

Penelope e le altre Penélope y las demás



Salerno (Italia), 11-13 Maggio 2011

Giornate di chiusura del
XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica
XXXIII Congreso Internacional de Americanística
XXXIII Congreso Internacional de Americanística
XXXIII International Congress of Americanists
XXXIII Congrès International des Américanistes

Organizzato dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano di Salerno”
MIUR Progetto PRIN 2008, Università degli Studi di Salerno
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Studi Umanistici

a cura di Rosa Maria Grillo

**Centro Studi Americanistici
“Circolo Amerindiano”**

Via Guardabassi, 10 – C.P. 249
06123 Perugia (Italia)
Tel. e fax +39 075 57 20 716
e-mail: info@amerindiano.org
<http://www.amerindiano.org>

Sede di Salerno

Via Francesco la Francesca, 31
84124 Salerno (Italia)
Tel. e fax +39 089 23 47 14

**Comitato Scientifico / Comité Científico /
Comitê Científico / Scientific Committee /
Comité Scientifique**

Rosa Maria Grillo, Sebastiano Martelli,
Carla Perugini

**Presidenza / Presidencia / Presidência /
Chairman / Présidence**

Romolo Santoni (romolomeca@hotmail.com),
Rosa Maria Grillo (grillovov@tiscali.it)

**Segreteria Organizzativa / Secretaría de
Organización / Organização / Organizational
Staff / Secrétariat d'Organisation:**

Centro Studi Americanistici “Circolo
Amerindiano”

**In collaborazione con / en colaboración con /
em colaboração com / in cooperation with /
en collaboration avec:**

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere,
Dipartimento di Studi Umanistici
(Università degli Studi di Salerno)

Prima edizione *maggio 2012*
ISBN 978-88-7341- 157- 4
© Oèdipus edizioni, Salerno/Milano
www.oedipus.it / info@oedipus.it

Impaginazione

AD Studio Salerno +39 089 234714
info.adservizi@gmail.com

Copertina e cover cd

Domenico Notari

Penelope e le altre Penélope y las demás

Indice



7. Rosa Maria Grillo. *Penelope e le altre.*

■ *L'Olimpo al femminile / El Olimpo femenino*

13. Francesco Napoli. *Penelope in versi: tessitrici di parole e passioni.*

20. Laetitia Rovecchio Antón. *Ariadna y Penélope: La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual.*

28. Paola Volpe Cacciatore. *La Fedra di Miguel de Unamuno: dall'accusa al perdono.*

37. Cándida Ferrero Hernández. *Reescritura y reconstrucción de Electra en O'Neill y en Piñera*

53. Giulia Nuzzo. "Mujeres griegas" di Gabriela Mistral.

84. Mara Imbrogno. *Presenza, inversione, assenza: Cortázar gioca con le donne omeriche.*

93. Romolo Santoni. *L'altra metà nel cielo.*

■ *I mascheramenti di Penelope / Los disfraces de Penélope*

105. Augusto Guarino. *Attesa, aspettative, azione nei personaggi femminili di Ramón Gómez de la Serna.*

121. Daniele Cerrato. "Si Aristóteles hubiera guisado": *Sor Juana, femminismo e altre ricette.*

141. Carla Perugini. *No todos son deberes: Doña Jimena Díaz del Vivar en la novela americana de María Teresa León.*

151. Irina Bajini. *Solteronas sin rumba ni caricias en la más sensual isla de Cuba.*
165. María Teresa González de Garay. *Circe y Penélope en la encrucijada romántica del siglo XIX: Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda.*
179. María Rosa Lojo. *Victoria Ocampo, personaje de novela. Un laboratorio de crítica y creación.*
188. Marina Liliana Guidotti. *E. Mansilla y M. R. Lojo, voces de escritoras argentinas en un puente entre dos siglos.*
207. Immacolata Forlano. *Una Penelope messicana.*
219. Carlo Mearilli. *Maguey di Sergej Ejzenštein.*

■ *Ulisse e Penelope migranti / Ulises y Penélope migrantes*

226. Luis Cortese. *Una dinamarquesa en Argentina: Memorias de Emma Hansen.*
266. Camilla Cattarulla. *Donne in attesa: l'emigrazione che resta nella letteratura argentina contemporanea.*
276. Ilaria Magnani. *Il ritorno di Penelope, il ritorno da Penelope.*
283. Fernanda Elisa Bravo Herrera. *Syria Poletti y el oficio de escribir exilios.*
305. Claudia Gallego. *Los viajes de Giorgina Arian Levi: un curioso y casual encuentro en el Archivo de la Fundación IWO de Buenos Aires.*
321. Isabel Mansione, Liliana Zuntini. *Mujeres, voces y silencios.*

■ *Biografie penelopiane / Biografías penelopianas*

339. Domenico Notari. *Quando mio nonno imitò Penelope.*
342. Paola Attolino. *What's in a Sister Souljah Moment?*
352. Teresa Cirillo Sirri. *Le Penelopi di Neruda.*
361. Bernal Fahmel. *El testamento de la Reina Isabel I de Castilla: Implicaciones para la política social novohispana”.*

Penelope e le altre

Rosa Maria Grillo

Università degli Studi di Salerno

Di certo Penelope, più di altre figure mitiche, durante tutta la Modernità ha incarnato UN personaggio, UN archetipo, venendo a costruire insieme ad Ulisse un modello di coppia complementare, perfetta per rappresentare lo schema binario e gerarchico della Modernità. Modelli senza crepe, che hanno necessariamente dovuto rinnegare altre connotazioni che invece nell'antichità avevano arricchito il panorama di Itaca: Penelope che non disdegna le attenzioni dei Proci, Penelope che tiene in mano, nell'ombra, i destini della patria, Ulisse che si finge pazzo per non andare in guerra e che piange in ginocchio davanti a Circe implorando la libertà. La Tradizione invece ci ha consegnato personaggi monolitici, tanto da dare la propria impronta anche al linguaggio comune: l'uomo propenso alla odissea versus la donna destinata alla sedentarietà del tessere. Alle prime incrinature di questo modello, è stata proprio Penelope a subire le maggiori lacerazioni, divenendo, in un primo tempo, bersaglio degli strali femministi che l'hanno eletta rappresentante – vittima consenziente – del *machismo* imperante.

Ma, lo sappiamo bene, ogni rivoluzione ha bisogno di nemici così come di martiri ed eroi e solo il tempo può restituire la complessità dei fenomeni e dei personaggi aldilà della maschera totalitaria e apodittica che la rivoluzione esige ed impone. E non è un caso che proprio Penelope si sia trasformata in oggetto amato, solidale, complesso e oscuro, con cui ogni donna – e non solo – si deve confrontare: ecco allora che il tessere stanziale e passivo si trasforma nel tessere trame di governo e di amore, che il rapporto con i proci si arricchisce di relazioni e particolari significativi, che la scelta della 'prova' le restituisce un ruolo di primo piano, che persino il rapporto con il figlio – pronto a perpetuare la tradizione maschilista – lascia intravedere altri possibili risvolti...

La riflessione su Penelope non è però esclusivamente femminile; anzi, precisamente in quanto metà di una totalità, è diventata parte del patrimonio immaginativo di entrambi i sessi, elemento di una struttura – famiglia, coppia, società – in continua tensione e rimodulazione.

Convocare un Congresso sul complesso mondo di Penelope nasconde allora il desiderio

di verificare e testare lo status quo degli studi sul femminile e vedere cosa è sopravvissuto sia dell'antica immagine stereotipata sia delle rivoluzionarie proposte e rivisitazioni di marca femminista. Tante letture inedite si sono susseguite e ci invitano, oggi, a rifiutare ogni egemonia di genere e a ripensare ai rapporti interpersonali come una odissea dove per tutti, uomini e donne, *navigare necesse est*.

Naturalmente non tutte le relazioni presentate hanno lo stesso rapporto con il mito, anzi la grande varietà di approcci e itinerari conferma la vitalità e la duttilità attuali di un Personaggio per troppo tempo ingabbiato in un modello di genere.

L'Olimpo al femminile

Ripercorrendo quindi i testi presentati, possiamo scegliere un percorso centripeto, che parte da riscritture esplicite e "fedeli" del mito, come i *Viajes de Penélope. I viaggi di Penelope* (2007) della cubana Juana Rosa PITA i cui versi sparsi in diversi poemi arrivano a costruire «un componimento autonomo» che riflette il complesso rapporto dell'io lirico moderno con il mito classico (*Penelope in versi: tessitrici di parole e passioni* di Francesco Napoli), o come *Las voces de Penélope* di Itziar Pascual, opera teatrale in cui tre donne moderne si interrogano sul mito e le sue varianti, avendo come unico interlocutore maschile il telaio (*Ariadna y Penélope: La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual* di Laeticia Rovecchio Antón). Interessante è anche il confronto tra Penelope e le altre mitologie femminili nessuna delle quali ha però mai raggiunto l'universalità e la definitezza – e nello stesso tempo malleabilità – della nostra Penelope. Pensiamo alla Arianna che in *Fuga*, altra opera di Itziar Pascual, ribadisce l'assioma che siamo tutte 'un po' Penelope': aspettando il ritorno del padre, infatti, medita: «No fue un nombre adecuado el mío. Debieron llamarme Penélope». O ancora a Fedra che declina varie modalità del tragico, da Euripide e Seneca fino alla modernità di Racine e di Unamuno (*La Fedra di Miguel de Unamuno: dall'accusa al perdono* di Paola Volpe), o alla Electra rivisitata da O'Neill e Piñera (*Reescritura y reconstrucción de Electra en O'Neill y en Piñera* di Cándida Ferrero Hernández). Uno studio ad ampio spettro è quello di Giulia Nuzzo che affronta l'ampia galleria delle *Mujeres griegas* di Gabriela Mistral, che riflettono nei propri «immortali volti femminili» esigenze, immaginari e illusioni che la poetessa cilena ha sperimentato in epoche diverse della sua vita odisseica. Anche Cortázar non disdegna di misurarsi con figure femminili del mito greco

- «La figura che è invece in qualche modo “assente” nell’opera di Cortázar è proprio quella di Penelope» -, così in diverse sue opere più volte si affaccia Circe - la Maga di *Rayuela* – (*Presenza, inversione, assenza: Cortázar gioca con le donne omeriche* di Mara Imbrogno). Di un altro Olimpo al femminile scrive invece Romolo Santoni, illustrando il protagonismo femminile nel mito e nella iconografia mesoamericani (*L’altra metà nel cielo*).

I mascheramenti di Penelope

Spesso il riferimento non è esplicito, ma sotteso, e di certo non è difficile andare alla ricerca di una proteiforme Penelope nella letteratura di ogni tempo e luogo: questo congresso ha dato l’opportunità a studiosi di diverse discipline di compiere una proficua caccia al tesoro, e di avventurarsi in percorsi inediti ricostruendo palinsesti e intertestualità inaspettate.

È quanto fa Augusto Guarino leggendo quattro opere narrative di Gómez de la Serna (*La viuda blanca y negra, La Nardo, La quinta de Palmyra e La mujer de ámbar*) alla luce discretamente soffusa del mito di Penelope (*Attesa, aspettative, azione nei personaggi femminili di Ramón Gómez de la Serna*), o Daniele Cerrato che accomuna il tessere penelopiano all’arte culinaria di Sor Juana, come altrettante «rivalutazioni del mondo del quotidiano» femminile (*Si Aristoteles hubiera guisado: Sor Juana, femminismo e altre ricette*).

Particolarmente interessante è quando la ricerca si concentra sulle Penelopi letterarie create da donne dove spesso, pur senza arrivare a riscritture tendenziosamente femministe, aleggia un’aria di complicità quando non identificazione tra scrittore e personaggio, come nella rivisitazione che compie María Teresa León di un’altra mitica donna dell’attesa, Doña Jimena Díaz del Vivar indissolubilmente legata all’ulissiaco Cid Campeador (*No todos son deberes: Doña Jimena Díaz del Vivar en la novela americana de María Teresa León* di Carla Perugini) o le cubane Mercedes Matamoros, Dora Alonso e Mirta Yáñez che contrappongono «tenaces Penélopes» alle immagini e storie di donne e amori stereotipati di certa narrativa o subnarrativa tropicale (*Solteronas sin rumba ni caricias en la más sensual isla de Cuba* di Irina Bajini). Nelle *Dos mujeres* di Gertrudis Gómez de Avellaneda María Teresa González de Garay intravede invece un gioco di identificazioni e slittamenti tra le due figure omeriche antitetiche, Penelope e Circe, con una imprevedibile incursione nel mondo di Calipso (*Circe y Penélope en la encrucijada romántica del siglo XIX: Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda*).

I testi di Lojo e Guidotti – due donne che leggono altre donne – costituiscono un macrotesto sia per le attinenze metodologiche sia perché intrecciandosi creano una continuità e contiguità – di vita e di scrittura – tra Eduarda Mansilla e la stessa Lojo, scrittrice e critica, passando per la inevitabile – in qualsiasi discorso sulla Argentina al femminile – Victoria Ocampo (*Victoria Ocampo, personaje de novela. Un laboratorio de crítica y creación* di María Rosa Lojo e E. Mansilla y M. R. Lojo, *voces de escritoras argentinas en un puente entre dos siglos* di Marina Liliana Guidotti).

Anche nella María dell'episodio *Maguey* che costituisce l'ossatura centrale del film *¡Qué viva México!* di Sergej Ejzenštein è possibile rintracciare una donna 'penelopiana' che alla apparente e impassibile rassegnazione oppone forza di carattere e coraggio. Ma è la Claudia Nervo di *Zona Sagrada* di Carlos Fuentes che più esplicitamente reincarna il mito classico ma meticciano, direi enfaticamente e programmaticamente, con le divinità mesoamericane, per sottolineare ancora una volta la vitalità e il dinamismo, ma anche la polifunzionalità e le capacità mimetiche, del personaggio (*Una Penelope messicana* di Immacolata Forlano).

Penelope e Ulisse migranti

Il Congresso si è organizzato anche come momento di incontro e di verifica per i partecipanti della ricerca PRIN 2008 sull'emigrazione femminile verso il Río de la Plata nella seconda metà del '900 (Università di Udine, Milano, Venezia, Salerno) e questa sezione ne rappresenta l'esplicitazione più diretta. Infatti il mondo dell'attesa e del viaggio hanno trovato terreno privilegiato nella letteratura d'emigrazione che per circa un secolo ha pietrificato la Storia nei ruoli delle "vedove bianche" e dell'uomo migrante, ma la ricerca in oggetto tende a scardinare questi stereotipi, rivisitando episodi e personaggi del passato o mostrando gli esiti attuali delle mutate condizioni socioculturali.

Luis O. Cortese in *Una Dinamarquesa en Argentina: Memorias de Emma Hansen*, recupera e analizza un manoscritto degli inizi del '900 in cui Hemma si narra per trasmettere ai figli la sua peculiare vicenda migratoria, di donna, maestra e giornalista, dalla Danimarca all'Argentina. Anche se trasgressiva per la sua epoca, la vicenda migratoria di Hemma presenta non poche assonanze con le storie tradizionali di emigrazioni, non ultima il ruolo di garante della continuità e della conservazione della tradizione affidata da sempre alla donna, che lei assume pienamente

con la scrittura delle sue *Memorie* dedicate ai figli.

Infatti nella netta ripartizione cui accennavamo – incrinata solo dalle vicende migratorie delle ultime decadi – anche quando la donna raggiunge il marito oltreoceano le è comunque affidato il compito “statico” della trasmissione della memoria: nel processo di recupero delle origini e di ricerca di una nuova identità dopo la frattura delle dittature, attualmente in atto nei paesi che hanno ricevuto una forte immigrazione – nel nostro caso, leggi Río de la Plata – la narrativa «contemporanea a tema migratorio comincia a connotarsi al femminile, perché la memoria, l’aneddoto e il racconto quasi sempre sono un fardello che le donne hanno conservato e dispensato alle nuove generazioni» (*Donne in attesa: l’emigrazione che resta nella letteratura argentina contemporanea* di Camilla Cattarulla).

Ciò emerge dalle analisi puntuali di testi come *Gente conmigo* di Syria Poletti che costituisce un modello precoce e insuperato di ricostruzione al femminile di una vicenda migratoria (*Syria Poletti y el oficio de escribir exilios* di Fernanda Elisa Bravo Herrera) e *Lengua madre* di María Teresa Andruetto, incentrato su una lacerante rinuncia al ruolo dell’attesa e del quotidiano a favore della partenza e della militanza politica (*Il ritorno di Penelope, il ritorno da Penelope* di Ilaria Magnani). Un caso particolare di emigrazione femminile – e di sua elaborazione scritta – è quello raccontato da Claudia Gallego in *Los viajes de Giorgina Arian Levi: un curioso y casual encuentro en el Archivo de la Fundación IWO de Buenos Aires* in quanto si tratta di esilio etnico-politico (ebrea torinese) la cui storia si intreccia con altri percorsi di emarginazioni e rivendicazioni, come quelle degli indios boliviani o degli operai italiani nel secondo dopoguerra.

Degli esiti del processo migratorio nelle seconde e terze generazioni radicate nella provincia argentina si sono occupate invece Isabel Mansione e Liliana Zuntini in *Mujeres, voces y silencios*, studio psicosociologico sull’integrazione e ruolo delle donne in condizione di doppia emarginazione e silenzio, in quanto donne e in quanto appartenenti a famiglie di immigrati.

Biografie penelopiane

Non è solo nella letteratura che si possono rintracciare tratti e simboli riconducibili ai modelli canonici di Penelope e altre comprimarie: Domenico Notari racconta della metamorfosi di un arcigno signore d’altri tempi in timido innamorato attendista (*Quando mio nonno imitò Penelope*) mentre Paola Attolino individua una moderna e intrigante Penelope nella cantante

statunitense Sister Souljah che tesse «ricami verbali con il linguaggio, quel filamento costituito da un “linguistic brown sugar” propriamente femminile che va ad intrecciare la tela di parole delle sue *lyrics* e dei suoi libri» (*What's in a Sister SouljahMoment?*). Teresa Cirillo analizza la vita e le opere nerudiane –tra i cui libri *odisseici* ricordiamo *Navegaciones y regresos* e *Los versos del Capitán* – alla luce delle sue donne-mito: Delia-Penelope e Matilde-Circe (*Le Penelopi di Neruda*) mentre sul versante strettamente politico del ‘tessere trame’, e con un deciso salto nel passato, troviamo la Isabella di Castiglia studiata da Bernd Fahmel Beyer (*El Testamento de la Reina Isabel I de Castilla: Implicaciones para la política social novohispana*) che chiude il cerchio del telaio intrecciando ancora una volta storia e mito e riportandoci agli albori de ‘lo latinoamericano’ e dei nostri studi.

Penelope in versi: tessitrici di parole e passioni

Francesco Napoli
Milano

Penelope uguale a: sposata, fedele, immersa nel suo lavoro, impossibilitata al tradimento, dedita alla custodia del focolare domestico. È ancora così? Nella vita direi certamente no, nella mitopoiesi letteraria forse neppure più, almeno da quando nella più recente letteratura latino-americana molte scrittrici ne hanno riscattato l'immagine: non più tessitrice inesausta di giorno, e demolitrice di notte della medesima trama, come ricorda Omero, ma tessitrice di canti e parole, poesia e prosa. La poetessa cubana Juana Rosa Pita con *Viajes de Penélope*, la messicana Esther Seligson con *Sed de mar*, la salvadoreña Claribel Alegría con *Carta a un desterrado*, l'argentina Marta Traba con *Los laberintos insolados*, hanno riscattato la nostra Penelope, sovvertendo la sua tradizionale visione così come d'altronde molto bene è stato messo in evidenza in *L'altra Penelope*, volume antologico sulle scrittrici sudamericane curato da Brigidina Gentile per i tipi di Oèdipus Edizioni.

Ma teorizziamo per un momento, partendo anche dal dato empirico appena esposto sull'attualità della letteratura latino-americana, per osservare come, dovendo indicare una marca specifica della poesia femminile, mi viene da suggerire che scrivere per le donne poesia è prima di tutto per le donne trovare un luogo depositario dell'autentico. Voglio dire che la scrittura femminile in versi è, forse più di quella maschile, costruita sulla ricerca della verità: innanzi tutto della propria verità, di ciò che *nella propria esistenza* è "vero". Scrivere è riflettere su se stesse, *riflettersi*, piegarsi dentro e lì dentro guardare, a costo di trovare il buio e l'orrore. È questo l'altro sguardo della poesia di mano femminile. Non è tanto una predilezione dei temi autobiografici, né tantomeno, un'idea di scrittura come sfogo, o luogo dell'analisi del sé. Se l'io è a volte in primissimo piano, è per questo carattere autoriflessivo che la scrittura poetica per la donna *naturalmente* ha. Potremmo dire che *fatalmente* la vita trova un suo luogo privilegiato nell'opera.

Nella poesia femminile del Novecento è come se la scrittura trovasse una sua via realistica, concreta, *fisica*, di dizione del mondo: è una parola meno “pensata” e molto più diretta; pertiene a un ascolto interiore, di cui si fa fedele registrazione, più che a una strategia mentale.

Ciò spiegherebbe allora perché spesso siamo di fronte a una espressività molto dura, a una energia verbale che sfiora la sfrontatezza, la violenza, con un lessico ardito e volutamente provocatorio.

Quel che viene costantemente affermato è un anticonformismo di fondo, sia che agisca sul piano formale-stilistico, sia che emerga nelle scelte biografiche. L’urgenza del vero porta a vedere e dire le cose come sono, al di là degli schemi soliti, dei luoghi comuni e anche delle leggi che regolano il mondo, fino all’eversione, alla ribellione verso gli stereotipi, sia letterari che morali e politici: fino alla rivoluzione e, spesso, fino all’estremo gesto del suicidio, probabilmente dettato dal senso d’impotenza tra larghezza di sguardo e ristrettezza del mondo visionato.

Emblematico in Italia il caso di Antonia Pozzi, la prima perla poetica, italiana, che intendo nell’occasione tirare a lucido.

Se qualcuna delle mie povere parole
ti piace
e tu me lo dici
sia pur solo con gli occhi
io mi spalanco
in un riso beato
ma tremo
come una mamma piccola giovane
che perfino arrossisce
se una passante le dice
che il suo bambino è bello.
(da *Parole*)

Quando Antonia Pozzi pose fine alla propria esistenza con un gesto suicida, lascia inedite tutte le prove poetiche e un saggio su Gustave Flaubert. Nulla, o ben poco, faceva presagire quell'estremo gesto di una giovane donna nata in una famiglia molto agiata di Milano nel 1912: il padre è un avvocato di grande fama, la madre contessa pronipote di quel Tommaso Grossi che aveva partecipato alla grande stagione del romanticismo nella città meneghina, amico di Carlo Porta e Alessandro Manzoni. È una ragazza timida, che arrossisce per un nonnulla, ma è anche una natura indomita e libera che la porta ad andare contro ogni convenzione e ad amare lunghe e solitarie passeggiate in montagna, tra quelle rocce della Grigna che oggi per sua volontà ne accolgono le spoglie. Sono gli anni del liceo quelli che la segnarono, forse per sempre, quando si innamora dell'insegnante di greco e latino, Antonio Maria Cervi, al quale dedica buona parte del suo canzoniere. Un amore non si sa se platonico o meno, certo un'esperienza drammatica per lei costretta dal padre a interrompere quella scandalosa relazione.

Quel che però è abbastanza sicuro che proprio da questo incontro nasce la sua predilezione per la parola poetica, forse anche sotto l'influenza del fratello del suo amante, quell'Annunzio Cervi, vittima della Prima guerra, nel 1918, a Bassano del Grappa, un altro dei poeti morti giovani, come Gozzano e Corazzini, autore di un volumetto di versi già molto apprezzato da Ungaretti.

Dal liceo passa alla Statale di Milano e lì frequenta le lezioni di Estetica di Antonio Banfi con il quale si laurea su Flaubert. Con lei, tra gli allievi, Enzo Paci e Vittorio Sereni, Remo Cantoni e Dino Formaggio, questi ultimi oggetto anche di un interesse sentimentale non ricambiato. Oltre a Rilke e Pound, legge Valéry ed Eliot e i maestri della poesia italiana di allora, e siamo all'altezza degli anni Trenta: Ungaretti, quello formidabile dell'*Allegria*, e Montale che seppe cogliere in lei l'«anima musicale e facile a perdersi nell'onda sonora delle sensazioni». Ma la capitale lombarda vede in quel periodo tutto un formicolare di poeti tra i quali Quasimodo, Gatto e Sinisgalli.

Le sue prime prove mostrano una forse ingenua compresenza di endecasillabi e versicoli, ma la tenuta espressiva e le urgenze linguistiche si condensano in un orizzonte simbolico fortemente coerente con elementi ricorrenti come la notte, l'acqua dolce, delle fontane come del lago. Frequente un lessico fatto di “varchi” e “confini” dai quali casomai esorbitare, un verbo a lei caro, anche attraverso “voli” e “campanili”, “vette” e “allodole” che si incontrano più volte nel suo vasto canzoniere. Certo, la riflessione filosofica in lei così pregna di Nietzsche, come in

Carlo Michelstaedter altro letterato morto suicida, anche su “la giusta morte” non lasciava certo presagire quel suo gesto estremo. Il suicidio di Antonia risultò per tutti inatteso e incomprensibile, ed è proprio l’amico Vittorio Sereni in *3 dicembre*, apparsa nel 1940 e poi confluita in *Frontiera*, ad essersi fatto interprete di un ricordo carico di sensi di colpa, luttuoso e interminabile: «Pace forse è davvero la tua/ e gli occhi che noi richiudemmo/ per sempre ora riaperti/ stupiscono/ che ancora per noi/ tu muoia un poco ogni anno/ in questo giorno».

Nel suo diario Antonia Pozzi scriveva: «vivo la poesia come le vene vivono il sangue» e la costruisce fondandola per lo più su “povere parole” alle quali con costanza sembra dunque ispirarsi questa voce solo apparentemente esile del nostro Novecento che ha di certo superato «lo scoglio della poesia femminile, l’incaglio che fa dubitare tanti della possibilità stessa di una poesia di donna» (Montale). Ma del suo fare si rintraccia a fatica nelle antologie note ai più la presenza e solo anni di intenso lavoro e studio di Alessandra Cenni e Onorina Dino ci hanno restituito la sua autentica pienezza in un volume completo dell’opera in versi, *Parole*, con l’intero *corpus* restaurato dopo che la mano paterna all’indomani della prematura morte aveva sì dato alla luce una porzione del lavoro poetico dell’amata ma epurandolo con interventi stravolgenti, non accettandone la poesia scritta talvolta in fugaci foglietti passati nelle tasche delle amiche e compagne di liceo come Lucia Bozzi o Elvira Gandini.

Le parole sono per Antonia Pozzi semplici nomi di cose e forse proprio per questo i suoi testi portano per lo più titoli formati da un solo termine. La sua poesia tende alla purificazione essenziale della parola, ma in questa purificazione trascina con sé l’angoscia di un conflitto sempre più profondo tra arte e vita, che diventerà alla fine insostenibile. I temi del suo poetare ruotano intorno all’inafferrabilità di un punto entro il quale ancorarsi con la totalità di se stessa, non divisa, non lacerata, fosse questa la compiuta oggettivazione artistica o la maternità, altra aspirazione possente e negata di tutto il suo essere. Tra febbraio e marzo 1931, a distanza di pochi giorni l’una dall’altra, esprime questa opposizione in una serie di poesie. In *La porta che si chiude* (10 febbraio) sono «le parole prigioniere/che battono battono/ furiosamente /alla porta dell’anima» a non poter nascere, fino a prefigurare, nel suo ultimo giorno di vita, un assalto di tutta «l’onda mostruosa e l’urto tremendo», «l’urlo mortale/delle parole non nate», di fronte a una porta che rimane chiusa, ma a cui la morte arrecherà finalmente «la frescura, il silenzio» e, da ultimo, «la pace». E sembrano tagliate su di lei due versi di Gottfried Benn, rivolte a un poeta, che

oggi echeggiano alte e sonore nel deserto di quel suo gesto: «Tu sei solo con le parole/ e questa è veramente solitudine».

Con il salto tipico dell'epos e della letteratura di viaggio, senza alcuna *callida iunctura*, mi riaggancio a quell'elenco d'autrici latino-americane scorso in apertura d'intervento per cogliere in Juana Rosa Pita la perla poetica ispanoamericana, emblema forte e compiuto della reinvenzione della figura di Penelope. Una piccola, importante prevaricazione è quella da lei messa in atto se, come è vero, «con la letteratura di viaggio la donna invade il campo narrativo maschile per eccellenza, perché per gran parte della storia sono stati gli uomini a viaggiare e a scrivere dei loro viaggi» (CANFIELD M. L. 2007).

Nelle poesie di Juana Rosa Pita raccolte nel volume *Viajes de Penélope*, la protagonista, per l'appunto Penelope, attraverso il viaggio simbolico, talvolta onirico, che compie tessendo e disfacendo la tela nell'attesa del ritorno di Ulisse, sovverte di fatto quelle trame in cui l'ordine simbolico la costringe.

Allora come parte la nostra novella Penelope? L'io poetante s'identifica sin dal primo componimento con l'eroina di Itaca – «Mi è venuto di credermi Penelope/ bella e amata» – anche se non apparirebbe una Penelope così diversa da quella omerica – «tessitrice sì, lo sono, per far vivere/ [...] / e mio è il cuscino più bagnato/ in lacrime del secolo». Ma è la seconda strofa a svelarci la Penelope altra, quella che si richiama a una tradizione non omerica alludendo a un Ulisse preso dalla nostalgia del viaggio e che lesto li riprende – «Se io fossi Penelope/ d'Itaca è il suol che calpesterei/ e nel tornare Ulisse/ rimarrebbe».

Ora: dopo una sezione d'apertura della raccolta fatta di tre componimenti, una seconda inizia riacciandosi al primo testo appena ricordato: «Chi canterà i tuoi viaggi infiniti/ Penelope», torna l'io poetante, disvelando però una strana relazione con l'amato Ulisse, «un fanciullo/ che sguzzava nella fontana». Una relazione più materna che uxoria, da considerare nella complessiva destrutturazione della figura compiuta da Juana Rosa Pita, ivi compreso l'ossimorica immagine del quinto verso «e tu immobile avventuriera sorvolavi/ come un raggio di luce la tela». Forse una traccia di rapporto edipico irrisolto che torna nella poesia XXVI, richiamo che per chi come la Pita dichiara di tessere «sillabe senza una rotta» appare tutt'altro che lasciato a se stesso, all'impressione

di alcuni versi enigmatici. L'Ulisse figlio è lo stesso Ulisse sposo di questo segmento, lo stesso che si deve molto ingegnare «per non sbagliare la rotta dei miei seni» l'avverte Penelope.

Abbiamo letto l'incipit «Chi canterà i tuoi viaggi infiniti/ Penelope» (IV) che si coniuga strettamente a quest'altro, «Quale parola conoscerà la nostalgia/ del mare» (VI), che possono si possono congiungere a un terzo, «Tessere non basta per l'attesa/ occorre viaggiare: far volare la penna» (XXIX), e messi uno in fila all'altro potrebbero perfino offrire un componimento autonomo. Questo è il gioco critico, la verità poetica è quella di una nuova immagine offerta di Penelope, un'immagine robusta come i «bastimenti d'Ulisse» ma di certo «più affusolata/ agile e concava» di una tenera rilegatrice di sogni.

Ma tessere non basta, lo sa bene Penelope, lo sa ancor meglio Juana Rosa Pita, viaggiare diventa l'urgenza necessaria. Ciò diventa possibile, facendo *volar la piuma*: perché prendere la penna per esprimersi è un atto che emblemizza il rifiuto della propria immobilità, di continuare a rappresentare uno dei tanti luoghi nell'itinerario di viaggio degli uomini.

E oggi questa modernissima “pluma”, eccola qui volare recando con sé il contenuto di quanto detto pronto per la pubblicazione degli atti 2011, posandosi tra i petali della Rosa più rosa che c'è: Rosa Grillo.

Bibliografia

- CANFIELD Martha, 2007, *Viaggiare come sognare come cantare* in Juana Rosa PITA, *Viajes de Penélope. I viaggi di Penelope*, trad. it. Alessio BRANDOLINI, Campanotto Editore, Udine.
- DAVICO BONINO Guido, MASTROCOLA Paola (a cura di), 2011, *L'altro sguardo: antologia delle poetesse del Novecento*, Mondadori, Milano.
- GENTILE Brigidina, 2004, *I Viaggi di Penelope. L'Odissea delle donne, immaginata, vissuta e interpretata dalle scrittrici latino-americane contemporanee*, in *Letteratura della memoria*, Atti del XXI Convegno A.I.S.P.I. Salamanca, 12-14 Settembre 2002, Andrea Lippolis editore, Messina.
- GENTILE Brigidina, 2006, *Juana Rosa Pita. I viaggi di Penelope*, "Fili d'aquilone", n.2.
- GENTILE Brigidina (a cura di), 2009, *L'altra Penelope*, Oèdipus Edizioni, Salerno.
- MONTALE Eugenio, 1997, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano.
- PITA Juana Rosa, 2007, *Viajes de Penélope. I viaggi di Penelope*, trad. it. Alessio BRANDOLINI, Campanotto Editore, Udine.
- POZZI Antonia, 2003, *Parole*, Garzanti, Milano.
- SERENI Vittorio, 1995, *Poesie*, Mondadori, Milano.

Ariadna y Penélope: La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual

Laeticia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona

La recreación y la actualización de un mito clásico adentran al ser humano en el camino de una especie de autoconocimiento, pero, también, de conocimiento del otro, ya que el lector puede darse cuenta de que los individuos que le rodean comparten las mismas inquietudes, preocupaciones y preguntas que él mismo. Así pues, la aparición de la materia mitológica permite poner de manifiesto un intento por expresar lo inefable a partir de la experiencia personal. Esta aportación clásica, aliada a un nuevo lenguaje, sirve de punto de partida para una búsqueda de la individualidad personal, lo que se relaciona directamente con la aceptación de una historia determinada y, en algunos casos, determinante.

El mito de Ulises y, más concretamente, el personaje de Penélope ha sido motivo de constantes relecturas a lo largo del siglo XX. Es significativo comprobar que la puesta en escena y el mayor protagonismo de los personajes femeninos míticos siempre han ido ligados a épocas durante las cuales las sociedades tenían que afrontar algún tipo de crisis (RAGUÉ-ARIAS M.J. 1992: 146). Cabe citar obras como *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester (1946), *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo (1952), *Ulises o el retorno equivocado* de Monzó (1958), *La Odisea* de Morales (1965), *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala (1975), entre otras. Cada una de estas cinco obras caracteriza a una Penélope soñadora, que se alimenta de sus recuerdos mientras se ha ido convirtiendo en el perfecto modelo de la esposa fiel, a la espera de la vuelta del rey de Ítaca. Algunas dramaturgas, como Carlota O'Neil con su obra *Circe y los cerdos* (1974) o Carmen Resino con *Ulises no vuelve* (1973, aunque sería revisada en 1983), han intentado eludir este componente caracterizador común, pero sus intentos se centran en la figura de Ulises, con lo que dejan en un segundo plano el desarrollo intrínseco de Penélope. Veremos que la dramaturga madrileña, Itziar Pascual, nos ofrece una mirada totalmente diferente del mito. En su pieza teatral

Las voces de Penélope, Pascual plantea una revisión del mito homérico, mediante la puesta en escena de tres personajes femeninos: Penélope, La mujer que espera y La amiga de Penélope. Esta obra está íntimamente relacionada con otra anterior de la dramaturga titulada *Fuga*, en la cual el personaje de Ariadna se asemeja a la figura homérica.

Ahora bien, en 1997, con *Las voces de Penélope*, Itziar Pascual ofrece un papel protagonista a la figura femenina homérica, es decir, una nueva lectura en clave subvertida del drama personal e íntimo de Penélope. Previamente, en 1993, la publicación y el estreno de *Fuga* y, más concretamente, la aparición del personaje de Ariadna debe entenderse como un preámbulo a este reanálisis del mito homérico. En efecto, esta primera pieza teatral se enmarca en un conflicto bélico que sirve de excusa para retratar las vivencias y reacciones de diferentes personajes, de los cuales cabe destacar a Anthropos y Ariadna, padre e hija, convertidos en los paradigmas de Ulises y Penélope, respectivamente. El estatus de mujer a la espera de la vuelta de la figura masculina, ya sea el marido, en el caso del mito homérico, o el padre, para Ariadna, representa una clara muestra del desajuste sexual inherente a la condición femenina. En este sentido, se vuelve sumamente importante analizar el germen de la figura de Penélope en Ariadna para poder entender con mayor claridad la importancia del personaje homérico no sólo en las dos obras de la dramaturga, sino en la propuesta de búsqueda de una identidad femenina *propia*¹ alejada de los postulados patriarcales en los cuales se veían envueltas las recreaciones anteriores de Penélope. Búsqueda que debe asimilarse con el propósito de la dramaturga por su constante intento de definición de «ser mujer», es decir, de encontrar una nueva subjetividad femenina, basada en el diálogo interno de las mujeres para obtener la esencia de su ser y, por consiguiente, lograr su independencia y autonomía. Y, sobre todo, encontrar un lugar dinámico dentro de la sociedad actual frente al discurso patriarcal imperante:

Penélope. Una mujer a la que sigo admirando y respetando. A la que he aprendido a escuchar. A la que he redescubierto. Y al acercarme a ella, a muchas de las Penélopes

1 La referencia al ensayo de Virginia Woolf, titulado *Una habitación propia* (1929), se vuelve sumamente ilustrador. A pesar de tratar de la inaccesibilidad de la mujer de su época en el mundo de la escritura, dominado por el hombre, Woolf aporta una nueva visión de la búsqueda de la identidad femenina, a partir de la metáfora de la habitación personal, que permite poner de manifiesto la necesidad de encontrar un lugar en el cual sería posible una confrontación con el ser más íntimo de cada mujer en su vertiente tanto reflexiva como intelectual. La lectura de esta obra por parte de Itziar Pascual ha marcado la presencia de cierto compromiso hacia el devenir femenino y, más concretamente, el rescate del silencio y del olvido de las figuras femeninas.

que la literatura dramática ha dibujado en siglos sucesivos, sentí que habían sido más antagonistas que protagonistas de su propio destino; que el punto de vista procedía de Ulises, de su padre Homero, o de sus herederos literarios. Que el tiempo de ausencia no había sido tiempo de silencio, ni de aguante, sino de perseverancia. Que habían ocurrido muchas cosas dentro y fuera del ser de Penélope, antes de que regresara el señor de Ítaca. Que las noches de telar habían sido suficientes para ver crecer sola a su hijo Telémaco, para ver transitar los mejores años de su vida por un tálamo de madera de olivo, mientras quedaba sola al mando del palacio. Que habría conocido la tristeza, el dolor, la inseguridad, el miedo, la rabia, los celos, la desesperación, la tibiedad, la serenidad, la calma. Que había viajado sin moverse, transitando a través el tiempo y de la herida para encontrarse ante el espejo. Para esperarse a sí misma (PASCUAL I. 1998: 118).

En *Fuga*, después de que Anthropos, el señor de Bellver, partiera a la guerra, Ariadna se convierte en la única persona que se queda a la espera de su regreso. Esta situación le lleva a compararse a sí misma con Penélope:

Ariadna.- No fue un nombre adecuado el mío. Debieron llamarme Penélope.
Espera, silencio y calma, mis apellidos. [...]
Y para qué. De qué sirven tantas horas estúpidas,
sentada en esta habitación de costura y tormento.
Esperando a mi padre, Señor de Bellver. Y de mi vida.
Esperando el día en que me mire y descubra mi rostro envejecido y
frío.
Hilando aguardo y el tiempo se consume con la rapidez de un chasquido.
Un padre que no es mi padre. Alejado en la distancia (PASCUAL I. 1993:
5)².

La elección de la dramaturga madrileña de considerar a Penélope como un *alter ego* de

² He consultado las versiones electrónicas tanto de la obra *Fuga* como de *Las voces de Penélope* con lo cual la paginación es mía.

Ariadna es muy significativa. Cabe recordar que, en la mitología griega, Ariadna contribuyó a la muerte del Minotauro, ya que, mediante un ovillo de hilo, ayudó a Teseo para que pudiera salir del laberinto. Así pues, esta figura femenina está vinculada con el manejo de la costura, lo que permite poner de relieve otro punto común con Penélope. Ambas mujeres pasan el tiempo muerto de la espera de su padre y esposo, respectivamente, tejiendo. Los años van pasando para las dos, como lo demuestra la pérdida de la belleza, a la cual alude Ariadna, bañados en la soledad, en el silencio y en la imposibilidad de complacer a sus súbditos, que se han quedado sin reyes. En contra de esta situación, Ariadna busca una identidad propia desvinculada de su imagen pública, relacionada a las acciones emprendidas por su padre –búsqueda que se asemeja al propósito de *Las voces de Penélope* donde el lastre de la espera, propio del mito de Penélope, se convierte en atributo personal de las mujeres:

Penélope.- [...] Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos. El tiempo no es un enemigo; es un compañero de viaje. [...] La espera me hizo más fuerte, más segura y descreída. Llegaban rumores constantes de regresos o tragedias. Y un día aprendí a esperar. A esperarme a mí misma. [...] Esta es mi verdadera historia (PASCUAL I. 1997: 26-28).

La amiga de Penélope.- [...] Ahora estoy aprendiendo a vivir con mis “no sé”, con todas las dudas que se me pegaron a la piel en las sucesivas crisis. O a reconciliarme un poquito con ellos. (PASCUAL I. 1997: 29).

Si en *Fuga* nos encontramos todavía con la figura de un Ulises representado a través del personaje de Anthropos, en *Las voces de Penélope* ni Ulises ni Telémaco aparecen en escena. El único personaje masculino presente es el telar azul («sombra silenciosa que acompaña y habla»), clara representación de la espera sufrida por Penélope, plasmada en su labor de tejer de día y destejer de noche. De manera que el telar asume las características otorgadas por el propio

Homero en *La Odisea*: ser el único aliado de Penélope en el momento de enfrentarse a la esperanza vana de Ulises.

Como subraya González Arias, la acción de tejer y destejer debe asimilarse a la re/escritura³, ya que supone, por un lado, una deconstrucción, es decir, la separación radical del mito y de la realidad y, por otro lado, una construcción al hacer referencia al re/tejimiento de la identidad femenina. De ahí que, desde la descripción del personaje, Penélope se erige como: «Madre de Telémaco, esposa de Ulises. Y a pesar de Homero, sangre y mujer de sí misma» (PASCUAL I. 1997: 2). Por otro lado, también en la presentación del personaje femenino protagonista, la dramaturga apunta el hecho de que «le acompañan la fuerza del tiempo y la nostalgia» (PASCUAL I. 1997: 2). Esta caracterización contiene puntos de confluencia con el ensayo publicado por la propia Pascual, titulado “La edad de la paciencia”, en el cual dibuja a la figura de Penélope como paradigma de la paciencia, lo que evidencia la influencia clásica de la esposa de Ulises. Como recuerda Carlos García Gual en su artículo “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido” (1996), al acercarse a las diferentes modalidades recreativas de los mitos, la empresa de Itziar Pascual debe enmarcarse dentro de un intento de reinterpretación subvertida del sentido del mito de Ulises, que consigue a través de una lectura ideológica realizada desde la ironía. Así, mediante la puesta en escena de cierto distanciamiento respecto a lo acaecido, la dramaturga logra adentrarse en la constitución de la identidad femenina:

Penélope.- La historia oficial no me representa, porque está tallada por los vencedores. La mía la escribió en piedra mi marido, Ulises. Fue una vida para la gloria y la conquista, el triunfo sobre la guerra y la muerte. Mi conquista fue mucho más discreta: la del diminuto espacio del ser y el estar (PASCUAL I. 1997: 26).

