridente e cenciosa, che segue schiamazzante il processo, e quella delle fiorentine malmaritate, ciarliere, annoiate, vacue e vane che frequentano per mera curiosità lo studio di Artemisia. Una di loro, Violante Mazzinghi, prepotente e maligna vedova, nel guardare la pittrice dipingere la tela *Giuditta che uccide Oloferne* commenta acida:

Tutto il sangue che aveva in corpo avete voluto spargere e lo avete dipinto goccia a goccia come una gatta lecca il latte. Se un uomo vi ha offesa, come si dice, avete saputo vendicarvi.
(Banti, 1960: 134)

Per quanto riguarda la regia, essenziale per la valorizzazione il testo di un'autrice che incontra difficoltà a tradurre in termini drammatici quello che per sua essenza era solo narrativo, un recensore giudica intelligente il lavoro di Squarzina per avere saputo creare "uno spettacolo avvincente, attento alla verità storica e a quella umana" (Polacco, 1963). Un altro critico, pur notando che nella rappresentazione "c'è più mestiere che arte" (Dursi, 1963), la apprezza per l'attenzione alle suggestioni pittoriche e pittoresche del testo. Due altri recensori, pur lodando il regista per aver saputo bene inquadrare i motivi popolareschi della *pièce* in una cornice di colorita eleganza; asciutta e tesa,

rilevano uno che lo spettacolo sacrifica una “certa intimità e malinconia a volte tragica che la vicenda possiede” (Cicciarelli, 1963), e l’altro che “una maggiore secchezza di taglio, una minore indulgenza alla frase tornita” avrebbero giovato “al testo che regge “benissimo alla prova scenica, soprattutto nel quadro vivo e brulicante del giudizio (che occupa tutto il secondo atto) e nella malinconia sottile che pervade il terzo atto, quando Artemisia trasferitasi a Firenze si trova alle prese con il già ricordato gruppo petulante, “sadico e amorale di dame di alta condizione” (Poesio, 1963).

Due critici torinesi riconoscono al regista, il primo il merito di avere “costruito uno spettacolo ricco di movimento, elegante, calibrato nei suoi aspetti ora tragici, ora coloritamente popolari”⁴¹² e il secondo di avere offerto una “regia perfettamente bilanciata, con un equilibrio ammirevole tra le varie componenti della rappresentazione” (F.B., 1963).

A mio avviso, Squarzina attenua qua e là alcune pesantezze dell’originale, riducendo in battute, alcune delle quali riportate puntualmente nella malevola recensione del sopra ricordato critico de “Il borghese”⁴¹³, la distanza tra il parlato letterario del copione a stampa e la vivacità del dialogato teatrale, dando nel contempo una migliore calibratura nella distribuzione delle diverse situazioni raffigurate. In questo modo maschera la non piena padronanza della tecnica teatrale della Banti. Pur con gli innegabili difetti sopra indicati, a mio avviso, la scrittrice ha composto un testo dignitoso e interessante che merita ulteriori approfondimenti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARGAN, G. C., *Storia dell’arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1988, vol. III, p. 250.

BANTI, A., *Avvertenza a Corte Savella*, Milano, Mondadori, 1960.

_____, *Artemisia*, Milano, Mondadori, 1953.

BLANDI, A., “Una pittrice del ’600 compra a caro prezzo il diritto alla libertà”, *Stampa sera* (6 novembre 1963).

⁴¹² Articolo redazionale, *Un processo per violenza nella Roma del Caravaggio*, su “Stampa sera”, 5 novembre 1963.

⁴¹³ La battuta iniziale suona: “Li mortacci tua”, ricorrenti sono espressioni come “zoccola ignorante”, “Qui a Roma si parla solo di fottere”, “sta fija de ’na mignotta” (atto primo); “a fjo de ’na mignotta” e “s’hanno fregato una ragazza, e nun se riesce a sapé si era vergine o mignotta” (atto secondo). Un altro recensore (P. Vassallo, *Corte Savella: ovvero la noia e la volgarità*, su “Il quotidiano” del 17 ottobre 1963) scrive in maniera del tutto gratuita che nel testo è fatto largo impiego di “scurrità, situazioni laide, esclamazioni al limite della bestemmia”.

- CAVAZZINI, P., *Towards a chronology of Agostino Tassi*, "The Burlington Magazine", 2002, pp. 396-408.
- CICCIARELLI, T., "Corte Savella di Anna Banti", *Il lavoro nuovo* (5 ottobre 1963).
- COHEN, E., "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History", *The sixteenth century Journal* (31 gennaio 2000), pp. 47-75.
- DANESI, M., "Giardino dei Supplizi", *Il borghese* (10 ottobre 1963).
- DE ROBERTIS, G., *Anna Banti (tra Artemisia e Lavinia)*, ristampata in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 284.
- DOMENICONI, E., "La televisiva Paola Pitagora ritorna in palcoscenico", *La notte* (18 settembre 1963).
- DURSI, M., "Corte Savella di Anna Banti", *Il resto del Carlino* (22 novembre 1963).
- F.B., "Corte Savella di Anna Banti al Carignano", *La stampa* (6 novembre 1963).
- GARAVINI, F., *Di che lacrime*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2013, p. XI
- _____, *Cronologia*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2013, p. CXXVIII.
- _____, *Note ai testi*, in A. Banti, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 2013, p. 1686.
- GIAMMUSSO, M., *Il teatro di Genova. Una biografia*, Milano, Leonardo Arte, 2001, pp. 98 e 418-419.
- IZZI, G., voce "Lopresti Lucia", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma, Treccani, 2005, p. 737.
- LONGHI, R., *Scritti giovanili: 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 253.
- _____, "Gentileschi padre e figlia", *L'Arte* (1916), pp. 245-314.
- MENZIO, E. (a cura di), *Atti di un processo di stupro: Artemisia Gentileschi - Agostino Tassi*, Milano, Edizioni delle donne, 1981.
- MOSCA, G., "Un Campanile sera del lontano 1611", *Corriere d'informazione* (5 ottobre 1963).
- PANDOLFI, V., *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Milano, Schwarz editore, 1959.
- POESIO, P. E., *Dramma di donna e d'artista in 'Corte Savella' di Anna Banti*, *La nazione* (5 ottobre 1963).
- POLACCO, G., "Uno scandalo giudiziario allo 'Stabile' di Genova", *Il piccolo sera* (12 ottobre 1963).

RADICE, R., “Con Corte Savella di Anna Banti aperta la stagione dello Stabile di Genova”, *Corriere della sera* (5 ottobre 1963).

REBORA, R., “Corte Savella”, *Sipario*, n° 211 (novembre 1963).

ROTONDI, P., *L'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1965, vol. III, p. 330.

SPAGNOLETTI, G., *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994.

TERRON, C., “I casi sciagurati di una pittrice con i ‘maledetti’”, *Corriere Lombardo* (5 ottobre 1963).

TRIFONE P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

VARESE, C., *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951.