Homero confiere a su Penélope la tarea de ser la portadora de la eterna esperanza del retorno del marido, al cual siempre se mantiene fiel después de los veinte años de ausencia del rey de Ítaca. Con ello, Penélope se convierte en la encargada de preservar la fidelidad tanto al rey Ulises, es decir, al rey gobernador de la nación, como al esposo, dejando al margen el cortejo de

3 Se vuelve significativo contemplar que la etimología de la palabra “texto” proviene del verbo “tejer”.

los pretendientes. Una fidelidad que queda plasmada en su acción de tejer de día y destejer de noche. Es importante subrayar que Penélope teje la mortaja de su suegro, Alertes, que representa el linaje que ella defiende, y con él a su hijo, el heredero. En este sentido, la reina homérica asume un papel de índole social para el mantenimiento de la dinastía a la cual pertenece. En cambio, Itziar Pascual propone una lectura subversiva de esta espera, convertida en marca inherente de la concepción femenina, que se debe doblar ante las solicitudes de los hombres:

La mujer que espera.- Ahora todo está listo. Incluso yo misma. Voy a borrar tu imagen de un portazo. Y tu ausencia, encerrada en el cajón de la mesilla (PASCUAL I. 1997: 8).

La amiga de Penélope.- [...] Cuando estás sola observas más. Te fijas. Y el paisaje cambia. Necesito sentir las ideas para creer en ellas. Y me duele el estómago de ver cosas que no me gustan. Con Carlos, antes, me limitaba a decir que hay mujeres más machistas que los hombres (PASCUAL I. 1997: 22).

La segunda innovación respecto al mito homérico reside en la aparición de dos nuevos personajes femeninos. Por un lado, se presenta La mujer que espera y, por el otro, La amiga de Penélope. Ambas sufren una historia personal muy similar a la de Penélope: las dos mujeres esperan el regreso de sus compañeros sentimentales. En el caso de La mujer que espera, ésta corresponde al paradigma actual de Penélope. De hecho, el personaje de La amiga de Penélope no es ni más ni menos que la amiga de La mujer que espera, lo que permite ahondar en esta toma de conciencia del vínculo que potencia la presencia de dos Penélopes. De modo que, como apunta Suberzy (2005: 228), la dramaturga madrileña plantea la pieza desde dos tiempos distintos: el mitológico y la contemporaneidad. Esta aparición de tres mujeres en el escenario pone de manifiesto la necesidad de Itziar Pascual por ahondar en tres situaciones de desamor. En este sentido, Ulises no sería el héroe que va a la guerra, sino un hombre que abandona el hogar familiar por una cuestión de desencanto amoroso. En realidad, no aparece una necesidad por presentar la figura concreta del rey de Ítaca, sino la de todos los Ulises posibles, los que han abandonado su hogar y familia:

Penélope.- [...] He sabido entonces que te marchabas. Lo sabía antes, pero no había querido reconocerlo. Hay algo de desamor en la partida. Al menos para quien se queda; para el que ve la espalda del que se va y no el rostro (PASCUAL I. 1997: 2-3).

La mujer que espera.- Había imaginado de mil formas esa palabra perversa de dos sílabas: ADIOS. Hasta que el agua nos reúna nuevamente en la luz de la tarde. Hasta que el aire nos contamine con alegría o tristeza. Hasta que nos volvamos a ver. Había supuesto mil quinientas trece formas de despedida. (*Pausa.*) La real fue la mil quinientos catorce.

Se fue (PASCUAL I. 1997: 4).

La elección de indagar en el personaje de Penélope responde, en palabras de la propia Itziar Pascual, a un afán de proclamación de una independencia y autonomía de la mujer, ambas negadas por la sociedad. Las tres figuras femeninas puestas en escena buscan deshacerse de la relación de dependencia creada alrededor de la figura masculina. Después de tomar conciencia de la necesidad de liberarse de la sensación de vacío que les ha dejado por el abandono masculino, estas tres mujeres dan cuenta de una ardua evolución hacia el desamor. En un primer momento, parece una empresa imposible porque los recuerdos siempre configuran una vuelta al estado amoroso anterior, lo que crea un sentimiento de nostalgia y de mitificación de la relación vivida. Pero pronto se dan cuenta de la irrelevancia de esta recreación, puesto que el abandono fue inevitable, sólo se puede seguir una vida propia en la cual cada mujer puede tener su poder de decisión sin la necesidad de esperar a un hombre como condicionante determinante.

Aunque *Fuga* se convierte en una antesala, *Las voces de Penélope* se configura como una caracterización madura del personaje femenino homérico. Con esta obra, Itziar Pascual postula por un cambio de lectura radical del mito, lo que permite otorgar a la mujer un papel de mayor envergadura. A través de estas tres muestras femeninas de evolución de desamor a independencia personal, es posible encontrar un camino porque, como comenta Zaza: «no es la ausencia de Ulises lo que convierte a Penélope de Pascual en desespero, sino el reconocimiento de una identidad creada para ella, y no por ella» (ZAZA W.L. 2007: 245).

Bibliografía

PASCUAL Itziar, 1993, *Fuga*, [http://www.laratonera.com.ar/textos/textos/espaniol_contemporaneo/fuga.doc]

_____, 1997, *Las voces de Penélope*, [<http://parnaso.uv.es/Ars/Autores/Pascual/autor/itziar.htm>]

_____, 1998, “La edad de la paciencia”, *Primer acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n.º276, Madrid, pp.117-119.

GARCÍA GUAL Carlos, “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en Blesa Túa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica n.º4, Zaragoza, vol. I, pp. 34-41.

GONZÁLEZ ARIAS Luz Mar, “Re/tejiendo el mundo: la re/escritura de mitología como estrategia de literatura”, en Blesa Túa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Anexos de Tropelías, Colección Trópica n.º4, Zaragoza, vol. II, pp. 506-511.

RAGUÉ ARIAS María José, 1992, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid.

SURBEZY Agnès, 2005, “En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual”, en ROMERA CASTILLO, J. (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid, pp. 221-229.

VILCHES DE FRUTOS M. F. (coord.), 2005, *Mito e identidades en el teatro español contemporáneo*, “Foro Hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda”, n.º27.

ZAZA Wendy-Llyn., 2007, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea*, Edition Reichenberger, Barcelona.

La Fedra di Miguel de Unamuno: dall'accusa al perdono

Paola Volpe Cacciatore
Università degli Studi di Salerno

Ti ho sempre amato, prima ancora di conoscerti
(Unamuno, *Fedra*)

Un lenzuolo bianco, una donna, Fedra, innamorata di un amore non lecito, una nutrice severa, Eustaquia, un marito, Pedro, un figlio-figliastro, Ippolito: sono questi i personaggi della *Fedra* moderna di Unamuno. La prima domanda che ci poniamo è perché solo un lenzuolo bianco e la risposta ad essa non può che essere duplice. «La scena disadorna [...] è l'emblema della Spagna povera e priva di passione e la Fedra di Unamuno si identifica con il dolore dell'umanità nell'eterno e irrisolto conflitto *ratio-furor*» (UNAMUNO M. de 2010: 7 ss.). La seconda risposta è nella formazione classica dello scrittore, che studia Lettere e Filosofia all'Università di Madrid e che vuole riportare la tragedia alla "primitiva nudità" classica così da suscitare nell'ascoltatore emozioni tali da purificarne il suo animo.

«Il teatro poetico - Unamuno afferma che è sua intenzione *fare poesia* e non *oratoria drammatica* - non è quello che ci viene presentato in lunghe tirature di versi perché qualunque attore e attrice dalla voce gradevole e dal tono piacevole e rasserenante le possano recitare, declamare o canticchiare; il teatro poetico sarà quello capace di creare caratteri, di mettere in piedi anime agitate dalle passioni eterne e di penetrare l'anima, modificandola, senza ricorrere, sebbene ne abbia bisogno, alle arti ausiliari» (UNAMUNO M. de 2010: 41)¹. È evidente qui il riferimento ad Aristotele *Poetica* 6. 1449b: «La tragedia [...], mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare l'animo dalle passioni».

¹ In una lettera del 16 novembre 1911 Unamuno scrive ancora: «Creo haber hecho un drama de pasión de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso. Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Benavente, es muy ingenioso y fino, pero apático. Resulta frío e incisivo» (UNAMUNO M. de 2010: 41).

La catarsi dalle passioni è quindi uno degli elementi principali del teatro di Unamuno, una catarsi evidentemente in chiave cristiana, che si attua nella «continua autoanalisi e interrogazione sul senso ultimo dell'esistere» (MANZONI F. 2006).

In tale contesto la *Fedra* di Unamuno, se da un lato diventa il mezzo per dialogare con il mondo classico, dall'altro è una dichiarazione esplicita di quali dovrebbero essere i principi ai quali un vero drammaturgo deve ispirarsi in aperto contrasto con il teatro a lui contemporaneo, come scrive in una lettera del 16 novembre 1911. E allora è interessante indagare in che modo la Fedra euripidea trovi la sua eco in quella dello scrittore spagnolo e se, in qualche misura, questa debba considerarsi debitore anche della Fedra senecana, alla quale, in verità, Unamuno non accenna.

Nella presentazione del suo dramma, Unamuno², dopo aver elencato i personaggi, così dice:

il tema generatore di questa tragedia è lo stesso dell'*Ippolito* di Euripide e della *Fedra* di Racine³. L'intreccio è però completamente diverso da entrambe le tragedie. Dei personaggi si sono mantenuti solamente i nomi tradizionali di Fedra e Ippolito (Hipólito); la nutrice (*trophòs*) di Euripide, Enone in Racine, diventa Eustaquia. In Euripide sono presentati pure Venere, Diana, Teseo, due messaggeri, serve e un coro di donne della Trezenia, mentre in Racine Teseo, Aricia, Teramene, Ismena, Panope e le guardie. (UNAMUNO M. de 2010: 44)⁴

La tragedia di Euripide si apre con Afrodite che inneggia al suo potere e alla sua fama, che solo un uomo disprezza: Ippolito. Ed è infatti proprio il giovane ad irrompere sulla scena nell'atto di offrire una corona di fiori ad Artemide:

accetta, o mia signora, per i tuoi capelli d'oro questa corona, colta da una mano

2 È opportuno ricordare che già Seneca aveva mutato il titolo della tragedia euripidea in *Fedra*: dall'autore latino in poi sarà infatti la donna la vera protagonista del dramma.

3 Scrive Unamuno in una lettera al poeta Guzmán «il mio impegno maggiore sarà posto in una *Fedra* che è una modernizzazione della tragedia di Euripide e di Racine [...] i miei personaggi sono di oggi».

4 Scrive ancora Unamuno: «Al fin creo que llevaré mi Fedra, de que te habrá hablado Elorrieta, al Español. Es una tragedia de una desnudez extrema, de un mínimo de personajes y escenas, llevado todo a la suma sobriedad ya la mayor concentración posible. Veremos cómo pasa. Pasión, creo la tiene. (Carta de 26 de abril de 1912)»

pia. Solo io fra gli uomini ho l'onore di poter stare con te e di parlarti; non vedo il tuo volto, ma sento la tua voce (Eur. Hipp. 82-86).

È questa la colpa, agli occhi di Afrodite, che il giovane deve scontare. La preghiera e la lode «alle cupe foreste e alle vette del monte di Atene» (Sen. Ph. v. 1) mancano nella tragedia spagnola, ma presente - pur assente - è Ippolito nei pensieri di Fedra e nel suo cuore ribelle. Quell'amore, che solo a pronunciarlo, desta sgomento, così come sgomento crea il ricordo della madre, conosciuta a stento, ma della quale «sembra di sentire sulle labbra il suo bacio, un bacio infuocato in lacrime» (UNAMUNO M. de 2010: 47).

Una madre, che, «preda di una mostruosa passione, ha amato il capo feroce di bestie selvagge: era un brutto il suo amante, insofferente al giogo, re di un branco brado» (Sen. Ph. vv. 114-119).

La richiesta di Fedra e il diniego della nutrice di Unamuno trovano la propria risposta così in Seneca e se ne comprende facilmente il perché. Ma Fedra non può ricordare la sua infanzia, come giunse al suo matrimonio, come ella cedette alla sua generosità, non al suo amore, come infine ella accettò di essere compagna di Teseo-Pedro: «Sposa distrattamente Teseo»: dice la Yourcenar nella sua *Fedra* (YOURCENAR M. 1984). Entrò così sposa nella casa di chi diviene padre, marito, ma, soprattutto, nella casa di Ippolito, nel quale la donna confessa di vedere ora, presa dalla passione incestuosa,

il volto di Teseo, ma quello di un tempo, il suo volto di ragazzo, quelle guance lisce appena ombreggiate dalla prima peluria... i capelli stretti da un nastro, un pudico rossore sulle guance delicate, muscoli vigorosi nelle tenere braccia (Sen. Ph. vv. 646-653).

Quando devo abbracciare Pedro vedo in lui, nei suoi occhi, soprattutto quelli del mio Hipolito [...] sono gli stessi e mi illudo (UNAMUNO M. de 2010: 53).

La confessione è fatta alla balia, Eustaquia, alla quale Fedra parla anche di un bacio - ritorna il tema del bacio - che crea nella donna un'ondata di calore e un nodo alla gola.

La balia è un personaggio centrale del mito e assume nelle varie tragedie sul mito di Fedra

atteggiamenti sempre diversi. È in Euripide solo la *nutrice*, ma è una nutrice che prende le vesti di maga, pronta com'è a preparare *incantesimi d'amore*: essi guariranno Fedra dalla 'malattia', ma è necessario prendere un simbolo dell'amato, un ciuffo di capelli o un lembo di veste. La serva mostra così di essere pronta ad aiutare la sua padrona, che muore per amore, e anzi la esorta a deporre i tristi pensieri e ad amare senza paura: «Un dio l'ha voluto! Ed è un dio, una dea irresistibile, che si aggira nelle altezze del cielo e nei flutti del mare. Tutto nasce da lei. È lei che genera e dà desiderio» (Eur. Hipp. 442 ss.).

No, non le si può resistere - lo stesso Zeus non ha potuto sottrarsi - e dunque non esiste l'amore colpevole «perché se è amore, non è colpevole, e se è colpevole» (UNAMUNO M. de 2010: 51).

Un richiamo forte ad un comportamento onesto è, invece, quasi gridato dalla nutrice di Seneca:

Sposa di Teseo, illustre stirpe di Giove, caccia presto dal casto cuore i pensieri proibiti, spegni la fiamma, non assecondare una sinistra speranza: chi resiste in principio all'amore, ha salvezza e vittoria; chi alimenta e blandisce il dolce male, tardi rifiuta di portare il giogo [...]. Il primo dovere è volere il bene e non sbandare fuori dal percorso intrapreso, il secondo contrassegno del pudore è conoscere un limite nel peccare (Sen. Ph. vv. 129-141).

E se in Seneca la balia pare riluttante, ma al contempo rassegnata, più dura e severa è Eustaquia, che vede Fedra colpita, tormentata dal demonio che le penetra le ossa «simile ad una pioggerellina continua» (UNAMUNO M. de 2010: 53), posseduta, stregata. Ma non può che abbracciarla, consapevole com'è «che questo non è uno di quei dolori che si curano con parole altrui. E poi affiora la mia fanciullezza al cuore [...] ricordi, sì, sì, è una fatalità essere nata una donna» (UNAMUNO M. de 2010: 55)⁵.

Il colloquio tra Fedra e la nutrice s'interrompe: entra Pedro/Teseo, che, come Hipolito, ma con spirito del tutto diverso, parla della 'benedetta caccia', che allontana il giovane figlio dalle

5 «Fra le sue umide lenzuola di febbricitante si consola con bisbigli di confessione risalenti alle confidenze infantili balbettate nel collo della nutrice; succhia la mammella del dolore; alla fine diventa la miserevole serva di Fedra»: così YOURCENAR M. 2001.

gioie del matrimonio e chiede - ironia tragica - proprio a Fedra di parlargli perché la donna è giovane come lui e con lui ha più confidenza: «Fagli capire che c'è un'età in cui si deve prendere coscienza e non vivere come un fungo [...] con te s'intenerisce. Ti adora [...] E tu, tu lo ami proprio come un figlio, no?» (UNAMUNO M. de 2010: 56).

L'amore, una parola ambigua, difficile da pronunciare soprattutto se l'oggetto 'amato' è un figlio, anzi un figliastro, un giovane che ama «la vita di campagna sotto il cielo libero, all'aria aperta [...] le querce, i ruscelli, le rocce non provano invidia, non hanno odio [...] non hanno bisogno di lottare per amare» (UNAMUNO M. de 2010: 58).

Così Seneca: «non c'è vita più libera e pura dal vizio e più seguace dei costumi antichi di quella che abbandona le mura e ama le selve [...] Qui cinguettano i queruli uccelli e tremano i frassini e i vecchi faggi mossi dal vento» (Sen. *Ph.* vv. 482 ss.).

È qui che ha sede la pace dell'anima, è qui che prende vigore il respiro vitale, è qui che non si conosce violenza, che non vi sono eccessi.

Violenza, eccessi, richieste non esaudite, baci che fanno paura: il giovane Ippolito ad un tratto si trova, per così dire, di fronte ad una realtà che non è sua e che lo sgomenta. Indietreggiando, esclama "Madre!", ma non così Fedra vuole essere chiamata:

Chiamami sorella, Ippolito, oppure schiava. Sì, schiava: per te sono pronta ad ogni servizio (Sen. *Ph.* vv. 611-612).

Non mi chiamare madre, in nome di Dio, Ippolito, chiamami Fedra (UNAMUNO M. de 2010: 64).

La verità è detta! In Euripide dalla nutrice, in Seneca e in Unamuno da Fedra stessa. Lo sgomento del giovane amato si muta in ira:

O madre Terra, e tu, luce del Sole, che cosa ho dovuto sentire, parole che non si possono ripetere (Eur. *Hipp.* 601-602);

Via da me, non toccarmi, non contaminare il mio corpo con le tue mani lascive (Sen. *Ph.* v 704 e s.);

Prima preferirei incontrare una femmina di cinghiale in gabbia (UNAMUNO M. de

2010: 66).

Neanche l'ira del giovane spinge la donna a recedere dalla sua passione, ma è proprio nel diverso comportamento della donna che la tragedia di Unamuno si stacca dalle altre. In Euripide è affidata ad una tavoletta la falsa confessione della regina: «Grida la tavoletta, grida cose tremende. Come fuggire il peso delle sventure? [...] Ippolito ha osato accostarsi al mio letto con la violenza, ha offeso il sacro occhio di Zeus» (vv. 879-886).

E poi, la terribile maledizione di Teseo: «O Posidone, padre mio, fa' morire mio figlio, fa' che non passi questo giorno» (vv. 887-890); in Seneca ad una spada con il sigillo di Ippolito, il quale - grida la nutrice - «in preda ad una incestuosa libidine, le è addosso, la stringe, la minaccia di morte, alla sua resistenza snuda il ferro [...] è in nostra mano il corpo del delitto» (Sen. *Ph.* vv. 725 ss.). Ed ancora la spada nella *Fedra* di Racine: «ho riconosciuto la spada - esclama furente Teseo - strumento della sua rabbia, questa spada di cui lo armai per un uso più nobile».

Nella tragedia di Unamuno, invece, è tutto affidato a Fedra che, appoggiando la testa al petto di Pedro, singhiozzando, confessa il suo amore, i suoi baci non puri, ma desiderati. Più che irato, l'uomo appare sgomento in quel crescendo di domande che rivolge ad Hipolito: «come hai osato posare gli occhi [...] gli occhi e le labbra su tua madre? ... Era questa la tua caccia? Taci? Dai, parla, vieni qui, confidati con me! Sì, sì, è una disgrazia, lo so» (UNAMUNO M. de 2010: 93).

A nulla valgono le proteste del giovane: il padre lo allontana, coprendosi il volto con le mani e scoppiando in singhiozzi. Pedro non somiglia in nulla all'eroe classico soprattutto quando, chiuso nel suo dolore, lamenta la condotta del figlio, di quell'unico figlio, cui aveva dato una madre forse troppo giovane e poi, attribuendo a sé ogni colpa, si dice egoista per non aver avuto la pazienza di aspettare dei nipoti e per aver desiderato altri figli... e da Fedra!

«Non l'ho amato soltanto! È stata la carne, la carne maledetta! Sarà questo un castigo? Mio figlio, proprio mio figlio, il mio unico figlio» (UNAMUNO M. de 2010: 94). Non ira, dunque, ma solo amarezza e afflizione.

Entra intanto sulla scena Fedra quasi moribonda, appoggiandosi al braccio di Eustaquia: in Euripide è la nutrice ad annunciare la morte della donna («La regina, la sposa di Teseo, si è impiccata», mentre il coro le fa eco: «È finita. La regina non c'è più. È appesa al cappio!»: vv. 776 ss.); in Seneca Fedra confessa il suo amore e la sua colpa e si uccide con la spada dicendo

«O morte, solo sollievo di un amore colpevole, o morte, solo riscatto di una purezza perduta, sei tu il mio rifugio: aprimi le braccia e dammi pace» (Sen. *Ph.* vv. 1188-1190); in Racine Fedra, rompendo un silenzio ritenuto ingiusto e desiderando rendere ad Ippolito la sua innocenza, invoca la morte che «sottraendo la luce ai miei occhi, rende al giorno che essi sporcavano tutta la sua purezza». In Unamuno Fedra consegna ad Eustaquia una lettera, la sua confessione: «Senza questa la Vergine, la mia Vergine Addolorata, non mi perdonerebbe. Quando sarò morta, chiusi gli occhi e la bocca, che si porterà il suo ultimo bacio, consegna questa lettera a Pedro, suo padre» (UNAMUNO M. de 2010: 110).

Ella desidera solo essere perdonata in nome della verità che, se limpida, purifica e in nome di Gesù, «mio Maestro di dolore, Tu con il dolore mi hai dato la fede e mi salverà» (UNAMUNO M. de 2010: 110).

Muore Fedra per un amore che ella ha custodito nel suo cuore, per un amore non colpevole, per un amore che l'ha posseduta e trascinata, per un amore che Ippolito - al pari degli altri uomini - non ha compreso. Lo afferma Eustaquia, capovolgendo l'invettiva misogina della tragedia classica: «Pensate che vi spettino di diritto le donne, per questo non ve ne curate. Un uomo raramente capisce la differenza tra gli amori, siete tutti egoisti, libertini perché egoisti e perché egoisti virtuosi» (DE UNAMUNO M. 2010: 118).

Scrive R. Valenti Pettino: «La morte per Fedra è la *hora del descanso*, l'ultima possibilità di incontrar Ippolito e riceverne *el beso del viatico* [...]. Il bacio di Ippolito si trasforma (sembra possa trasformarsi, al limite dell'atto sacrilego) nell'estrema unzione cristiana; dunque, per quel bacio, tutto, la vita, la morte, l'eterno» (UNAMUNO M. de 2010: 29). Morta Fedra, resta nelle mani di Pedro quella lettera che ricongiungerà il padre con il figlio: Fedra ha compiuto il suo miracolo alla fine di un'esistenza nella quale ella continuamente si è interrogata sul significato del suo amore. In ciò risiede il vero senso della filosofia tragica di Unamuno, per il quale quanto più il personaggio cerca di sapere chi è, tanto più la tragedia diventa profonda (ZAMBRANO M. 2006: 100). Il mito di Fedra - afferma Racine nella prefazione al suo dramma - ha tutte le qualità che Aristotele esige nell'eroe della tragedia e che sono proprie a provocare la compassione e il terrore. Infatti Fedra non è né completamente colpevole, né completamente innocente.

In Unamuno la colpa si purifica nella preghiera alla Vergine, nella richiesta di perdono e in quella lunga e inestinguibile agonia di Fedra, che è il culmine della guerra umana tra vita e morte:

una guerra tra vita e morte perché «è per causa di lui che lei è morta, è per causa di lei che lui non ha vissuto; lui non le deve che la morte, lei gli deve i soprassalti di un'instinguibile agonia [...] Come ogni vittima, è stato lui il suo boia» (YOURCENAR M. 1984). Come Don Chisciotte, anche la Fedra cristiana⁶ alla fine vorrà recuperare le ragioni del cuore contro la *mentira*; perché vivere è cercare nella verità la vita e nella vita la verità. E allora il significato della tragedia è tutto racchiuso nelle parole di un Pedro ormai consapevole:

«dopo tutto è stata una santa martire! Ha saputo morire!»

⁶ L'opera fu tradotta in italiano nel 1922 e Adriano Tilgher così intitolava un suo articolo, apparso sul "Mondo" del 6 gennaio 1923, dedicato all'eroina unamuniana.

Bibliografía

UNAMUNO Miguel de, 2010, *Fedra*, a cura di Raffaele Valenti Petino, Bonanno editore, Roma.

MANZONI Franco, 2006, *Il teatro filosofico di Miguel de Unamuno*, "Leadership medica" n. 2, 2006 (rivista online).

YOURCENAR Marguerite, 1984, *Fuochi*, Bompiani, Milano.

ZAMBRANO María, 2006, *Unamuno*, a cura di M. GÓMEZ BLESÁ, 2006, Mondadori, Milano.

VILCHES DE FRUTOS M. F. (coord.), 2005, *Mito e identità in el teatro español contemporáneo*, "Foro Hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda", n°27.

ZAZA Wendy-Llyn., 2007, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea*, Edition Reichenberger, Barcelona.

Reescritura y reconstrucción de Electra en O'Neill y en Piñera

Cándida Ferrero Hernández
Universitat Autònoma de Barcelona

De los personajes femeninos que se pasean por las obras de tradición clásica, tal vez Electra tiene y mantiene un significado particular, precisamente por ser el contrapunto necesario a su madre Clitemnestra, que es la representación en negativo de Penélope, como muy bien se señala en *La Odisea*, obra en la que ciertamente se van desgranando diversos recursos que abundan en ese paralelismo y que culminan de forma clara en las palabras de Agamenón a Ulises en el Mundo del Hades:

Por tanto, no seas jamás benévolo con tu mujer ni le descubras todo lo que pienses; antes bien, particípale unas cosas y ocúltale otras. Mas a ti Odiseo no te vendrá la muerte por culpa de tu mujer, porque la prudente Penelopea, hija de Icaro, es muy sensata y sus intentos son razonables. La dejamos recién casada al partir para la guerra y daba el pecho a su hijo, infante todavía; el cual debe de contarse ahora, feliz y dichoso, en el número de los hombres. Y su padre volviendo a la patria, le verá y él abrazará a su padre como es justo. Pero mi esposa no dejó que me saciara contemplando con estos ojos al mío, ya que me mató antes. Otra cosa voy a decir que pondrás en tu corazón: al tomar el puerto en la patria tierra, hazlo ocultamente y no a la descubierta, pues ya no hay que fiar en las mujeres (HOMERO 1927, II: 391- 392).

En nuestra exposición vamos a realizar un comentario sobre la reescritura del tema de Electra, al que se acercaron de forma diversa dos autores del s. XX, nos referimos al norteamericano Eugene O'Neill, que construyó una Electra desde la perspectiva de la enfermedad familiar en

clave freudiana, *Mourning Becomes Electra*, y al cubano Virgilio Piñera, quien desde un cierto nihilismo colectivo, reescribió una Electra caribeña, *Electra Garrigó*.

Pero ¿quién es Electra y cómo se ha leído su protagonismo en el mito literario, que es político y a la vez familiar, el de la casa de los Atridas? Valga a modo de presentación la siguiente lectura de un pasaje de Sófocles:

(Electra): Luz sagrada, y tú aire que abrazas la tierra, vosotros que tantas veces habéis atendido mis duelos, que habéis visto cómo golpeaba mi pecho sangrante, en la hora en la que llega la tenebrosa noche, en mis largos insomnios, que sólo mi lecho conocía. Mi lecho ha sido mi único confidente en este palacio atroz, sí, mi lecho que ha contemplado todos mis duelos. Lloro por mi desgraciado padre, él, a quien la muerte no alcanzó cuando peleaba contra los Bárbaros, no. Fue mi madre y su amante Egisto, quienes de un golpe de hacha quebraron su cráneo, como leñadores que abaten un roble.

Nadie en el mundo, sólo yo, grita su rabia por este crimen tan infame e injusto. Y no cesaré en mi llanto, ni de proferir gritos de venganza mientras vea lucir los astros y las claras del día. Como un ruiseñor ante su nido destruido, gemiré sin cesar en el palacio de mi padre.

Oh, vosotros, casa de Hades y de Perséfone, Hermes subterráneo, y Ares, Vosotras Erinias terribles, hijas de los dioses, que expiáis los crímenes monstruosos, los actos viles de los hogares, venid y asistidme y vengad la muerte de mi padre. Traedme a mi hermano, que mi sufrimiento me pesa tanto que yo sola no tengo fuerzas¹.

Es precisamente este pasaje de Sófocles² sobre el que se construye la tradición y la revisión continua de la figura de Electra. Sófocles reinventó a Electra, como protagonista exenta y no comparsa de la tragedia de la casa de los Atridas. Doliente viuda del padre, rival irredenta de la

¹ Adaptamos y parafraseamos a SÓFOCLES según la edición de J. H. Kells (1973), vv. 87- 120.

² Véase el imprescindible trabajo de John Tresider SHEPPARD (1918), nada desdeñable es la puesta al día Inés SARAVIA DE GROSSI (1999). Sobre el carácter escéptico de Electra, James W. HALPORN (1983). Estudios generales pero de enorme interés, el estudio general sobre tragedia, editado por Justina GREGORY (2005) así como el volumen dedicado a una actualización sobre la recepción de la literatura clásica en Lorna HARDWICK (2008).

madre asesina, dulce enamorada del hermano vigoroso que ejecutará sus deseos de venganza. Distinta es Electra en *Coéforas* de Esquilo, que es un apoyo, tan solo, del héroe, del matricida Orestes, por eso su presencia es la de una sombra virginal y doliente, memoria y eco de la fuerza del padre y triste contrapunto de la madre, dura, brillante e implacable; distinta Electra es la de Eurípides, que se convierte en la propia asesina de la madre, en la que vemos la lucha y la agresividad contra los acontecimientos y contra los hombres. Esta humana Electra nutre su dolor y le complace excitarlo, pero Electra no delira como otros personajes de Eurípides, no, la Electra del último de los grandes trágicos es aquella que cultiva su llanto, que alimenta su ira, y a la vez la disimula, no la exterioriza como en Sófocles, y teje ardides para animar al hermano a la venganza, pero Orestes no quiere ser un matricida y es Electra la que ejecuta la venganza³.

En las fuentes griegas no teatrales, Electra tiene una relevancia menor, sólo aparece mencionada como parte de la prole de Agamenón y Clitemnestra, su protagonismo, con todo, aparece en Apolodoro, cuando menciona que escondió a Orestes niño, y en Pausanias quien menciona la tumba de todos los protagonistas de la tragedia, como anticuario que recorre los lugares de los mitos antiguos.

El teatro, por tanto, reescribe la figura de Electra y le otorga una nueva función, la de invocar la justicia del *oikos*, de la casa⁴, pero también la justicia de la *polis*, del estado⁵. Modelos, iconos, emblemas, metáforas, motivos discursivos todo esto son los mitos para la construcción del teatro griego, entendido como un referente de la civilidad democrática en la que nace y se desarrolla el teatro ateniense. Discurso para ser pronunciado ante la asamblea de los ciudadanos que se agrupan de manera ordenada ante la escena donde se representa el conflicto y la solución de un problema. El teatro, y su discurso, no pueden por tanto entenderse fuera de los parámetros de la retórica, aunque con características propias, como señaló Aristóteles. Pero los modelos, los personajes y su tratamiento literario se independizan de ese planteamiento y terminan por ser objeto de análisis aislado, lo que es en cierta medida un error, ya que cada relectura, cada

3 Véase el muy ilustrativo y didáctico ensayo *Las tres Electras del teatro ateniense* de Alfonso REYES (1955: 15-48). Para abundar en la rivalidad con Clitemnestra, sin duda ha de leerse Judith MOSSMAN (2001). Sobre el tema del matricidio, véase Charles P. SEGAL (1985) y muy especialmente sobre el hecho de sobrepasar el límite de la justicia en Richard SEAFORD (1985).

4 Para profundizar en el tema de las relaciones familiares y el significado de familia, remitimos a Christina ELLIOTT SORUM (1982). Sobre el papel de la familia y su contextualización en relación al estado, véase el importante trabajo de Judith MAITLAND (1992).

5 Sobre la teoría política que empaña la tragedia: J. Peter EUBEN (1986).

deconstrucción, cada reconstrucción y cada reescritura de un modelo, de un personaje teatral no son sino pretexto para una nueva lectura política del mito, del personaje, del conflicto y de su posible solución.

Los modelos clásicos, en consecuencia, poseen tanta carga simbólica de lo colectivo, tanto de retórica culturalista, como de planteamiento polémico. A su vez, los personajes femeninos de la tragedia clásica representan la lectura interesada de los autores clásicos. Cada mujer “trágica” se corresponde con su referente en el *oikos* y en la *polis*, pero a la vez, cada una de ellas, asume un papel que en apariencia transgrede en muchas ocasiones ese papel ideal que debía jugar la mujer como ser simbólico y colectivo, pero también individual y real.

Según Wilamowitz (1907: 92-93) una tragedia ática es un fragmento de fábula heroica, que forma un todo, poéticamente elaborado en un estilo sublime para ser representado, en el que toman la voz los propios ciudadanos, mediante el personaje colectivo del coro, y todo ello va encaminado a celebrar el rito colectivo a Dionisos, de manera que toda consideración acaba por poner de relieve la relación entre la fábula y la tragedia. Walter Benjamin (2006), por su parte, dice que en esto radica el carácter filosófico de la tragedia, ya que ésta no es una simple figura teatral, formada sobre la fábula, y que es fábula por su naturaleza, no por su orientación, que es filosófica.

En la gestación del teatro, por tanto la fábula, en tanto motivo narrativo, se mezcla con el mito, entendiendo que mito y narración pueden llegar a ser sinónimos, pero no siempre equivalentes. Mito se contrapone a logos, y a su vez sobre una combinación de mito, logos y narración se construye el teatro. Entendamos por mito la definición que dio Mircea ELIADE (2006: 29-32), es decir, el mito es una explicación a los orígenes, una historia sagrada que relata los acontecimientos que tuvieron lugar en un tiempo primordial, el tiempo de los inicios. El mito relata cómo gracias a los seres sobrenaturales se originó el mundo en el que habita el hombre, el mundo de la existencia de la realidad que lo envuelve, sea una realidad total, como el Cosmos (orden), sean partes fragmentarias de esa realidad, como una isla, una institución, un comportamiento humano, por ejemplo.

Pero ¿Es Electra un mito? ¿O es tal vez personaje de una narración heroica? ¿O es una construcción filosófica sobre la que articula la reflexión sobre la legitimidad del poder y el tiranicidio, en el *oikos* y en la *polis*?

El siglo V ateniense es el triunfo de la razón, del estado democrático y del teatro. Un teatro, que como hemos apuntado antes, es el eco de la reflexión colectiva, reflexión que se hace sobre la fábula heroica, que sirve como motivo narrativo, como un *exemplum* sobre el que se extraen las conclusiones que son las leyes del nuevo estado. De ahí, que en las *Electras* veamos el triunfo de la civilización sobre la barbarie por lo que se permite la ejecución de Clitemnestra y se proyecta el fin de la maldición sobre la casa de los Atridas que no cesaba desde tiempos ancestrales, para llegar a la purificación, al perdón y a la libertad de sus descendientes. Es, por tanto, digno de ser considerado un mito fundacional de un tiempo nuevo, mediante la literatura de los trágicos que nos han legado un nuevo modelo de mito que parte del mito sacralizado y lo convierte en mito de civilidad, Electra, en consecuencia, representa la tragedia filosófica y política, como un tapiz en el que se entreteje un discurso abigarrado sobre el tiempo de la libertad, sobre la justicia que debe prevalecer sobre la venganza ciega, modelo que sirve para ejemplificar la educación del ciudadano, y mediante la catástrofe (caída del héroe) el espectador, el ciudadano, llega a su purificación colectiva, a su catarsis, y a su reflexión.

Según Jill Scott⁶ (2005) Electra es el motivo clásico de referencia del teatro del s. XX. Es una afirmación arriesgada y no del todo cierta, porque ahí también está Antígona, otra muchacha que explora la insumisión y la rebeldía civil, y que también ama profundamente a sus hermanos. Familia y civilidad, *oikos* y *polis* de nuevo, ahí está el motivo del triunfo de estas dos heroínas, de estas dos mujeres en el teatro contemporáneo. Pero volvamos a Electra, y volvamos a Jill Scott quien en su interesante análisis etiqueta a la joven como una nueva mujer, una mujer fatal, como Lou-Lou, ¿una nueva Pandora que lleva a los hombres a la perdición? No estamos seguros de que esta afirmación sea coherente, Electra no es Circe. Electra es el personaje sobre la que Freud formula el complejo de Electra, que Scott, desmonta en parte, recurriendo a la explicación de la estructura de la familia patriarcal, de la que Electra es defensora, por eso rivaliza con la madre por el amor del padre, pero sobre todo, por la autoridad que presenta el padre; rivaliza con la madre por el afecto del hermano, pero en especial porque el hermano representa la continuidad de la autoridad masculina. Electra, con todo, podría significar la nueva mujer que quiere tomar las riendas, pero al carecer de referentes anteriores ha de buscar el soporte de lo masculino, de su hermano, o regresar siempre a la figura del padre, siempre presente.

6 Asimismo de interés para la revisión literaria del tema de Electra, véase: Claudia GRÜNDIG (2005), desde la perspectiva de la literatura comparada sigue siendo imprescindible el estudio de Pierre BRUNEL (1971) sobre el mito de Electra.

El mito literario de Electra se reinventa a partir del siglo XX, cuando se representa la obra *Elektra* de Hugo von Homannstal, en 1903, a la que siguió la ópera *Elektra* de Richard Strauss en 1909, dando origen a un río de Electras y de revisiones del tema, en un contexto literario, filosófico y político convulso y revolucionario. Destaca en esta producción la Electra de Pérez Galdós (1911), D'Annunzio (1927), más tarde la de Eugene O'Neill (1939), la de Giradoux (1937), Eliot (1939) la de Sartre (1941), Hauptmann (1947), Yourcener (1949), Pound (1949). Pero también la *Electra* de Virgilio Piñera (1941) y *El reñidero* de Sergio De Cecco (1962), y más recientes, *Electricidad*, de Luis Alfaro, basada en la Electra sofoclea que se desarrolla en un barrio chicano de Los Ángeles. También, *Infamante Electra* (2005) obra del chileno Benjamín Galemiri; pero en especial ha de señalarse la interesante *Molara* (2004) de la escritora Yael Farber que tomando el modelo de la tragedia esquilea, sitúa la acción en Sudáfrica, en la época del post apartheid y en la construcción de la democracia. A éstas, se añade la constante representación de las obras de los trágicos atenienses, de forma multiplicada y reiterada, en versiones distintas y siempre renovadas.

Pero, ya de forma somera, veamos esas dos obras sobre las que anunciábamos nuestro análisis.

La obra de Eugene O'Neill, *Mourning Becomes Electra*⁷, según el propio autor dejó escrito en sus diarios, es una lectura freudiana de las relaciones familiares de la casa de los Atridas. En efecto, lo importante de la obra, no es tanto el tema de trasfondo mítico, sino el comportamiento de los personajes y su conciencia enferma. La adaptación desde los trágicos, parte de la premisa de sacar a los personajes de Grecia y situarlos en Nueva Inglaterra, en el siglo XIX, con los nombres adaptados a la sociedad norteamericana, de tal manera que Clitemnestra es Christin, Agamenón es Ezra, Electra es Lavinia, Orestes es Orin, y Egisto es Adam. El regreso de la guerra de Sucesión es el motivo que desencadena la tragedia, paralelo al regreso de Troya. La guerra ha cambiado a los personajes, a todos, a los que fueron y a los que quedaron. Las relaciones familiares se resquebrajan, porque está resquebrajado el sistema en el que se habían fundado, y sobre todo porque el equilibrio de poderes ha cambiado. La obra se refugia de manera evidente en el conflicto familiar e individual que deriva de unas relaciones enfermas que abocan en la catástrofe, reflejo de una sociedad también enferma en la que el puritanismo ahoga la voz individual por

⁷ Véase también el estudio de Aurélie SÁNCHEZ (2010) sobre el papel de las mujeres en tiempos de guerra a partir de la obra de O'Neill.

las convenciones externas, en las que prima la simulación para ajustarse a unas normas en las que el sexo, sobre todo, forma parte de un reducto caótico. Pero esa misma simulación provoca confusiones y pasiones soterradas que, a su vez, desencadenan muerte y soledad.

En la primera parte de la trilogía, “Homecoming” (Vuelta a casa), paralelo al *Agamenón* de Esquilo, Ezra Mannon regresa victorioso después de la guerra, aunque profundamente transformado por la experiencia de la muerte y la destrucción. La guerra ha destruido también el orgullo y dureza de Ezra quien vuelve transformado en un individuo que manifiesta una humildad que se podría confundir con la cobardía. Christine, su esposa, lo detesta desde su primera noche nupcial y no le ha perdonado haber enviado a Orín, su hijo, al frente, por la gloria personal y familiar de los Mannon. Christine, por venganza al esposo, durante su ausencia, le ha sido infiel con Adam Brant, primo de Ezra, quien a su vez intenta también vengarse de la familia Mannon por viejas humillaciones familiares.

“The hunted” (La caza), la segunda parte de la obra de O'Neill, presenta también una serie de paralelos con la segunda parte de *La Orestíada*, *Las Coéforas*. Orin asesina al amante de su madre y, aunque no la mata a ella en forma directa, es, sin embargo, el responsable de su suicidio. La tercera parte de la trilogía de O'Neill, “The haunted” (La obsesión), difiere radicalmente de la tercera parte de la trilogía de Esquilo, *Las Euménides*, ya que Orin se suicida, incapaz de superar su sentimiento de culpa y llevado por el deseo de reunirse con su madre. Lavinia, la hermana de Orín, se condena al encierro en la mansión de los Mannon, dispuesta a pagar todos los crímenes de la familia.

O'Neill presenta a Lavinia y Orín como dos verdaderos neuróticos en sentido freudiano: Lavinia sueña con que Adam la posea sexualmente; Adam es el sustituto de su padre y Orín mata al amante de su madre después de haber sentido que su madre lo ha engañado a él; es decir, después de tener que aceptar que ni siquiera puede soñar con cometer incesto con ella. Cuando, hacia el final de la obra, le propone a Lavinia que se le entregue, desea tener la certeza absoluta de que su vínculo será indestructible, pero se lo propone justo cuando Lavinia ha comenzado a vestirse y comportarse como su madre muerta; es decir, cuando ha usurpado la identidad física de Christine. A su vez, Christine, otro personaje también neurótico, comete incesto poniendo en funcionamiento el mecanismo psicológico de desplazamiento, ya que Adam se parece a Ezra, su esposo, pero también a Orín, su hijo.

En este duelo familiar, Orín y Lavinia jamás podrán superar el complejo de Edipo o Electra. Cuando Lavinia acusa a su madre de haber engañado a su esposo, Christine le echa en cara a su hija haber intentado convertirse ella en la esposa de su padre y en la madre de su hermano; es decir, de usurpar el lugar que le corresponde a Christine. Rivalidades irresolubles entre estas dos mujeres fundamentales de la tragedia por el amor de los hombres de la familia.

En líneas generales, se podría afirmar que O'Neill se basó en el material de la trilogía de Esquilo⁸, pero en forma selectiva, y sólo en lo que hace referencia a la estructura; en cambio la caracterización de Electra se acerca más a Sófocles unas veces, y otras a Eurípides, aunque creemos que está falta de la grandeza de ambas. La Lavinia-Electra de O'Neill representa la venganza contra todos, pero en especial contra sí misma, y eso la convierte en una virgen resentida y amarga con su aislamiento, con su muerte en vida. Por otra parte, el suicidio de Orín aleja la obra del sentido ejemplar y heroico, civilizador y fundacional que tuvo la obra de Esquilo, cuando las Furias, las Erinias se convierten en Euménides, merced al juicio favorable de los dioses, que perdonan el crimen de Orestes. Lavinia y Orín, en cambio, no obtendrán el perdón. El autor plantea una reflexión sobre la muerte, la culpa, el destino, el duelo y las relaciones de amor-odio que él había experimentado personalmente y que lo habían comprometido desde un punto de vista intelectual y emocional. La reescritura de O'Neill, en consecuencia, se ajusta a unos parámetros en los que observamos cómo toman importancia el asesinato y la venganza en la familia de los Atridas, tal vez, una venganza contra sí mismo y su propia familia, pero también contra la puritana sociedad de su tiempo. O'Neill confronta a los espectadores norteamericanos de su obra con el espejo de su memoria colectiva, basada en la tendencia a la destrucción y la negación. Es posible que tras esta actitud se plantee cierta esperanza en la sanación, que comienza a ser posible sólo después de aceptar la enfermedad. En este sentido, no es gratuito que O'Neill insista en el valor de la tragedia griega en la época de entreguerras, marcada por el desencanto existencial y la crisis político-económica en Estados Unidos, por lo que la obra, entendida en clave familiar y colectiva, vuelve a reescribirse dentro de la tradición en la que los atenienses situaron las obras sobre la casa de los Atridas. La obra desde nuestro punto de vista se presenta en una lectura cercana a los trágicos griegos, pero demasiado lejana a la vez. El autor sigue la estructura del más

8 Con todo, O'Neill realiza una reinterpretación de la *Orestíada* en la que se ha visto por parte de la crítica un exacerbamiento de lo trágico: véase al respecto el trabajo de Horst FRENZ y Martin MUELLER (1966); matiza estas conclusiones Pau GILBERT (2011) quien realiza un acercamiento a la obra en clave de la caverna platónica.

arcaico de los tres, de Esquilo, pero se presenta falto de vigor en el planteamiento colectivo, en la lectura política sobre el poder y el buen gobierno, sobre la legitimidad del asesinato del mal gobernante; en su comparación con Sófocles, tampoco sale bien parado, en particular por su falta de ironía trágica, recurso que permitía acercar a lo humano la fábula heroica, guiño necesario para aliviar la tensión. De Eurípides, a su vez, toma el protagonismo de Electra-Lavinia, fuerza motriz de la obra, y la debilidad de Orestes-Orín, pero O'Neill no supo tampoco plasmar la grandeza del *agón*, del combate entre los hermanos, relegándolo a un plano folletinesco, que se resuelve según la moral puritana, en familia, a puerta cerrada.

Electra Garrigó de Virgilio Piñera se sitúa en Cuba, en los años 40, en plena dictadura. Estamos en la casa de Agamenón Garrigó y de Clitemnestra Pla, donde viven también sus hijos Electra y Orestes Garrigó, y donde Egisto, el mantenido de Clitemnestra va y viene. Asimismo aparece el Pedagogo, un centauro, y el personaje colectivo del coro, lo que dota a la obra de un interés enorme en la reconstrucción arqueológica de la tragedia política y ciudadana. Nos hallamos ante una recreación viva de los personajes que se mueven en una obra que es esperpento puro, como nos indica la guaracha con la que comienza la obra, a modo de prólogo de la tragedia antigua:

En la ciudad de la Habana
la perla más refulgente
de Cuba patria fulgente
la desgracia se cebó
en Electra Garrigó.
[...]
que en su casa día a día
con un problema profundo
tan grande como este mundo
la suerte le deparó.
(PIÑERA V. 2002: 3)

La obra sigue el esquema de la trilogía esquílea, en una única parte, dividida en tres actos.

Se sitúa en la Habana, pero los personajes mantienen los nombres griegos, aunque acompañados por el *nomen* que los individualiza y califica temporal y espacialmente. Con todo, la variación respecto a lo griego viene dada por el enfoque de todos los personajes, cuya imagen nos llega distorsionada desde una proyección de espejos de agua, en los que su imagen se alarga, se ensancha o se diluye a veces; en especial la de Electra, que no es sino una representación que de sí misma hace la propia Electra. La reescritura, por tanto, se encamina a poner en escena una familia enferma, que vive en una sociedad enferma. ¿Teatro de esperpento o teatro del absurdo? Tal vez ambas cosas a la vez, en palabras del propio Piñera: «Yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana»; pero en particular, Electra Garrigó es excelente teatro, aunque en la primera representación de la obra se la calificara como de «escupitajo al Olimpo», por transgredir la tragedia griega, mezclando el tema sublime con el “choteo cubano”. Choteo que ya había puesto en fuga a Ionesco, como explicó el propio Piñera: «Por ahí corre un chiste que dice: “Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y solo de verlas dijo: Aquí no tengo nada qué hacer, esta gente es más absurda que mi teatro”» (MILLARES S. 1998: 237).

La Electra de Piñera recobra el valor etimológico de su nombre, la que emite electricidad negativa, en un juego etimológico falso, ya que electrón en griego significa ámbar. Una broma más de Piñera, en esta obra llena de juegos literarios y de símbolos que la acercan más a un drama satírico que a una tragedia⁹.

Julio Matas (1989) dice que Piñera no hubiera podido nunca tomar el tema de los Atridas en serio, ya que su choteo cubano y su rebeldía no se lo hubieran permitido. Con todo, la obra presenta una de las Electras más lúcidas que conocemos, por su estricto planteamiento teatral, que se ajusta al cánon de la obra trágica, y sobre todo porque mantiene de forma ejemplar la ambigüedad en las relaciones familiares, la rivalidad entre Clitemnestra y Electra, aunque tal vez es Clitemnestra la única que se toma en serio esta rivalidad, los visos de incesto entre Agamenón y Electra, aunque a ella le da igual, o el afecto que siente Orestes por ella, si es que Orestes quiere a alguien.

Agamenón es presentado como un personaje sucio, obsesivo en su afán de hablar en tono épico, como un viejo héroe de *La Iliada*, Clitemnestra no deja de ser una madura obsesionada con el sexo, Egisto es un macarra, y Electra simplemente está. Hierática y fría. Dice María Zambrano

⁹ El mejor estudio que se ha hecho sobre la obra desde la perspectiva de la recepción de la crítica es a nuestro juicio el de Rosa Ileana BOUDET (2010: 216-228).

que Electra Garrigó de Virgilio Piñera representa, en efecto, la apatía, Electra no es nadie, sólo es una luz blanca concentrada que en el último momento se disipa en un gas que se adhiere a todos los objetos. Añade Doña María que Electra no es sino una conciencia indiferente para la que el crimen sólo es una cuestión sanitaria. La tragedia de Electra Garrigó es una tragedia en la que unos átomos opacos se mueven en el vacío. Es decir, si en la tragedia clásica, el crimen venía a ser la explicación última, el motivo por el que el poeta trágico extraía el sentido de la obra, en Electra Garrigó no hay motivo para el crimen, el crimen es un hecho sin más. Y se pregunta Doña María dónde reside, entonces, la tragedia, si no hay voz, si no hay persona. En la tragedia, todo gira en torno a Electra, los personajes son porque existe Electra, que a su vez es símbolo de la dejación infinita. Pero también cabe preguntarse si Electra, en su aparente apatía, no es otra cosa que conciencia pura, y un instrumento para dejar al descubierto la inmundicia de los personajes, y a su vez es capaz de transformar el crimen en proceso purificador (ZAMBRANO M. 2007)¹⁰.

Proceso purificador que acerca entonces la obra de Virgilio Piñera a la tragedia clásica, por acercarnos a la catarsis griega, en la que Electra puede revelárenos como el personaje sofocleo que puede restablecer un nuevo orden fundacional en un mundo caótico. En este sentido, *Electra Garrigó* recupera el sentido transgresor en la crítica política, como se quiso ver en los años de la llegada de la revolución cubana. Y por ese motivo, *Electra Garrigó* llegó a percibirse en las representaciones de 1958, como una metáfora para acabar con el tirano Batista; mientras el público aplaudía entusiasmado las encendidas exhortaciones de Clitemnestra a Egisto para que diera muerte a Agamenón, «el gallo viejo» y sobre todo aquella frase que parecía alusión provocadora a la realidad del momento: «¡Aquí hace falta una limpieza de sangre!».

Electra es rebelión en estado puro, de ahí su revuelta contra el mundo familiar, contra los egoísmos hipócritas, que no es más que el principio de su misión: fulminar la autoridad, la tradición, la flaqueza. «Es a vosotros, no-dioses, que os digo: ¡yo soy la indivinidad, abridme paso!». Es «Electra de las tormentas» como la denomina el coro al final del primer acto. Tal vez porque el rayo destruye, pero también ilumina, aunque su luz sea efímera.

Dice Francisco José Bravo (1999: 202) que la repercusión del teatro griego en la producción dramática latinoamericana ha tenido escasa trascendencia, no por falta de obras, sino por su poca difusión y su penosa distribución; pero en particular por la extendida opinión entre los críticos

10 El entusiasmo de María Zambrano por la obra la llevó a publicar el texto de Piñera en “Prometeo”, La Habana, 1948.

de que a la reinterpretación de los temas clásicos en lengua española se le otorga menos valor e interés que a los producidos en lengua alemana, francesa e inglesa. Y es cierto, si comparamos las dos obras sobre las que hoy hemos hablado, *Mourning Becomes Electra* y *Electra Garrigó*, la primera enormemente popular y valorada, la segunda circunscrita a un corrillo de intelectuales, a pesar de su importancia, a pesar de ser una de las mejores reescrituras que se han hecho de las Electras.

En conclusión, la figura de Electra, el tema de Electra, la narración o el mito fundacional de Electra, que representa a la hija, a la hermana, a la viuda, a la amante y a la rival, es fiel Penélope y vengativa Medea, es guardiana de la tradición y a la vez transgresora de la misma, es precisamente por su polisemia la heroína trágica que la modernidad ha usado de forma recurrente para reescribir los conflictos del *oikos*, como microcosmos de los conflictos y de las revueltas de la *polis*. Por eso, tal vez, su figura viene siendo objeto y motivo de atención para las modernas revisiones de los conflictos que necesitan un soporte clásico, que precisamente por el hecho de serlo son atemporales y puede reescribirse en cualquier lugar. En el caso que nos ha ocupado, en América del Norte y en el Caribe, con resultados distintos, con marcos retóricos incluso diferentes, sea desde el tono más “trágico”, sea desde el tono del “choteo”, Electra siempre es la misma, pero sus reescrituras la convierten en distintos personajes que actúan desde orillas intelectuales diversas, con intereses diferentes, aunque abocadas siempre, en los dos casos, a la soledad, tras la puerta cerrada de su casa. Aunque cada Electra vivirá su soledad de forma bien diversa, pues mientras «O'Neill la quiere trágica, la quiere prisionera y rodeada de sombras que sueñan con el triunfo, las que, pese a la brillante Vinnie (Lavinia) de ahora, no conseguirá hacer desaparecer, porque son un numeroso, diverso y pertinaz ejército de erinias que, con una estudiadísima estrategia, la irán rodeando hasta no dejar ningún flanco abierto por donde pueda escaparse» (GILBERT P. 2011: 31), Piñera, por su parte, dota a su Electra de un cierto nihilismo que en un juego metatextual con el consabido final de la tragedia griega le hace exclamar: «¡Y esas Erinias? No las veo, no acuden. ¡Vamos, acudid! (Ríe) No, no hay Erinias, no hay remordimientos. Yo esperaba un batir de alas... No, no hay alas porque no hay Erinias. (Pausa) Hay esta puerta, la puerta Electra. No abre ningún camino, tampoco lo cierra. ¡Considerad, inexistentes Erinias, la poderosa realidad de esta puerta! No os alegréis inexistentes Erinias, no sois vosotras ese rumor que yo solo percibo. El rumor

Electra, el ruido Electra, el trueno Electra, el trueno Electra... (*Sale por la puerta y la cierra pesadamente*)» (PIÑERA V. 2002: 38). Por tanto, el convencionalismo literario y la estética de cada autor consiguen reescribir dos Electras bien distintas, aunque partan de un mismo modelo, que a su vez se ha ido reconfigurando y reorganizando ideológicamente de forma diversa.

Bibliografía

- AHUJA Chaman, 1984, *Tragedy, Modern Temper and O'Neill*, Macmillan India Limited, Delhi.
- BENJAMIN Walter, 2006, *El origen del Trauerspiel alemán*; Abada Editores, Madrid.
- BLACK Stephen A., 1999, *Eugene O'Neill. Beyond Mourning and Tragedy*; Yale University Press, New Haven & London.
- BOUDET Rosa Ileana, 2010, *Teatro cubano: relectura cómplice*, Ediciones de la Flecha Santa Mónica (California).
- BRAVO Francisco José, 1999, *La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra*, "Myrtia", n. 14, pp. 201-218.
- BRIE Friedrich, 1933, *Eugene O'Neill als Nachfolger der Griechen (Mourning Becomes Electra)*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", n. XXI, pp. 46-59.
- BRUNEL Pierre, 1971, *Le mythe d'Electre*, Armand Colin, Paris.
- CURRAN Donald T., 1975, *Insular Typees: Puritanism and Primitivism in Mourning Becomes Electra*, "Revue des Langues Vivantes", n. 41, pp. 371-77.
- DEPRETIS Giancarlo, 1994, *Del Mediterráneo al Caribe la "Electra Garrigó" de Virgilio Piñera*, en *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Barcelona 15-19 de junio de 1992*, coord. por Joaquín Marco Revilla, vol. 4, pp. 179-184.
- ELÍADE Mircea, 2006³, *Mito y realidad*, Ed. Kairós, Barcelona.
- ELLIOTT SORUM Christina, 1982, *The Family in Sophocles. "Antigone" and "Electra"*, "The Classical World", Vol. 75, n. 4, pp. 201-211.
- EUBEN J. Peter, 1986, *Greek Tragedy and Political Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- FRENZ Horst, MUELLER Martin, 1966, *More Shakespeare and Less Aeschylus in Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra*, en *American Literature* 38, 1, pp. 85-100.
- GIL MONTOYA Rigoberto, *Electra Garrigó: teatro de la modernidad*, "Ciencias Humanas", n. 30, (<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/gil.htm>), pp. 1-9.
- GILABERT BARBERÀ Pau, 2011, *Mourning Becomes Electra de Eugene O'Neill: ¿Esquilo y la caverna de Platón para crear un drama oscuro?*, "Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica", n.29, pp. 369-402.

- GREGORY Justina (ed.), 2005, *A companion to Greek tragedy*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford.
- GRÜNDIG Claudia, 2005, *Elektra durch die Jahrhunderte: Ein antiker Mythos in Dramen der Moderne*, Martin Meidenbauer, München.
- HALPORN James W., 1983, *The Skeptical Electra*, "Harvard Studies in Classical Philology", Vol. 87, pp. 101-118.
- HARDWICK Lorna, STRAY Christopher (eds.), 2008, *A companion to classical receptions*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford,
- HOMERO, 1927, *Obras completas*, ed. y trad. de Luis SEGALÀ, Montaner y Simón editores, Barcelona.
- LONG CHESTER Clayton, 1968, *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill*, Mouton, The Hague-Paris.
- MAITLAND Judith, 1992, *Dynasty and Family in the Athenian City State: A View from Attic Tragedy*, "The Classical Quarterly", New Series, Vol. 42, n. 1, pp. 26-40.
- MATAS Julio, 1989, *Vuelta a Electra Garrigó*, "Latin American Theatre Review", Vol. 22, n. 2, pp. 73-79.
- MILLARES Selena, 1998, *La subversión del Logos en el teatro de Virgilio Piñera*, "Teatro" (Universidad de Alcalá de Henares), n. 11, pp. 235-245.
- MIRANDA CANCELA Elina, 1990, *Electra en Piñera*, "Revista de literatura cubana", n.14, pp. 40-53.
- MOSSMAN Judith, 2001, *Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' "Electra"*, "The Classical Quarterly", New Series, Vol. 51, n. 2, pp. 374-384.
- O'Neill Joseph P., 1963, *The Tragic Theory of Eugene O'Neill*, "Texas Studies in Literature and Language", n. 4, pp. 481-98.
- O'NEILL Eugene, 1995, *Mourning Becomes Electra*, en *Three Plays*, Vintage International, New York, pp. 257-424.
- PÉREZ ASENSIO Magdalena, 2009, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, en http://interclassica.um.es/investigacion/tesis/el_mito_en_el_teatro_cubano_contemporaneo
- _____, 2010, *El mito clásico en el teatro cubano contemporáneo*, "Contraluz", n. 4, pp. 13- 29.
- PIÑERA Virgilio, 2002, *Electra Garrigó*, en *Teatro Completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, Editorial Letras cubanas, La Habana, pp. 3-38.
- RAMOS FERNÁNDEZ Carolina, 2004, *Electra Garrigó: El compromiso en el teatro contemporáneo*, en

A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín & R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta. Actas del Congreso Internacional con motivo del XXV centenario del nacimiento de Sófocles* (celebrado en Málaga, 29-31 de Mayo de 2003), Ediciones Clásicas, Málaga, pp. 471-477.

REYES Alfonso, 1955, *Las tres Electras del teatro ateniese*, en *Obras completas*, Vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 15-48.

SÁNCHEZ Aurélie, 2010, *An American Tragedy: Memory and History in Eugene O'Neill's A Touch of the Poet and Mourning Becomes Electra*, "Miranda", n. 2, pp. 1-9 (http://www.miranda-ejournal.eu/1/miranda/article.xsp?numero=2&id_article=article_03-1345).

SARAVIA DE GROSSI Inés, 1999, *Electra de Sófocles: Una interpretación*, "Synthesis", Vol. 6, pp. 99-114.

SCOTT Jill, 2005, *Electra after Freud: Myth and Culture*, Cornell University Press, Ithaca- London.

SEAFORD Richard, 1985, *The Destruction of Limits in Sophokles' Elektra*, "The Classical Quarterly", New Series, Vol. 35, n. 2, pp. 315-323.

SEGAL Charles P., 1985, *Tragedy, Corporeality, and the Texture of Language: Matricide in the Three Electra Plays*, "The Classical World", Vol. 79, n. 1, pp. 7-23.

SHEPPARD John Tresider, 1918, *The Tragedy of Electra, According to Sophocles*, "The Classical Quarterly", Vol. 12, n. 2, pp. 80-88.

SÓFOCLES, 1973, *Electra*, J. H. Kells (ed.), University Press, Cambridge.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF Ulrich von, 1907, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

ZAMBRANO María, 2007, *Islas*, Verbum Editorial, Madrid.

Mujeres griegas di Gabriela Mistral

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno – Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Anni or sono, l'opera della poetessa di Elqui si è arricchita della presenza di immortali protagoniste del mito greco, ritratte in testi che la critica ha riconosciuto subito come materiali importanti della sua eredità poetica, preziosi anche per continuare a sondare gli aspetti del suo complesso mondo femminile.

Così la poetessa annunciava tali *Mujeres griegas* in una lettera destinata a Radomiro Tomic:

He estado sumergida, por dos meses, en el Teatro griego y hay ahora unos comentarios de la “Electra”, la “Clitemnestra” y otros bultos más (MISTRAL G. 2008: 16).

Quei «bultos» ellenici appartengono al cospicuo gruppo della scrittura inedita mistraliana. Con la morte di Doris Dana, gelosa amministratrice dell'eredità letteraria della poetessa di Vicuña, si sono aperti allo sguardo della critica i bauli in cui gelosamente ne era stato conservato per anni il bottino letterario. Ma prima ancora della scomparsa dell'«albacea», amica, e forse amante, della maestra di Elqui, gli studiosi avevano cominciato a studiare e dare alle stampe il suo universo letterario inedito. Questo si è palesato innanzitutto in *Lagar II*, non di certo il magro prolungamento poetico, l'esiguo strascico testuale, della raccolta del 1954. Infatti, come hanno ricostruito gli studiosi, in *Lagar II*, come lo aveva battezzato la Mistral stessa, confluirono tanto rielaborazioni delle poesie già date alla luce con la raccolta del '54, della quale peraltro riprendeva in sostanza la medesima suddivisione in sezioni, tanto componimenti di nuova composizione, molti dei quali mai pervenuti ad un stato di elaborazione definitiva. Quest'ultima circostanza ha consigliato giustamente agli studiosi di non procedere al riaccorpamento delle due opere in una sola, ma di lasciare *Lagar II* al suo stato di indefinitezza formale, offrendolo agli studiosi dell'opera mistraliana come un vivo documento della sua ultima notevole fase creativa e del suo laboratorio stilistico e formale, tendente ad un'incessante variantismo.

L'accento alle complesse vicende compositive ed editoriali della poesia mistraliana, in particolare dell'ultima raccolta, era necessario per contestualizzare la genesi delle inedite *Mujeres griegas* in questione, appartenenti a diversi momenti della sua produzione. Due di queste, l'*Antigona* e l'*Electra en la niebla*, appartengono certamente alla poesia della maturità, e hanno infatti trovato posto – dopo essere apparse in varie riviste - nella sezione delle “Locas mujeres” dell'edizione del 1991 di *Lagar II*, da quella posizione imponendosi all'attenzione dei critici¹. A una Mistral più giovane sembra risalire la *Cassandra*, pubblicata recentemente, nel luglio del 2007, sul quotidiano cileno “El Mercurio” da Vargas Saavedra (già curatore dei poemi inediti di *Almácigos*), ma che in verità aveva fatto già una sua prima apparizione – e in una versione più accurata dal punto di vista filologico - nel volume di Roque Esteban Scarpa del 1976 *Una mujer nada de tonto*. L'anno successivo, il 1977, era stata la volta di una *Clitemnestra*, data alle stampe in un'altra delle numerose antologie curate da Scarpa, *La desterrada en su patria*. Tornando a tempi più recenti, l'intero corteo delle «mujeres griegas» si ritrova quindi nell'edizione bilingue spagnola-inglese delle *Locas mujeres* a cura della Couch, la quale in appendice ricostruisce la storia delle varie estemporanee apparizioni in riviste europee e latinoamericane di alcuni di quei testi, e nell'agile introduzione bio-bibliografica propone una prima sommaria visione di insieme dei poemi di ambientazione greca. Una menzione ad essi si rinviene anche nel libro a quattro mani del 1993 della Arce e Von dem Bussche, pubblicato con l'obiettivo di descrivere, anche attraverso una cospicua appendice documentale, i possedimenti del cosiddetto «tesoro de la casa de Anapamú»². Da quel tesoro sarebbe emerso «íntegro» – secondo le dichiarazioni di Bussche - un «gran ciclo *Mujeres Griegas*», del quale, però, nella parte antologica del volume si presenta a mò di «primicia» solo una, la *Clitemnestra*. E, come ha annotato con un certo tono polemico Rojo, alla «jactancia» del prezioso possedimento, non hanno fatto seguito negli anni ulteriori rivelazioni.

Non figura dunque nel gineceo classico mistraliano una Penelope, stando ai materiali letterari della poetessa fino ad ora conosciuti, destinati ad accrescersi considerevolmente ora che

1 Come è specificato nella “Introducción”, l'edizione compendia il lavoro svolto da Gastón von dem Bussche e Doris Dana di «clasificación y ordenamiento del material de la poetisa chilena que se conserva en la *Biblioteca del Congreso* en Washington» «para su posterior microfilmación». La Cúneo ha curato in particolare il profilo dello studio stilistico e quello della definizione dei «criterios de corrección» dei testi incompiuti (MISTRAL G. 1991: 15, 16).

2 È questo il nome che è stato dato ai materiali fortuitamente rinvenuti da Magda Arce in un baule della casa di Santa Bárbara, nella quale la poetessa aveva dimorato negli anni del suo soggiorno statunitense: corrispondenza, diverse redazioni del suo testamento, testi di relazioni, poemi in parte inediti, tra i quali appunto le *Mujeres griegas*.

gli studiosi dell'accademia cilena, rimpossessandosi dell'eredità letteraria della poetessa, stanno scoprendo e gradualmente dando alle stampe la sua cospicua produzione inedita. E in effetti non stupisce questa elusione da parte della poetessa di Elqui, che sin dagli oscuri anni della sua adolescenza esistenziale e letteraria si identificò con la «mujer esteril» della Bibbia, che, prendendo nel 1922 la via del mare in un viaggio che si sarebbe rivelato in breve un progetto volontario di esilio, fuggiva certo anche dalla prospettiva del paziente tessere la tela di tante *Penélopes criollas* dell'angusta realtà cilena e ispanoamericana di quel primo '900. L'afflizione della «mujer esteril» si sarebbe colmata nella sovrana creatività di un dire poetico intriso di sapienza e tenerezza materna.

E tuttavia più facilmente la nomadica poetessa cilena può a prima vista essere identificata con una figura assolutamente maschile, anche se non guerriera, quella di Ulisse. Si vedrà in effetti che proprio le «mujeres griegas» possono contribuire a smentire una simile netta pronuncia. Certamente però quella identificazione non manca di farsi cogliere anche dal punto di vista letterale in suoi testi. Un riferimento all'eroe leggendario si rinviene in frammenti della sua prosa che celebrano la bellezza del viaggio come una fiduciosa «entrega al azar, una religiosa dación al destino de dorso vuelto. Que, como las islas de Ulises, salta de pronto ante nuestros ojos el objeto providencial del viaje» (MISTRAL G. 1978a: 20). È facile dunque cadere nella tentazione di leggere la parabola mistraliana nel segno del dissidio ulissiano tra il navigare incessante, nell'abbandono vitalistico alle esperienze incognite del viaggiare, e il tornare in patria in fedeltà alla missione etica-civica demandata dalle istituzioni della famiglia e dalla patria.

È una cifra, questa, che si presta a incarnare felicemente la condizione delle elites della cultura ispanoamericana novecentesca, segnate dalla forze d'attrazione antagonistiche di un cosmopolitismo ricco di promesse universalistiche, che sempre rimandava, come per Picón Salas, «a las playas del Mediterráneo y a la prosa platónica» (PICÓN SALAS M. 1947: 11), e di un americanismo dalla intenzione anche fortemente patriottica, che richiamava al raccoglimento nel territorio materiale ed intellettuale del proprio mondo autoctono.

È da farsi ancora un lavoro che raccolga le molteplici voci che in questa prospettiva concettuale risultano impegnate dalla simbologia ulissiana: si può solo ricordare qui, del tutto brevemente, dell'Uslar Pietri europeo tenacemente afferrato al «mástil» della barca del ritorno in America, dell'Asturias in preda al canto suadente di sirene mediterranee di certa sua dimenticata

poesia “alla greca”, felicemente dimentico del suo «compromiso» di cantore nazionale della Guatemala nativa, del narcisistico autoritratto di Vasconcelos nell’*Ulises criollo*: quel Vasconcelos che la Mistral, in un testo degli anni ’30, elogiava per l’aver vissuto anni in Europa riuscendo ad evitare «con más pertinacia que Ulises, la sirena europea, especialmente la sirena de París, que parece ser la más inclinada a malograr los Ulises americanos» (MISTRAL G. 1978b: 191).

L’ulissiaca poetessa alla sua Itaca cilena non avrebbe mai fatto ritorno. Se resistette con «pertinacia», come tanti suoi colleghi, al canto della sirena parigina, si abbandonò con incomparabile slancio vitale all’esperienza dell’«extranjería»: soprattutto a quella che non sentì mai come veramente estranea della civiltà greco-latina, mediterranea, di cui l’Italia le parve la più alta sintesi paesistica, civica, culturale. Sulla strada di quell’itinerario mediterraneo si era messa, prima ancora che lo conoscesse nei suoi viaggi, attraverso le letture dell’*Ariel* di Rodó, che nei mari del mondo classico aveva individuato il patrimonio di saperi che doveva orientare la crescita delle nuove nazioni ispanoamericane. Ma, soprattutto, l’immersione della poetessa cilena, negli anni del soggiorno messicano, nel fervido clima degli studi umanistici dell’*Ateneo de la Juventud* di Vasconcelos, Alfonso Reyes, Henríquez Ureña, Carlos Pellicer, Bodet, etc., doveva avere rappresentato un’incomparabile occasione di iniziazione a una cultura classica di cui l’autodidatta «maestra rural» di Elqui probabilmente aveva solo alcuni vaghi rudimenti.

L’esperienza dell’*Ateneo* offrì al ‘900 ispanoamericano un’esperienza di vivacissimo interculturalismo, nella quale l’intensa attrazione verso la cultura della Grecia classica si attivava con un’esigenza di vivo ecumenismo, di confronto sincretistico con tutte le civiltà universali. È una stagione ancora meritevole di molto studio e approfondimento, nella quale si annoverano studi come *El nacimiento de Dionisos*, di Henríquez Ureña, raffinata ricostruzione del teatro greco primitivo, l’*Ifigenia cruel* di Reyes, opere nelle quali si può peraltro sentire, come ha avvertito Zea, la difesa portata avanti dal gruppo messicano delle «despreciadas cualidades de la raza latina» rispetto a quelle dell’utilitarismo “calibano” degli anglosassoni. Con opere come il *Prometeo Vencedor*, *Pitágoras, una teoría del ritmo* e gli *Estudios indostánicos* di Vasconcelos quell’umanismo si tingeva di intensi riflessi orientalisti. In esse si lavorava febbrilmente alla creazione di un retroterra di saperi mitici, filosofici, letterari, artistici – con un riferimento privilegiato alle civiltà della Grecia “pitagorica” e dell’India antica – che aprisse una prospettiva alternativa a un monolitico modello della cultura europea contemporanea.

In precedenti ricerche sulla Mistral ho provato a dimostrare la consentaneità della sua idea di Mediterraneo e della classicità con quella stagione messicana (NUZZO G. 2010a). Se in sue riflessioni sul classicismo di Juan Montalvo, proponeva, sulla linea di Rodó, dello stesso Montalvo, di Bello, di appoggiare la costruzione di una cultura americana e indigena su un sedimento culturale “latino”, con l’invito a realizzare un ancora incompiuto lavoro di classicizzazione dell’americano, altrove la Mistral si dimostra desiderosa di scavalcare – dietro la guida di Vasconcelos – i miti più immediatamente europei della classicità greco-latina, per andare alla ricerca di più impure, anche “barbariche”, entità mediterranee, orientali ed asiatiche.

Come ha scritto Von dem Bussche, la Mistral, in particolare la Mistral della *Hora de América*, del 1941, voleva per la sua America Latina «un humanismo más griego que romano, es decir, más humanista y espiritual, que militar e imperialista» (ARCE M. - VON DEM BUSSCHE G. 1993: 284). Sembrano confermare questa opzione le sue cronache italiane degli anni ‘20, che deliberatamente rimuovono le immagini della Roma imperiale, simboli anche della nuova violenza fascista, per rifugiarsi nelle prospettive eteree dell’arte del Beato Angelico e nelle architetture “spirituali” del Medio Evo umbro. Ma nel Mediterraneo “cristiano” della Mistral corre anche la direttrice “tellurica” di una «latinidad virgiliana» “georgica”, che ella sentì ancora viva nella realtà «soberanamente contadina» del popolo italiano, ed esemplarmente illustrata dall’esperienza vitale e poetica di Frederic Mistral, il cantore di un’idillica Provenza agreste (MISTRAL G. 1989: 1). Una classicità dunque intrisa di sapienza rurale, assai vicina, si direbbe, a quella che ispira il Reyes del *Discurso por Virgilio*, testo del ’33 che, come ha segnalato uno studioso, riconciliava «la literatura clásica europea con el indigenismo», rilanciando nel nome di Virgilio l’elezione etica, sociale, della «vida del campo frente a la vida en la ciudad» (ROJAS-MIX M. 1991: 241).

In uno scritto della poetessa intitolato *Alfonso Reyes, Maestro* è entusiastico l’apprezzamento di questo «Alfonso clásico grecorromano que en meses de París hace una *Ifigenia* estupenda [...] y que en una semana bonaerense escribe un discurso sobre Virgilio, que es la pieza prócer que de aquellas fiestas podemos mandar a Roma en contribución nuestra» (MISTRAL G. 2010: 592). Ma l’omaggio al Reyes classico è solo un preludio a quello per l’«Alfonso mexicano» del *Río de enero*, a uno scrittore che sa infondere nell’essenza della *mejicanidad* «una cantidad de sulfatos de otros suelos» (MISTRAL G. 2010: 593-594).

Alla stessa maniera, la poetessa di Elqui classicizzava, con materiali mitologici attinti da

occidente come da oriente, il suolo del suo Cile nativo: una patria naturalistica che la poetessa invoca talora come un'invincibile, ginnasta, «Atalanta», ora come una «Demeter» dai «cien rostros», altrove – con un deciso sconfinamento verso il mito orientale – come una «Vishnú de cien brazos». La Gea, la Madre Terra è certamente il nume tutelare di tutta la poesia mistraliana, la sua musa, e l'oggetto cultuale del suo processo creativo. Accanto alla primordiale generatrice Tellus Mater celebrò però anche l'altra ierofania antica, la Demetra figura della maternità nutritiva. Le ricorrenze dal mito, in particolare quello greco, appaiono cospicue già a una veloce ricognizione dei suoi testi, anche se nella maggior parte dei casi si tengono nella misura della «pincelada impresionista y metafórica», come annota l'autore di uno studio in verità piuttosto superficiale sulle «resonancias clásicas» in Gabriela Mistral (MARTÍNEZ CONESA J. 1975). Si deve rinunciare a darne delle esemplificazioni, per passare subito a una presentazione delle annunciate «mujeres griegas».

Rivisitazioni di immortali volti femminili dei padri della tragedia classica, la *Clitennestra*, la *Cassandra* e l'*Electra en la niebla* costituiscono un segmento compatto, anche se da un punto di vista temporale dislocato in più momenti, della poesia della Mistral. Si riferiscono infatti al ciclo tragico che va dall'episodio del sacrificio di Ifigenia, chiesto ad Agamennone per placare la collera di Artemide ed averne i venti favorevoli per poter salpare alla volta di Troia, alla vendicativa uccisione da parte di Clitennestra del marito e della sua schiava Cassandra, e conclude nel gesto matricida di Elettra ed Oreste.

In poemi che si immergono nel clima espressivo della tarda poesia mistraliana, le protagoniste greche condividono la condizione delle «locas mujeres» della sezione omonima di *Lagar* e *Lagar II*. E qui, rifrazioni multiple della figura della poetessa giunta sul finire della sua parabola migratoria, assumono sovente di quelle «mujeres» la cifra di creature in esilio costante, in ossessivo vagabondaggio, in ciò condotte allo spoglio stato di un'estrema nudità e povertà. Sono soggetti incorporei, “espoliati”, *desposeídos*, smemorati, che si dispongono ad errare in una natura antica madre smarrita, al confronto della quale si configurano di insopportabile durezza gli eventi tragici della storia, anche personali. Nelle tragedie di Ifigenia e Clitennestra, Cassandra ed Elettra – ad una lettura che non si sottragga al confronto con il vissuto biografico – sembrano infatti affiorare anche echi di drammi collettivi e personali, la sanguinante, franta Europa del secondo dopoguerra, il consolidamento di nuovi regimi dittatoriali in America Latina, e negli

stessi anni la ferita irricucibile del suicidio del nipote assunto sotto le sue cure protettive, di fatto un figlio adottivo. Tornata in Europa nel 1950 per assumere il seggio diplomatico italiano, la poetessa si rifugiava nella lettura dei classici greci, in particolare dell'*Oresteia* di Eschilo, una cui copia con sottolineature è conservata – ci avvisa la Couch – nella «Gabriela Mistral Collection» della Barnard College Library. «Esta relectura repasada junto a la situación de Europa, me han cargado de pesimismo y de una super melancolía», confidava a Radomiro Tomic (MISTRAL G. 2008: 16).

Nelle fosche visioni, colte dagli occhi presaghi di Cassandra, della «casa macello di uomini» degli Atridi, del «suolo impregnato di sangue» dell'*Oresteia*, la poetessa poteva vedere come in uno specchio la catena di violenze che stentavano ad allontanarsi dalle terre del vecchio mondo, minacciate ora dallo spettro della guerra fredda. È interessante che in più di un pezzo della sua corrispondenza epistolare con la Ocampo, l'Europa – l'«infernillo europeo» a cui aveva scelto di tornare - sia chiamata con gli stessi attributi delle «locas mujeres» della sua poesia: «loca, insensata, ciega» e pur così «gran ente humano», «loca, histórica o amnésica» ma che «sigue siendo un puente mágico» (MISTRAL G. - OCAMPO V. 2007: 171, 174), l'Europa sembra assurgere in questi testi quasi ad alter-ego della poetessa «loca» e «trascoradada» della maturità.

Ma, a parte che nella sezione «Europa» di *Lagar*, nella quale la tragedia della guerra irrompe suscitando il commosso canto della poetessa, nel mondo «destoricizzato» dell'ultima poesia mistraliana non v'è quasi traccia delle forme della contemporaneità, regredite come nel tempo immoto di una natura pura, o in quello arcaico di una primitiva comunità rurale. Rifuggendo le forme del presente, la sua poesia tende allora alle scenografie intemporalmente del mito, senza perdere tuttavia la sua fondamentale identità naturalistica. Come ha scritto la Couch, «houses, villages, lighthouses, farm buildings are virtually interchangeable among settings in ancient Greek, The Elqui valley, or biblical Palestine» (MISTRAL G. 2008: 21).

In tali scenografie continua a vegetare il pervasivo immaginario tellurico della poetessa di Vicuña, che in esse trasporta la nostalgia della patria dell'infanzia, cantando il dolore dell'esilio attraverso le voci delle antiche eroine. Così avviene nell'*Antígona*, nella quale il rimpianto per la Ceres cilena si sublima nel lamento della virtuosa figlia di Edipo, che, strappata dai profili familiari dell'«Ágora, della fuente Dircea» e dell'«olivo sacro», cammina incessantemente in una «ruta de polvo y de pedrisco», scortando il padre nel triste esilio:

Me conocía el Ágora, la fuente
Dircea y hasta el mismo olivo sacro,
no la ruta de polvo y de pedrisco
ni el cielo helado que muerde la nuca
y befa el rostro de los perseguidos
(MISTRAL G. 1991: 53).

Nell'erranza di Edipo - un tempo «la gloria de la Grecia» - e di Antigone, strappata dal suo destino di sposa e madre, anche la natura sembra emanare un influsso malevolo, facendosi infida, incantandosi in uno stato di sinistra magia. Ed in tale cornice solo l'allucinazione e l'oblio possono assistere la nuova vita raminga del padre, che, scaraventato dal podio glorioso del potere a un giaciglio misero di «hierbas locas», assume agli occhi pietosi della donna l'inerte apparenza di un «infante malhadado»:

Caminamos los tres: el blanquecino
y una caña cascada que lo afirma
por apartarle el alacrán... la víbora,
y el filudo pedrisco por cubrirle
los gestos de la rocas malhadadas.

Viejo Rey, donde ya no puedas háblame.
Voy a acabar por despojarte un pino
y hacerte lecho de esas hierbas locas.
Olvida, olvida, olvida, Padre y Rey:
los dioses dan, como flores mellizas,
poder y ruina, memoria y olvido.
Si no logras dormir, puedo cargarte
el cuerpo nuevo que llevas ahora
y parece de infante malhadado
(MISTRAL G. 1991: 53).

La Cassandra dell'altro poema greco può a buon titolo appartenere alle «locas mujeres» di *Lagar* e *Lagar II*, cangianti autoritratti della poetessa degli anni della maturità, come hanno avvertito gli studiosi. Anche prima, però, era sbocciato l'autoritratto di una poetessa "sibilla". Tra le diverse voci che reggono il polifonico discorso poetico di *Tala*, ha scritto la Valdés, si impone in poemi come *Confesión* quella di un soggetto femminile che, rompendo la tradizionale visione «cristiana y patriarcal» della donna si arroga le funzioni sacerdotali di un essere veggente, nella cui superiore sapienza si mescolano follia e saggezza, nella cui oscura parola poetica s'addensa un mistero di un'antica verità. Greche Cassandre, latine Sibille ed indie *machis* si mescolano e fondono nella Gabriela veggente, quasi santa, che nel «desvarío» poetico di *El reparto*, di *Lagar* – un testo culmine della poetica mistraliana del «desprendimiento» mistico – si immagina tornare alla «Patria», senza più occhi, ma con «todo el cuerpo hecho pupila», e lì andare a «campo traviesa» «deletreando lo no visto/nombrando lo adivinado» (MISTRAL G. 2010: 381)³.

Ma appunto già in *Tala*, osserva la Valdés, «al llamarse "Sibila"», in un poema singolare come *Recado de nacimiento para Chile*, la Mistral risaliva «a los griegos», ad una "grecità" che però si mescolava sincretisticamente con el «ancestro indígena», la Cassandra confondendosi con la *machi* indigena (VALDÉS A. 2010: 66). La Couch, ricordando la presenza entro tale sincretismo iconografico anche di un versante giudaico-cristiano, sottolinea il consolidamento della figura della profetessa nelle *Locas mujeres* e in particolare in *Casandra*, riportando al proposito un aneddoto che concorre a illuminare quella che si potrebbe chiamare una "recrudescenza" di tale figura nella cornice densa di reminiscenze classiche del soggiorno italiano: nel mentre rileggeva i tragici greci, la poetessa di Elqui si recava in visita alla grotta della Sibilla cumana, a Napoli. D'altronde, già in una lettera del 1939 diretta alla Ocampo – ricorda ancora la studiosa – una Gabriela «sermonera» contrapponeva l'antica verità della parola di Cassandra, di Elettra e di Antigone ai falsi discorsi delle istituzioni intellettuali del presente⁴.

3 Il «reparto» a tratti anche macabro di questi "Desvaríos" cifra in verità un riferimento a un passo assai più leggiadro delle sue parabole francescane, in *Infancia de San Francisco* (MISTRAL G. 1978c: 123), sul «despojo» terreno ed ultraterreno del santo d'Assisi. Mi riferisco a questo brano, scorrendo di mistiche "geografie dell'esilio" nell'opera mistraliana e in quella dell'argentino Mallea, in un mio recente contributo (NUZZO G. 2010b).

4 «Hoy estoy sermonera. A ti no te gustan ni el sermonismo ni el énfasis, por ser ambos cosa profética. Pero yo creo en el profetismo... aún. Creo en Casandra, creo en Electra y en la preciosa Antígona. Reléelas y acéptelas, aunque no sean cristianas. Para mí están más vivas que la Coop. Int. y su surtidos de viejos...» (MISTRAL G. - OCAMPO V. 2007: 107-108).

La poetessa cilena del dolore bene si poteva identificare con la Cassandra di Eschilo su cui «con tutto il suo peso» «un nume malevolo si è abbattuto» sforzandola «a cantare vicende di dolore e di morte» (ESCHILO 1970: 128). Nella Cassandra che vide disprezzato in patria il suo terribile dono e lo portò con sé nella strada della prigionia e dell'esilio, rivelando misfatti e stragi di altre genti e terre, si poteva sublimare la famosa «leyenda del descastamiento» della “sacerdotessa” di Elqui, che in Cile non trovò orecchie disposte ad ascoltare il suo “oracolo” poetico, altrove riconosciuto addirittura con il premio del Nobel. Anche una certa Mistral presaga degli errori ed orrori delle ciniche e bellicose nazioni dell'Europa del tempo poteva rispecchiarsi dunque nella figura della profetessa che – approfittiamo per riprendere una scena essenziale che le dedica Eschilo nell'*Agamennone* - dinnanzi alle porte del palazzo degli Argivi, colta dal «travaglio fatidico», ricostruisce la catena di colpe e sangue che ha macchiato la stirpe, provocando stupore per le sue lucide visioni:

Stupisco piuttosto che tu, cresciuta al di là dal mare e al nostro parlare straniera,
in tutto abbia colto il vero, come fossi stata con noi (ESCHILO 1970: 128).

Già l'efficace figurazione de *La extranjera* di *Tala* - della straniera che «habla con deho de su mares bárbaros,/con no sé qué algas y no sé qué arenas», che parla «lengua que jadea y gime/y que la entienden solo bestezuelas» - ritratto in terza persona dallo sguardo di un osservatore esterno, può ricordare la «forestiera» dell'*Agamennone* di Eschilo, giunta ad Argo sul carro del vincitore, chiusa in un ostinato, ermetico silenzio alle richieste di una Clitennestra sempre più ostile, in realtà già disposta all'efferato gesto vendicativo:

Se pur ella non parla, come rondine, un ignoto linguaggio forestiero, saprò io
insinuarle persuasione nel cuore. [...]

Se sorda sei, se il mio parlare non intendi, rispondi almeno come fanno i barbari,
anziché con la voce con cenni. [...]

Pazza ella è, certo; un suo delirio ascolta. Lasciò pur ieri la città conquistata, oggi
è qui giunta. E il freno non lo sa portare se prima, nel suo furore orgoglioso, non
lo abbia spruzzato di una bava di sangue (ESCHILO 1970: 126).

Sciogliendosi, quel silenzio eromperà nello splendido dialogo lirico di Cassandra, incalzato già dal «travaglio fatidico» del dono vaticinatorio, dal turbinio visionario delle immagini dei misfatti cruenti commessi e del prossimo sacrificio di Agammenone e suo.

A questo frangente sembra riferirsi la *Casandra* della Mistral, che, come quella dell'*Agamennone*, prende la parola nella cornice delle porte bronzee del palazzo⁵. Gli «ojos lúcidos» della sventurata vanno però, prima che alla visione del sanguinoso gesto di Clitennestra, all'idillica visione della patria a cui l'ha strappata l'amore rapitore di Agamennone:

A las puertas estoy de mis señores
 blanca de polvo y roja de jornadas,
 yo, Casandra de Ilión, a quien amaban
 los cerros y los ríos, los seres y las cosas.
 Todo me amaba dentro de mi casta,
 y sobre el rostro de Ilión todo fue mío,
 las islas avisadas y sus semblantes de oro,
 todo, menos el turbio día del exilio.

Le colline e il fiume, le persone e le cose, individuano l'essenza di una patria nella quale si allaccia un legame armonioso tra natura, inanimato ed esseri viventi. Non compaiono qui,

⁵ Le porte, i muri hanno un importantissimo valore simbolico nell'ultima poesia mistraliana, come è noto: recingono le ermetiche, egoistiche fondazioni del potere dell'uomo, definiscono anguste logiche identitarie, determinate dall'ideale del possesso territoriale, in contrapposizione ai quali si svolge el «desprendimiento» della nomade creatura di Elqui. Quello de *La desasida* si simboleggia anche con un puntuale riferimento alla figura della profetessa di malo augurio, alla «buhonera»: «De nuevo hay muro a mi espalda,/y he de oír y responder/y, voceando pregones,/ser otra vez buhonera». Nell'ultima strofa il «desasimiento» di quest'altra «loca mujer» si metaforizza nello staccarsi dalle coste del vivere terreno della barca, inoltrata in una buia navigazione notturna, «al largo» anche dalle norme dell'umana «civiltà del mare»: «Pero me iré cualquier día/sin llantos y sin abrazos,/barca que parte de noche/sin que la sigan las otras,/la ojeen los faros rojos/ni se la oigan sus costas...» (MISTRAL G. 2010: 346). Un'associazione con la Cassandra del mito greco si rinviene poi proprio in *Puertas*, posta ad emblematico «portico» della sezione «Vagabundaje» di *Lagar*. Qui Cassandra presta il carattere negativo della chiusura e dell'opacità («Sibilas llenas de polvo»), di un sapere ermetico e «intransitivo» («lo mismo que Casandra,/no salvan aunque bien sepan»), alle «porte» di case e palazzi, ai margini dei quali scorre il vagabondaggio del soggetto poetico, come quello della Cassandra che stiamo per analizzare incamminato verso più alte, pure prospettive, verso la «luz eterna» dei cieli (MISTRAL G. 2010: 439, 440, 441). Cieli cristiani, si direbbero, quelli di *Puertas*, pagani quelli della *Casandra*; è importante comunque notare che tutti e due i testi rappresentino, a partire da quella iniziale prigionia di porte e muri, quelli del palazzo degli Atridi qui, quelli di un'anonima «ruta» di pellegrina là, un'esperienza di catarsi, di asceti celeste, di liberazione dalle catene del terrestre.

come nella versione pubblicata per iniziativa di Vargas Saavedra su “El Mercurio”, i richiami più prolissi al fico e al salice, all’agnello e al capretto, indicatori spaziali dell’idealizzata cornice agreste della valle di Elqui nativa. Lì, ancora più scopertamente, il processo di identificazione della Mistral nella sventurata veggente del mito greco è completato dal riferimento emblematico all’«huérfano» e a «lo inanimado»⁶. L’avvenimento del congedo forzoso dalla terra nativa è rievocato quindi come uno strappo lacerante della creatura dal corpo di una madre, la madre che è la patria:

Al primer carro de los vencedores
subí temblando de amor y destino
en brazos del que amé contra mí misma
y contra Ilión, la que hizo mis sentidos,
y cuando ya mis pies no la tocaron,
la Patria, enderezada, dio un vagido
como de madre o hembra despojada:
grito de cierva o de viento herido
(MISTRAL G. 2008: 140).

Una patria madre, «matria», come già in altra coeva poesia della poetessa, ma suggerita attraverso gli attributi dell’inermità dell’animale ferito – più marcati nell’altra versione, certo qui assai più rude, scomposta⁷ – tornando poi a recuperare la sua identità naturalistica nella forma del vento, ma ancora un vento umanizzato, un «viento herido». E qui, alla figura della schiava troiana la poetessa sembra anche affidare la rappresentazione della vicenda del suo «descastamiento». Infatti, il giogo della schiavitù sembra essersi fatto infine inebriante giogo amoroso, anche se sventurato, per questa Cassandra mistraliana, che ha finito con anteporre all’amore della «casta» («todo me amaba dentro de mi casta») l’incognita dell’avvenire nelle mani del suo amante «enemigo» («no amé el amor, he amado al enemigo»), fino a smarrire il legame con le terre della

6 «A las puertas estoy de mis señores/blanca de polvo y roja de jornadas,/yo, Casandra de Ilión a la que amaron/en su patria los cerros y los ríos, /la higuera oscura y el sauce pálido, /el cordero del mes y el cabritillo, /el huérfano y también lo inanimado» (MISTRAL G. 2007).

7 Qui v’è il vagire, il sussultare, della natura con «voz de ciervo o leoncillo tenerillo» (MISTRAL G. 2007).

patria sua, dalla quale si sta allontanando con una separazione di fatto irrimediabile:

En su carro me trajo y en su pecho
y ha cruzado bajíos, colinas, y arenales
y las aldeas arremolinadas
el vencedor cuyo rostro les da frío.
Y yo no las he visto ni escuchado
de traer en mi bien los ojos fijos
(MISTRAL G. 2008: 140).

L'ardore della passione connota fino alla fine il temperamento di questa Cassandra. Il suo è un «lugubre canto», come quello della protagonista troiana di Eschilo, il “canto del cigno” (ESCHILO 1970: 128, 133) della donna che va «recta» incontro al suo «destino»:

Yo soy Casandra, la que, sin pedirlo,
todo lo supo y vino a su destino,
yo, Casandra, llena de miradas,
que ve su propia muerte, sin volverse,
y oye en la noche el día que le sigue
(MISTRAL G. 2008: 140).

Del dramma di Eschilo la Mistral ritiene certamente la caratterizzazione del personaggio di Clitennestra come donna spietata in preda ad un'animalesca brama di vendetta, in nessun momento toccata dal dubbio o dal rimorso, intenta a preparare il sacrificio come un «osceno miscuglio» di sangue, a dissetarsi con l'estrema «coppa della vendetta»⁸. Si veda la Mistral:

Oigo y cuento los pasos presurosos
de la que ya apuró su primer sorbo

⁸ «Come un osceno miscuglio prepara. Nella coppa della vendetta anche la mercede per me vuole mescolare; e mentre contro il marito affila la spada, anche la colpa di avermi tratto fin qui vuole con la mia morte farsi pagare» (ESCHILO 1970: 129).

y me sale al encuentro, por beber el otro,
Clitemnestra, que me odió antes de verme
(MISTRAL G. 2008: 142)⁹.

Per esprimere l'avidità della sete di Clitemnestra si produce anche l'immagine, in effetti ricorrente nella scrittura mistraliana, del «cántaro reseco», pronto a succhiare le vite degli amanti:

Y abre las puertas para recibimos
según recibe el cántaro reseco
el chorro de su sidra y de su vino
[...]
Tal cidra y vino a la vejez fui deseada
deseada fui como la azul cascada fina
que ataranta los ojos del sediento
(MISTRAL G. 2008: 142).

Ma nel vaticinio del massacro c'è anche la promessa di una redenzione, di una mistica redenzione amorosa, perché di fatto il duplice assassinio della spietata Clitemnestra determinerà l'unione finale degli amanti in un connubio inscindibile, terreno prima, in una sola catena di sangue, celeste poi¹⁰. Il «faisán cazado» del finale (MISTRAL G. 2008: 146), il corpo di Cassandra innalzato dai servitori come un volgare bottino di cacciagione, assurge come una colomba d'amore in cieli pagani, messaggio di purezza che si innalza in volo dalla sanguinosa ecatombe passionale.

Non l'amante rancorosa, ma la tenera madre che ha atrocemente perso la figlia calca la scena dell'altro poema postumo, intensa rivisitazione del mito del sacrificio di Ifigenia. La narra in prima persona la voce ormai dissennata dal dolore della «Reina loca», come si definisce Clitemnestra nel verso conclusivo del poema, dopo che ha già giurato vendetta contro il gesto

9 Nell'altra versione, la coppa della vendetta di Eschilo più visivamente ancora, nella fosca visione di Cassandra, si tinge di rosso: «A las puertas estoy oyendo el paso/de la hembra que me odia antes de verme/escuchando los pasos presurosos/de la que ya apuró su vaso rojo/y viene en busca del segundo sorbo» (MISTRAL G. 2007).

10 Il finale della *Cassandra* de "El Mercurio" si innalza ad «espacios ricos de éter y de constelaciones», come nel già ricordato epilogo di *Puertas*, mentre quella dell'edizione della Couch a cui ci stiamo principalmente riferendo, si tiene nella più contenuta promessa di un «vuelo», il volo con cui gli amanti, Cassandra ed Agamennone, risorgeranno dalle loro insanguinate spoglie mortali.

empio del marito che ha dato la vergine al rogo come «pino-ciprés o vil mastuerzo», in cambio dei venti favorevoli per muovere contro Troia:

Suben las bestezuelas por el aire
y las diez fuentes para el gran grito,
que Agamenón echó sobre la hoguera
como pino-ciprés o vil mastuerzo
a ala cordera que durmió en mis brazos,
que mi leche mamó como el cervato
y, por mi leche, blanca fue y ligera
(MISTRAL G. 1991: 301).

Bello questo esordio, aperto sull'allertarsi della natura – con lo scappare in volo delle «bestezuelas» e l'innalzarsi aereo delle «diez fuentes» – al grido di Agamennone che ordina l'immolazione della vittima sacrificale Ifigenia, agnello-cerbiatto ancora «bianco» e «leggero» del latte materno di Clitennestra¹¹.

La fitta simbologia zoomorfa che nella tragedia di Eschilo connota la figura di Clitennestra¹², qui, con uno stesso richiamo alla dimensione della feracità, si riversa sul padre colpevole dell'empio sacrificio, sulla folla degli Achei e sui loro stessi dei.

È una simbologia di fatto complementare a quella che designa Ifigenia, la vittima innocente. Si può osservare che la Mistral ne rievoca l'immolazione attingendo a due diverse tradizioni iconografiche, l'una prevalentemente cristiana, ma già peraltro sfruttata proprio da Eschilo¹³, quella

11 La *Clitennestra* dell'edizione della Couch non diverge da questa che sto citando dal volume della Arce e Von dem Bussche, tranne che nell'esordio, dato da un «saben», in relazione al quale il successivo «por» sta evidentemente come complemento di mezzo e non più di luogo: «saben las bestezuelas por el aire/y las diez fuentes por el gran grito» (MISTRAL G. 2008: 134). Con questa versione, quindi, assai meno convincente dell'altra, mi pare, si esprimerebbe solo un avvertimento da parte della natura dei funesti accadimenti umani, e non già anche una sua apprensiva, spaventata, animazione al risuonare del grido terribile...

12 «Giovenca» dalle «nere corna», «leone imbecille», «abominevole cagna», «bipede leonessa» sono gli appellativi di volta in volta attribuiti alla donna uxoricida da Cassandra in preda alle visioni (ESCHILO 1970: 127, 129).

13 «Ma contro quest'uomo non avevi niente allora da dire quando, senza fare di lei nessun conto, come se avesse dovuto ammazzare una bestia da pascolo in mezzo a un numeroso gregge di belle pecore lanose, sacrificò la sua propria figlia, la creatura più diletta delle mie viscere, per incantare i venti della Tracia»: così ribatte la Clitennestra assassina al Corifeo che contro di lei insorge, condannandola «al bando della città, e all'odio e alle maledizioni dei cittadini» (ESCHILO 1970: 132).

dell'agnello sacrificale, l'altra deducibile dallo stesso mito greco di Ifigenia, secondo una cui versione, accolta per esempio da Euripide, la dea Artemide non aveva infine permesso l'esecuzione dell'assassinio, con un provvidenziale intervento sostituendo al corpo della vergine quello di una «cerva montana»¹⁴. Alla simbolizzazione di Ifigenia nell'animale sacrificale del «cordero» fa riscontro dunque quella di Agamennone nell'effigie del «Leopardo Real que engendra y mata» (MISTRAL G. 1991: 302) e, al seguito di questo, della plebe che plaude alla prossima partenza come ubriacata dall'odore della violenza, insensibile al martirio della vergine, genuflessa alla richiesta feroce di «dioses que aúllan cobrando/con el belfo de lobos carne de hijos» (MISTRAL G. 1991: 303).

Sapiente la registrazione dagli occhi della madre della consunzione ignea del corpo della Cordera-Ifigenia, occhi disperati ma ancora capaci di discernere profili delle sue forme amate, della sua delicata grazia femminile, «brazos de gaviota al vuelo», capelli, collo e spalle. Il rogo di Ifigenia, ridotta alla fine al peso quasi etereo di un «pez encenizado», più leggera ancora delle trecce lievi del ricordo della madre, è presto il rogo della stessa Clitennestra, rōsa nell'«alma» e nella «carne» dalla fiamma che, nella resistenza di un cordone ombelicale indistruttibile, si trasmette da figlia a madre. E, nella maledizione della colpa, da queste al padre: «y de esta brase todos arderemos,/Agamenón hasta el último día/tu palacio, tus mirtos, tus palomas,/con un Rey de hombres y una Reina loca» (MISTRAL G. 1991: 303).

Nella *Ifigenia in Aulide* Euripide chiamava a riflettere sulla drammatica contrapposizione tra due opposte «ragioni», mettendo in scena sul finire dell'opera l'improvvisa autoimmolazione della fanciulla in nome del bene della patria, ma sciogliendo poi la luttuosa situazione in un lieto fine, determinato appunto dall'intervento divino di Artemide, evento al quale si collegano le vicende narrate nell'*Ifigenia in Tauride*. Nell'*Agamennone* di Eschilo la subordinazione umana all'ineluttabile «necessità» del destino – del padre che «immerse il collo» della creatura «nel collare della necessità» (ESCHILO 1970: 114) – alimenta la spirale ereditaria di colpe e sciagure che percorre tutta la trilogia dell'*Oresteia*, fino all'emissione del giudizio pacificatore dell'Areopago nelle *Eumenidi*, che scioglie finalmente Oreste dalla persecuzione delle Erinni.

Non molto il complesso problema morale posto da Eschilo emerge nella rivisitazione della Mistral, che sembra piuttosto identificarsi con le istintive ragioni carnali, affettive, della voce

¹⁴ La Mistral evidentemente segue altre fonti, infliggendo a Clitennestra la pena di assistere, o almeno di credere di assistere, alla fine della sua creatura.

femminile di Clitennestra, dal cui stesso sguardo coglie la crudezza di un martirio sulla quale avevano taciuto le bocche dei maestri greci¹⁵. Il suo grido di dolore materno si scaglia contro il duro mondo maschile della politica e della vacua morale patriottica, in nome delle quali il «Rey Leopardo Agamenón», invasato dalla visione del suo «loco triunfo», si presta alle richieste di divinità dal disegno imperscrutabile.

Torna a farsi sentire qui la voce dell'«oscura mujer» di *Desolación*, dei soliloqui ora sommessi ora violenti fino all'eccesso della bestemmia della poetessa di *Tribulación* o del *Nocturno* con un Dio irraggiungibile, sordo ad ogni invocazione. D'altra parte in questi testi ellenici si riaffaccia in un'ambientazione pagana il cruento immaginario sacrificale che, con abbondanza di Cristi martoriati ed esangui, dava ispirazione – sotto il fardello di un pesante immaginario religioso – a tanta prima poesia mistraliana, percorrendone le evoluzioni ben oltre quegli esordi¹⁶.

Ma nel grido di Clitennestra, oltre che la protesta religiosa della poetessa della «desolación», converge anche l'indignata visione civica della donna della maturità contro la corruzione e la violenza dei sistemi politici, contro l'ipocrita «patriotería» degli aggressivi nazionalismi del secolo, fucine di guerre e di imperi totalitari, fitti e sanguinari quelli che si formarono sulle cartine del nuovo mondo negli anni in questione. L'ultima poesia di *Lagar* e *Lagar II* si può dire che nasca, nel rifiuto di quella violenza, come dal ritiro eremitico in un mondo incontaminato di pura natura, il forte tellurismo delle origini riconfigurandosi nella visione dal significato anche sociale di un vivere allo stato naturale, in un «despojo» mistico appreso dalla mistica di varie tradizioni.

Il «regreso» alla patria del *Poema de Chile* – si è tanto detto – è il ritorno ad un'essenza quasi esclusivamente naturalistica del suolo patrio, al di fuori della cui mitologizzata territorialità la Mistral respinge la posticcia struttura patriarcale della nazione. La poetessa, suggerisce Rojo, approda a una «matria», piuttosto che una «patria», più che mai deliberata ad allontanare

15 «Quello che poi seguì io non vidi, né posso dire», frena Eschilo dopo aver rievocato l'immagine della creatura sollevata «come capra sacrificale» sull'altare, poi azzittita «con la violenza di muti bavagli» (ESCHILO 1970: 114). Euripide nell'esodo di *Ifigenia in Aulide*, come si è detto, affida alla bocca di un Messaggero, accorso alla tenda della madre logorata dall'attesa, la narrazione dell'intervento celeste della dea, che sul più bello trasforma il corpo della vergine in quello di «una cerva grande e bella a vedersi» (EURIPIDE 1970: 1090).

16 Ispirazione poetica, vocazione a una poesia che con quella stessa masochistica iconografia della flagellazione si rappresentavano ne *El suplicio*: «Tengo ha veinte anos en la carne hundido/- y es caliente el puñal -/un verso enorme, un verso con cimeras/de pleamar [...] ¡Terrible don! ¡Socarradura larga/que hace aullar!/ El que vino a clavarlo en mis entrañas/¡Tenga piedad!» (MISTRAL G. 2010: 17). Il senso di tutta la raccolta *Desolación* si ricapitolava d'altronde nelle parole finali del «Voto» nella figura del sangue, del dissanguamento purificatorio: «en estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarme» (MISTRAL G. 2010: 87).

l'immagine di un Cile-«cordero» che in quegli anni soccombeva alla presa predatoria dei vari dittatori di turno, di González Videla, «el mandón atrabiliario» (MISTRAL G. 2002: 206), di Ibáñez del Campo, «El Caballo» lo chiamava Gabriela usando un suo soprannome popolare, ma anche el «Rey» (MISTRAL G. - OCAMPO V. 2007: 183, 186), di presso al «Rey Leopardo» della *Clitennestra*.

Clitennestra, la «Reina Loca» di contro al «Rey de los hombres»: non v'è dubbio che la simbologia di questo testo si formi nella logica di quella polarizzazione antagonistica tra femminile e maschile, di quell'incessante conflittualità di genere che diversi studiosi hanno visto informare tutta la sua scrittura, e proprio in questo frangente del suo itinerario poetico farsi particolarmente acuta, o almeno quanto mai esplicita.

Attenti a registrare le varieguate espressioni di tali conflittuali, talora “eversive”, “iconoclastiche” voci del suo mondo poetico, gli studiosi dell'ultima generazione hanno portato le indagini in una direzione ben lontana da quella prevista dal modello della forte «maestra rural» e della candida cantrice della maternità che si cominciò presto a celebrare nella sua figura. E per l'elaborazione di tali “recenti” tendenze interpretative – anche fin troppo ansiose di ribaltare l'«objeto endiosado» dell'immaginario nazionale (OYARZÚN K. 1998: 21)¹⁷, e di sviscerarne l'enigmatica identità con gli strumenti teorici e metodologici degli studi culturali e di genere – è risultato certo importante il rinvenimento di un poema come l'*Electra en la niebla* in cui, molti anni dopo le «canciones de cuna» o le «casí escolares» di *Ternura*, la poetessa di Elqui si confronta con una figura del mito greco investita dalla terribile colpa del matricidio.

Come è annunciato dal titolo, nel poema converge, cristallizzandosi in una densità sinistra e opprimente, un elemento atmosferico che – ha analizzato Rojo – attraversa con costanza anche se con una non statica vicenda semantica tutta l'opera mistraliana (ROJO G. 2010). Qui, ad un primo evidente livello di significazione, la nebbia rappresenta – costituendone quasi l'obiettivo riscontro atmosferico, l'elottiano correlativo oggettivo – lo smarrimento di un'Elettra ormai “snaturata” nella sua identità dal gesto “innaturale” dell'assassinio di Clitennestra:

En la niebla marina voy perdida,
yo, Electra, tanteando mis vestidos

17 Le nuove tendenze critiche si sono pienamente annunciate nel volume collettaneo *Una palabra cómplice* (OLEA R. Y FARIÑA S. 1990), nato dagli interventi degli autori che nel 1987 celebrarono il primo “Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana en Chile”.

y el rostro que en horas fui mudada.
Ahora sólo soy la que ha matado.
Será tal vez a causa de la niebla
que así me nombro por reconocirme

[...]

Esta niebla salada borra todo
lo que habla y endulza al pasajero:
rutas, puentes, pueblos, árboles.
No hay semblante que mire y reconozca
no más la niebla de mano insistente
que el rostro nos recorre y los costados
(MISTRAL G. 1991: 61).

Incapace di riconoscersi, mutata nelle sue fattezze, vaga ossessivamente nella cecità dell'ambiente in una ricerca vana del fratello Oreste, che con la sua complicità ha dato fine ai giorni empì della madre. Questi costituisce, con la sua assenza, l'altro elemento fondamentale del triangolo tragico del poema mistraliano.

Non però nel senso che le dà la Figueroa nel contesto di un'interpretazione che attribuisce estremo protagonismo proprio a quella rimozione del maschile spazio del potere, a quella «tensión entre lo masculino y lo femenino» (FIGUEROA A. 2001: 67) a cui si accennava prima, entro le quali ci è parso fruttuoso provare a guardare la dinamica della *Clitennestra*, ma che in verità sembra interessare di meno le atmosfere di quest'altra Ellade, dominata dalle figure di Elettra ed Oreste. Almeno non nella maniera in cui la studiosa sviluppa la sua analisi, anche centrata sul rapporto tra i due fratelli: al gesto sovversivo di Elettra segue la punizione di un esilio che la esclude di fatto dal «patrimonio de lo nacional», «un *expatriamento*»¹⁸ che la spossa della sua identità e la

18 «En este texto se vive un *expatriamento*, el que está fundamentado en el quiebre de la ley del padre y que, en el poema, se refleja en el ser mujer, mujer exiliada de sí misma, de su propia imagen, de su identidad» (FIGUEROA A. 2001: 68). Si può obiettare che in un certo senso la studiosa porta il testo della Mistral più lontano di quanto pare esserlo dalle fonti greche, per le quali l'atto matricida è suscitato dal bisogno di vendicare la memoria paterna, di ristabilire l'onore e, nella figura di Oreste, la stessa conduzione politica della casa, macchiata e corrotta dalla colpa e dalla lasciva condotta

costringe a un pellegrinaggio a cui solo Oreste, in quanto figura maschile detentrica della funzione simbolica, della parola, può mettere fine. Per questa via l'analisi della studiosa, concentrata sulle chiavi di lettura della critica di genere, finisce col chiudersi la prospettiva sul testo, scivolando in un'interpretazione conclusiva che lo riduce ad una specie di teorema della denuncia femminista della poetessa di Elqui: la nebbia ellenica del poema è il limbo in cui è stata relegata la figura della donna nell'epoca moderna; il matricidio significa la dolorosa scelta a cui è forzato il soggetto lirico femminile ambiguamente incarnatosi in Elettra, costretto a rinnegare il suo principio materno per impossessarsi del «logos maschile» che le permette l'accettazione sociale, e la possibilità della sopravvivenza artistica, etc...

La nebbia di questa Elettra ci sembra addensare altre simbologie, che non vanno slegate dai classici da cui si riverberano, ma che soprattutto devono essere connesse a motivi strutturali della poesia mistraliana: motivi che radicano proprio nella cantrice della maternità, nella complessa poetica dell'«infanzia» di *Ternura*, da lì ramificando prolificamente fino alle cime ormai lambite e rose dalla nebbia dell'ultima *trascordada* poesia mistraliana. È quest'ultima una scrittura autunnale, minacciata dall'oblio, dalla consunzione, ma di certo essa non ha staccato la presa da quel «sedimento de la infancia sumergida» in cui, nel testo chiave *Cómo escribo*, la Mistral individuava più che l'approdo, l'essenza stessa della poesia. Un'essenza “salvifica”, una parola che redime, conducendo oltre la frattura della colpa a uno stato di “grazia” originario¹⁹. Di questa innocente infanzia è fatta l'«habla niña» invocata da Elettra in relazione al fratello che reclama al suo fianco, non di certo, come propone la Figueroa, il *logos* maschile che la salverebbe dalla indistinzione della nebbia, rimponendola alla realtà della *polis*:

della madre di Clitennestra e l'amante Egisto. È vero, certo, che con il matricidio Elettra si macchia di un gesto che la pone al di fuori della morale e della legge degli Achei, ricadendo nella dinamica della colpa, quella colpa contagiosa, ereditaria, la cui espiazione nella trilogia eschilea si carica in particolare sulla figura di Oreste, come è noto. A volerne parlare con i classici termini freudiani, e non sono mancate proposte di leggere in questo senso evoluzioni del mondo poetico mistraliano, con questo mito la poetessa si confronterebbe con l'aspetto edipico – Elettra appunto è la figura complementare nel genere – del suo (presunto) complesso sessuale. Certo la Mistral avrebbe anche potuto capovolgere il mito, ma non è quello che sembra fare in questi versi, tesi in un'altra dinamica simbolica ed espressiva, come proverò ad esaminare.

19 «La poesía es en mí, sencillamente, un ragazzo, un sedimento de la infancia sumergida. Aunque resulte amarga y dura, la poesía que hago me lava de los polvos del mundo y hasta no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado original, que llevo conmigo y que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrímica a la cual bajó el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser le lengua del género humano» (MISTRAL G. 2010: 589-590).

El habla, niña nos vuelve y resbala
por nuestros cuerpos, Orestes, mi hermano,
y los juegos pueriles, y tu acento
(MISTRAL G. 1991: 61).

E figure dell'infanzia, componenti con il loro inestricabile intreccio una calda figurazione della fusione fraterna, sono quelle di Oreste ed Elettra, che assurgono verso la fine della composizione a un'unica inseparabile entità:

Apresúrate, Orestes, ya que seremos
dos siempre, dos, como manos cogidas
o los pies corredores de la tórtola huida.

[...]

El paso enfermo y el perfil humoso,
si por ser uno lo mismo quisimos
y cumplimos lo mismo y nos llamamos
Electra-Oreste, yo, tú, Oreste-Electra
(MISTRAL G. 1991: 63).

«Oreste-Electra» o «Electra-Oreste», uniti dalla complicità della colpa, ma innanzitutto dal vincolo di una catena sanguinea e nutritiva che irrimediabilmente li riconduce alla madre Clitennestra, al suo latte, ed è tale vincolo, o meglio è la recisione di tale vincolo genetico, quel cordone ombelicale di “latte e sangue” celebrato nella poesia di *Ternura*, che principalmente si canta nel poema:

Era mi madre, y yo era su leche,
nada más que su leche vuelta sangre.

Sólo su leche y su perfil,
marchando o dormida
(MISTRAL G. 1991: 61).

Gli studiosi, la stessa Figueroa, hanno già colto la connessione del poema con «la dialéctica» del “sangue” e del “latte” delle sue ninne-nanne²⁰, in particolare di *La canción de la sangre*:

Duerme, mi sangre única
que así te doblaste,
vida mía, que se mece
en rama de sangre.

Musgo de los sueños míos
en que te cuajaste,
duerme así, con tus sabores
de leche y de sangre.

[...]

Sin sangre tuya, latiendo
de la que tomaste,
durmiendo así, tan completo
de leche y de sangre
(MISTRAL G. 2010: 114).

La rappresentazione iniziale del parto come duplicazione, come trasfusione, “ramificazione” del sangue della madre nella vita nuova del piccolo “regredisce” poi – si veda la quarta strofa – in

²⁰ «Dialéctica de la hija hecha de leche y que se torna, debido a su rebeldía, en una hija hecha de sangre», dice Rojo (ROJO G. 2010: 635) in relazione ai versi citati sopra, che tuttavia non mi sembrano indicare una trasformazione, ma anzi paiono riprendere il senso della complementarità organica dei due elementi nella mistica comunicazione materna della citata *Canción*, di sangue e latte.

una visione della maternità come totalità indistinta di corpi e funzioni, in una beata circolarità di flussi vitali: «sin sangre» sua, il bimbo della quarta strofa è aggrappato alle funzioni vitali della madre, le quali d'altra parte attraverso di lui si propagano e risuonano nello spazio (come è espresso felicemente dal gerundio sonoro e allo stesso tempo dinamico del verbo *latir*); poi, al terzo e quarto verso la creatura riacquista autonomia, “completezza” «de leche y de sangre».

La ninna-nanna canta l'ebbrezza quasi mistica di un connubio - nell'omologia o nella duplicazione - che invece si è spezzato tragicamente per l'Elettra del poema dell'estrema maturità, e che tuttavia continua a pesare sui suoi passi come una maledizione. Nella nebbia che opprime il suo vagare si condensa la stessa linfa organica e nutritiva, che, in una sorta di consustanziazione di corpo e spirito, continua a legare i destini di madre e figli:

¿Será que pende siempre de su seno
la leche que nos dio será eso eterno
y será que esta sal que trae el viento
no es del aire marino, es de su leche?
(MISTRAL G. 1991: 62-63).

Irriducibile alla morte, il vincolo, “genetico” e affettivo, si è rappreso in un'animata, fatata atmosfera, come quella che avvolge il soggetto lirico, anch'esso in marcia, dei versi coevi di *Memoria*, che cammina «arropada por la niebla de una memoria que nunca me deja»: memoria molesta, persecutrice, ma che, allo stesso tempo, minaccia di abbandonarla a giorni sempre più prevaricati dal sogno, segnati dall'arretrare dei ricordi verso un'infanzia irrecuperabile, dallo sbiadire della coscienza, abbandonati all'estremo stato elementare di un essere larvale (una «fofa larva pisoteada», con un'immagine analoga a quelle di altre poesie del periodo). E qui, anche più esplicitamente, la perdita della memoria si associa alla rottura delle fonti del latte materno:

Cuando te olvido, ayuna de memoria,
[...]
la niebla soy de las rodillas rotas
goteando las dunas que no aúpan

y soy aquel racimo desgajado
que sin vendimiador dura en el polvo
y como el niño que cortó la leche
maternal y la busca sin sentido
(MISTRAL G. 2010: 503).

Qui la dispersione del latte si lega a quella dell'esilio. E dunque la memoria  il vago simulacro che si scorge nell'orizzonte lontano della «vaga Patria de bruma amorosa», «de la orilla paterna que baja y llega»:

Quiero acordarme más para entenderme,
coger como península suspensa
la vaga Patria de bruma amorosa
que me rasa los sueños de dormida
y que pierdo sin culpa al despertarme.

Creceme, no retires este vaho
bendito de memoria que me nutre,
este silbo delgado hecho y deshecho
de la orilla paterna que baja y llega
(MISTRAL G. 2010: 504).

Come in un miraggio, l'immagine della patria - «la orilla paterna que baja y llega» come un'irraggiungibile Itaca cilena - appare allo sguardo della poetessa giunta al culmine dell'esilio. E la fenomenologia dell'esilio mistraliano proprio nell'Elettra produce alcune sue emblematiche figurazioni: figure di un andare dannato, anime in pena, tristi fole, dissolte in nebbia o esse stesse nebbia («o yo soy niebla que corre sin verse o tu niebla que corre sin saberse»), nella nebbia condensandosi alla fine il vagare maledetto della stessa Clitennestra:

-Ella es quien va pasando y no la niebla.
Era una sola en un solo palacio
y ahora es niebla-albatros, niebla-barco
(MISTRAL G. 1991: 64).

È interessante che tutte le costanti figurali di questi versi riappaiano nel componimento d'ambientazione greca *Muerte del mar*, condensandosi però nella figura dell'altro personaggio delle *Mujeres griegas*, l'Antigone. Qui un'Antigone-nebbia serpeggia inquietamente tra i desolati scenari naturali e le agonizzanti forme di vita sopravvissute al "lutto cosmico" della "morte del mare", tra «las caracolas lívidas y las medusas vaciadas», «las dunas fantasmas» e l'«albatrós muerto» spogliati di vita con il suo ritiro:

Y la niebla, manoseando
plumazones consumidas,
y tanteando albatrós muerto,
rondaba como la Antígona.

Mirada huérfana echaban
acantilados y rías
al cancelado horizonte
que su amor no devolvía.

Y aunque el mar nunca fue nuestro
como cordera tundida,
las mujeres cada noche
por hijo se lo mecían
(MISTRAL G. 2010: 370).

La «cuentamundo» parla qui attraverso la voce corale di un popolo che diversi chiari indizi inducono ad identificare in quello della marina Grecia di Poseidone: i riferimenti a "peana" e

“schiavi sciiti”, alla stessa entità del mare con il termine greco «Talassa», e poi, nell’ultima strofa ad un vento “riparatore” che, come ha notato Martínez Conesa, è aggettivato con il nome della poetessa greca del IV secolo Erinna. All’intervento di tale agente atmosferico – da pensare in opposizione alla stagnante condizione della nebbia che opprime il paesaggio di morte – si affida il salvataggio del popolo, che dal suo soffio salvifico spera di essere trasportato ad «altra costa bendita», a nuove isole.

Si può vedere qui come anche un accadimento cosmico come l’“eclissi” marina sia pensato al calore dell’uterino mondo sentimentale della poetessa cilena, ancora la stessa poetessa che nel paesaggio della valle di Elqui aveva scoperto «el sentido maternal del todo»: senso che ora si estende al sentimento di «horfandad» di «acantilados y rías», al lutto delle «mujeres» che «cada noche/por hijo se lo mecían», imprimendosi nell’onirica visione, dominata dalle figure qui maschili dei «pescadores», del “cullare”, verbo archetipico della poesia mistraliana della maternità, del cullare le barche («y meciéndolas meciéndolas,/tal como él se les mecía»): per supplire l’assenza del loro elemento paterno, ma anche – verrebbe da dire – come per propiziare la benevolenza di potenze superiori, per liberare da quello che sembra gravare su questo scenario di civiltà arcaica e natura primordiale come un castigo divino (MISTRAL G. 2010: 370, 371)²¹.

E dunque, anche qui, evidentemente, la nebbia s’addensa lì dove si è spezzato un legame filiale, si è levata una «mirada huérfana», lì dove si è interrotta con la colpa una catena naturale di sangue ed affetti, tra genitori e figli, tra figli e Gea. Se nella conclusione della favola della *Muerte del mar* si scorge una speranza nel soffio rinnovatore di un vento, stagnano nella nebbia, nei vapori anche di un pesante, stanco sognare, le immagini finali della *Clitemnestra*:

Y aunque mató y fue muerta ella camina
más agil y ligera que en su cuerpo
así es que nos rendimos sin rendirla.
Oreste, hermano, te has dormido

21 Tale è la «naturaleza» della sezione omonima di *Lagar*, natura primordiale, recante nelle sue forme pure le forze sacre attorno cui si concentrano i rituali ierofanici di una civiltà dai fieri costumi pagani, come emblematicamente accade in *Piedra de Parahibuna* con il ritrovamento della pietra sacra: «buena para hacer la ofrenda/y alzar de lo alto su aleluya,/para encender una hoguera/u ofrecer desnudo un hijo/o morir dando el espíritu/ de muerte aceptada y pura» (MISTRAL G. 2010: 368).

caminando o de nada te acuerdas
que no respondes.

O yo nunca nací, solo
he soñado, padre, madre y un héroe,
una casa, la fuente Dircea y Ágora.
No es cuerpo el que llegó
ni potencias
(MISTRAL G. 1991: 64).

In questo finale in dissolvenza anche la soprannaturale forza materna della Clitennestra «niebla-albatros» e «niebla-barco» sembra rifluire nello smemoramento del sonno, di un sogno che rivela, come nei versi dall'accento calderoniano di *Regreso*, la fatuità della vita stessa, la fragilità delle tracce umane.

Ma in queste estreme regioni dell'opera mistraliana, anche in questi inediti scenari dell'«Hélade Ática», solo di poco attutito dal velame della nebbia, continua a palpitare il ritmo vitale della sua antica ispirazione creativa: ispirazione a una «mística fisiológica», a una «poesía en estado natural», come aveva scoperto Valéry con certo stupore di razionalista del vecchio mondo. Immaginifictà che sembra come penetrare e percorrere le dinamiche della materia – si pensino le “Materias” di *Tala* - i flussi organici degli elementi, come ha constatato Gonzalo Rojas in un raffronto comparatistico con la poetica della materia nerudiana. Il poeta cileno, in questo senso, ha parlato di un «sistema poético-teogónico» assai prossimo a «ciertas teogonías de los antiguos griegos» (ROJAS G. 1997: 282). Si potrebbe in questo senso vedere in Esiodo il grande mentore classico della scrittura mistraliana, antecedente anche all'Omero della sua odissea identitaria, e al latino Virgilio delle sue georgiche latinoamericane.

Qui, in questo serrato ciclo di poemi greci, intanto si è rivelata appieno la passione della poetessa di Elqui per i grandi tragici greci. Nelle voci delle «mujeres griegas» si rifrange l'antica poetica del “dolore” della poetessa di *Desolación*, nei loro sacrifici rivivono le passioni “pagane” e cristiane, di amori tormentati e crocefissioni sanguinose, della sua prima poesia, come si è

visto. Ma il *pathos* di questi poemi non scotta più del sentimentale rogo romantico di *Desolación*; sentimenti, parole, bestemmie e invocazioni bruciano ora nel più soffuso calore di «brasa larga» dei «griegos de siempre», da cui la poetessa ha appreso la sua lezione di classicità:

Fui una romántica escandalosa. *Desolación* flota apenas encima de tanto almíbar. Aprendí, después, de los clásicos y de la vida, a no arder tan aparatosamente como las Ferias de Pamplona, para arder mejor, es decir, con brasa larga, con tizón escondido, como los griegos de siempre (MISTRAL G. 2002: 224-225).

Bibliografía

ARCE Magda y VON DEM BUSSCHE Gastón, 1993, *Proyecto preservación y difusión del legado literario de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Organización de Estados Americanos (OEA) y Ministerio de Educación de la República de Chile.

ESCHILO, 1970, *Agamennone*, traducción de Manara VALGIMIGLI, in *Tragici greci*, a cura di Carlo DIANO, Firenze, Sansoni Editore.

EURIPIDE, 1970, *Ifigenia in Aulide*, traducción de Guido PADUANO, in *Tragici greci*, a cura di Carlo DIANO, Firenze, Sansoni Editore.

FIGUEROA Ana, 2001, *Locas Mujeres de Lagar II: "Electra en la niebla"*, in *Escritoras hispanoamericanas: Albalucía Angel, Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik: espejos, desplazamientos, fisuras, dobles discursos*, Santiago, Cuarto Propio, pp. 59-71.

MARTÍNEZ CONESA José A., 1975, *Resonancias clásicas en Gabriela Mistral*, "Cuadernos de filología clásica", n. 9, pp. 329-337.

MISTRAL Gabriela, 1954, *Lagar*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico.

_____, 1976, *Una mujer nada de tonta*, edición de Roque Esteban SCARPA, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, pp. 183-186.

_____, 1977, *La desterrada en su patria*, edición de Roque Esteban SCARPA, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

_____, 1978a, *Gabriela anda por el mundo*, selección de prosas y prólogo de Roque Esteban SCARPA, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

_____, 1978b, *Gabriela piensa en...*, selección de prosas y prólogo de Roque Esteban SCARPA, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

_____, 1978c, *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*, introducción, recopilación y notas de Luis VARGAS SAAVEDRA, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

_____, 1989, *Italia caminada*, presentación de Roberto VERDI, prólogo y recopilación de Miguel ARTECHE, Santiago de Chile, Istituto Italiano di Cultura in Chile, Gutemberg.

_____, 1991, *Lagar II*, presentación de Sergio VILLALOBOS R., prólogo de Gastón VON DEM BUSSCHE, introducción de Pedro Pablo ZEGERS B. y Diego BARROS ARANA, Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

_____, 1993, *Clitemnestra*, in Magda ARCE y Gastón VON DEM BUSSCHE, *Proyecto preservación y difusión del legado literario de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Organización de Estados Americanos (OEA) y Ministerio de Educación de la República de Chile, pp. 301-303

_____, 2002, *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo*, edición por Jaime QUEZADA, Santiago de Chile, Planeta/Ariel.

_____, 2007, *Casandra*, in “El Mercurio”, Domingo 22 de julio 2007, n. 62, 927 (<http://www.editorialalatre.com/articulo/83/acercamiento-a-cassandra-poema-inedito-de-gabriela-mistral>)

_____, 2008, *Mad women: The Locas mujeres Poems of Gabriela Mistral*, edited and translated by Randall COUCH, bilingual edition, Chicago-London, The University of Chicago Press.

_____, 2010, *En verso y prosa. Antología*, Lima, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales.

MISTRAL Gabriela y OCAMPO Victoria, 2007, *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*, introducción y notas de Elizabeth HORAN y Doris MEYER, Buenos Aires, El cuenco de plata.

NUZZO Giulia, 2009, “*Patrias*” di *Gabriela Mistral tra vecchio e nuovo mondo*, in *Incontri e “disincontri” tra Europa e America*, Atti del XXX Congresso Internazionale di Americanistica, Salerno 14-15 maggio 2008, Salerno-Milano, Oèdipus, 2009, pp. 55-90.

_____, 2010a, *Il Mediterraneo di Gabriela Mistral*, in “Civiltà del Mediterraneo”, Anno IX-X (XIV-XV), n. 18-19, pp. 203-282.

_____, 2010b, *Geografie dell'esilio. Gabriela Mistral versus Eduardo Mallea*, en *Donne in movimento*, Atti del XXXII Congresso Internazionale di Americanistica, Salerno 12-13 maggio 2010, Salerno-Milano, Oèdipus, 2011, pp. 345-406.

OLEA Raquel y FARIÑA Soledad, 1990, *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional.

OYARZÚN Kemy, 1998, *Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral*, “Revista Nomadías”, n. 3, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura.

PICÓN SALAS Mariano, 1947, *Europa-América. Preguntas a la Esfinge de la Cultura*, México, Ediciones Cuadernos Americanos.

ROJAS Gonzalo, 1997, *Relectura de la Mistral*, in *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, edición de Saúl SOSNOWSKI, Caracas, Ayacucho.

ROJAS-MIX Miguel, 1991, *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica.

ROJO Grínor, 2010, *Mistral y la niebla*, in Gabriela MISTRAL *En verso y prosa. Antología*, Lima, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, pp. 623-636.

VALDÉS Adriana, 2010, *Tala: digo, es un decir*, in Gabriela MISTRAL, *En verso y prosa. Antología*, Lima, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales.

Presenza, inversione, assenza: Cortázar gioca con le donne omeriche

Mara Imbrogno

Università “La Sapienza” di Roma

L’interesse di Julio Cortázar per il mondo greco si manifesta in diverse opere della sua produzione narrativa e poetica¹. Esaminando il rapporto dello scrittore con la mitologia classica, si rivela degno di attenzione il trattamento che egli riserva alle figure femminili degli scritti omerici, più precisamente alle protagoniste dell’*Odissea*: la riproposizione di tali figure nei testi di Cortázar – in questo breve studio saranno oggetto d’analisi un racconto, un poema drammatico ed un romanzo – avviene infatti rispettivamente sotto il segno della presenza, dell’inversione e di quella che, come si vedrà, può essere considerata un’assenza.

Presenza

Nell’ambito della complessa rielaborazione cortazariana, la presenza si offre sotto le spoglie dell’affascinante Maga Circe, protagonista del decimo canto dell’*Odissea*.

All’interno della raccolta *Bestiario* del 1951, Cortázar inserisce infatti un racconto intitolato proprio *Circe*, che propone la figura della maga omerica in chiave moderna. La conturbante protagonista della narrazione, il cui nome – Delia, che rimanda all’isola di Delos – la collega subito al mondo greco, appare inizialmente come un’ordinaria esponente della borghesia *porteña* del primo Novecento, che lo scrittore tanto detesta: se dunque Circe eccelleva nel canto e si dedicava a tessere una «maravigliosa, immortal tela» (OMERO 1998: 261), la giovane Delia si applica invece allo studio del pianoforte ed al ricamo², attività che rientravano nel novero delle

¹ Penso a racconti come *Las ménades* o *El ídolo de las Cícladas* (entrambi contenuti nella raccolta *Final del juego*, del 1956), ed ai numerosi componimenti di ispirazione greca inclusi in *Pameos y meopas*, del 1971 (come *Anacreonte*, *Los dióscuros*, *Voz de Dafne*), e in *Salvo el crepúsculo*, del 1984 (*Grecia 59*, *Las ruinas de Cnosos*).

² Al pari di altre protagoniste delle narrazioni di *Bestiario*. È il caso, ad esempio, dell’Alina Reyes di *Lejana*, “costretta” dalla sua posizione sociale ad intrattenere gli ospiti suonando il piano o dell’Irene di *Casa tomada*, che trascorreva le sue giornate lavorando instancabilmente a maglia.

abilità e dei passatempi consoni ad una ragazza da marito nella Buenos Aires degli anni Venti. Ma il racconto, a cominciare da un titolo che costruisce immediatamente un ponte con la mitologia, è disseminato di indizi che mostrano la giovane Delia come un'emanazione della temibile maga omerica. Nelle prime pagine del testo, ad esempio, il narratore evoca le morti premature di due fidanzati della ragazza, che viene presentata come «la muchacha que había matado a sus dos novios» (CORTÁZAR J. 2001 [1951]: 94). Infatti, pur essendo uno dei due morto suicida, e l'altro vittima di una sincope – in occasione della quale lo sventurato cade a terra rompendosi il cranio e stabilendo una corrispondenza con Elpenore, compagno di Ulisse che si spezzò l'osso del collo precipitando dal tetto del palazzo di Circe –, pur trattandosi dunque all'apparenza di una morte accidentale ed una volontaria, Delia diventa bersaglio dei sospetti e delle voci malevoli del vicinato, che la ritengono responsabile di queste disgrazie e la costringono a seguire il destino di esilio di Circe. In modo meno drammatico, però: mentre infatti la maga viene confinata nell'isola di Eea, la giovane si limita a spostarsi di quattro isolati, restando all'interno del suo vecchio quartiere.

Altri elementi che suggeriscono l'identificazione di Delia con la «Diva terribile» sono il ripetuto soffermarsi dello sguardo innamorato del suo nuovo pretendente, Mario, sui biondi capelli della ragazza – la chioma della maga, spesso identificata nell'*Odissea* dalla formula «Circe dalle belle trecce», era uno dei principali elementi del suo fascino – ma soprattutto il suo potere sugli animali, che richiama l'assoluto dominio di Circe su leoni ed altre bestie feroci. Infatti,

todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. [...] Y las mariposas venían a su pelo –Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro–, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano (CORTÁZAR J. 2001 [1951]: 96).

Ma l'elemento di maggiore convergenza con Circe – definita da Omero «inventrice di filtri» – è la passione per i «filtros», i liquori alla cui preparazione Delia si applica con totale dedizione.

Questa attività di distillatrice, che sembra distrarre la giovane dai precedenti lutti e viene dunque appoggiata con calore dal fidanzato “vivente”, infastidisce tuttavia i suoi genitori, i quali inoltre si mostrano inspiegabilmente sospettosi di fronte ai cioccolatini ripieni che rappresentano l’altra riuscita creazione culinaria della figlia, esaminandoli sempre con attenzione prima di metterli in bocca.

Il mistero che si cela nella casa di Delia/Circe viene svelato però solo nell’ultima scena del racconto, quando Mario, insospettito dall’ansia eccessiva e malsana con cui la giovane – secondo un rituale ormai consolidato – gli offre nella penombra del salone la propria ultima creazione, riesce a sottrarsi al suo incantesimo ed a scoprire il reale, macabro contenuto dei cioccolatini preparati da Delia, spiegando così una volta per tutte sia la diffidenza dei genitori della giovane sia quello strano retrogusto che accompagnava i cioccolatini al caffè o all’arancia assaggiati in precedenza:

Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia, y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y de alas, el polvillo del carapacho triturado (CORTÁZAR J. 2001 [1951]: 116).

In *Circe* dunque Cortázar rispetta l’essenza della figura mitica, pur trasportandola nella società *porteña* del XX secolo e presentandola nelle vesti di un’inquietante fanciulla che somministra ai suoi partner insetti nascosti nei dolci, ma la combina con le proprie influenze letterarie – la costruzione del racconto è ispirata al poema *La belle dame sans merci* (1819) di John Keats³ – e soprattutto con le sue nevrosi personali. Nel corso di varie interviste – tra cui quella con Ernesto

3 Lo rileva Carmen de Mora, che osserva: «“Circe” y “Silvia” están inspirados en dos poemas de Keats. El primero en “La belle dame sans merci”, que no es sino Circe, la hechicera que domina y degrada al amante con sus filtros amorosos. [...] El aspecto que más admiraba Cortázar de “La belle dame sans merci” era la capacidad de ahondar en el folklore, de eliminar los puentes entre el misterio y su figura momentánea»(DE MORA C. 2007: 66). Sull’intertestualità di *Circe* si veda anche GOYALDE PALACIOS P. 1998: 113-118.

González Bermejo – lo scrittore ha raccontato infatti di essere stato ossessionato, in un periodo di forte stress lavorativo, dalla paura che nel suo cibo fossero presenti degli insetti, spiegando poi come tale fobia fosse completamente svanita subito dopo aver completato il catartico racconto:

Yo tenía una pequeña neurosis, muy desagradable, que consistía en el temor de encontrar bichos en la comida y tenía que mirar cuidadosamente cada bocado antes de llevármelo a la boca, lo que le estropea a cualquiera un buen almuerzo y que además crea problemas de incomodidad personal muy grandes. [...] después de escrito el cuento un buen día me encontré comiendo un puchero a la española sin mirar lo que comía y muy contento y entonces asocié las dos cosas y me di cuenta que había hecho una especie de autoterapia al volcar en el personaje más que morboso del cuento todo el asco, toda la mecánica de la presencia de los insectos en la comida (CORTÁZAR J. - GONZÁLEZ BERMEJO E. 1986 [1979]: 31-32).

Inversione

L'inversione si presenta invece nel primo testo di Cortázar dedicato al mondo greco – che è inoltre il primo testo pubblicato dallo scrittore senza fare ricorso ad uno pseudonimo –, *Los reyes*, un dramma in cinque atti del 1949 che ripresenta il mito del Minotauro.

In questo caso l'autore rispetta l'originaria ambientazione temporale degli eventi narrati da Ovidio, Plutarco ed Omero, ma di fatto li stravolge. Infatti è il re Minosse – colui che ha imprigionato il suo figliastro nel labirinto costruito da Dedalo – ad apparire come un uomo ingabbiato e schiacciato dall'irriducibile alterità del Minotauro il quale invece, nonostante una vita trascorsa in trappola, viene presentato come un essere libero. Inoltre, questo mostro che nel XII canto dell'*Inferno* Dante poneva a guardia del girone dei violenti⁴, nel testo di Cortázar viene proposto come una mite e delicata creatura che si dedica alla poesia e preferisce nutrirsi di erba piuttosto che degli esseri umani che periodicamente gli vengono mandati in sacrificio da Atene⁵.

4 Al loro arrivo nel girone dei violenti contro gli altri, Virgilio e Dante s'imbattono infatti nella bestia, che il poeta descrive con sommo disprezzo: «'n su la punta della rotta lacca / l'infamia di Creti era distesa, / che fu concetta nella falsa vacca; / e quando vide noi, se stesso morse / sì come quei cui l'ira dentro fiacca» (ALIGHIERI D. 2005: 138).

5 I giovani ateniesi risparmiati dal Minotauro convivono infatti con lui nel labirinto in grande armonia e manifestano un sincero dolore alla sua morte, pur consapevoli di doverlo nascondere per non distruggere l'immagine ufficiale del mostro: «¡Callad, callad todos! ¿Pero no veis que ha muerto? Nos rescatarán a todos, volveremos a Atenas. Era tan triste y bueno. [...] Quién comprenderá nuestro cariño? Olvidarlo... Tendremos que mentir, mentir hasta pagar este rescate.

In una storia che inverte dunque i poli della narrazione mitica originaria, portando avanti una difesa di quello che viene additato come un mostro ed evidenziando invece la vigliaccheria e le subdole macchinazioni del re di Creta e del prode Teseo – che in questa sede appare come una caricatura di eroe incapace di confrontarsi con la superiorità morale del Minotauro –, anche la figura femminile, Arianna, è destinata ad avere un ruolo differente.

Infatti, la donna che nella breve allusione alla sua storia contenuta nell’XI canto dell’*Odissea* veniva indicata come amante di Teseo (OMERO 1998: 296), subisce un importante cambiamento, indicato dall’alterazione del suo stesso nome – il quale in questa versione del mito perde la “d”, trasformandosi da Ariadna in Ariana – e riguardante proprio la sfera dei suoi sentimenti.

Questa “nuova” Ariana, che inizialmente in *Los reyes* sembra provare verso il fratellastro una profonda compassione – la giovane accusa infatti Minosse di aver trasformato un giovane del tutto innocuo in una belva feroce, proiettando su di lui le proprie paure ed il proprio rancore –, mostra in realtà di nutrire per il Minotauro un’incestuosa passione amorosa. In attesa di conoscere l’esito dello scontro tra l’ateniese ed il figlio di Minosse, Ariana infatti svela con un intenso monologo i suoi veri sentimenti:

¡Espanto, aleja estas alas pertinaces! ¡Cede lugar a mi secreto amor, no calcines sus plumas con tanta horrible duda! ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh hijo de Pasifae, ven a la hija de la reina, sedienta de tus belfos rumorosos! (CORTÁZAR J. 2007 [1949]: 48-49).

Ed anche se il suo gesto di donare a Teseo, all’eroe, il gomitolo di filo che serve ad uscire dall’intricato labirinto costruito da Dedalo viene mantenuto nella narrazione di Cortázar, questo assume un segno opposto a quello che lo caratterizzava nel mito originario: insieme al gomitolo, infatti, Ariana cerca di mandare un messaggio al Minotauro affinché egli uccida l’ignaro Teseo e possa finalmente fuggire dal labirinto per raggiungerla⁶.

Sólo en secreto, a la hora en que las almas eligen solas su rumbo...» (CORTÁZAR J. 2007 [1949]: 74).

6 Così Ariana racconta infatti il suo incontro con il figlio di Egeo: «Los ojos de Teseo me miraron con ternura. “Cosa

Nonostante le intenzioni ed i desideri della giovane il finale del mito resta però invariato proprio perché il Minotauro – non riuscendo forse a cogliere il vero messaggio di Ariana, e comprendendo che la sua diversità lo rende inaccettabile agli occhi del mondo – sceglie di ottenere la libertà dalla sua condizione di mostro con la morte e si lascia giustiziare da Teseo senza combattere.

Assenza

La figura che è invece in qualche modo “assente” nell’opera di Cortázar è proprio quella di Penelope. Parlo di assenza perché di Penelope, che pur essendo un personaggio “statico”, viene presentata nell’*Odissea* come una donna astuta e valorosa – quasi sempre Omero si riferisce a lei chiamandola «la saggia Penelope» –, Cortázar presenta un’immagine del tutto degradata.

Nel 1963 viene pubblicato infatti il celebre *Rayuela*, romanzo incentrato sulle peregrinazioni di Horacio Oliveira, un tormentato personaggio che attraversa l’oceano in cerca di risposte alle sue inquietudini metafisiche. Il protagonista della narrazione si presenta proprio come un novello Ulisse assetato di conoscenza ed insegue con avidità ed affanno tutti i personaggi e le situazioni che sembrano potergli offrire una chiave d’accesso ad una dimensione esistenziale più elevata, incontrando durante il suo viaggio anche un’affascinante «Maga», Lucía, la quale però – a differenza di Delia –, non sembra avere molto in comune con Circe⁷.

Nell’ambito di questa elaborata narrazione, Cortázar decide di affidare il ruolo di Penelope ad un personaggio assolutamente secondario. Si tratta di Gekrepten, una «muchacha irrecordable» che Horacio si era lasciato alle spalle senza grandi rimorsi partendo per la Francia e che – come lui stesso scopre con sommo sconcerto al suo ritorno a Buenos Aires –, lo ha aspettato fedelmente per tutta la durata della sua assenza:

Pensar que Gekrepten *me ha esperado*. Es increíble que cosas así les ocurran a

de mujer, tu ovillo; jamás hubiera hallado el retorno sin tu astucia” [...] A su lado yo era algo maligno e impuro, lácteo punto turbio en la claridad de la esmeralda. Entonces ordené las palabras de la sombra: “Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana”. Marchó sin más preguntas, seguro de mi soberbia, pronto a satisfacerla. “Si hablas con él dile que este hilo te lo ha dado Ariana...” ¡Minotauro, cabeza de purpúreos relámpagos, ve cómo te lleva la liberación, cómo pone la llave entre las manos que lo harán pedazos!» (CORTÁZAR J. 2007 [1949]: 48).

⁷ Patricio Goyalde Palacios ritiene tuttavia che sia possibile rintracciare anche nelle descrizioni della Maga cortazariana alcuni elementi di identificazione con la maga omerica: «En una novela tan emblemática como *Rayuela*, la Maga presenta algunos rasgos de mujer hechicera; así, por ejemplo, construye una muñeca de cera que ripresenta a Pola, la otra relación amorosa de Horacio, llenándola de alfileres [...]; asimismo, el personaje femenino de *Rayuela* mantiene, como Delia, una relación singular con los gatos» (GOYALDE PALACIOS P. 1998: 117).

otros. Todos los actos heroicos deberían quedar por lo menos en la familia de uno, y he ahí que esa chica se ha estado informando en casa de los Traveler de mis derrotas ultramarinas, y entre tanto tejía y destejía el mismo pulóver violeta esperando a su Odiseo y trabajando en una tienda de la calle Maipú (CORTÁZAR J. 1996 [1963]: 323).

La riduzione parodica della figura omerica portata avanti nella descrizione della giovane – evidente persino nel suo nome, il cui sgradevole suono contrasta violentemente con il melodioso appellativo di Penelope – è racchiusa nell’immagine di quel pullover viola che, in un rituale ormai svuotato di senso, la povera Gekrepten continua a fare e a disfare. Per il resto questa ragazza così paziente, che «cebaba unos mates impecables, y aunque hacía pésimamente el amor y la pasta asciutta, tenía otras relevantes cualidades domésticas» (CORTÁZAR J. 2003 [1963]: 190), ed è disposta ad accudire il suo eroe con totale dedizione, appare come un personaggio banale, insignificante e fastidioso, che non riesce in alcun modo a catturare l’interesse di Oliveira e non conserva nulla della viva intelligenza di Penelope.

Gekrepten rappresenta in fondo la *novia* fedele dalla quale i protagonisti di molti racconti di Cortázar – si pensi a *El otro cielo* (1966), o a *Diario para un cuento* (1982)⁸ – cercano di scappare per non morire di noia, lanciandosi alla ricerca di più affascinanti compagne di avventura.

Con questa donna sommamente scialba la figura mitica subisce dunque la stessa “aggressione” che lo scrittore aveva riservato in *Los reyes* a Teseo: infatti Cortázar mostra in un caso una caricatura di sposa fedele, nell’altro quella di un eroe incapace di fermarsi a riflettere e di comprendere il messaggio del Minotauro, proponendo, come nota Norman Adrián Huici,

una visión crítica, a veces irónica y burlona, de ciertos aspectos de las categorías que informan la conciencia mítica y que muchas veces producen efectos negativos para el libre desarrollo del hombre y que, por ello mismo, son muy utilizados por las instancias del poder para ejercer más cómodamente la dominación de las masas (HUICI N.A. 1992: 413).

⁸ Entrambe le narrazioni vedono un personaggio insoddisfatto preferire alla monotona routine con la propria fidanzata borghese le elettrizzanti vicende vissute in compagnia di una più vitale e squattrinata prostituta.

Così come si rifiutava di aderire alla propaganda delle gesta di un eroe ammazza-mostri – dei quali solitamente preferisce prendere le parti –, lo scrittore rigetta dunque anche l'immagine passiva della donna promossa dalla società argentina di quegli anni, burlandosi della povera Gekrepten che la rispecchia perfettamente, svelando il lato oscuro della composta Delia, o mostrando la distanza di Arianna da quella docile donna trofeo che i re del suo testo pensano di poter facilmente assegnare o guadagnare.

Nei tre testi esaminati, che sono caratterizzati da costruzioni completamente diverse, Julio Cortázar gioca dunque con le figure femminili cantate da Omero: lo fa, come si è visto, trasportandole nel presente, lasciandole nell'epoca di appartenenza ma trasformandole, oppure offrendone una sorta di degradata parodia che le priva della loro forza mitologica. In tutti i casi però Cortázar riesce a raggiungere risultati decisamente originali, esplorando le varie possibilità offerte dalla narrazione mitica e combinandone di volta in volta gli elementi con la sua visione del mondo, con le influenze letterarie del momento, e persino con le proprie nevrosi. Del resto, come sosteneva Cesare Pavese, per la sua valenza simbolica il mito «non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture» (PAVESE C. 1962: 301).

Bibliografía

- ALIGHIERI Dante, 2005, *Inferno*, in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani/Mondadori, Milano.
- CORTÁZAR Julio, 1996 [1963], *Rayuela*, edición crítica, Julio ORTEGA – Saúl YURKIEVICH (curadores), ALLCA XX, Madrid.
- CORTÁZAR Julio, 2001 [1951], *Circe*, in *Bestiario*, Suma de letras, Madrid, pp. 93-117.
- CORTÁZAR Julio, 2007 [1949], *Los reyes*, Punto de Lectura, Buenos Aires.
- CORTÁZAR Julio – GONZÁLEZ BERMEJO Ernesto, 1986 [1978], *Revelaciones de un cronopio: conversaciones con Cortázar*, Contrapunto, Buenos Aires.
- DE MORA Carmen, 2007, *Hacia una comunicación existencial por vía poética. Una aproximación a las ideas estéticas de Cortázar a través de algunas de sus lecturas*, in Nieves VÁZQUEZ RECIO (curadora), *Volver a Cortázar*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, pp. 53-79.
- GOYALDE PALACIOS Patricio, 1998, “*Circe*” de Julio Cortázar: una lectura intertextual, “Arrabal”, Lleida, n. 1, pp. 113-118.
- HUICI Norman A., 1992, *El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar*, “Cauce”, Sevilla, nn. 14-15, pp. 403-417.
- OMERO, 1998, *Odissea*, traduzione di Ippolito PINDEMONTI, in Valerio MARUCCI (curatore), *L’Odissea di Omero*, Salerno Editrice, Roma.
- PAVESE Cesare, 1962, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino.

L'altra metà nel cielo

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

Prima del Tempo

La Mesoamerica non concepiva l'universo secondo la divisione fra Bene e Male.

Nelle molteplici e differenti cosmologie che sorsero nei 3000 anni di storia urbana mesoamericana che precedettero l'arrivo degli Europei, dominava la convinzione che l'esistenza dell'Universo fosse garantita dall'opposizione dinamica degli elementi. Ogni cosa che esisteva aveva un suo doppio uguale e contrario, con il quale interagiva, in un eterno gioco di perdita e recupero di equilibrio.

In questo gioco che coinvolgeva l'intero Cosmo, le nature dei protagonisti spesso si mescolavano:

Como en otras concepciones del mundo [...] el pensamiento mesoamericano no aceptaba la posibilidad de seres puros. Todo lo existente, aun los dioses, era una mezcla de las esencias de lo masculino y lo femenino y era el predominio de una de ellas lo que determinaba la clasificación y el grado de pertenencia de cada ser a uno de los dos campos taxonómicos (LÓPEZ AUSTIN A. 1998).

Così lo studioso messicano parla di un Universo retto da opposizioni di elementi complementari.

In realtà io penso in maniera in parte differente. Io credo che la complementarità nasca da un elemento e da un processo che stanno a monte, ovvero l'equilibrio e la sua ricerca e il cui ottenimento disegnano il limite fra l'esistere e la sua fine, fra l'ordine ed il caos, fra la vita e la morte.

Nella cosmologia nahua, l'origine del tutto è Ometecuhtli, il Signore del Due, unità primordiale. In esso tutto si concentra: tutto e il suo contrario.

Quando nascono i primi due elementi dell'esistente, essi eruttano dalla natura duale di Ometecuhltli scindendosi in due elementi uguali e contrari; forse è lo stesso Signore del Due che si scinde, come probabilmente sono i due nuovi personaggi che formano la Coppia Primordiale, maschile e femminile, che a loro volta si scindono per dare origine a nuovi personaggi che iniziano a popolare l'Universo. In ciascuno dei due nuovi personaggi come in quelli da loro generati, infatti, coesistono quegli stessi caratteri duali che hanno dato origine alla primigenia scissione ed ecco che, come schegge di una esplosione, irrompono nell'Universo innumerevoli nuove scissioni, procreazioni di ogni tipo, andando a occupare i molti lati e spazi dell'Universo.

Soprattutto i molti ruoli.

Ogni elemento va ad opporsi ad un altro uguale e contrario e mette in campo forze che si affrontano e confrontano, delineando infine un sostanziale equilibrio. Sarà compito di Quetzalcoatl, in cui le logiche prefissate si sciogliono in sciarade di eventi, svincolate dagli schemi rigidi del Cosmo nahualmente pensato, introdurre, con il Movimento, il tempo e la storia.

La domanda ovvia che tenta di dare un senso temporale – quando è avvenuto questo? – disvela i caratteri, la forma e il senso dell'Universo così pensato. È un tempo prima del tempo. Sempre, è avvenuto questo, sempre e mai, oltre il Movimento e quindi non nel Tempo, perché quando dall'Unità primordiale erutta la primordiale Coppia e quando da essa esplodono tutti gli elementi del Reale, il Tempo non c'è ancora e tutto rimane cristallizzato nell'Eternità.

Il Movimento che introduce Quetzalcoatl cambia lo stato fra Non-Essere ed Essere, ma il caos insorge e distende la sinistra ombra dell'entropia sull'Universo. Le scissioni generate dal dualismo interno agli elementi, però, si sono fermate al livello della comparsa degli elementi con un carattere prevalente. A questo punto ogni elemento dominato dall'incoerenza dell'esuberanza di un carattere potrebbe provocare la distruzione di tutto. Invece ad ogni prevalenza, ad ogni esuberanza, ad ogni squilibrio, se ne oppone uno uguale e contrario. All'alba del Tempo tutti gli elementi del Reale entrano così in interrelazioni di opposizione dinamica.

La complementarietà di cui parla López Austin è tutta qui: l'opposizione, nel tempo del Tempo, genera quella costante globale dialettica degli elementi che, fra perdita e recupero di equilibrio, genera la vita (nel Movimento) e ne permette l'esistenza (nell'equilibrio che si perde e si recupera in un tempo esteso quanto il Tempo).

L'elemento femminile, molto più del semplice carattere della donna, è una essenza del Reale, come quello maschile: partecipa della costruzione dell'universo. All'opposto di quello maschile forma metà degli elementi del Tutto e quando la scissione primordiale giunge al punto di massima tensione, prima del sorgere del Tempo, ogni opposizione dinamica ha una parte femminile esattamente come una parte maschile.

La donna nella visione mesoamericana precolombiana

L'iconografia mesoamericana, di ogni epoca e regione, non è ricca di rappresentazioni femminili, ma non è neanche completamente avara di immagini. Le poche femminilità raffigurate non sono grandi protagoniste. In genere si tratta invece di comprimarie di grandi capi (famoso le coppie di sposi delle raffigurazioni mixteca e zapoteca). La sessualità è in genere poco segnalata, addirittura rimossa dall'iconografia di queste parti. L'erotismo assolutamente bandito.

Della donna nella società azteca – società guerriera e maschile – ce ne parla l'onnipresente cronaca di Bernardino de Sahagún, segnalando come la *buena mujer* è quella che serve l'uomo, prepara un buon cibo e buone bevande, è sposata, fa figli, è umile e accetta i rimproveri e le correzioni. Insomma è una donna assolutamente funzionale all'uomo guerriero.

Unica eccezione forse, quella delle *cihuateteo*, le donne morte di parto, che, divinizzate,



Scultura di cihuateteo nel Museo de Antropología de Xalapa (da "Antropología Mexicana", vol. V n. 29, 1998).

vengono accolte nel regno di Tlaloc, Signore della Pioggia, il Tlalocan. È una sorte che, significativamente, avvicina le donne che muoiono di parto ai guerrieri, anche loro accolti nel Tlalocan.

In sostanza, però, in tutta l'iconografia dell'area messicana (quella che si estende a nord ovest del fiume Grijalva) non vi sono raccontate grandi azioni di donne. La storiografia di quest'area semplicemente ignora la donna.

Non così però presso i Maya dove invece le iscrizioni riportano spesso nomi, fatti e vite di donne regnanti su questa o quell'altra città.

Per una perversa nemesi della storia, la prima donna di cui si parlerà nella storia mesoamericana nordoccidentale sarà quella Marina, totonaca e amante di Cortés, la cui collaborazione con gli

spagnoli propizierà la fine di quel mondo.

Ma il mondo del sacro, staccata l'essenza dal corpo e dalla realizzazione secolare, proietta il femminile nelle sfere più alte dell'Esistente.

Nella misura in cui la scissione creativa si ferma al livello dell'esistere predominato da un carattere, l'esistere è generatore di squilibrio, per cui ad ogni esistenza deve essere contrapposta una esistenza la cui essenza è uguale e contraria, che, in quanto tale, è capace di far generare quell'equilibrio che serve all'Universo per non cadere nel caos e nell'entropia.

Così il femminile, come essenza, è ancor prima della donna. È qualche cosa di cui la donna è caratterizzata ma che non ne racchiude né tantomeno ne esaurisce l'essenza.

In questa maniera, forse, si spiega la distribuzione di caratteristiche attribuite al femminile ed al maschile nella tradizione mesoamericana.

Qui sotto López Austin (LÓPEZ AUSTIN A. 1998) ne elenca alcune.

<i>Caratteri del femminile</i>	<i>Caratteri del maschile</i>
Frío	Calor
Abajo	Arriba
Jaguar	Aguila
9	13
Inframundo	Cielo
Humedad	Sequedad
Obscuridad	Luz
Debilidad	Fuerza
Noche	Día
Sexualidad	Gloria
Agua	Hoguera
Muerte	Vida
Pedernal	Flor

In certi casi, anche se non sempre, l'attribuzione a questa o a quella essenza sembra legata all'effetto che provoca. Ad esempio, la distribuzione nella sua non attinenza alla logica del



Statuine da Tlatilco, Altopiano del Messico (Museo Nacional de Antropología e Historia)

reale percepito rispecchia la più nota distribuzione di elementi dotati di carattere *caldo* o di carattere *freddo*. Appare indicativo il fatto segnalato proprio da López Austin del chicco di grandine considerato un elemento *caldo*, perché infatti capace di “bruciare” il raccolto.

Nel discorso *femminile/maschile* la sessualità sembra seguire questo criterio. E altrimenti non sembra spiegabile l'attribuzione di morte, *pedernal* o oscurità come caratteri del femminile, opposti a vita, fiore e luce come caratteri del maschile.

Al livello del divino, svincolata dalla sua realizzazione storica, l'essenza femminile invece,

condivide la metà del Cosmo e di tutto l'esistente.

Questo almeno nella tradizione cosmologica a noi più vicina e per noi più nota, quella nahua azteca.

Ma tutta l'iconografia mesoamericana sembra ripetere questo schema.

Per necessaria brevità e solo a mo' di esempio mi limiterò a citarne solo alcuni.

In tempi molto antichi, quelli che precedono la nascita dei grandi centri e delle società complesse, i campi e le tombe, forse persino i pavimenti delle abitazioni si riempiono di statuine rappresentanti figure femminili, dotate dei segni della fertilità. Sono le note *mujeres bonitas* della tradizione archeologica precolombiana. Esse sono nude, con il sesso in evidenza, ma senza nessuna concessione erotica, ed hanno grandi ed elaborate acconciature.

Proprio le acconciature, unite alla esilità del corpo, hanno fatto pensare alla antropologa Laurette Sejourné (1959) ad una sintesi fra la spiga del mais e la fertilità antropicamente espressa, come sublime rappresentazione della fertilità universale.

Contemporaneamente sulle coste meridionali del Golfo del Messico comincia a prendere corpo e dilagare per la Mesoamerica il pensiero olmeca.

Si è detto e scritto, e si dice e si scrive ancora, molto su questo fenomeno (che, per altro, così mi limito a chiamarlo, nell'incertezza delle definizioni) e sul significato della sua simbologia.

Io continuo a credere che alla radice di essa si stendesse l'articolato complesso di una



La Madre Terra raffigurata come una bocca di felino da cui esce un uomo – forse il demiurgo, forse il sovrano eroe – che tiene ad una corda (cordone ombelicale?) un bambino felino. Altare 4 di La Venta. Foto Santoni

cosmologia che aveva come centro l'idea di una specie di Madre Terra (*mutatis mutandis*), più propriamente un essere all'origine del Tutto che si identificava con la Terra, produttrice di vita animale e vegetale.

Questa figura centrale era una madre, nel senso di genitrice, ma non lo era nel senso di quella figura positiva, protettiva e affettuosa, che ha presso tutte le società umane.

La Madre Terra olmeca appare caratterizzata da una natura femminile, perché viene fecondata dallo sperma divino (come nel bassorilievo C 1, detto *El Rey* di Chalcatzingo) e così genera piante e nutrimento per uomini e animali. Ma il suo ventre a bocca di felino, fornito di tutt'altro che inermi zanne, ostentatamente raffigurato in minaccioso spalancamento di fauci, non disegna un quadro solo positivo, ma, secondo una visione tutta mesoamericana di perseguimento di equilibri, contrasta l'idea della positività con prospettive di aggressività e ferocia.

Non sembra quindi incoerente che la fase successiva della stessa sub-area istmica (fra costa del Golfo messicana e costa guatemalteca) proponga rappresentazioni in steli con cornici a forma di quello che gli studiosi chiamano oggi “mostro della Terra”.

L'idea di Madre e Terra unite insieme percorrerà in seguito tutta la storia mesoamericana precolombiana, approdando infine nelle cosmovisioni delle contemporanee culture indigene di questa parte di Mondo.

La Terra come generatrice di vita e come sede dell'Inframondo (dalla Terra si nasce, alla Terra si torna dopo morte), è un binomio che continua a ripresentarsi in forme diverse.

L'interpretazione più diffusa di questo fatto è che abbia a che fare con la classica visione ciclica della storia, legata senza dubbio alla ciclicità della natura, più che logica in società agricole.

Non ne sono completamente convinto.

Indubbiamente i Mesoamericani avevano come primo riferimento l'avvicinarsi delle stagioni. Ma essi si rendevano certamente conto che questa ciclicità – che io credo spiegassero con l'interazione degli elementi in costante ricerca dell'equilibrio, per cui alla stagione secca seguiva quella umida e viceversa - , era imperfetta, viziata da continui “errori”, diversità e peculiarità del Reale, che rendevano necessari interventi continui (in questo senso si spiegano gli infiniti calcoli calendariali maya, alla ricerca delle condizioni cosmiche che si sarebbero verificate, e tutte le ritualità, i sacrifici e le offerte), sia da parte degli uomini, che degli Dèi.

L'era di Teotihuacan cancella la personificazione. Le immagini degli eroi umani, re, guerrieri o sacerdoti che siano, che hanno riempito l'iconografia olmeca ed ancora a quel tempo sono l'oggetto centrale dell'arte maya e zapoteca, spariscono nella Città degli Dèi.

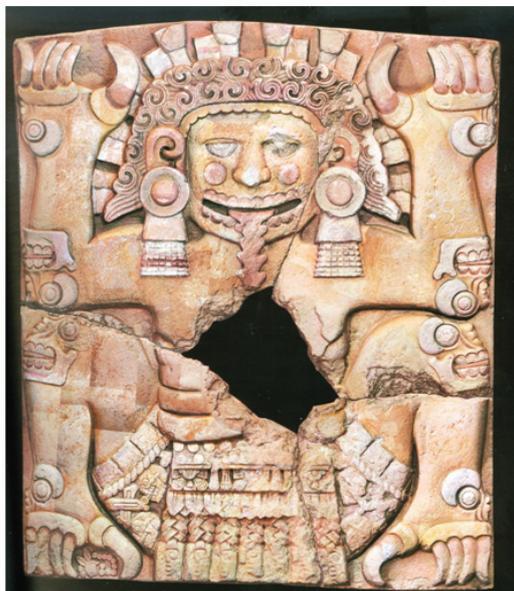
Ma non le raffigurazioni sacre.

Ed ecco che fra le innumerevoli opere che coprono ancora i suoi edifici, appaiono divinità come la Chaclhiuitlicue, Signora dell'Acqua, sposa di Tlaloc, in una enorme statua litica che oggi attende i visitatori all'ingresso del Museo Nacional de Antropología; o Tlaloc, Signore della Pioggia, seduto in cima al suo regno, il Tlalocan, il luogo dove vanno coloro che muoiono d'acqua, i guerrieri e, come si è detto, le *cihuateteo*, le donne morte di parto.

La caduta di Teotihuacan, porta nuove genti sull'Altopiano. Sono popoli nomadi e semi-nomadi, dediti alla guerra e alla rapina. Le vecchie culture dell'Altopiano e dell'intera Mesoamerica sono invase e trasformate dalle robuste tradizioni dei nuovi arrivati. Ma anche questi ultimi subiscono una profonda ridefinizione delle loro culture. Ne nascono nuove idee sul mondo e nuove cosmologie. Ma le radici fondamentali restano quelle disegnate a Teotihuacan.

La nuova Mesoamerica, che sorge in un – per essa - inedito umanesimo, trova dunque sulla sua strada le vecchie teorie cosmologiche e gran parte degli antichi protagonisti. Magari Quetzalcoatl, che nella tradizione teotihuacana aveva dato il tempo agli uomini, è ora un re di Tula e le sue vicende si dipanano sul cammino dell'impero da lui fondato. Almeno fino all'arrivo degli Azteca.

Una delle figure più emblematiche della visione mesoamericana nella tradizione nahua-azteca, che impronta di sé quest'ultima era, è sicuramente quella di Tlatecuhtli. Il nome indica due aspetti: la Terra (*Tlal-li*) e l'essenza nobile, alta, sacra (*Tecuhtli*). La seconda parte del nome in realtà è stata tradotta con “signore” ed in questo senso si opporrebbe a “signora”. Ma il termine,



Tlaltecuhltli nel bassorilievo trovato nel Templo Mayor a Città del Messico (da LÓPEZ LUJÁN L. 2010)

che a volte designa l'elemento femminile nella coppia sacra è *cihuatl* (femmina) o *tlicue* (gonna), che sembrano però indicare entrambe più la natura, appunto femminile, del personaggio cui è riferita, senza alcuna connotazione sacrale.

Un'altra traduzione possibile del termine *tecuhltli* può invece aiutarci a sciogliere una parte dell'arcano: esso è usato anche nel significato di "saggio", "anziano" ed allora il suo opposto può trovarsi in *pilli*, termine in genere tradotto con "giovane nobile". In entrambi i casi, il termine "nobile" include la sacralità.

Ma questo non scioglie l'ambiguità.

Durán (DURÁN F. D. 2002 [1570-1581]) dice che Tlaltecuhltli era molto venerato/a presso gli azteca che in segno di grande reverenza mettevano

un dito nella terra e poi lo portavano alla bocca e succhiavano, sottolineando dunque con quel gesto il ruolo di madre allattante della Terra, cioè di Tlaltecuhltli. Lo stesso Durán, nello stesso passo, riportato da López Luján (LÓPEZ LUJÁN L. 2010), segnala altri due aspetti che mi sembrano estremamente chiarificatori del personaggio. Innanzitutto che Tlaltecuhltli era la *madre de los dioses y el corazón de la tierra* e immediatamente dopo che questa divinità era oggetto di intense offerte e fra queste, oltre al solito coppale e i soliti fiori, comparivano sangue e cibo umano.

Tlaltecuhltli era infatti non solo una divinità creatrice ma, ugualmente, era divoratrice. Un mito che ancora riferisce López Luján, riprendendolo dal frammento della *Histoire du Mechiqne*, descrive come Quetzalcoatl e Tezcatlipoca (già, proprio loro, i due più famosi avversari della cosmologia mesoamericana) si mettano insieme per aprire e fecondare Tlaltecuhltli. Lei (o lui) comincia a produrre frutti, ma le molte fauci zannute che spuntano dalle sue giunture reclamano cibo e cominciano a fendere l'aria in cerca di alimento. Gli uomini così possono approfittare dei frutti della terra, ma alla terra devono restituire alimento. Ed il più gradito ed importante è il sangue.

Due elementi in più mi pare interessante infine segnalare. Il primo è che lo stesso frammento apre su Tlaltecuhltli con queste parole: «había una diosa llamada Tlalteutl, que es la misma tierra, la cual, según ellos, tenía figura de hombre: otros decían que era mujer».

Il secondo che la rappresentazione di questa divinità nel bassorilievo trovato nel Templo Mayor ed in molti altri, ha artigli di felino.

In conclusione, il pensiero mesoamericano sublimò il concetto di femminilità e, staccatolo dalla sua concreta espressione (la donna), lo elevò al rango di comprimario essenziale e vitale dell'ordine cosmico.

Origine e fine della vita, il femminile divino era l'energia ed il luogo dove la vita nasceva e dove moriva e dove la morte si ritrasformava in vita.

Bibliografía

- AA.VV., 1948, *Libro de los libros de Chilam Balam*, FCE, México.
- AA.VV., 1975, *Del Nomadismo a los Centros Ceremoniales*, I.N.A.H., México.
- AA.VV., 1989, *El Preclásico o Formativo, avances y perspectivas*, Seminario de Arqueología 'Dr. Román Piña Chan', I.N.A.H., México.
- AA.VV., 1990, *Historia de la Religión en Mesoamérica y áreas afines: II Coloquio*, Barbro DAHLGREN (coord.), UNAM, México.
- AA.VV., 1994, *Historia Antigua de México*, Linda MANZANILLA, Leonardo LÓPEZ LUJAN (coords), INAH, México.
- ABBAGNANO Nicola, 2001, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino.
- ÁNGULO Jorge V., 1994, *Observaciones sobre su pensamiento cosmogónico y la organización sociopolítica*, in John CLARK (curador), *Los Olmecas en Mesoamérica*, El Equilibrista, México - Turner Libros, Madrid, pp. 223-237.
- ASTURIAS Miguel Angel, 1998, *Hombres de maíz*, Alianza Editorial, Madrid.
- BERNAL Ignacio, 1968, *El mundo olmeca*, Editorial Porrúa, México.
- CLARK John E. (coord.), 1994, *Los olmecas en Mesoamérica*, El Equilibrista, México - Turner Libros, Madrid.
- CLARK John E., 2008, *Teogonía olmeca: perspectiva, problemas y propuestas*, in María Teresa URIARTE y Rebecca B. GONZÁLEZ LAUCK (coords), *Olmeca, balance y perspectivas*. Memoria de la Primera Mesa Redonda, 2 voll., UNAM, Instituto de Investigación Estética, México, I, pp. 145-184.
- DE SAHAGÚN Bernardino, 1983 [1577], *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Edición en fac-simile por la República de México, México.
- DOMENICI Davide, 2005, *I linguaggi del potere*, Jaca Book, Milano.
- DRUCKER Philip - HEIZER Robert, 1956, *Gifts for the Jaguar God*, "The National Geographic Magazine", n. 10, September, pp. 366-375.
- DURÁN Fray Diego, 2002 (1570-1581), *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 voll., Rosa CAMELO y José Rubén ROMERO (editores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F.
- GRAULICH Michel, 1996, *Los mitos mexicanos y maya-quiches de la creación del Sol*, "Anales de

- Antropología”, vol. 28, UNAM, México, pp. 289-319.
- GROVE David C., 2007, *Cerros sagrados olmecas. Montañas en la cosmovisión mesoamericanas*, “Arqueología mexicana”, vol. XV, número 87, México, pp. 30-35.
- GROVE David, 2008, *Religión olmeca: Voces del pasado y direcciones*, en María Teresa URIARTE - Rebecca B. GONZÁLEZ LAUCK (coords), *Olmeca, balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, vol. I, UNAM, Instituto de Investigación Estéticas, México, pp. 135-144.
- LÓPEZ AUSTIN Alfredo, 1996, *Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols. 3ª ed., Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México.
- LÓPEZ AUSTIN Alfredo, 1998, *La parte femenina del cosmos*, “Arqueología Mexicana”, vol. V, n. 29, (Enero-Febrero 1998), Raíces, México, pp. 6-13.
- LÓPEZ LUJÁN Leonardo, 2010, *Tlaltecuhltli*, Conaculta - INAH, México.
- MARTÍNEZ DONJUÁN Guadalupe, 1982, *Teopantecuanitlan, Guerrero: un sitio olmeca*, “Revista Mexicana de Estudios Antropológicos”, vol. XXVIII, Sociedad Mexicana de Antropología, México, pp. 123-132.
- MARTÍNEZ DONJUÁN Guadalupe, 2008, *Teopantecuanitlán: algunas interpretaciones iconográficas*, en María Teresa URIARTE y Rebecca B. GONZÁLEZ LAUCK (coords), *Olmeca, balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, UNAM, Instituto de Investigación Estéticas, México, pp. 333-356.
- MILLON René, 1981, *Teotihuacan: City, State and Civilization*, in Victoria REIFLER BRICKER (coord.), *Supplement to the Handbook of middle American Indians*, University of Texas Press, Austin, pp. 198-243.
- MILLON René, 1993, *The Place Where Time Began: An Archaeologist's Interpretation of What Happened in Teotihuacan History*, in Kathleen BERRIN and Esther PASZTORY (eds.) *Teotihuacan, Art from the City of the Gods*, Thames & Hudson – The Fine Arts of San Francisco, London - San Francisco, pp. 17-43.
- MONJARÁS-RUIZ Jesús (coord.), 1987, *Mitos cosmogónicos del México Antiguo*, Colección Biblioteca del INAH, México.
- NIEDERBERGER Christine, 1976, *Zohapilco*, I.N.A.H., México.
- ORTIZ Ponciano - RODRÍGUEZ María del Carmen - DELGADO Alfredo C., 1997, *Las investigaciones arqueológicas en el cerro sagrado Mantí*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México.
- ORTIZ Ponciano - RODRÍGUEZ María del Carmen, 2010, *Los monumentos de la Merced: iconografía y contexto*, “Thule. Rivista italiana di Studi Americanistici”, n. 22/23-24/25, Aprile/Ottobre 2007-2008,

pp. 145-182.

PADDOCK John, 1966, *Ancient Oaxaca*, Stanford University Press, Stanford, California.

PÉREZ SUÁREZ Tomás, 1997, *Los olmecas y los dioses del maíz en Mesoamérica*, en Xavier NOGUEZ y Alfredo LÓPEZ AUSTIN (coords), *De hombres y dioses*, El Colegio de Michoacán - El Colegio Mexiquense, México, pp. 17-58.

PIÑA CHAN Román, 1977, *Quetzalcoatl, Serpiente Emplumada*, F.C.E., México.

POHORILENKO Anatole, 2008, *¿Cultura y estilo en el arte olmeca: un estilo, muchas culturas?*, en María Teresa URIARTE y Rebecca B. GONZÁLEZ LAUCK (coords), *Olmeca, balance y perspectivas. Memoria de la Primera Mesa Redonda*, UNAM, Instituto de Investigación Estéticas, México, pp. 65-88.

POHORILENKO Anatole, 1981, *The Olmec Style and Costa Rican Archaeology*, in Elizabeth P. BENSON (coord.), *The Olmec & their Neighbors, Essays in Memory of Matthew Stirling*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, pp. 309-327.

POPPER Karl, 1970 [1935], *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino [ediz. orig. *Logik der Forschung*, Springer, Wien].

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ María del Carmen - ORTÍZ CEBALLOS Ponciano, 1994, *Los espacios sagrados olmecas: El Manatí, un caso especial*, in John CLARK (coord.), *Los Olmecas en Mesoamérica*, El Equilibrista, México - Turner Libros, Madrid, pp. 69-92.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ María del Carmen *et al.*, 2006, *Oldest Writing in the New World*, "Science", n.15, September 2006, pp. 1610-1614.

SAHAGUN Fra' Bernardino De, 1989 [1577], *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 2 voll., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Alianza Editorial Mexicana, México.

SANTONI Romolo, 1998, *Olmecografía: la delimitazione storico culturale olmeca attraverso il patrimonio iconografico-simbolico*, "Thule. Rivista italiana di studi americanistici", n. 4/5, Argo Editrice, Lecce, pp. 73-106.

SEJOURNÉ Laurette, 1959 [1957], *Quetzalcoatl: il Serpente Piumato*, Il Saggiatore, Milano [Ediz. orig. *Pensamento y religión en el México antiguo*, F.C.E., México].

SEJOURNÉ Laurette, 1971, *America precolombiana*, Feltrinelli, Milano [Ediz. orig. *Fischerweltgeschichte 21: Altamerikanische Culture*, Fischer Bücherei GmbH, Frankfurt am Main und Hamburg 1971].

STARK Barbara L., 1994, *Entre los olmecas y los totonacas*, "Arqueología Mexicana", Vol. I, n. 5, (Diciembre 1993 - Enero 1994), Raíces, México, pp. 33-36.

Attesa, aspettative, azione nei personaggi femminili di Ramón Gómez de la Serna

Augusto Guarino
Università di Napoli “L’Orientale”

1. Penelope e Gómez de la Serna: un confronto a distanza

A prima vista, se si rilegge nel suo insieme l’ampia e variegata produzione narrativa di Ramón Gómez della Serna è difficile potervi ritrovare la traccia di una riscrittura completa e fedele della vicenda di Penelope, come peraltro di qualunque altro mito dell’antichità. L’interesse di Gómez de la Serna verso il mito non si manifesta in operazioni di riscrittura, re-interpretativa o parodica, del racconto, ma appare piuttosto rivolto a una sua destrutturazione, tendente a farne affiorare in maniera frammentaria alcuni meccanismi profondi, che lo rendono attuale nel presente. È solo a patto di accettare questa tendenza centrifuga e dispersiva di Ramón, che in senso più generale è una delle cifre distintive della sua opera, che si può provare a ricostruire –nel caso di Penelope o di altre figure altrettanto fortemente connotate– il percorso con cui si riallaccia al patrimonio mitico-letterario dell’antichità¹.

Anche volendo tenere conto delle tante variazioni che già dai tempi remoti contraddistinguono il racconto mitico della sposa di Ulisse, non è difficile tracciarne un paradigma dotato di una solida coerenza, una serie di motivi (o mitemi) che articolano l’intero racconto (o mitologema)². Penelope è anzitutto la sposa di Ulisse, che gli resta fedele nella lunga assenza; è poi la custode dell’ambito domestico, dal quale non si allontana mai. Altro tratto saliente della sua vicenda, che contribuisce a renderla esemplare, è l’angoscia e perfino la sofferenza (in alcuni casi identificata come *malinconia*) con cui ella sopporta la sua lunga prova. Penelope, inoltre, è anche la *tessitrice*, colei che per tener fede al proprio impegno *ordisce* stratagemmi e inganni ai danni dei malvagi, sfruttando il tempo a suo vantaggio. L’astuzia di Penelope è in qualche modo simmetrica a quella di Ulisse, ma il suo ruolo si esaurisce in una dimensione statica e interna (alla casa) laddove l’eroe

1 Per una visione d’insieme della narrativa di Gómez de la Serna, si veda REY BRIONES A. 1992.

2 Mi riferisco alle categorie proposte da JUNG C.G. –KERÉNYI K. 1972.

è destinato a intraprendere il viaggio di allontanamento e quello del ritorno.

La coppia di sposi di Itaca è l'incarnazione simbolica della possibilità di un patto nuziale e familiare che resiste a tutte le forze esterne che minacciano di disgregarlo, che siano di natura erotica o distruttiva. In questo senso, il racconto mitico di Penelope e Ulisse, nella sua versione canonica, ha esercitato un'azione *modellizzante* sulla concezione del matrimonio in Occidente (almeno dalle *Heroides* di Ovidio e dal Boccaccio di *De claribus mulieribus*).

Quanto questo modello fosse precario, tuttavia, è testimoniato fin dall'inizio dalle molteplici varianti alle quali il mito di Penelope e del suo sposo è stato soggetto. Il mito della sposa di Itaca è sottoposto in tante versioni, più o meno frammentarie o periferiche, ad assimilazioni suggestive ma forse fuorvianti (Penelope come Moira tessitrice del tempo) o alla deformazione e perfino all'inversione dei motivi: il sudario di Laerte che potrebbe essere stato il velo nuziale per un nuovo matrimonio; la sposa non casta che giunge a giacere con tutti i proci, generando un figlio divino oppure mostruoso, ecc. Questa estrema pluralità di esiti, per Penelope come per Ulisse, non sarebbe stata possibile se non attraverso quella *indeterminazione*, quella reticenza (strategica o dovuta alla pluralità di fonti assemblate) che secondo gli specialisti caratterizza lo stesso testo omerico³.

La pluralità della trasmissione antica del mito e quella moderna, nondimeno, si fondano proprio sulla solidità di un paradigma accettato e riconoscibile, che viene più confermato che smentito dalle sue apparenti "deviazioni". Diverso è il segno della scomposizione del racconto mitico che è dato riscontrare in alcuni autori del Novecento, tra i quali appunto Ramón Gómez de la Serna.

Se è infatti vano cercare di rintracciare nei testi di Ramón la compiutezza dei racconti classici degli Dei e degli Eroi –il loro legame con credenze religiose e con rituali riconoscibili e condivisi– è al tempo stesso quasi impossibile non riscontrarvi la presenza frammentaria, "scomposta", di alcuni motivi di deciso sapore mitico. Il tramite, più che la suggestione della letteratura e dell'arte dell'antichità, è piuttosto l'attenzione precoce quanto disinvolta di Ramón verso la psicologia del profondo, in piena sintonia con quanto avviene in Europa nel seno delle avanguardie storiche. Si tratta di un interesse che rafforza la sua tendenza a una rappresentazione della realtà strutturata più attraverso meccanismi di libera associazione che da dinamiche di

³ Cfr. soprattutto, per interventi recenti, GRIFFIN J. 1986 e KATZ M.A. 1991.

cause ed effetti identificabili. Se Ramón giunge a presentarsi come una sorta di precursore della psicoanalisi⁴, al tempo stesso la sua opera potrebbe essere presa ad esempio della famosa frase di Carl Gustav Jung: «Gli dèi sono diventati malattie; Zeus non regna più sull'Olimpo ma sul plesso solare e produce curiosi esemplari per il gabinetto medico» (JUNG C.G. 1988: 47).⁵

Lo sguardo con cui Ramón guarda agli uomini e alle cose del mondo contemporaneo è una sorta di panteismo diffuso o piuttosto di animismo regressivo, un disarticolato “pensiero selvaggio” che va incessantemente a interrogarsi sulle figure più note del quotidiano, facendone emergere un lato oscuro, che rimanda alla dimensione dell'ignoto e del trascendente⁶. È questo sguardo che, proprio accentuando fino al parossismo i connotati di personaggi e ambienti che sembrano tratti dal più risaputo realismo *costumbrista*, disattende puntualmente la prevedibilità dei comportamenti che quei personaggi e quegli ambienti comporterebbero.

In questo senso, alcuni motivi tipici ereditati dal romanzo ottocentesco possono sperimentare un “salto di livello”, entrando in un ambito in cui non è impossibile riconoscere situazioni e figure di un passato atavico. È quanto proveremo qui a fare, limitatamente ad alcuni motivi riconducibili al mito di Penelope in un campione di quattro opere narrative di Gómez de la Serna, che va da *La viuda blanca y negra* (1917) fino a *La Nardo* (1930), passando per *La quinta de Palmyra* (1923) e *La mujer de ámbar* (1927). Ciò che ha guidato la scelta è la presenza in questi romanzi –sia pure in forma frammentaria o disarticolata– di alcune delle invarianti del mito di Penelope: al centro della vicenda vi è una donna, legata al protagonista da un vincolo sentimentale, che appare relegata (secondo un ruolo tradizionale) a un ambito domestico, oltre che caratterizzata da un'apparente passività rispetto ai meccanismi che muovono la vicenda. A fronte di questi elementi (dimensione

4 Mi riferisco ad esempio a *El doctor inverosímil*, pubblicato nel 1914 e successivamente, in una versione ampliata, nel 1921, per il quale l'autore rivendicherà una sorta di anticipazione dei temi psicoanalitici, indipendente dal contatto con l'opera freudiana: «No se conocía aún en España –fuera de algunos especialistas de la psiquiatría que leían el alemán- el nombre y la doctrina de Freud [...] Al releer ahora en pruebas esta nueva edición de mi libro lo que me ha hecho verdadero efecto es pensar que en 1914 tuviese el atrevimiento de mis psicoanálisis cuando no los escudaba ni los había precedido prueba de autoridad ninguna» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1961: 7).

5 Per una curiosa coincidenza onomastica (o junghiana *sincronicità*) viene talvolta erroneamente attribuita a Ramón Gómez de la Serna la traduzione argentina di *Tipi psicologici* di Jung, realizzata invece del quasi omonimo e contemporaneo romanziere, drammaturgo e traduttore Ramón de la Serna y Espina (Valparaiso 1894- Santiago del Chile, 1969), figlio peraltro della nota scrittrice Concha Espina: JUNG C. G. 1936.

6 Si veda, a questo proposito, l'intero capitolo LVIII della sua *Automoribundia* dedicato alla sua concezione di Dio. Mi limito a citare un passaggio illuminante sulla sua concezione di trasfigurazione del quotidiano: «Lo que no perdona Dios es que no se le comprometa en todo, que haya alguien tan cínico y tan insultante que deje de contar con él durante un solo momento [...] ya he encontrado un consuelo en la exageración de las cosas, en la multitud de la realidad, en los subterráneos de una casa de pianos» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2008: 427 e 428).

“interna” e passiva della donna) il protagonista maschile è connotato apparentemente da una maggiore mobilità e soprattutto una maggiore libertà d’azione.

Si tratta, è evidente, di un’esile traccia del racconto Penelope-Ulisse, ma che già basta a differenziare i quattro romanzi scelti rispetto ad altre narrazioni di Gómez de la Serna, a loro volta molto significative per l’esplorazione dell’universo femminile condotta dall’autore, ma nelle quali la figura femminile non coagula in una singola protagonista ma si frammenta ulteriormente in una serie ampia di rappresentazioni diversificate e contraddittorie, quali ad esempio *El chalet de las rosas* (1923) o *¡Rebeca!* (1937). Come si vedrà, nondimeno, anche nei quattro romanzi che affronteremo le variazioni sullo schema sono rilevanti.

Va detto, preliminarmente, che in nessuno dei quattro romanzi prescelti vi è un vero e proprio vincolo coniugale formalizzato tra la protagonista femminile e il proprio deuteragonista maschile. Il che non significa che l’istituzione matrimoniale sia estranea al loro rapporto. Ciò che si verifica nei romanzi di Gómez de la Serna, come si vedrà, è una sistematica inversione logica e cronologica dei momenti in cui viene tradizionalmente scandito sia il rituale del patto nuziale che le prove iniziatiche che dovrebbero propiziarlo o rafforzarlo.

2. *Il triangolo fantasmatico*

Nel caso di *La viuda blanca y negra*, che è la storia di un uomo, Rodrigo, che intrattiene un lungo rapporto erotico con una vedova, Cristina, lo status matrimoniale della donna, implicito nella sua condizione di vedova, assume una peculiare centralità. Il protagonista incontra per la prima volta la donna in Chiesa, in occasione di una messa in suffragio di un proprio defunto, mentre la donna vestita a lutto è inginocchiata in un confessionale:

Confesión larga era la de aquella mujer misteriosa e interesante, que muy vestida de viuda parecia contar la agonía de su esposo y lo que ella lo quería, al memorialista de la confesión, encerrado en su garigola (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1988: 81).

Dopo un breve corteggiamento, iniziano gli incontri amorosi tra Rodrigo e la vedova, che si svolgono nella casa della donna, nel quale sono esibiti in bella mostra i ricordi del defunto marito.

L'intero appartamento finisce per apparire come una sorta di santuario gelosamente conservato in memoria del matrimonio che la morte avrebbe dovuto sciogliere. Nel romanzo, al contrario, è la morte a rinsaldare il rapporto tra Rodrigo e la protagonista, ma paradossalmente proprio perché rende ancora presente la figura dell'*altro*, del *fantasma* del rivale. Fin dal primo incontro, il protagonista avverte un senso di colpa, per un tradimento perpetrato ai danni del marito assente:

era desleal a aquel hombre por el que guardaba luto ella, a un señor desconocido que a lo mejor se parecía a su padre y entonces sería como si habiéndole sobrevivido su madre, alguien como él se la hubiera pegado con ella (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1988: 94).

Sarebbe perfino superfluo sottolineare quanto in questo senso di colpa vi sia la traccia di un altro mito ancestrale come quello di Edipo, se non per il fatto che, a differenza dello sventurato figlio-marito di Giocasta, Rodrigo (come peraltro l'autore del romanzo) si avvale deliberatamente dell'attrazione libidica implicata nella sovrapposizione, sia pure fantasmatica, delle figure. Si tratta di un *fantasma* che si fa peraltro ben presente, se il protagonista ha costantemente l'impressione che «había un hombre detrás de la viuda, un hombre que presenciaba todo el acontecimiento» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1988: 96).

Ciò che eccita Rodrigo è appunto il ruolo di usurpatore, di *altro*, rispetto a un marito la cui morte non è certa (anzi, viene smentita da tracce che si fanno sempre più insistenti), che quindi –come Odisseo– potrebbe tornare, per riprendere il suo posto, forse perfino per vendicarsi. A far precipitare la vicenda verso uno scioglimento solo apparentemente paradossale è però la notizia, che arriva dopo un lungo periodo di incertezza, dell'effettiva morte del marito della donna. Dal momento in cui la scomparsa reale del marito si sostituisce alla *fantasia* di morte per la quale Rodrigo aveva accettato il legame con la donna, Cristina perde ogni interesse ai suoi occhi.

Se la storia di Ulisse e di Penelope è quella di un amore che va *oltre* le insidie della morte e dell'assenza, quella di Cristina e Rodrigo è al contrario quella di un rapporto possibile solo *mentre* vi sia confusione tra l'assenza e la morte.

3. *L'impossibile ritorno*

La vicenda narrata in *La quinta de Palmyra* potrebbe quasi apparire come una disinvolta e perfino parodica riscrittura femminista del mito di Penelope. Palmyra Talaes, la protagonista, è una donna benestante e indipendente, signora e padrona della tenuta che viene evocata nel titolo, dalla quale si muove raramente. In piena consapevolezza, intrattiene una serie di rapporti di convivenza con alcuni uomini, che rappresentano evidentemente dei *tipi* di personaggi maschili: un nobile spagnolo, un ingegnere, un medico ebreo statunitense, un pianista, un marinaio. Ciascuno dei personaggi, di volta in volta, fa mostra –anche se in diverse proporzioni– delle caratteristiche tipiche del genere maschile (in particolare, l'intraprendenza, l'indipendenza, il desiderio di viaggiare per il mondo, ecc.) ma anche di tutte le relative debolezze. Palmyra, sia pure per motivi diversi, finisce per distaccarsi da tutti i suoi amanti, uno dopo l'altro.

Il primo, Armando, è un nobile spagnolo, caratterizzato dalla grandiloquenza dell'aristocrazia ispanica, dal gusto per lo sfarzo e dall'atteggiamento assolutamente anti-economico. Alla fine dell'episodio, che si conclude con l'abbandono della *Quinta* da parte dell'uomo, si scoprirà che si tratta sì di uno spagnolo ma tutt'altro che nobile. Tra gli uomini successivi, c'è un ingegnere, Fausto, dall'atteggiamento serio e razionale, con il quale Palmyra condivide un *ménage* presto noioso per entrambi, e che la donna scaccia di casa quando l'iniziale galanteria si tramuta in un atteggiamento sgarbato e perfino violento. In seguito accoglierà in casa Samuel, medico ebreo di origine statunitense, che ben presto si allontana per proseguire le sue peregrinazioni. C'è poi Félix, un pianista apparentemente dotato di una sensibilità femminile, modellata su tutti gli stereotipi dell'artista decadente, ma che si scoprirà ammantare una psicologia rozza e mediocre. Palmyra ospita poi un marinaio, il capitano Buonaventura, che inizialmente la affascina per la vita avventurosa che lascia intravedere, ma che si rivela altrettanto arido e insensibile, pronto a prendere le distanze da Palmyra proprio quando la donna si sta rimettendo da un grave incidente.

L'insieme di episodi, costituiti dai rispettivi periodi di permanenza degli amanti di Palmyra presso la sua tenuta, marca l'incolmabile distanza tra l'universo domestico della donna e quello di ogni possibile partner maschile:

Ninguno se sabía quedar. Todos tan sentimentales, tan grandes, tan talentudos,
con tanto carácter; pero ninguno sabía quedarse, aquel quedarse en que no había

ninguna renuncia.

Ella se sentía más sabia que ninguno al apreciar lo que era aquella Quinta al borde del mundo y despreciaba a todos los hombres como a ladrones que huyen después de robar (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1982: 137).

L'eros maschile, come nel mito di Ulisse, appare fatalmente connotato da un'intrinseca vocazione alla mobilità, oltre che attraversato da una pulsione violenta e da un desiderio di possesso (la guerra e i traffici delle grandi città):

Necesitaba el amor que no hace su maleta [...] Los hombres necesitan irse a la guerra y a las ciudades (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1982: 139).

Il testo si chiude con uno scioglimento che all'epoca dovette sembrare inatteso e scandaloso: Palmyra ricambia le attenzioni di una sua amica dalle note inclinazioni omofile, Lucinda, con la quale sembra finalmente poter vivere l'ideale di una romantica corrispondenza sentimentale tinta di coloriture letterarie (le due donne passano i pomeriggi leggendo le liriche della poetessa Renée Vivien e di «esas poetisas portuguesas dañadas por el mal insaciable»). Il romanzo cala il sipario sulle due donne che si rinchiudono nella casa, suggellando un rapporto amoroso che conclude l'esplorazione dell'eros e al tempo stesso rappresenta l'unica opzione possibile per custodire uno spazio domestico che è evidente allegoria della stessa identità della protagonista.

L'intera vicenda di Palmyra è caratterizzata da elementi mitico-fiabeschi, a cominciare dalla caratterizzazione del palazzo e del suo giardino. La donna e la sua dimora hanno qualcosa di regale («somos dos hijas bastardas de un rey», dichiara Palmyra alla sua amante), quasi un'estrema sopravvivenza di un passato che è più leggendario che storico⁷. La sequenza di amanti ospitati nella villa ha qualcosa in comune con la serie di pretendenti che, in tanti racconti mitici (tra cui quello della stessa Penelope) e in tante fiabe, si contendono la mano di una principessa erede del potere regale, seguendo un percorso iniziatico dietro il quale si celano oscuri misteri e grandi pericoli. Palmyra, nel suo ammaliare i personaggi maschili così come nella sua frustrata aspirazione a farne degli aiutanti nel ruolo di custodi di un ambito domestico, è dunque un po'

⁷ Nella sua *Automoribundia*, Ramón confessa il fascino esercitato su di lui da quel Portogallo «ilusionado aún por sueños antiguos» che lo aveva fatto «volver al pasado» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2008: 325).

Penelope e un po' Circe, vittima di eroi maschili del nostro tempo, che affrontano il viaggio non tanto per necessità o voglia di esplorazione ma per superficiale irrequietezza.

4. *L'archetipo mediterraneo*

Se il mito di Ulisse e di Penelope è leggibile come traccia di un rituale di ritorno alla sfera nuziale dopo l'attraversamento della morte –l'esperienza della guerra e la discesa agli inferi– si è visto come la storia di Palmyra declini il nesso matrimonio/prova iniziatica nel segno opposto dell'allontanamento, dell'assoluta separazione tra l'universo maschile e l'ambito domestico. Qualcosa di analogo, sia pure con un percorso e una prospettiva diversi, accade ne *La mujer de ámbar*. La quasi totalità del romanzo, ambientato nella Napoli contemporanea –quella che lo stesso autore aveva conosciuto direttamente – ma con una rappresentazione che rimanda costantemente a un passato mitico e leggendario⁸, è costituito da una serie di episodi leggibili come altrettante prove iniziatiche che il protagonista, il giovane spagnolo Lorenzo, sostiene per poter accedere all'evento finale, che dovrebbe essere quello della celebrazione del matrimonio con una ragazza napoletana, Lucia Smili.

Lorenzo, che si è trasferito a Napoli per sfuggire a una non precisata inquietudine esistenziale⁹, vede in Lucia l'incarnazione di un archetipo mediterraneo, a cominciare dal colore ambrato della sua pelle, che nella sua fantasia rappresenta la manifestazione di una luminosità che giunge tuttavia da un passato oscuro, *fossile*, che è anzitutto quello della città:

Bajo su pelo moreno el color quería proclamar cuál era el adjetivo que le cuadraba por su transparencia dotada de la amarillez simpática y pulida, traspasada de una tenue luminosidad casi fosforescente de ánima vital, pero devorada por todos los aspectos candentes del vivir. Solía encontrar ese color en las mujeres con más tipo napolitano, como maceradas y con cierto tono de carne de membrillo conservado en el profundo depósito de la ciudad [...] por la espuma del mar fue conducido el ámbar, esa resina o bálsamo endurecido de los árboles antediluvianos, ese ámbar

⁸ «No sé por qué me parece que Nápoles se salvó del diluvio... Quizá la raíz napolitana vive siempre y no es la de Noé»; «Reino plutónico aquel de Nápoles, tenía muy ajustadas sus cuentas para que no se enredase toda su fauna abisal» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 83 e 108).

⁹ «Había ido a Nápoles buscando el refugio bondadoso y último para su pereza de vivir [...] También había ido a parar allí como siguiendo una huella de sí mismo en el pasado» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 11).

que el mar se encarga de extraer y arrojar a las playas (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 41)¹⁰.

La famiglia della donna, che per Lorenzo è l'incarnazione della tipica famiglia napoletana del popolo, custodisce religiosamente la memoria di un fosco episodio, in cui un antenato, all'epoca del Vicereame, era stato ucciso proprio da uno spagnolo. Come in un mito classico, questo crimine del passato, oltre a determinare nella famiglia un astio verso la Spagna e gli spagnoli, incombe sulla vicenda come una sorta di maledizione, che effettivamente ne ipotecherà l'esito tragico.

Il periodo di fidanzamento tra Lorenzo e Lucia, nel quale la donna si propone con l'immagine e il ruolo di vergine-sposa, sembra segnare da parte del giovane la volontà di essere accettato nel seno di una comunità tradizionale, dai tratti addirittura ancestrali, per cercare di sottrarsi a una sensazione di malessere e di vuoto. Il percorso che Lorenzo intraprende, tuttavia, sembra essere al contrario punteggiato da episodi di compulsiva infrazione delle regole, quasi in una inconsapevole volontà di degradazione e punizione.

Lucia ha un fratello, Raffaele, che le somiglia tanto da sembrare un gemello (o un *doppio*), il quale apparentemente è un marinaio ma che esercita il prossenetismo. Lorenzo apprenderà poi che vi è un fratello sacerdote, un altro (Luca) che è in carcere, e un'ulteriore sorella (Lisa, a sua volta somigliantissima a Lucia), la quale a causa di un amore illecito era stata costretta ad abbandonare la famiglia e diventare una donna "perduta". Il protagonista è certo turbato da queste progressive rivelazioni degli aspetti oscuri della famiglia, ma ne è al tempo stesso attratto, tanto da sperimentare un morboso desiderio di possesso. Preda di un'autentica «obsesión sexual» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 139), non si fa scrupolo di discendere negli inferi della città e ricercare il contatto erotico prima con Nazarena, la prostituta amante di Raffaele, e in seguito con Lisa.

Il romanzo si conclude nel giorno delle nozze: Lucia indossa uno di quei bellissimi ed elaborati abiti da sposa che sono tipici della tradizione napoletana e mentre attende l'arrivo di Lorenzo si sporge dal balcone e si scaraventa nel vuoto. In questo gesto Lorenzo vede una sanzione per la serie di trasgressioni di cui è colpevole ma anche il compimento di un destino (riservato ancora una volta a uno spagnolo) di infrangere l'intimità e la sacralità dei vincoli familiari.

10 «“Es de ámbar” se repetía Lorenzo, que veía en aquella muchacha la concentración de bálsamos antiguos y, por lo tanto, aquella destilación del tiempo que tanto le encantaba encontrar en el alma de Nápoles» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 42).

In *La mujer de ámbar* Ramón gioca efficacemente sulla stratificazione di registri narrativi e di rimandi culturali, che vanno dall'efficace richiamo a un bozzettismo di ambientazione partenopea all'allusione intertestuale al capolavoro manzoniano.

Forse mai come in questo romanzo di ambientazione napoletana Gómez de la Serna satura il testo di esplicite allusioni mitico-leggendarie. La società napoletana è vista come una mescolanza eterogenea di costumi borghesi e di usanze e rituali ancestrali. Frequenti sono gli accostamenti tra i personaggi e figure mitologiche, come le ninfe o le sirene¹¹.

Lucia non può essere considerata una Penelope se non nella sua virtualità di sposa promessa e di donna relegata a un ambito familiare rinchiuso in se stesso ma nel quale sembrano aprirsi abissi e misteri insondabili¹². Non è certo lei a tessere le trame che muovono tutti i personaggi, e perfino nel suo gesto finale non è chiaro se sia leggibile un'estrema volontà di riprendere in mano il proprio destino (una disperata protesta, ad esempio)¹³ o l'accettazione di un esito fatalmente tracciato (almeno nella sua percezione soggettiva). È anche questa ambiguità a fare di Lucia un personaggio più tragico che epico, di una tragedia straniata e pericolosamente ai limiti del grottesco, così come non di rado accade nelle narrazioni di Gómez de la Serna:

Lorenzo la miraba consternado y sospechaba que ella había asistido a sus dudas y deslealtades y no se las había perdonado, deseando meterle bien en el cuadro de la tragedia, convirtiéndolo en ridículo y falso actor dramático, abandonado por la novia en aquella boda sin tornaboda, haciéndolo viudo de una sombra para mayor escarmiento (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 156).

11 Ad esempio, Nazarena dice di se stessa «de lo que sí estoy segura es que bailé alguna vez en el templo de Isis» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 83) e più in generale la visita al postribolo del protagonista viene descritta come l'ammissione a un luogo di culto pagano. Più oltre, Lorenzo non esita ad assimilare i rituali cristiani a quelli dell'antichità: «repitiéndose por monjas cristianas el caso de las vestales que guardaban el fuego sagrado al altar de Vesta, obligadas a la virginidad como estas monjas escondidas. El parecido de las dos liturgias a través de los tiempos, le dio el escalofrío de la eternidad en que todo se repite infinitamente» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 94).

12 Il protagonista coglie nella famiglia una «aspiración a la tragedia que palpitaba en aquel hogar como una beligerancia y una usura de la vida» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 110).

13 Sembrerebbe confermare questa prospettiva uno dei pochi passi in cui, in un monologo interiore, si rivela il punto di vista della protagonista: «Me siento engañada [...] No acaba de comprender el rincón en que va a vivir, le detesta, y sin embargo, todo está dispuesto y mi familia espera no sé qué transformación de esta boda, algo como un milagro. El no comprende la sombra de nuestras calles y todo lo que nos va a rodear desde mañana... Va a creer que ha entrado en un infierno por no poder entender lo que nos es familiar» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 1937: 155). Il testo, tuttavia, resta sostanzialmente reticente sulle motivazioni del gesto di Lucia.

5. *L'odissea urbana e il viaggio verso il nulla*

La protagonista del romanzo *La Nardo* (1930) per le sue caratteristiche sembra collocarsi esattamente agli antipodi rispetto al mito di Penelope, anche se confrontata ai personaggi principali delle opere precedentemente considerate. In particolare, se nei tre casi già visti la vicenda delle figure femminili appariva sostanzialmente circoscritta a un ambito domestico, con il quale la donna sostanzialmente si identificava, Aurelia Rojo, detta la *Nardo* per il colore bianco della sua carnagione¹⁴, sembra al contrario connotarsi per una dimensione esterna e per una spiccata propensione alla mobilità.

Si tratta, tuttavia, di una dinamicità circoscritta a uno spazio ben definito, che è quello della città di Madrid. Per Aurelia la grande città è un microcosmo dal quale non si allontana mai, ma che nella sua parabola ella vive in tutte le sue articolazioni, dal nativo quartiere popolare di Lavapiés, fino alla periferia estrema (dove la struttura urbana si incontra con elementi già rurali), passando per i quartieri borghesi che la accolgono in alcuni momenti centrali della sua vicenda. Al tempo stesso, la protagonista è in se stessa simbolo e compendio di questo microcosmo metropolitano, del suo fascino conflittuale e crudele:

La Nardo era la hija de la luz de Madrid, pero estaba confinada por las gentes que viven lanzando sobre las mujeres hermosas miradas atravesadas de miedo a la vida (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 312).

Aurelia cimbrea su belleza, que era un misterio a voces, pero un misterio siempre, y sonreía como llevando dentro secretos de Cibeles áurea, diosa de la Tierra que viviera de incógnito en Madrid (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 319)¹⁵.

14 «Su blancura especial era la que le había conseguido el sobrenombre de La Nardo [...] Era una blancura mate, sana y olorosa la suya, verdadera blancura de nardo, bordeada de esos ladillos oscuros y sonrosados que dan al nardo un nimbo casi carnal y que en ella eran como corteza quemada que daba la más sabrosa blancura a la franqueza de su rostro, al centro de su descote, el antebrazo de sus brazos» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 223). Va chiarito che in spagnolo il Nardo, o Vara de San José, è la pianta dai fiori bianchissimi conosciuta in Italia con il nome scientifico di *Nardos Polianthes tuberosa*, mentre con il nome di Nardo (*Nardostachys grandiflora*) si designa in italiano una pianta di origine mediorientale, famosa fin dall'antichità per il balsamo che se ne ricava e dai fiori rosacei.

15 Si veda ancora come la definisce uno dei suoi vari amanti: «Eres tan la hembra madrileña, que cuando pienso en nuestros paseos no sé si es melena tuya o de las tapias de la yedra colgandera que hemos visto» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 326); lo stesso personaggio, che è un milionario venezuelano, prende le distanze da lei perché avverte «que

Se le protagoniste dei romanzi precedenti a malapena sembravano avere una vita al di fuori della propria sfera domestica, Aurelia Rojo, al contrario, non ha una vera e propria casa. La sua vicenda inizia, significativamente, nella *cuesta* del Rastro dove colloca la sua bancarella di oggetti usati e termina nello squallore di una camera d'albergo. Il suo ambiente naturale è appunto lo spazio aperto di Madrid, che è apparentemente uno spazio di libertà e di movimento. Priva della tutela di un'autorità paterna (la madre è rimasta vedova e si è risposata), aspira a liberarsi anche dall'oppressione di un codice sociale che continua ad assegnare alla donna ruoli e ambiti ristretti: «“Está loca”, decían los compadres de los otros puestos, comentando las ideas libres que exponía desde su honestidad» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 225).

Aurelia inizia la sua parabola come incarnazione della popolana madrilená, dotata di una straordinaria bellezza e al tempo stesso *contaminata* dalle aspirazioni romantiche veicolate dai romanzi d'appendice¹⁶. *La Nardo* appare agli occhi del lettore come un personaggio deliberatamente meta-letterario, impregnato di risonanze *costumbriste* e galdosiane, ma destinato a estendere una vicenda diventata ormai tipica –quella della progressiva e tragica degradazione di una donna dotata di alte aspirazioni– verso gli estremi della ambientazione nella contemporaneità e della simmetrica trasfigurazione in una dimensione mitica¹⁷. In altri termini, la storia di Aurelia (come precedentemente quella di Lucía in *La mujer de Ámbar*) va nel senso di un peculiare iper-realismo che affida un ampio ruolo alle suggestioni mitiche e rituali.

L'evento che la sradica dal contesto familiare –la sua decisione di concedersi al fidanzato Samuel e di andare a vivere con lui– avviene in occasione di una sorta di frenesia collettiva originata dall'annuncio della possibile collisione della terra con la cometa Asor e la conseguente fine del mondo. L'attesa del disastro, previsto per il 18 agosto, viene vissuta dalla popolazione

aquella mujer pertenecía a la ciudad y a sus hombres, y que él no era más que el viajero, el que quiso confirmarse en lo que tenía de español, escogiendo a la más troquelada hembra de los Madriles, la que llevaba en sus formas y en sus decires el contrarrelieve de las peñas primeras, del molde con que cada ciudad parió su Venus» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 326).

16 «Siempre estaba leyendo novelones [...] Su destino podía ser cualquiera, pues era la belleza que en la repugnancia de estarlo vendiendo todo no se quería vender» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 224).

17 Non è difficile cogliere l'eredità ottocentesca della storia de *La Nardo*, a cominciare dalle figure dipinte dai *costumbristas* di belle venditrici ambulanti progressivamente pervertite da vari amanti e condannate alla degradazione (si veda l'esempio della *trapera* raffigurata da Larra nell'articolo *Modos de vivir que no dan de vivir*), giungendo poi alle parabole discendenti tracciate dalle eroine del romanzo realista (tra le tante, ma con alcune significative coincidenze con Aurelia negli episodi e nel linguaggio, i personaggi galdosiani di Isadora Rufete, ne *La desheredada*, e di Tristana, nell'omonimo romanzo).

madrilena non con panico ma piuttosto organizzando un collettivo rituale scaramantico, un'enorme *verbena*, con tanto di corrida e di esibizioni circensi, alla quale partecipano i due fidanzati, in procinto di consumare la loro prima notte d'amore:

El cometa Asor daba un insomnio inolvidable a los más apasionados, en los que el miedo insuperable se mezclaba a la pasión [...] El nuevo temor sideral hacía que esperasen muchas almas ese suicidio colectivo que supondría esa carambola de tres mundos (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 241).

La gran verbena era la fiesta indicada para una noche de final de mundo (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 252).

La notte della cometa, in cui si assiste a una sorta di regressione collettiva che favorisce per la protagonista il distacco dalla sua vita precedente¹⁸, è per Aurelia il punto di rottura dei suoi vincoli familiari e l'inizio della sua traiettoria di attraversamento del micro-cosmo sociale della grande città. Il sogno dell'amore romantico con Samuel si tramuta ben presto in un itinerario di perversione, in cui l'uomo fa leva sull'intrinseca sensualità di Aurelia per spingerla alla ricerca di altri amanti e passare poi più apertamente al suo sfruttamento come prostituta, in un progressivo scivolamento verso ambienti sempre più degradanti.

Aurelia, tuttavia, si eleva al di sopra del degrado morale rivendicando i diritti di una sensualità festiva e senza limiti, e conservando al tempo stesso una sorta di irridente distacco rispetto alle situazioni e ai personaggi:

La Nardo era mucho más mujer de lo que Samuel había creído y le anonadaba con el aspecto de su mujeronío, con la manera que tenía de desalojar la vida con el movimiento de sus caderas, creando un oleaje a su alrededor que hacía vacilar a los que pasaban por su lado.

Llenaba de tentaciones las espesas afueras, densas de polvo blanco y de luz de

18 «Volvía a ser la ciudad el pueblo primitivo, porque no hay temor más clásico que temer al cielo» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 263).

sol, con solo el contagio de su calidad de hembra .

Ya la conocían en todo Madrid como cortesana disimulada que paseaba por las calles del día una luna de la noche. [...] En el día claro de Madrid, la nocturna infiel parecía búho cazado en redes claras, pero ella andaba sin saber que iba por otra vereda que las demás, porque si era imposible aplastar su belleza, había habido cuchillos de rencor que habían recortado su perfil de la vida burguesa y lo habían desplazado hacia un terreno vago (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 311)¹⁹.

La protagonista in ogni momento resta coerente con il suo nome: ella è al tempo stesso *Aurelia Rojo* (ossia colei nella quale “splende” il rosso della passione) e *La Nardo*, candida come il fiore²⁰. Ormai alla fine di un lungo percorso di degradazione, fatto di innumerevoli amanti e di assuefazione sia alla morfina che alla cocaina, Aurelia si presenta a un concorso di bellezza, in cui viene incoronata, come in un rinnovato giudizio di Paride, regina:

Quedó como erigida Aurelia en representación de la belleza de Madrid –síntesis de luna, de sol y de prostitución–, y el caballero más formal del jurado, don Federico, como le llamaban los bedeles de gorra galoneada de la *kermesse*, la sacó a bailar (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 330).

Proprio di don Federico, un uomo ingenuo e generoso, ma già sposato, Aurelia finisce per innamorarsi sinceramente. Di fronte alla redenzione ormai impossibile della donna e ai tormenti di coscienza dell’uomo per la rottura della fedeltà coniugale, i due amanti decidono di celebrare la loro unione in un estremo rituale di morte. Il loro doppio suicidio, consumato con una dose letale di morfina nel letto di una camera di albergo, mira a restituire al loro amore «una virginidad insupuesta» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 337). Il sacramento dell’unione nuziale, celebrato in modo illusorio con Samuel nell’imminenza dell’Apocalisse annunciata dalla cometa Asor, si

19 Si veda anche come la stessa Aurelia, replicando al rimprovero di uno dei suoi amanti, rivendichi per la donna una sensualità che si esaurisce nella dimensione festiva: «No comprendes la fiesta de la vida... Al ser enemigo de la fiesta eres enemigo de las mujeres... Las mujeres solo son fiesta... Decidete a ser festivo, o con cada mujer que consigas cometerás el crimen de defraudarla» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 298).

20 Va tuttavia ricordato quanto in Ramón e più in generale nell’estetica tra decadentismo e avanguardie (ad esempio in Jiménez) il bianco dell’incarnato femminile abbia una rilevante attrattiva erotica, anche perché richiama un pallore *enfermizo* e mortale, come si è visto in *La viuda blanca y negra*.

sarebbe finalmente manifestato con il suggello estremo della morte²¹.

Ancora una volta Gómez de la Serna si avvale di un meccanismo di inversione della valenza dei simboli e dei motivi, alcuni dei quali di lunga ascendenza. Il doppio suicidio per amore è di certo uno dei motivi *romantici* più profondamente radicati in tutte le tradizioni, ma in questo caso le modalità e le circostanze della sua realizzazione –l’iniezione di morfina nel letto di una camera d’albergo, sotto la luce squallida di una lampadina– gli conferiscono un tono lacerante che a ragione è stato definito come *tremendista*. Lo sguardo di Ramón, pur nell’ambivalenza dell’insistito indugiare in dettagli macabri e scabrosi, rivela la volontà di restituire alla protagonista, anche in questo estremo abisso di degradazione, la dignità che le spetta.

Aurelia è vittima di una sensualità che è già in sé tanto naturale quanto letale, ma soprattutto di un microcosmo sociale –in cui Madrid è naturalmente emblema di tutta la società contemporanea– che svilisce e distrugge l’oggetto del proprio desiderio. Ella è una anti-Penelope non solo e non tanto perché sfugge al ruolo della sposa fedele che custodisce la casa, ma perché ha osato assumere su di sé i tratti della curiosità e della *mobilità* che sarebbero piuttosto propri di Ulisse. La sua è una peripezia che –non diversamente da quanto accade in *Luces de Bohemia* di Valle Inclán e nello stesso *Ulisse joyciano*– è tutta racchiusa nel labirinto della città contemporanea (che è poi anche una traccia dei meandri dell’identità individuale) e che non prevede né mete da raggiungere né ritorni a casa.

Gómez de la Serna, nel caso di *La Nardo*, in maniera ancora più esplicita rispetto ai romanzi precedentemente considerati, frammenta e sovverte le immagini che sono servite tradizionalmente a *narrare* simbolicamente il rapporto tra la donna e l’uomo.

Se Penelope e Ulisse hanno costituito, nei secoli, gli estremi di una polarità del maschile e del femminile che resiste a tutti i pericoli del mondo, spostandosi progressivamente sul piano dell’idealizzazione, le figure femminili di Ramón Gómez de la Serna recano la traccia contemporanea di una fatale quanto angosciosa confusione di ruoli, nella quale i personaggi (come l’autore) rivolgendo lo sguardo verso il passato mitico e ancestrale non ricevono conferme o rassicurazioni ma piuttosto sperimentano la vertigine dell’abisso.

21 «El sacramento supremo de la muerte les ponía el anillo que unía las almas en el mismo círculo, y los dos sentían el frío del oro frío del cintillo para dos almas» (GÓMEZ DE LA SERNA R. 2000: 341).

Bibliografía

GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, 2008, *Automoribundia*, ed. Celia FERNÁNDEZ PRIETO, Madrid, Mare Nostrum.

_____, 2000, *La Nardo*, in *Obras completas, Novelismo IV*, edición de Ioana ZLOTLESCU, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 221-346.

_____, 1988, *La viuda blanca y negra*, edición de Rodolfo CARDONA, Madrid, Cátedra.

_____, 1982, *La quinta de Palmyra. El chalet de las rosas*, Madrid, Bruguera.

_____, 1961, *El doctor inverosímil*, Buenos Aires, Losada, 3ª. ed.

_____, 1937, *La mujer de ámbar*, Madrid, Espasa-Calpe.

GRIFFIN Jasper, 1986, *The Mirror of Myth. Classical Themes & Variations*, London, Faber and Fabere.

JUNG Carl Gustave – KERÉNYI Károly, 1972, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri.

JUNG Carl Gustave, 1988, *Commento al ‘Segreto del fiore d’oro’*, in *Opere*, vol. 13, Torino, Bollati Boringhieri.

_____, *Tipos psicológicos*, 1936, versión del alemán por Ramón de la SERNA, Buenos Aires, Sur.

Katz Marilyn, 1991, *Penelope’s Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.

MACCIUCI Raquel, 2000, “*La quinta de Palmyra*” de Ramón Gómez de la Serna: la vanguardia desde el ventanal, *Orbis Tertius*, VI (7), pp. 139-152.

REY BRIONES Antonio del, 1992, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum.

“Si Aristoteles hubiera guisado”: Sor Juana, femminismo e altre ricette

Daniele Cerrato
Universidad de Sevilla

Penelope rappresenta, certamente, uno dei personaggi femminili più noti e studiati dell'antichità. L'attenzione degli studiosi e dei critici si è, però, quasi sempre concentrata maggiormente intorno alla figura di Ulisse, relegandola al ruolo marginale di moglie fedele e casta, in attesa del ritorno del marito-eroe. Negli ultimi decenni sono stati molti gli studi che hanno contribuito ad una analisi più approfondita della figura di Penelope, offrendone nuove chiavi di lettura ed interpretazioni in una ottica femminista. La ridefinizione di Penelope è passata attraverso una analisi ermeneutica del suo comportamento, del suo tessere e disfare la tela, della sua maniera di intervenire sul mondo e sul linguaggio maschile. La ricerca di una nuova Penelope ha reso necessario insistere sull'ambiguità che contraddistingue il suo personaggio, mettendo in discussione l'idea di una Penelope sposa incorruttibile e madre ideale (CANTARELLA E. 2004)¹. Penelope può costituire il primo tassello di una genealogia di donne che prova a sfuggire alla sua condizione di isolamento ed impotenza di fronte ad un sistema patriarcale che le opprime e ne vuole determinare azioni e pensieri. Sulla linea di Penelope e della sua ribellione silenziosa si collocano altre donne che fanno partire la loro azione di trasformazione e cambiamento del mondo pubblico da un ambito intimo/privato.

Un chiaro esempio di questa “creatività trasformatrice” si ritrova certamente nell'opera della monaca messicana Sor Juana de la Cruz. Anche in questo caso, per poter mettere in evidenza questo aspetto, è necessario ridefinire e analizzare la figura di Sor Juana attraverso altre categorie e metodologie.

¹ Contemporaneamente una parte della critica femminista recente, come osserva Durst (2005: 47) ha preso le distanze da Penelope, dal momento che interpreta questo suo continuo tentativo di dilatare il tempo come una impossibilità di confrontarsi direttamente con il mondo pubblico e come una ricerca della libertà solo “per via di sottrazione” o attraverso una creatività che non può esprimere appieno tutte le sue potenzialità.

Sor Juana è stata, infatti, quasi sempre valutata in quanto donna in un mondo maschile, studiata e giudicata solo per la sua atipicità, stretta in un ambiente che non le permetteva una espressione libera del proprio pensiero e della propria personalità. Ne è emersa, dunque, un'immagine spesso stereotipata e idealizzata, con il rischio di perdere di vista il contenuto femminista e anticipatore della sua opera.

Se consideriamo gli studi che hanno cercato di evidenziare alcuni aspetti del suo "femminismo", possiamo ricordare, tra gli altri, l'articolo di Giulia Poggi, che ne *L'imitazione e la differenza: appunti sul femminismo di Sor Juana Inés de La Cruz* (POGGI G. 1994), partendo da alcuni sonetti dell'autrice messicana e da come vengono delineate alcune delle sue figure femminili, sottolinea come l'autrice se ne serva per esprimere la propria complicità e costruire una difesa intima e personale. Laura Silvestri, in *Sor Juana Inés de la Cruz o il pensiero della differenza* (SILVESTRI L. 1997-98), presenta, invece, alcune delle categorie che si possono applicare all'analisi dei testi di Sor Juana: dal paradosso, alla retorica della femminilità evidenziando quelle che sono le peculiarità del suo discorso che rivendica la differenza di pensiero delle donne. Mercedes Arriaga ne *La Autobiografía Encubierta: la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (ARRIAGA M. 2002) analizza gli stratagemmi e le formule retoriche utilizzate da Sor Juana nella propria autodifesa inserendoli nella tradizione dell'autobiografia femminile e sottolinea, ad esempio, come la monaca messicana si serva di una genealogia di personaggi femminili celebri del passato per autolegittimare se stessa e le donne in generale.

Nell'ambito della letteratura comparata al femminile segnaliamo lo studio di Frank J. Warnke *Three women poets; Renaissance and Baroque; Louise Labé, Gaspara Stampa and Sor Juana Inés de La Cruz* (WARNKE F. J. 1987), che propone una selezione ed una analisi di alcuni sonetti delle tre autrici. Donna Raske Kretsch in *Sisters across the Atlantic: Aphra Behn y Sor Juana Inez De la Cruz* (RASKE KRETSCH D. 1992), mette a confronto quelle che sembrano essere due scrittrici divise in tutto, dalla lingua al luogo e alla maniera di condurre e impostare la propria vita e, invece, si dimostrano molto vicine per il chiaro modo di esprimersi ed affrontare gli attacchi maschili e due società misogine come quella inglese e quella messicana del XVII sec. Entrambe rappresentano due voci autorevoli e importanti in quella battaglia dei sessi che sta emergendo proprio nel periodo in cui le due autrici compongono le loro opere. Entrambe non temono e non esitano a rappresentarsi negativamente, sfuggendo alla rappresentazione vittimistica

e passiva della donna che il codice del loro tempo impone e propone. Allo stesso modo l'articolo di Francisca Noguerol, *Mujer y escritura en la época de Sor Juana Inés de La Cruz*, (NOGUEROL F. 2002), relaziona e confronta Sor Juana con altre scrittrici a lei contemporanee, le spagnole María de San José e María de Zayas, l'inglese Mary Astell, e la colombiana Francisca Josefa del Castillo che, utilizzando strategie retoriche simili, hanno cercato di debellare la misoginia e abbattere il pregiudizio nei confronti delle scrittrici.

Sor Juana si presenta, infatti, come una delle figure che meglio si prestano all'analisi di questioni ed aspetti che si possono inserire nell'ambito degli studi sulle donne e, al tempo stesso, può costituire uno snodo importante per costruire una genealogia di scrittrici, per legare insieme tematiche, motivi di rivolta e protesta, che hanno unito donne di epoche, nazioni e condizioni sociali differenti, ma con un obiettivo comune: il riconoscimento della donna nella cultura.

La figura di Sor Juana sembra inoltre potersi ricollegare all'idea che Carla Lonzi dà di femminismo:

Il femminismo mi si è presentato come lo sbocco tra le alternative simboliche della condizione femminile, la prostituzione e la clausura: riuscire a vivere senza vendere il proprio corpo e senza rinunciarvi. Senza perdersi e senza mettersi in salvo. Ritrovare una completezza, un'identità contro una civiltà maschile che l'aveva resa irraggiungibile (LONZI C. 1977: 37).

Sor Juana fu prima dama di corte e poi monaca, ma il passaggio da questi due estremi, da una vita di società ad una di clausura, non affievolì la carica e l'incisività della sua scrittura.

Per una donna, scegliere la strada della conoscenza e del sapere significa scegliere la strada dell'emancipazione e dell'indipendenza. Le donne che nel corso della storia hanno deciso di intraprendere questa strada, sono necessariamente andate incontro alle critiche e alla riprovazione della società maschile. Donne sparse lungo la storia, isolate in un mondo maschile, donne come Sor Juana, come la poetessa francese Louise Labé definita da alcuni suoi contemporanei "una meretrice plebea" (LABÈ L. 2007: 8), o come Aphra Behn, la prima scrittrice professionale, considerata da i suoi contemporanei "intellettualmente qualificata per guidare attraverso sentieri puri e luminosi i drammaturchi del suo tempo ma, in fondo, solo una sgualdrina" (SACKVILLE-

WEST V. 1990: 81).

Gli studi sulle donne² hanno dimostrato che "l'intermittenza", "la differenza" (MURARO L. 1994), o "l'assenza" (LONZI C. 1974)³, delle autrici nella storia letteraria, possono convivere nello spazio di una tradizione che vede affinità tematiche e stilistiche, aldilà delle barriere dei generi letterari e delle letterature nazionali. Mi pare allora particolarmente interessante collocare la figura di Sor Juana Inés de la Cruz in questa tradizione, che in parte si conosce con il nome della *querelle de femmes* accostandola e confrontandola, ad esempio, con le poetesse italiane del duecento e trecento: Compiuta Donzella, Eleonora della Genga, Giustina Levi Perotti, con umaniste come Isotta Nogarola e Christine De Pizan o con le trattatiste del Seicento come Arcangela Tarabotti, Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli⁴.

La continuità con la protesta antimisogina.

Un primo aspetto, che permette di inserire Sor Juana ne la *querelle de femmes*, è certamente la continuità con la protesta contro le accuse misogine.

In questo contesto la *Respuesta a Sor Filotea*⁵ rappresenta un esempio di autodifesa personale unico nel suo genere. Sor Juana costruisce un meccanismo perfetto, dove tutte le argomentazioni seguono una linea precisa ed articolata nei minimi dettagli. Partendo dalla propria difesa, e dunque da una dimensione privata/personale, la monaca messicana si allarga ad una dimensione pubblica/universale, ossia all'affermazione dei diritti del genere femminile⁶. La difesa

2 Gianna Pomata (1983) osserva come la ricostruzione della storia si presenti come una sorta di grande rappresentazione teatrale in cui alcuni elementi vengono posti in primo piano, mentre altri al contrario sono confinati sullo sfondo o restano fuori scena, è importante interrogarsi, oltre che sulle cause dell'esclusione o dell'assenza, sui motivi o sui tentativi che determinano la presenza.

3 Laura Silvestri (2006: 23) sottolinea invece quanto sia importante "approfittare della presenza", dal momento che «insistere sul carattere episodico discontinuo e intermittente della storia delle donne non fa altro che sottolineare ancora di più la stranezza di una storia di questo tipo, e succede che anche se le imprese sono rilevanti, risultino così frutto della casualità». Queste posizioni vanno interpretate non in contrapposizione, ma come complementari e da qui occorre ripartire con la consapevolezza del passato ma senza che questo rappresenti un limite o un vincolo, conservando, integrando e superando la tradizione della storia femminile, approfittando dell'assenza e al tempo stesso della presenza.

4 Non si può certo escludere che la monaca messicana possedesse o avesse letto alcune delle opere di altre scrittrici, dal momento che la sua vastissima biblioteca vantava oltre 10000 opere e che avesse quindi creato un proprio canone di autrici.

5 Per sottolineare il carattere femminista e anticipatore del testo di Sor Juana, basti ricordare che il Grupo feminista de Cultura de Barcelona ristampò il testo nel 1979, considerandolo il primo manifesto femminista della storia.

6 Nella *Respuesta*, Sor Juana mette innanzitutto in moto quella strategia nota come retorica della femminilità, che consiste nell'accentuare esageratamente quelli che normalmente sono considerati stereotipi che caratterizzano il modo di esprimersi delle donne, come ad esempio la modestia, la poca cultura e la poca fiducia nelle proprie capacità, per fare

dagli attacchi misogini ritorna in uno dei suoi sonetti più noti. Le accuse degli uomini non solo vengono confutate, ma sono rivoltate e diventano capi d'accusa nei loro confronti, indicandoli come i veri e unici colpevoli del comportamento femminile.

Hombres necios que acusáis
a la mujer, sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis; [...]

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.

(SOR JUANA 1987: 56)

Eleonora Della Genga, poeta fabrianese del Trecento, usando un registro simile, sosteneva che le donne possono competere con gli uomini anche in ambito letterario e contrastava la radicata tradizione che a partire da Aristotele, interpretava come "naturale" il predominio dell'uomo sulla donna⁷.

Tacete, o maschi, a dir che la Natura
A far il maschio solamente intenda, [...]
Sanno le donne maneggiar le spade,
sanno reggere gl' Imperi, e sanno ancora
trovar il cammin dritto in Elicona.

(DE BLASI J. 1930: 45)

in modo che i lettori possano fidarsi dell'assoluta buona fede ed ingenuità dell'autrice.

⁷ Già intorno al 1200 Compiuta Donzella, poetessa fiorentina, attraverso i suoi versi rivendicava una libertà di scelta personale in opposizione alla volontà paterna di darla in matrimonio: «Ca lo mio padre m'ha messa 'n errore/ e tenemi sovente in forte doglia,/donar mi vole a mia forza signore;/e dio di ciò non ho disio nè volgia,/ e' n gran tormento vivo a tutte l'ore. /Però non mi rallegra fior nè foglia» (DE BLASI J. 1930: 9).

Nel Quattrocento in Francia, Christine de Pizan nella sua *Cité des dames*, aveva ribadito la necessità di recuperare una tradizione femminile, sostenendo che, se le donne avessero scritto libri, la storia sarebbe cambiata, dal momento che si sarebbero potute difendere dalle accuse che a loro venivano rivolte. Sor Juana aggiungerà altri nomi alla genealogia femminile che Christine stila nella sua opera, chiamando in causa soprattutto donne che hanno a che vedere con il sapere.

Si revuelvo a los gentiles, lo primero que encuentro es con las Sibilas, elegidas de Dios para profetizar los principales misterios de nuestra Fe [...]. Veo adorar por diosa de las ciencias a una mujer como Minerva, hija del primer Júpiter y maestra de toda la sabiduría de Atenas [...]. A una Nicostrata, inventora de las letras latinas y eruditísima en las griegas. A una Aspasia Milesia que enseñó filosofía y retórica y fue maestra del filósofo Pericles (SOR JUANA 1987: 448).

All'interno del dibattito sulla *querelle de femmes* si tratta di un fatto di particolare rilevanza, dal momento che dimostra che vi è un *continuum* tra autrici di epoche differenti ed evidenzia come esista una intertestualità che non esclude una conoscenza diretta delle autrici precedenti, come dimostrano le continue citazioni di Sor Juana. Ad esempio la difesa di Eva, come portatrice del peccato, è un motivo che si ritrova in Christine de Pizan e in Isotta Nogarola, che la difendono per il suo desiderio di conoscenza. Nella stessa linea Sor Juana:

¿Pero los privados y particulares estudios quien lo ha privado a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres? Pues ¿Porqué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellas? ¿No es capaz de tanta gracia y gloria de Dios como la suya? Pues porque no será capaz de tantas noticias y ciencias que es menos? Que revelación divina, que determinación de la Iglesia, que dictamen de la razón, hizo para nosotras tan severa ley? Las letras estorban sino que antes ayudan la salvación? No se salvó San Agustín, san Ambrosio, y todos los demás santos doctores? Y vuestra Reverencia cargado de tanta letras no piensa salvarse? Y si me responde que en los hombres milita otra razón digo: ¿No estudió Santa Catalina, Santa Gertrudes, mi madre San Paula, sin estorbarle a su

alta contemplación, ni a la fatiga de sus fundaciones el saber hasta el griego? El aprender hebreo? [...] Pues porque en mí es malo lo que en todas fue bueno? Solo a mí estorban los libros para salvarme? (SOR JUANA 2008: 319).

Anche in questa occasione Sor Juana mette in mostra la disuguaglianza tra uomini e donne da un punto di vista sociale. Sottolinea come le donne non possano godere degli stessi trattamenti riservati agli uomini. Le regole e le norme che la Chiesa stabilisce per i primi si traducono in possibilità e privilegi, mentre per queste ultime si trasformano in privazioni e proibizioni. Sor Juana, per rafforzare la sua tesi, ricorre ancora una volta al passato e porta gli esempi di uomini e donne che si sono distinti per la loro religiosità e al tempo stesso per la loro cultura, dimostrando che non si tratta di occupazioni e interessi inconciliabili ma che possono benissimo integrarsi e compenetrarsi. Lo spazio della scrittura per Sor Juana viene a coincidere con la solitudine e l'isolamento conventuale, con la necessità di crearsi quello "spazio proprio", che rivendicherà Virginia Woolf, per poter raggiungere una propria indipendenza intellettuale.

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas, muchas repugnantes a mí genio, con todo, [...] era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; [...] que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.(SOR JUANA 1987: 433)

Sor Juana evidenzia l'aspirazione a coltivare i piaceri della conoscenza che la società del suo tempo nega alla donna, e ai quali viene accusata di prestare troppa attenzione, sottraendo tempo alla preghiera e ad altre attività più consone alla condizione femminile.

En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas? [...]

teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.
(SOR JUANA 1987: 84)

Aspirazioni e rivendicazioni che due secoli prima esprimeva e condivideva, anche Giustina Levi Perotti, poeta marchigiana del Trecento che reclamava per le donne il diritto alla fama postuma.

Io vorrei pur drizzar queste mie piume
colà, signor, dove il desio m'invita,
e dopo morte rimanere in vita
col chiaro di virtude inclito lume.
(DE BLASI J. 1930: 42)

Il sapere nella donna è interpretato spesso come una colpa e diviene motivo di persecuzione da parte della società maschile, come afferma Sor Juana:

En todo lo dicho, venerable señora, no quiero decir que me han perseguido por saber, sino sólo porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras [...] y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio. (SOR JUANA 1987: 444)

La condizione di sofferenza della donna che scrive, diventa allora paragonabile alla situazione di incomprendimento del Cristo nella Passione. Così l'estrema umiltà con cui Sor Juana si presenta diventa estrema esaltazione aldilà dell'intelletto degli uomini del suo tempo:

No, porque la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría; y cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas. ¿Cuál guirnalda espera la sabiduría humana si ve la que

obtuvo la divina?. (SOR JUANA 1989: 442)

Sor Juana sottolinea, però, come la fame di conoscenza sia qualcosa che le appartiene da sempre; l'aspirazione al sapere si presenta come un elemento spontaneo e naturale e cessa di essere una esclusiva e prerogativa solamente maschile.

Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección [...] y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre. (SOR JUANA 1987: 431-2)

Di conseguenza Sor Juana mette in discussione l'autorità e la gerarchia dei poteri che la società patriarcale impone, ad esempio, escludendo le donne dall'interpretazione dei testi biblici e permettendola a uomini che non sono degni e utilizzano impropriamente il potere che è stato loro conferito.

Sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien inclinados; porque de lo contrario creo yo que han salido tantos sectarios y que ha sido la raíz de tantas herejías; porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimos arrogantes, inquietos y soberbios (SOR JUANA 1989: 450).

Sor Juana può così, ribadire l'importanza del ruolo delle donne nell'educazione, invalidando i limiti del privato imposti alle donne, rivendicare l'insegnamento femminile significa appropriarsi di uno spazio maschile.

Porque ¿qué inconveniente tiene que una mujer anciana, docta en letras y de santa conversación y costumbres, tuviese a su cargo la educación de las doncellas? (SOR JUANA 1987: 453).

Contemporaneamente la scrittura viene presentata da Sor Juana come un dovere al quale si è chiamati e a cui non ci si può sottrarre, non una scelta quanto un essere scelta, da un forza superiore, da un volere divino.

El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena; que les pudiera decir con verdad: *Vos me coegistis*. Lo que sí es verdad que no negaré [...] que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones -que he tenido muchas-, ni propias reflejas -que he hecho no pocas-, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí (SOR JUANA 1987: 430).

La scrittura femminile assume le caratteristiche di una rivelazione, la donna diventa Sibilla, elemento di collegamento con quanto è divino, tramite con il Dio⁸. Questo rapporto privilegiato è sottolineato anche da Arcangela Tarabotti: "Iddio Benedetto ama tutte le Creature, ma particolarmente la Donna e poi l'uomo benché egli non lo meriti" (TARABOTTI A. 1643: 41).

Anche in altre occasioni, come nella lettera al reverendo Antonio Nuñez, Sor Juana insiste sulla sua relazione diretta con Dio, e a lui e alla sua autoritas si appoggia per sostenere e ribadire le sue capacità.

Y más cuando Diós me inclinó a eso y no me pareció que era contra su ley santísima, ni contra la obligación de mi estado. Yo tengo este genio y yo no me hice, nací con él y con él he de morir (SOR JUANA 2008: 320).

⁸ Il legame indissolubile Donna-Dio rappresenta una costante e anche la scrittura femminile diventa una conseguenza di questa relazione, come emerge anche dalle testimonianze delle mistiche come Ildegarda de Bingen e Teresa da Cartagena.

Attraverso la scrittura Sor Juana, a più riprese, suggerisce la superiorità femminile, alle volte partendo proprio dal commento delle Sacre scritture della vita di Cristo, come del resto fanno le sue contemporanee italiane Lucrezia Marinelli che afferma "che le donne sono più belle degli uomini", o Moderata Fonte che sostiene che "Dio ama di più le donne e perciò sono più numerose sulla Terra". Sor Juana confuta l'inferiorità femminile mettendo in evidenza i difetti maschili.

Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura. Pues ¿cómo en los hombres hizo tan contrarios efectos? Y ya que como toscos y viles no tuvieran conocimiento ni estimación de sus perfecciones, siquiera como interesables [...] no parece de hombres doctos, cuales eran los fariseos. Pues así es, que cuando se apasionan los hombres doctos prorrumphen en semejantes inconsecuencias [...] hombres, si es que así se os puede llamar, siendo tan brutos, ¿por qué es esa tan cruel determinación? (SOR JUANA 1987: 440-1).

L'affermazione di se stessa come soggetto produttore di scrittura, porta Sor Juana ad una sfida diretta con l'autoritas e con i canoni stabiliti così nella *Carta de sor Serafina de Cristo*, Sor Juana sostiene che i serafini sono gli esseri più vicini a Dio e, per tanto, quelli che possono parlare meglio delle "finezze dell'amore", e presentandosi lei stessa come Serafina, colloca le sue opinioni al di sopra di quelle dei suoi oppositori più ostili: il padre Antonio Nuñez de Miranda e il vescovo di Puebla, Vyeira (ALATORRE A. 1987).

La rivalutazione del mondo del quotidiano e della cucina

L'aspetto che maggiormente mi preme sottolineare in Sor Juana è però la rivalutazione del mondo del quotidiano e della cucina. La cucina è tradizionalmente associata al femminile, e per questo nell'antichità viene considerata attività di scarsa rilevanza intellettuale e assumerà un valore artistico e di nobiltà solo quando saranno gli uomini ad impossessarsene. Platone, nel *Gorgia* in relazione alla dualità anima/corpo, paragonava l'arte culinaria all'arte retorica, considerandola una

sorta di inganno che non apporta nulla all'anima, dal momento che si preoccupa solo di un piacere estemporaneo. La dicotomia tra pubblico e privato costituisce una delle separazioni principali che segnano la differenza uomo/donna. Lo spazio domestico coincide per la donna con lo spazio intimo e riconquistarlo e valorizzarlo, attribuendogli nuovi valori di positività rappresenta una premessa necessaria per costruire la propria autonomia.

Come Penelope anche Sor Juana è una "viaggiatrice all'incontrario" (FARNETTI M. 2007: 54) dal momento che, attraverso la scrittura e la cucina, sfugge alla clausura conventuale per partire alla scoperta del mondo. Come osserva Adriana Cavarero, "il mondo é per Penelope la stanza del tempo impenetrabile dove sta con le ancelle. Un luogo che è radicamento e dimora: lo stare presso di sé, un appartenersi per così dire assoluto, che viene prima, e anzi rende possibile, il fare altre cose a partire da lì". (CAVARERO 1990: 18-19). Tessere la tela diventa un rituale quotidiano, un viaggio che si ripete ogni giorno, un punto di partenza per disfare e costruire il proprio mondo. La tela di Penelope e la cucina di Sor Juana diventano allora forme di resistenza femminile, strumenti per sfuggire al disegno maschile.

L'iconografia classica suole infatti rappresentare Sor Juana all'interno della sua biblioteca, circondata da numerosi volumi. Ed è questo lo spazio al quale tradizionalmente si suole associare la sua dimensione intima e di espressione.

Con questo tipo di rappresentazione si vuole come esorcizzare e intrappolare la personalità multiforme di Sor Juana per canalizzarla in un'immagine idealizzata e quindi più dominabile.

La riflessione sul quotidiano e sulla cucina si rivela allora lo strumento per poter superare l'isolamento e continuare a studiare il mondo. È possibile che, quando le fu imposto di rinunciare alle sue letture e ai suoi libri, venisse infatti deciso di destinarla alla cucina come una sorta di punizione ed ulteriore isolamento. Quando si riferisce alla cucina, Sor Juana però, non lo considera un luogo di reclusione o limitazione, lo presenta, invece, come spazio di apprendimento, ne fa una sorta di studio e laboratorio personale.

Aristotele, autore misogino per eccellenza, è l'interlocutore di Sor Juana, ma anche di trattatiste come Lucrezia Marinelli Vacca, dal momento che il filosofo greco costituisce un punto di riferimento costante per gli uomini che si esprimono nella querelle. Marinelli confuta le affermazioni aristoteliche e quando il filosofo sostiene che "le donne devono ubbidire in tutto e per tutto ai maschi" non esita a definire la sua opinione "sciocca, sentenza cruda ed empia,

di un uomo tiranno e pauroso" (MARINELLI L. 1621). Parallelamente Sor Juana sceglie l'ironia per opporsi all'*autoritas* del filosofo greco, trasformando la cucina in un luogo dove è possibile costruire saperi che si possono opporre ai tradizionali saperi pubblici maschili.

Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? [...] señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito (SOR JUANA 1987: 446).

La cucina rappresenta un sapere che non ha necessità di uscire dall'ambito domestico-intimo per realizzarsi e accedere alla cultura, dal momento che compie l'itinerario inverso, portando la cultura all'interno della casa. Sor Juana sembra voler restituire la parola sapere alla sua vera etimologia. *Sapere* significa infatti "aver sapore", e quindi avere gusto, conoscenza, senno, quindi essere saggio, dal latino *sapere* e anche dal greco *saphes* a cui si ricollega anche il termine *sophos* (da cui la stessa filosofia). Il sapiente è chi investiga cercando di comprendere e assaporare i diversi aspetti della vita, meditando prima di agire. Proprio le filosofie di cucina rappresentano un elemento che unisce tutte le donne e permette loro di rivendicare un diritto alla conoscenza che altrimenti le sarebbe stato negato. Ed è importante e significativo il fatto che questo tipo di rivendicazione inizi "dal basso" (il mondo della cucina) e non "dall'alto" (il mondo della biblioteca). Le filosofie di cucina si riallacciano ad un sapere diverso dal sapere maschile, è un sapere altro, un sapere diretto e immediato, un sapere vivo che si fonda nella concretezza del quotidiano e si contrappone al sapere ufficiale.

Sor Juana, inoltre, quando fa notare che la cucina sarebbe stata utile ad Aristotele vuole, oltre a sottolineare la superiorità femminile per quanto riguarda questo tipo di conoscenza, sottolineare come sia importante superare la separazione tra mondo maschile e mondo femminile, tra cultura e natura.

Tra gli ultimi documenti ritrovati e attribuiti a Sor Juana, c'è proprio un ricettario di cucina⁹

⁹ Si tratta di un tema che affronta, tra gli altri, Angelo Morino (2000) che difende l'attribuzione del manoscritto contenente il ricettario a Sor Juana e sottolinea come le ricette che la monaca propone possano rappresentare un esempio della vita quotidiana nel convento.

che inizia con un sonetto e offre alcune ricette trascritte nel convento di San Jerónimo.

Attraverso questo libro di ricette Sor Juana sembra ancora di più voler "amalgamare" due mondi che apparentemente potevano sembrare inconciliabili: la cucina, interpretata come un dovere necessario e privo di creatività, e la biblioteca, luogo esclusivo degli uomini.

La composizione di un libro di ricette attinge a quelle "filosofie di cucina" a cui si riferiva la stessa Sor Juana. La cucina e le ricette rientrano in quei saperi ricollegabili direttamente al mondo femminile e di cui la donna è depositaria e, al tempo stesso, colei che permette che il sapere si concretizzi (MORINO A. 2000). Sor Juana va in cerca di una nuova identità e definizione di donna, e la sua cucina coincide con la creazione e non si presenta come semplice ripetizione ed imitazione.

Sor Juana cuoca si presenta, allora, quasi come una indovina che interpreta segni e presagi e rivela i segreti delle sue osservazioni; la cucina diventa un punto di partenza per l'osservazione e l'analisi della realtà:

Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no (SOR JUANA 1987: 446).

La cucina e il mondo dei dolci in particolare ricoprono una presenza importante anche all'interno dei sonetti di Sor Juana. La fitta corrispondenza tra Sor Juana e la contessa Manrique è ampiamente documentata e spesso i versi dedicatori della monaca sono accompagnati da doni culinari (MORINO A. 2000), come quando scrive alla contessa Manrique e per ringraziarla del dono di una corona di piume di quetzal, le invia un sonetto e una torta di noci o quando alla contessa de Galve dedica una epistola e le dona una scarpa decorata secondo lo stile messicano e un pacchetto di cioccolato. La grande presenza di ricette di dolci (ben 27 su 37) suggerisce una cucina finalizzata a circostanze mondane come la visita al convento di personaggi reali o importanti. La cucina è ancora una volta come il mezzo per entrare in un ambito pubblico ed ufficiale. Le ricette que

appaiono nel libro comprendono piatti tradizionali della cucina messicana come tortillas, mole, tamales ma anche piatti di altre tradición più antiche, dimostrando come la cucina rappresenti un sapere que passa da donna a donna attraverso il tempo. Si può quindi supporre che si tratti di un'opera corale dell'intera comunità conventuale dove Sor Juana rappresenta la persona che si occupa di raccogliere tutte le testimonianze delle compagne di San Geronimo. Il libro di cucina di Sor Juana si trasforma in qualcosa che è più di un libro, è un momento speciale di partecipazione collettiva, uno spazio di creazione e libertà, una possibilità per uscire dalla quotidianità, per coltivare ed affermare un sapere differente che può aprire strade nuove ad altri saperi.

Il mondo della cultura e quello della cucina tornano a mescolarsi anche in uno dei sonetti dedicati a Luisa Marinque de Lara contessa di Paredes, che Sor Juana aveva ribattezzato con il nome di Lysi o Filis. La monaca messicana ricerca proprio nell'ambito culinario le metafore che possano celebrarne la bellezza e preferisce servirsi di immagini dal sapore culinario, piuttosto che affidarsi a stilemi poetici tradizionali, come quelli dell'aurora o le perle d'Oriente (PLATANIA C. 2008: 62). Allora le guance della giovane sono pezzi di carne e la sua bocca le ricorda un boccone di carne essiccata.

Pásome a las mejillas, [...]
Ellas, en fin, aunque parecen rosa,
lo cierto es que son carne y no otra cosa [...]
Haciéndome está cocos el Aurora
por ver si la comparo con su boca,
pero no hay que mirarme,
que ni una sed de oriente ha de costarme.
Es, en efecto, de color tan fina,
que parece bocado de cecina;
y no he dicho muy mal, pues de salada,
dicen que se le ha puesto colorada.
(SOR JUANA 1987: 78)

Sor Juana sceglie consapevolmente di opporsi ai canoni tradizionali e nobilita la cucina

facendola entrare a far parte della letteratura alta, della poesia, e presentandola addirittura come un mezzo di seduzione. Sor Juana si compiace e difende la sua scelta poetica lodandone l'originalità: «¿Ven cómo sé hacer comparaciones muy propias en algunas ocasiones» (SOR JUANA 1987: 78).

Attraverso la sua scrittura sembra voler rivendicare a più riprese la possibilità di poter cambiare di stato e non rimanere relegata in una posizione predeterminata, la volontà di rischiare e andare contro quanto viene stabilito dalla norma patriarcale.

Si los riesgos del mar considerara
ninguno se embarcara, si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera,

Pero si hubiera algo tan osado,
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiera gobernar con atrevida mano,
el rápido carro en luz bañado
todo lo hiciera, y no tomara sólo
estado, que ha de ser toda la vida
(SOR JUANA 1987: 85).

Il sapere a cui si riferisce Sor Juana non ha padrone e non ha catene, è un sapere "nomade". La formazione autodidatta nella biblioteca familiare si presenta come una costante per le donne che sono escluse dall'élite culturale, accade per Sor Juana così come per Christine De Pizan, Isotta Nogarola, Lucrezia Marinelli, Arcangela Tarabotti, Moderata Fonte, ed offre la possibilità di percorrere vie meno battute, di creare una differenza, di riuscire a valorizzare altre forme di studio oltre a quelle tradizionalmente accettate.

Volví (mal dije, pues nunca cesé); proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestro que los mismos libros. (SOR JUANA 1987: 433)

L'immobilità e le costrizioni possono essere superate quando è il sapere a muoversi. Lo studio diventa allora un rifugio, il luogo dove appoggiarsi e poter coltivare una propria intimità che la vita quotidiana del convento le impedisce di esprimere. Così Sor Juana racconta, quando le fu ordinato di rinunciare allo studio, come riuscì in ogni caso a continuare a dedicarsi:

Una vez lo consiguieron una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. (SOR JUANA 1987: 444)

Come accadeva per Penelope, il sapere di Sor Juana non ha bisogno di uno spazio predeterminato e perciò non resta necessariamente ancorato alle regole tradizionali. È un sapere che non viene solo dai libri, ma dall'esperienza, dall'osservazione, dalla curiosità e dalla scoperta. È un sapere creativo che si alimenta della meraviglia e non stanca di stupirsi. La differenza di Sor Juana sta proprio nello spostare il campo del dibattito e della riflessione, nel percorrere una strada non battuta, nello scegliere i margini e i saperi meno considerati, come quelli della cucina. Sor Juana valuta la donna come soggetto autonomo e non in relazione o opposizione all'uomo e in questa sua riaffermazione del valore del femminile in qualsiasi spazio e contesto, si trova già insito quel "pensiero della differenza" che il femminismo riprenderà e teorizzerà molti secoli dopo.

Bibliografía

ALATORRE Antonio, 1987, *La carta de sor Juana al P. Nuñez (1682)*, "Nueva revista de Filología hispánica", 35, n. 2, Colegio de Mexico, pp. 591-673.

ARMACANQUI-TIPACTI Elias, 1998, *¿Es la cocina un espacio propio de Sor Juana Inés de la Cruz*, Latin American Studies Association XXI International Congress, Chicago, Illinois, September, 24-26 septembre, in <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Armacanqui-Tipacti.pdf>

ARRIAGA FLOREZ Mercedes, 1997, *Teorías feministas ante literam: Las mujeres que escriben tratados en los siglos XV y XVI en Italia*, en *Feminismo y literatura*, "La Página", n. 29, Tenerife, pp. 43-50.

_____, 2002, *La Autobiografía Encubierta: la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. Memoria I Literatura: la Construcción del Subjecte Femeni*, Periodisme I Autobiografia. Memoria I Literatura: la Construcción del Subjecte Femeni, Periodisme, Denes, Alicante, pp. 121-131.

_____, 2008, *Le Scrittrici Marchigiane: un Giallo Letterario*, "Studi Umanistici Piceni", XXVIII, Istituto internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, pp. 161-166.

CAVARERO Adriana, 1990, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma.

COUCE RIVAS Margarita, 2007, *El mundo colonial en Aphra Behn y Sor Juana Inés de la Cruz*. Proceedings of the 30th International Aedean Conference. Ed. María LOSADA FRIEND, Pilar RON VAZ, Sonia HERNÁNDEZ SANTANO, Jorge CASANOVA, Huelva: Editorial Universidad de Huelva, CD-ROM.

DE BLASI Jolanda, 1930, *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Nemi, Firenze.

DE PIZAN Christine, 1999, [] *La città delle dame*, P. CARAFFI., E. J. RICHARDS (ed), Luni Editrice, Milano, Trento [ediz. orig.]

DIOTIMA, 2002, *Approfittare dell'assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione*, Liguori, Napoli.

DURST Margarete, 2005, *Identità femminili in formazione. Generazioni e genealogie delle memorie*, Franco Angeli, Milano.

FARNETTI Monica, "Non così per Penelope" in AA.VV, 2007, *Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno*, Morlacchi editore, Perugia, pp. 47-58.

LABÈ LOUISE, 2007, *Debate de Locura y amor*, RENSOLI LALIGA Lourdes (ed), Adama Ramada ediciones, Madrid.

LONZI Carla, 1974, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

- _____, 1977, *Itinerario di riflessioni* in AA.VV, *È già politica*, Scritti di rivolta femminili. Milano.
- MARINELLI VACCA Lucrezia, 1621, *La Nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia.
- MODERATA FONTE, (pseud. di POZZI DE ZORZI Modesta,) 1988, *Il merito delle donne*, Adriana CHEMELLO (ed), Eidos, Venezia.
- MORINO Angelo, 2000, *Il libro di cucina di Sor Juana*, Marsilio, Roma.
- MURARO Luisa, 1994, *Diotima: oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*, Liguori, Napoli.
- NOGUEROL Francisca, 2002, *Mujer y escritura en la época de Sor Juana Inés de La Cruz*, 2002, "America Latina Hoy", vol 30, Universidad de Salamanca, pp.179-202.
- PAPETTI Viola, 2007, *La commedia: da Shakespeare a Sheridan*, Biblioteca di Studi inglesi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- PAZ Octavio, 1982, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Círculo de Lectores, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- PLATANIA Chiara, 2008, *Labirinti di gusto. Dalla cucina degli Dei all'hamburger di Macdonald*, Dedalo, Bari.
- POGGI Giulia, 1994, *L'imitazione e la differenza: appunti sul femminismo di Sor Juana Inés de La Cruz*, in Nicola BOTTIGLIERI e Gianna Carla MARRAS (ed.), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, pp.348-358.
- POMATA Gianna, 1983, *La storia delle donne: una questione di confine ne Il mondo contemporaneo*, vol. X, Gli strumenti della ricerca, Firenze, La Nuova Italia, pp. 1434-1467.
- PUCCINI Dario, 1967, *Una donna in solitudine: sor Juana Inés de la Cruz : un'eccezione nella cultura e nella letteratura barocca*, Edizioni dell'Ateneo, Firenze.
- RASKE KRETSCH Donna, 1992, *Sisters across the Atlantic: Aphra Behn and Sor Juana Inez de la Cruz*, in *Women's Studies An inter-disciplinary journal*, 3 (21), pp. 361-379.
- RIVERAS GARRETAS María Angeles, *Nombrar el mundo en femenino: unos ejemplos del humanismo y del renacimiento*, in Nieves IBEAS y M^a Ángeles MILLÁN (eds), *La conjura del olvido*, Escritura y feminismo, Icaria, Barcelona.
- SACKVILLE-WEST Vita, 1990, *Aphra Behn*, Novecento, Palermo.
- SILVESTRI Laura, 1997/98, *Sor Juana Inés de La Cruz o il pensiero della differenza*, "Letterature d'America", n. 69-70, pp.177-202.

SILVESTRI Laura, 2006, *Aprovechemos la presencia: para la creación de una historia en femenino*, in *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispanicas*, Emilia PERASSI - Susanna REGAZZONI (eds), Editorial Renacimiento, Sevilla, pp. 21-40.

SOR JUANA Inés de la Cruz, 1987, *Obra selecta*, edición, selección, introducción y notas de Luis SAINZ DE MEDRANO, Planeta, Barcelona.

_____, 2008, *Carta de la madre Juana Inés de la Cruz escrita al Reverendo padre Maestro Antonio Nuñez de la Compañía de Jesús*, in Maria Iride ROSSI DE FIORI (ed.), *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*, Biblioteca de textos universitarios, Universidad Católica de Salta, pp. 313-324.

TARABOTTI Arcangela, 1643, *Paradiso monacale libri tre, con un soliloquio a Dio*, Guglielmo Odoni, Venezia.

_____, 2005, *Lettere familiari e di complimento*, a cura di Ray Meredith e Westwater Lynn, Rosenberg & Sellier, Torino.

TARABOTTI Arcangela, BUONINSEGNI Francesco, 1998, *Satira e antisatira*, WEAVER E. (cur.), Salerno.

WARNKE Frank J., 1987, *Three women poets, renaissance and baroque: Louise Labé, Gaspara Stampa and Sor Juana*, Buknell Univ. Press, Lewinsburg.

No todos son deberes: Doña Jimena Díaz del Vivar en la novela americana de María Teresa León

Carla Perugini
Università degli Studi di Salerno

Al hablar de la linda novela de María Teresa León *Doña Jimena Díaz del Vivar: Gran señora de todos los deberes*, quisiera empezar por una anécdota más veces recordada por el que compartió la vida sentimental y política de la escritora, Rafael Alberti, por ser representativa del fuerte sentido del deber de la una respecto a la mayor laxitud del otro:

el poeta se acababa de reencontrar con Dámaso Alonso después de años de alejamiento y ausencia y no quería renunciar a una prolongada sobremesa con su amigo, pero María Teresa le llamó al orden: “Tenemos que irnos, Rafael, mañana tienes que levantarte a las siete para hacer dos dibujos”. Alberti y Alonso protestaron, pero no sirvió de nada: [...] Alberti bromeó [...]: “Ya ves lo que ocurre cuando uno se ha casado con *Doña Jimena Díaz del Vivar*”, le dijo. Alonso, llevando la broma más lejos, replicó: “¡Tú no estás casado con doña Jimena, sino con el Cid Campeador!” (DE LA FUENTE I. 2004: 413).

Broma antigua, si pensamos que, en la corte renacentista valenciana de Germana de Foix y Fernando duque de Calabria, el poeta Fernández de Heredia se decía casado con un marido, y comparaba a su mujer con una leona brava, por no tener ella pelos en la lengua respecto a las aventuras mujeriegas de su esposo (DEL MILÀ LI. 2001: I, 363-364). Entre doña Hierónima y María Teresa median quinientos años y sin embargo, a pesar de la independencia económica y cultural lograda por la mujer del siglo XX, el esperar, en el doble sentido de aguardar y tener ilusiones, parece ser el destino que, de Penélope en adelante, ha ido marcando la existencia de generaciones de mujeres. Si la textura de la obra de la heroína homérica muestra su diseño virtual

a través de hilos y nudos matéricos, el texto de nuestra escritora anuda y desata, enlaza y corta los hilos de una vasta tela que sigue el curso de unas existencias femeninas paralelas a la propia que, por ser tan lejanas, no dejan de comunicar su inquietante actualidad.

La crítica feminista ha destacado la frecuencia, en la escritura femenina, de la narración en primera persona, aún cuando los hechos autobiográficos se ofrecen en la tercera (CIPLIJAUSKAITĖ B. 1988: 16). En las biografías noveladas, sobre todo cuando se establece una fuerte empatía con el objeto de la narración, es fácil que el personaje se transforme en el doble, o por lo menos en el cómplice, del narrador. La perspectiva subjetiva va a sustituirse a una mirada objetiva sobre los hechos, ya públicos ya particulares, de la historia, así que ésta «sigue siendo el eje estructural, pero es historia filtrada por una conciencia individual» (CIPLIJAUSKAITĖ B. 1988: 27).

Es evidente la toma de posición de María Teresa hacia sus personajes en la diferencia de tratamiento que asume al redactar la biografía del Cid y la de su esposa. La primera se titula *Rodrigo Díaz de Vivar el Cid Campeador* (Buenos Aires 1954), así a secas, para que las expectativas del lector no se queden defraudadas: lo que va a leer es una reescritura moderna de las hazañas del héroe medieval, sin intervenciones ficcionales, de no ser la puesta en diálogos de la historia, que sigue el *naturalis temporum ordo* con un elegante uso de las fuentes históricas y literarias, y una escritura llana y descriptiva, casi didascálica, como imponía el tipo de edición, acompañada de ilustraciones y destinada a un público juvenil, como señalaba también la dedicatoria a su hija Aitana. Para citar una reciente obra de Rosa María Grillo, «es histórica aquella novela en la que sea evidente la intención del autor de dar su contribución a una versión de la Historia e insertarse en la tradición del género –aunque violentándolo-, y que el lector la reconozca como tal» (GRILLO R. M. 2010: 21).

Toda otra la intención que está detrás de la biografía novelada (ésta sí) de doña Jimena. El pathos que, en la visión de María Teresa, caracterizó la existencia de su heroína, más allá de la fama de resultas que le llegó del ser esposa del Cid, vibra ya en la dedicatoria: «A Gérard Philippe, enterrado con el traje de Cid Campeador que vistió en las noches de su gloria escénica». Recordamos que en 1959, mientras se iba terminando el libro, un cáncer de hígado había tronchado con sólo 39 años de edad la vida del famoso actor francés, quien quiso ser sepultado en un pequeño cementerio de la Costa Azul llevando el traje de uno de sus mayores éxitos teatrales. Ese teatro que como autora, actriz, directora infatigable, sea durante la República española sea en el exilio argentino, tanto amó María Teresa, parece ahora casi la metáfora de vidas representadas,

de breves brillos relampagueantes, cuyo destino final es la sombra.

En la solapa de la primera edición de su novela ya se establecen, entre las biografías de las dos mujeres, unas analogías que serán subrayadas por toda la crítica: el común origen en las tierras altas de Castilla-León, el temprano apego a la figura del Cid¹, el destierro como vivencia de desarraigo, pobreza y desengaño, la asunción de multitud de deberes relacionados con la economía doméstica, el cuidado de los hijos y la subordinación de sus aspiraciones al logro de los objetivos del esposo, y, *last but not least*, la soledad sentimental y física. Al sinnúmero de mujeres condenadas en los siglos a esperar la vuelta de unos varones a los que estaba destinado todo: «la guerra, los negocios, los viajes, los descubrimientos» (LEÓN M.T. 1960: solapa) y las aventuras extraconyugales, María Teresa dedicó este precioso libro, en línea con la nueva novela histórica escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo XX.

En un emocionante trozo de *Memoria de la melancolía* la autora nos revela las coordenadas bajo las cuales nació el libro, en Uruguay, en la Quinta del Mayor Loco, junto al Paraná: «Mientras Rafael navegaba por el río su angustia española, yo regresaba a mi infancia donde el cuento del Cid aparece siempre. Y no por ser burgalesa mi madre, sino por las horas pasadas en la casa de mi prima Jimena» (LEÓN M.T. 1998: 430). A los recuerdos de las conversaciones en la biblioteca de sus tíos Ramón Menéndez Pidal y María Goyri se sobreponen los de la Jimena abandonada en el monasterio de Cardeña esperando años la vuelta de su esposo, así como las modernas e infelices viudas blancas de los emigrados y desterrados españoles. La imagen de la amiga María Luisa, sola, con un niño en los brazos, empujando a la pareja Alberti hacia el avión que debía conducirlos al exilio, lleva consigo aquella de tantas mujeres olvidadas y silenciadas, a las que un buen día llega un mensaje de México, o de Argentina o de Chile, para que se vayan a lo ignoto, allí donde un varón ya casi desconocido les ofrezca lo que conquistó con su trabajo forzoso, en lugares inhóspitos y extranjeros. Allí llegarán vestidas con «sus ropas pueblerinas» (LEÓN M.T. 1998: 432), vergonzosas de sus caras envejecidas, tragando lágrimas y deseos de venganza al descubrir a otros hijos, frutos de amores ocultos... Pero terminarán por perdonar, «porque ya habían pasado todas las pruebas, todos los infiernos y no había que añadir uno más. Un hombre es un hombre, ¿verdad, María Teresa?» (LEÓN M.T. 1998: 432). Las voces se intercambian, más allá del tiempo y del espacio, y María Teresa ofrece la suya, confiada y concienzuda, a las que ya no la tienen o

¹ En el *Diario de Burgos*, entre 1924 y 1928, María Teresa publicó varios artículos sobre la epopeya cidiana (ESTÉBANEZ GIL J. C. 1999: 9).

nunca la han tenido. Habrá que escribir otra epopeya, «la pequeña epopeya diaria, el heroísmo minúsculo de los labios apretados de frío, del hambre, de los trabajos casi increíbles» (LEÓN M.T. 1998: 432). El heroísmo también de saber perdonar los desvíos del hombre porque es un hombre, tras haber callado sus propios deseos por infinitas noches en la cama helada, viendo marchitar belleza y juventud en una espera interminable.

Sería demasiado fácil acercar estas consideraciones generales a la experiencia de la misma escritora, quien, después de una precoz y malograda unión matrimonial de la que nacieron dos hijos, amó por toda la vida a su Rafael, cuyos trastornos enamoradizos se fueron haciendo aún más frecuentes en la vejez, mientras su esposa se dejaba inexorablemente arrastrar en «el exilio del Alzheimer» (JIMÉNEZ PÉREZ A. 2005: 166). Y si su cuento de *La bella del mal amor*, deudor de la tradicional figura de la “malmaridada”, tenía mucho que ver con su desdichada primera experiencia matrimonial, treinta años después, el destino de la mujer casada sigue provocándole análogos amargas reflexiones: «¡Son demasiados años de soledad! – comenta [Jimena] a Adosinda, la excelente dueña. – Años de soledad, vida de mujer. –¿También tú te quejas? –También. –¿Y las otras? –Hay otras que callan. –Dime, Adosinda, ¿se van siempre? –¡Se van! –Hubiera preferido ser pastora de ganados. –También los pastores se van.» (LEÓN M. T. 2004: 140).

La segunda parte del título del libro sobre Jimena recoge demasiados ecos como para ser inocente. Esa “gran señora” de alto talle, hermosa y aristocrática en el porte, rubia y de ojos claros, revive en las palabras de la hija Aitana Alberti: «María Teresa León, firme como un gran árbol con su ramaje protector desplegado al viento, fue realmente nuestra señora de todos los deberes» (ALBERTI A. 2003a: 24). El mismo sintagma lo recoge Maya Altolaguirre en el título de su libro dedicado a María Teresa León (ALTOLAGUIRRE M. 2003), así como José Infante al recordarla (INFANTE J. 2003: 50). Hay quien lee en la melancolía, en la ternura y la sensibilidad las notas comunes a las dos mujeres (ALTOLAGUIRRE M. 2003a: 94), o bien en la tristeza de seguir contemplando, en palabras de José Bergamín, la «razón histórica de España» en su perpetua división (BAENA GARCÍA P. 2003: 34).

Por cierto, el despatrio actuó como línea divisoria entre un antes y un después también literario: sin nunca abandonar la elección de campo político a favor de los últimos y del progreso, la escritura fuertemente militante e ideologizada de la primera producción novelística, dramática y ensayística, se vio subordinada a la vertiente, también presente desde el principio, de lo simbólico,

surreal y lírico, y sobre todo de la “conciencia de género”, tanto que podría extenderse a *Jimena Díaz de Vivar* lo que afirma Helena Establier Pérez a propósito de sus colecciones de cuentos del exilio, o sea que «se cierra un ciclo, se recupera la experiencia de mujer, se le da una oportunidad a lo femenino a través del ajuste de cuentas desde el exilio con la tierra-madre perdida» (ESTABLIER PÉREZ H. 2005: 161). La “intrahistoria” de las humildes existencias femeninas sí se da, pero sobre un fondo histórico detalladamente escudriñado a través de puntuales referencias (aunque muy bien disimuladas) a la célebre investigación de Ramón Menéndez Pidal sobre *La España del Cid* (1ª ed. 1929), al gran Poema medieval, a la inagotable cantera del *Romancero*, además de la reelaboración tardía de las *Mocedades de Rodrigo* (1360 ca.), y de las reescrituras dramatizadas de Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*, post 1605) y de Pierre Corneille (1636). Muy acertadamente, José Carlos Mainer, en su introducción a la edición del libro de 1993, subraya, entre otras cosas, la exquisitez del léxico, lleno de arcaísmos, términos técnicos, arabismos, sonoros topónimos medievales, en «un reencuentro con la lengua perdida» (MAINER J. C. 1993: 18), que no es el menor de sus méritos.

La actitud de María Teresa León hacia la materia de su novela es al mismo tiempo rigurosa y original. Por un lado, como vimos, utiliza de manera escrupulosa y erudita todos los datos suministrados por las fuentes que maneja, pero entrelazándolos con la imaginaria cotidianidad de la vida del pueblo, de los frailes, de los moros, de los cortesanos cristianos, y, sobre todo, de la mujer del Cid y de sus hijos. Por otro lado, si rehúsa intencionadamente, según la lección pidaliana, las leyendas florecidas alrededor del campeón ya durante su vida o transmitidas por las Crónicas y los romances (e.g. el asesinato por parte de Ruy Díaz del padre de Jimena, la ida del Cid a Francia con el rey castellano a combatir contra el papa y el rey de Francia, la última derrota de los moros gracias al *escamotage* del cadáver del Cid a caballo, etc.), no renuncia a unos toques de invención fabulosa, como la de un arcángel Gabriel de frondosas alas, quien baja -moderna anunciación- a traer noticias a la melancólica tejedora en su convento de Cardeña, «a la triste mujer hundida en sus deberes, maniatada por ellos, señora de sus compromisos» (LEÓN M.T. 2004: 64), revoloteando de un sueño al otro de los amantes lejanos. Este luminoso y apacible Santo desaloja, gracias a la fantasía de la autora, a aquel San Lázaro, que, durante una romería a Santiago, disfrazado de asqueroso “gafo”, según una de las leyendas que tendían a hacer del sanguinario héroe castellano un piadoso cristiano elegido por el cielo, le pone a pruebas a cual

más disgustosa (*Mocedades de Rodrigo*, vv. 578-601; *Romancero* 1945: 487-488).

Es el mismo arcángel quien cierra la novela, con la frase: «el arcángel San Gabriel volvió la última página del vivir de Jimena» (LEÓN M.T. 2004: 224), una Jimena muy vieja, sobreviviente entre tantos muertos, que ya no puede más con la vida, pero que, por lo menos, tiene la confianza de saber dónde se irá a morir, diversamente de su moderna amiga, quien, en su *Memoria de la melancolía*, escribiría: «Estoy cansada de no saber dónde morirme. Ésa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos? [...] Estoy cansada de hilarme hacia la muerte» (LEÓN M.T. 1999: 97). Nueva Penélope, María Teresa ya no hila como ella su tela-sudario para la vida, sino para su fin.

La Jimena de su invención pasa en la cárcel, rehén del enemigo rey Alfonso VI, más de un año, mientras en la realidad histórica ella y sus hijos fueron detenidos por muy poco tiempo (MENÉNDEZ PIDAL R. 1956: 935). En todo caso, el recurso a la fantasía encarece el pathos del caso narrado, con la insistencia en los hierros que le maltratan los pies, la añoranza de Dieguito por su palomela, las narices enfriadas de las niñas..., y, al volver al convento, con las reflexiones sobre el cambio de una cárcel por otra, ya que en cualquier lugar las mujeres se encierran con su soledad.

Como en las otras biografías noveladas, María Teresa prefiere el tiempo verbal del presente, en una especie de tiempo cero de la narración, casi llevando al escenario a sus personajes, diría dramatizando sus hechos y, de cierta manera, extendiendo sus experiencias a la comunidad de los lectores (y lectoras). Sin embargo, hay unos episodios narrados en tiempo pretérito. Dentro de la ficción, el uso de la temporalidad es una evidente espía de mayor o menor distanciamiento del mundo narrado, ya que denuncia la vivencia subjetiva del tiempo, la conciencia peculiar que de él ha tenido el escritor (GARRIDO DOMÍNGUEZ A. 1993: 202-206). Peculiar es, por ejemplo, que los raros momentos de erotismo del libro se escriban en pasado, como si el uso del tiempo preferente de la narración, ficcional o histórica, alejase en una zona temporal cristalizada algo que pasó, que ya no existe. De esta forma se narra la pasión del rey Alfonso por la prima de su mujer Constanza (LEÓN M.T. 2004: 120), de Diego por una muchacha leonesa, y, episodio más interesante del libro, de la misma Jimena por Minaya Álvar Fáñez: en una escena nocturna, durante la marcha de la familia del Cid hacia Valencia, al calor de la lumbre, entre sombras esquivas de siervas perseguidas por soldados, Jimena de repente vuelve a sentir su cuerpo, la linfa de su sangre bullendo dentro de las venas, la impaciencia de las manos. «¿Cuántos años hace que no sentía lo que siente? ¿Por

qué su cuerpo hubo de quedar seco como grano dormido? ¿Por qué ahora amenazaba abrirse como el escaramujo del rosal impúdico lanzando al viento sus semillas? [...] Jimena se sintió resbalada hacia los tiempos del amor, ¡ay, tan cegados! [...] -¡Basta!- gritó Jimena-. ¡Basta! [...] No hablaron más. Cuando Jimena se recostó para dormir [...] únicamente sus manos temblorosas hablaban aún de los sueños embusteros de la carne» (LEÓN M.T. 2004: 129-130).

La tentación dura el tiempo de un escalofrío, pronto renegada gracias a una oración a aquel severo Dios que la guardó del demonio en tantos años de lejanía de su legítimo esposo. A este último, en verdad, al abrazar después de tanto tiempo a su mujer «le pasa por la ventana del recuerdo el tacto de la mejilla de la morisca que esconde en el arrabal de Alcutia» (LEÓN M.T. 2004:143). ¡Son tan lascivas las costumbres de la gente de Valencia! Unos días antes, en la corte del amigo del Cid, el moro Galbón, la austera señora castellana había tenido que asistir a los acosos del corpulento moro hacia el niño cantor de su banquete. Escoltada a su habitación por Álvaro Fañez, siente otra vez las punzantes llamadas de la carne, al murmurar él: «¡Jimena!». El solo latido de las sílabas basta para explicarle lo que la conciencia no quiere aceptar: la casta esposa cierra de golpe la puerta, y, allí detrás, oye alejarse los pasos del varón, y con ellos la verdad última, la del cuerpo. Otra vez confía al sueño sus deseos imperdonables.

Ya en la heredad que el Cid ha conquistado para su familia, Jimena percibe toda la distancia del hombre al que ha estado esperando por años. Él, con sus continuas hazañas, parece pedir perdón por sus olvidos, ella, con su aceptación de una existencia que no le gusta, pide perdón por su vejez, por sus labios que ya no poseen el brillo del carmín. Otra vez la imaginación de la escritora interviene a ofrecer un elemento visionario que deje una vía de escape al nuevo encarcelamiento de la mujer: se trata de un espejo que refleja la cabeza sangrienta del último cadí de Valencia, que fue echada por el usurpador árabe derrotado por el Cid a una alberca. El hecho es histórico, y lo recoge Menéndez Pidal en su obra, pero aquí se transforma en un secreto mujeril.

El Campeador, ávido de riquezas, ya desacostumbrado a la conversación con mujeres, rumia entre sí sus pensamientos y deja tantas cosas sin hablar. Ya muerto, sola con su cadáver, Jimena osará achacarle, en un emotivo soliloquio, todo su dolor, toda su soledad, y todavía confesarle: «Adiós, mi dueño, señor de mi voluntad» (LEÓN M.T. 2004: 206). Ahora que el Cid, inmóvil, se ha vuelto otra vez Rodrigo, Jimena puede asumir sobre su persona los últimos deberes: cuidar la ciudad conquistada por el Campeador, asegurar la justicia, saludar de una vez a ese Minaya

Álvar Fáñez que le toma la mano envejecida y le murmura: «Él fue en todo el primero, hasta en quererte» (LEÓN M.T. 2004: 208).

Jimena se queda definitivamente sola: el hijo varón caído en batalla, las hijas esposas en tierras lejanas, Rodrigo muerto. Dentro de poco tendrá también que abandonar a Valencia, ya que ningún caballero de la corte de Castilla se atreve a defenderla. Sus últimos años los pasará cerca de la tumba de su esposo, en el monasterio de Cardeña. También al querido corcel Babiaca lo hace enterrar cerca del portal. «La gran señora es ahora una viejecita entornada, que no dejará su imagen en ningún lado [...] Cuando se desvanezca sólo brillará su nombre» (LEÓN M.T. 2004: 221). Cómo no pensar en unas palabras de su libro de memorias: «Yo no quedaré, pero cuando yo no recuerde, recordad vosotros las veces que me levanté de la silla, el café que os hice, la indulgencia que tuve al veros devorar mi trabajo sin decirme nada» (LEÓN M.T. 1999: 303).

Pero la literatura salva, incluso a los olvidados, a los excluidos de la gran historia. En la novela se han asomado, de vez en cuando, unos juglares desencantados y burlones, más dispuestos a inventar que a reproducir los hechos, a los que ni se cuidan de asistir. En una clara prueba de metaficción, María Teresa hace encontrar al futuro autor del *Poema del Cid* con su protagonista, para que ella conceda una limosna al cantor de su historia. Porque ella también tiene derecho a la fama. Porque no todos son deberes, ¿verdad, María Teresa?

Bibliografía

- ALBERTI Aitana, 2003a, *María Teresa León: nuestra señora de todos los deberes*, en Maya ALTOLAGUIRRE (editora), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.
- ALTOLAGUIRRE Maya, 2003, *María Teresa León: gran señora de todos los deberes*, Diputación de Granada, Patronato Federico García Lorca, Granada.
- ALTOLAGUIRRE Maya, 2003a, *Las biografías noveladas de María Teresa León*, en Maya ALTOLAGUIRRE (editora), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.
- BAENA GARCÍA Pablo, 2003, *Teresa y Jimena*, en Maya ALTOLAGUIRRE (editora), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.
- CIPLIJAUSKAITÉ Biruté, 1988, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona.
- DEL MILÀ Lluís, 2001, *El cortesano*, edición de Vicent Josep ESCARTÍ y Antoni TORDERA, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- DE LA FUENTE Inmaculada, 2004, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Planeta, Barcelona.
- ESTABLIER PÉREZ Helena, 2005, *De la guerra al exilio en los cuentos de María Teresa León: la recreación de la experiencia en Cuentos de la España actual y Morirás lejos*, en María José JIMÉNEZ TOMÉ – Isabel GALLEGRO RODRÍGUEZ (Coordinadoras), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, Atenea – Estudios sobre la mujer, Málaga.
- ESTÉBANEZ GIL Juan Carlos, 1999, Introducción a María Teresa LEÓN, *Doña Jimena Díaz del Vivar. Gran señora de todos los deberes*, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Burgos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ Antonio, 1993, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid.
- GRILLO Rosa María, 2010, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de América sin nombre, Alicante.
- INFANTE José, 2003, *Una mujer excepcional: María Teresa León*, en Maya ALTOLAGUIRRE (editora), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.

JIMÉNEZ PÉREZ Antonio, 2005, *María Teresa León. Desmemoria de la alegría*, en María José JIMÉNEZ TOMÉ – Isabel GALLEGO RODRÍGUEZ (Coordinadoras), *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, Atenea – Estudios sobre la mujer, Málaga.

LEÓN María Teresa, 1930, *La bella del mal amor*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos; *La bella del mal amor. Cuentos castellanos*, 1992, Cairel, Madrid.

_____, 1954, *Rodrigo Díaz de Vivar el Cid Campeador*, Ilustraciones de Jane WISE, Peuser, Buenos Aires.

_____, 1960, *Doña Jimena Díaz del Vivar. Gran señora de todos los deberes*, Losada, Buenos Aires; 1968, Biblioteca Nueva, Madrid; 1993, Círculo de Lectores, Barcelona; 1999, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Burgos; 2004, Castalia, Biblioteca de Escritoras, Madrid.

_____, 1998, *Memoria de la melancolía*, Edición de Gregorio TORRES NEBRERA, Castalia, Madrid.

MAINER José Carlos, 1993, Introducción a María Teresa LEÓN, *Doña Jimena Díaz del Vivar. Gran señora de todos los deberes*, Círculo de Lectores, Barcelona.

MENÉNDEZ PIDAL Ramón, 1956, *La España del Cid*, vols. I, II, Espasa-Calpe, Madrid.

Romancero general o colección de romances castellanos, 1945, edición de Agustín DURÁN, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid.

Solteronas sin palmas ni caricias en la más sensual isla de Cuba

Irina Bajini
Università degli Studi di Milano

Mundo mundo. Vasto mundo.

Mais vasto è o meu coração.

(Carlos Drummond de Andrade)

Es notoria la responsabilidad de los diversos países en la construcción de sus propios estereotipos y de cuánto estorban, después, dichos lugares comunes aunque resulten cómodos: la imagen mitificada de una España de “charanga y pandereta” según la definición machadiana, toda abanicos y castañuelas, toreros y flamenco, no es un invento de Prosperè Merimée, sino que radica en el siglo XVIII como respuesta nacionalista a la supuesta invasión cultural francesa, de modo que *Carmen* de Bizet contribuyó a la cristalización del prejuicio de la gitana diabólica, favoreciendo, al mismo tiempo, los viajes a España de viajeros antiguos y modernos.

Esta consideración vale en buena medida también para Cuba, que apenas descubierta no se vio por lo que era, sino por lo que se quería –o bien se necesitaba– que fuera, según el lema colombino desde largo tiempo convertido en eslogan turístico: la tierra más hermosa que ojos humanos han visto¹.

Los cubanos más sensibles y orgullosos saben que el cliché Baco-Tabaco-Venus, en su atractiva versión tropical de Ron-Habano-Mulata, puede transformarse fácilmente en prejuicio negativo, pero es un riesgo que hay que correr si se quieren llenar los aviones y los hoteles. O, más modestamente, si se desea vender libros.

A lo largo de los años 90 del pasado siglo, en coincidencia con el “Período Especial”,

¹ Cristóbal Colón es el primer responsable de la creación del mito del paraíso insular, que se mantiene en versión *light* en los folletos de las agencias de viaje, donde abundante es el empleo de términos del mismo campo semántico e imágenes de playas naturales.

comenzaron a escribirse y a publicarse, dentro y sobre todo fuera de Cuba, novelas, cuentos y antologías que pretendían retratar esa difícil coyuntura histórica con su secuela de dificultades económicas y contradicciones políticas, éticas y morales². La crisis económica, es un hecho incontrovertible, favoreció la reaparición de una práctica de amor mercenario –que según las coyunturas históricas se había mantenido como un rentable negocio a lo largo de los siglos (GARCÍA ANDREO J. -GULLÓN ABAO A. 1997)– que la Revolución se había empeñado desde el principio en erradicar, mientras que para referirse a esa nueva modalidad de prostitución femenina y masculina se utilizaría a menudo el eufemístico neologismo de “jineterismo”³, con su ajuar de chulos, muchachas y muchachos de diferentes colores e idéntica aspiración, vendedores “por la izquierda” de productos de placer muy cotizados (ron, tabaco, marihuana, cocaína) y en general un submundo lumpen empeñado “en el invento” y “en la lucha”. Estos personajes, indiscutiblemente reales, pueblan –de forma casi obsesiva– los cuentos y novelas del “Período Especial” que no pretendo aquí ni considerar en su conjunto ni mucho menos criticar. Lo que honestamente quisiera señalar es, en cambio, la casi ausencia, por lo menos en algunas antologías coordinadas en el extranjero⁴, de textos narrativos dedicados a la descripción de otros aspectos, igualmente reales y actuales, relacionados con una desarmonía social cubana posterior al desmoronamiento del campo socialista, tales como el desamparo y la progresiva pobreza de los ancianos⁵, las diferentes formas

2 Más que intentar redactar una lista de autores, que necesitaría muchos comentarios y honestas distinciones, quiero hacer hincapié en un cambio radical en la actitud de muchos escritores residentes en la Isla, que por primera vez tuvieron la oportunidad de pensar en un público virtual de lectores extranjeros. Esto trajo como consecuencia, y lo sigue trayendo, una eufemística invitación, por parte de los agentes literarios, a adaptar el lenguaje y el contenido de sus narraciones a las expectativas, fantasías, preconceptos, de una masa de lectores, si bien heterogénea, del todo acostumbrada a la fórmula *politically correct* de un realismo más o menos mágico pero siempre moderadamente comprometido con una actualidad latinoamericana homogeneizada. En muchos casos dicha adaptación (refiriéndonos sólo a los que se han quedado en Cuba) ha sido paulatina y coherente y no ha significado la interrupción de una relación dialéctica con la editoriales cubanas y los lectores cubanos hambrientos de novedades literarias (véanse los casos de Leonardo Padura, Daniel Chavarría, López Sacha y de muchas escritoras, tales como Marilyn Bobes y Ena Lucía Portela); en otros, ha llevado autores como Pedro Juan Gutiérrez y Wendy Guerra a optar por dedicarse exclusivamente a una producción narrativa para la industria extranjera del libro.

3 En los últimos años, este negativo fenómeno social ni negado ni ocultado ha sido objeto de reflexiones y estudios. No puedo dejar de mencionar, a este propósito, la investigación de Miriam Elizalde (1996) y un estudio de Amir Valle publicado fuera de Cuba (2006), así como la inmensa labor llevada a cabo por el CENESEX (Centro Nacional Sexología) valientemente dirigido por Mariela Castro Espín.

4 Me refiero *in primis* a un ejemplo muy cercano: las antologías coordinadas por Danilo Manera que mucho éxito tuvieron en Italia en los años 90 y que, a pesar de su facciosidad ideológica, representan un logrado estímulo a un disfrute literario (y a lo mejor no sólo literario) de Cuba. Sus títulos son de por sí elocuentes: *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba*; *Rumba senza palme né carezze*; *La piccola baia delle gocce notturne*; *Vedi Cuba e poi muori*.

5 Julia Calzadilla, escritora, poeta y traductora, me hizo el honor, en 1995, de enseñarme su cuento inédito titulado *Polvo de café* (mención en el concurso de cuento “Cecilia Valdés” en 1998), que se desarrolla a oscuras, durante un

de malestar juvenil, la general crisis ideológica con el consecuente alejamiento del compromiso político, la emigración, y finalmente el refugio, sobre todo por parte de los adultos activos, en el catolicismo o en formas religiosas alternativas (Iglesia Bautista, testigos de Jehová, santería).

Frente a tanto desparpajo de sensualidad, frente al conformismo herotómano-heterómano de mucha literatura cubana poblada de sensuales jineteras, y sin rechazar de antemano la hipótesis que la insistencia en el sexo responda, en la realidad, a un estado de pesimismo y de resquebrajamiento de las relaciones humanas así como ha sido enunciado y analizado por Sonia Behar⁶, mi hipótesis es que un río subterráneo, no sé de qué tamaño, recorre la literatura cubana de expresión femenina desde el modernismo hasta la contemporaneidad en contracorriente, es decir oponiendo una resistencia sorda a las sirenas del exotismo y del hedonismo tropicalista.

He aquí que toma su perfil una curiosa y original actitud, si no de abierta castidad, por lo menos de pudoroso erotismo, que podría atravesar la sensibilidad de algunas escritoras realmente alternativas y anticonformistas, desde la poeta Mercedes Matamoros hasta la contemporánea y también narradora y ensayista Mirta Yáñez, que se substraen de cierto cliché machista y de las más o menos explícitas leyes del mercado editorial para evitar la fácil y exitosa exposición del cuerpo femenino, así como para mantenerse reservadas y respetuosas para con la intimidad femenina, hasta aludir a amores alternativos consumados “a puerta cerrada” y a temas muy poco folclóricos y turísticos, como la soledad o el fracaso de la utopía revolucionaria, frecuentemente a través de historias ambientadas en escenarios sombríos y poco exóticos, como solares, apartamentos anónimos y casi siempre lugares cerrados. He aquí que se perfila la imagen de Penélope, no en el sentido de esposa que espera paciente el regreso de su amado, sino de heroína que, a diferencia de Ulises, no se deja engatusar por las sirenas, no dispersa sus energías, no esparce su semen para luego arrepentirse. Penélope, en cambio, guarda su deseo y lo sublima en la tela. Y en la espera aprende que ‘estar’ sola no corresponde a ‘sentirse’ sola, así como ‘estar’ acompañada no siempre

apagón: relata la historia de una vieja deprimida y solitaria que gracias a la falta de luz en su edificio encuentra el valor o la excusa para tocar a la puerta de sus vecinos proponiéndoles una colada de café: ella tiene el polvito, ellos, a lo mejor, un poco de gas. No cabe duda de que este texto no hubiera podido entrar en ninguna antología extranjera coherente - aunque críticamente - hedonista.

6 «en un mundo donde la preocupación fundamental es el hambre, donde nadie tiene energías para pelearse ni protestar, el sexo es la vía de escape más asequible e inmediata» (BEHAR S. 2009: 44) y «la carencia que experimenta el héroe literario del Período Especial se hace evidente a través de una búsqueda que va desde lo más elemental en el ámbito material, hasta lo más sublime en el ámbito espiritual. El hecho de que en un texto literario dado se presenten personajes que lo han perdido todo, incluso su razón de ser, es sin duda un acto de rebeldía del escritor frente a un entorno que, por una parte lo oprime y por otra lo margina, pero inevitablemente lo inspira» (BEHAR S. 2009: 144).

significa ‘sentirse’ acompañada, hasta descubrir - como sugieren los versos de Carlos Drummond puestos en la epígrafe de este texto - que el mundo que Ulises se empeña, hambriento, a percurrir y conquistar, es mucho más limitado que el infinito mundo que nuestro corazón sabe abarcar. Sobre estas mujeres solas, Penélopes conscientes de que la felicidad se encuentra más en tejer la tela que en enseñarla a su propio marido (que volverá cuando vuelva si que es que volverá) dedican mucha de su obra las escritoras que voy a introducir.

La primera, Mercedes Matamoros, nació en Cienfuegos en 1851 y apoyó la guerra contra España. De familia modesta, quedó pronto huérfana de madre y luego de padre. Llevó una vida de escasez económica a pesar de ser apreciada como poeta. Publicó muchos de sus poemas en revistas literarias, pero no logró mantenerse con su oficio literario y sobrevivió sus últimos años gracias a la caridad de amigos y admiradores. Famoso y muy citado es su poema dedicado a un cimarrón asesinado –*La muerte del esclavo*–, un soneto en endecasílabos con los primeros cuartetos dedicados a la descripción del sacrificio del esclavo-fiera, sitiado por el hambre y la sed en lo más tupido del monte: una agonía acompañada por el ladrido de los mastines y el recuerdo-pesadilla del estallido del látigo. Pero donde la autora revela su posición en relación a la vida y a la poesía, es en el primer terceto, donde se sustrae con evidencia a la piedad y compasión femenina:

*Mas de su cuerpo de la masa yerta
no se alzaré mi voz conmovedora
para decirle: ¡Lázaro, despierta!*

(MATAMOROS M. 1892 en LÓPEZ LEMUS V. 1999: 97)

pues enseguida declara su adhesión a un proyecto de rebeldía, indiferente a la muerte, porque «... el que vive en la muerte nunca llora, / y más vale morir que ser esclavo».

Aun más interesante, para el discurso arriba apuntado, me parece *El último amor de Safo*, colección de veinte sonetos dedicados a la historia de amor entre la poeta de Lesbos y Faón, que termina con el suicidio de la joven ahogándose en el mar. Es esta una obra singular desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, se trata de una declaración de aprecio hacia Safo por Mercedes Matamoros, que reconoce y defiende la bisexualidad de la poeta griega. En segundo lugar, en muchos poemas se hace alusión al placer femenino con ausencia de prejuicios.

Finalmente, Mercedes parece llegar a identificarse con Safo: ambas son mujeres y poetas solas, que aman sin ser correspondidas, pero saben transformar el fracaso en arte y la herida narcisista en ocasión de crecimiento interior, como se confirma en el soneto “A mi musa”:

Tu templaste la lira en que he cantado
de mi patria el pesar y la ventura,
cuanto mi alma ha sufrido y ha gozado;
y tú sola tal vez vendrás mañana
a verter en mi pobre sepultura
las lágrimas piadosas de una hermana.

(MATAMOROS M. en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2011: 200)

Mercedes Matamoros muere a los 55 años, mientras que Dora Alonso nace en Matanzas en 1910 para vivir hasta 2001. Narradora, poeta, dramaturga y periodista, tuvo una vida de satisfacciones literarias y fue traducida a varios idiomas. La Casa de las Américas la premió dos veces: en 1961 por su novela *Tierra inerme* y en 1981 por un libro de cuentos para niños, *El valle de la Pájara Pinta*.

Juega la dama es una magnífica obra donde Dora Alonso incursiona en el género fantástico con dieciocho relatos unidos por el mismo denominador: todos los protagonistas (seres humanos o animales) pertenecen al género femenino. Entre estos, destaca *Sofía y el ángel*. La protagonista es una anciana señorita, que vive sola en la vieja casona de familia y es muy beata, ya que guarda en su cuarto un altar abarrotado de santos e imágenes sagradas que cuida con gran devoción. De repente, su vida monótona y tranquila es perturbada por la aparición de un ángel, joven, fuerte, atractivo y con una guitarra eléctrica en lugar del lirio o de la espada. En pocos días, su actitud ante la vida se transforma y al recibir de regalo un unicornio y una clepsidra, esta solterona empieza a enamorarse. Los sábados ponen música y bailan juntos, él le cuenta a su ángel de su infancia y de su devoción, mientras que él se queja de sus largos viajes y de las complicadas misiones que le impone su dueño; pero la noche en que el ángel se atreve a besarla en la boca, Sofía decide romper con la relación. Sintiéndose en pecado mortal, la solterona se confiesa con el cura, y una vez obtenida la absolución, logra que el mismo párroco le haga una visita a la casa; sin

embargo, en el momento en que le muestra con orgullo el altar en su cuarto, «Lamentablemente en la cama de Sofia y bajo la sábana, como una realidad desconcertante, asomaba una larga, sin duda angélica e injustificable pluma blanca» (ALONSO D. 1976 en YÁÑEZ M.- BOBES M. 1998: 88).

Una gran vitrina de narrativa femenina del siglo XX que confirma ampliamente una tendencia a la castidad como forma de reacción al modelo estético y social masculino, es *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas conemporáneas*, compilada por Marilyn Bobes y Mirta Yáñez, quien firma también la “Introducción”. Esta antología se divide en dos partes: “Antepasadas y... todavía vivas” (que incluye también el cuento de Dora Alonso) y “Cuentistas cubanas contemporáneas”.

En efecto, muchas son las mujeres solas y sin amor en la primera parte.

En “El piano” de Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975), el único personaje es una maestra que la lepra consume y aleja de sus niños, la cual se empecina a tocar el piano hasta destruir sus manos deformes. Para ella ni rumba ni caricias, sino más bien: «Sombra en la casa, en la carne y en el corazón de Matilde. Silencio sin salidas. Apretado, solidificado en su alma. Dolor pétreo. Tragedia orgánica. Vida a ras de muerte. Juventud sin horizontes» (RODRÍGUEZ ACOSTA O. 1931 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 73).

La protagonista de “Cumpleaños”, cuento de Iris Dávila (1918-2008), en cambio, es una empresaria aún joven, deseosa de normalidad y matrimonio pero patéticamente incapaz de amar fuera de las convenciones burguesas y de emanciparse realmente de los vínculos familiares y provincianos que ella cree haber superado tras años de vida independiente en la capital.

Siempre en la primera parte se encuentra “Ña Jacinta” (1945), cuento de Mary Cruz que podría interpretarse como una respuesta de la mujer mestiza al boom teatral de la mulata-estrella, que un público masculino interpreta superficialmente como emblemática y victoriosa síntesis de un apromblemático proceso transcultural, como ya se apuntó anteriormente. Aquí, fuera de cualquier cliché musical, se alude abiertamente a la «tragedia de los que son sin ser y, ni blancos ni negros, desdeñados por unos y odiados por otros, sufren por ambos y no pueden gozar con ninguno...» (CRUZ M. 1945 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 106).

A una paródica desacralización del arquetipo literario de Cecilia Valdés vuelve también, en la segunda parte de *Estatuas de sal*, Lourdes Casal (1938-1981) con “ ‘María Valdés’ o ‘La Colina de la Universidad’ ”, donde un estudiante de medicina, en una Habana moderna y ya revolucionaria, se vuelve loco por una muchacha de culo extraordinario, «con la gracia y cualidad

de movimientos de un pedazo de jalea de guayaba» (CASAL L. 1993 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998:141). Sin embargo, el encanto de este romance juvenil (que parece aludir también al falso mito revolucionario de una lograda armonía racial) es perturbado por la irrupción, en el relato, del fantasma del incesto como antigua y vigente tara histórica:

Está bien que anden con mujeres. Para eso son los machos. Y a mí me gusta que mis hijos sean machos. Pero tengan cuidado con quien andan. Esta no puede ser. Es hija mía. Ante mis ojos desorbitados, estaba la foto de mi padre –chaleco y leontina, con su bastón de empuñadura de nácar– del brazo de Esperanza y junto a ellos, niña aún, con traje de vuelos y banda de tafetán a la cintura, pero obviamente ella, María (CASAL L. 1993 en YÁÑEZ M. – BOBES M. 1998:143).

De forma especular, junto con nuevos personajes – no siempre y obligatoriamente femeninos –pertencientes al género fantástico (“Anónimo” de Esther Díaz Llanillo, “Nosotras” de María Elena Llana, “Los misterios de Teresa” de Évora Tamayo hasta el grotesco “El olor del desenfreno” de Sonia Rivera-Valdés) en la segunda parte de la antología vuelven a aparecer solteronas (“Una visita para Benemérita” de Josefina Toledo) o mujeres frustradas e incapaces de encontrar un equilibrio entre emancipación social y realización íntima, como en “Anhedonia (Historia en dos mujeres)”, de Mylene Fernández Pintado:

Mi vida profesional abarrotada, barrocammente desordenada y paranoica, llena de enemigos potenciales, sustitutos indeseables, preguntas capciosas, segundas intenciones, diálogos versallescós; en fin, ese desgaste energético que es el exorbitante precio de unas migajas de éxito (FERNÁNDEZ PINTADO M. en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 333).

En esta galería de personajes femeninos resulta significativa también la presencia de una figura de la mitología afrocubana estéril y condenada al desamor - Obba, a quien su marido Changó (malagradecido y sobre todo incapaz de escuchar) repudia por haberse cortado las orejas –personaje femenino que Excilia Saldaña, muy empeñada en proponer a lectores pequeños

los grandes temas relacionados con la identidad cubana y sus raíces africanas, describe así, subvirtiendo la difundida estética blancocéntrica:

Quien la veía ir por la tierra pensaba en una pantera: negra la piel, el paso de fiera; pero quien la miraba avanzar por el aire sabía que había visto un quiscal, un pequeño totí, el ave de plumas negras. ¿Y qué decir de su nariz, ancha como ninguna para oler el aroma que todo lo avienta? ¿Y qué, de su boca gruesa? ¿Y qué, de sus orejas pequeñas? Y como si fuera poco, el pelo: lana para los ojos, techo fuerte para sol y tormenta (SALDAÑA E. 1987 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998:193).

Finalmente, ni siquiera en el cuento de la más joven y alternativa de las escritoras, Ena Lucía Portela, que justamente cierra esta galería finisecular, hay rasgos de complacencia hedonística en alusión al acto sexual:

El espectro coge el cigarro que dejó caer la muchacha y observa a los amantes, a su lado en la cama. Le parece contemplar la cópula entre dos estómagos corroídos. Julio muerde los pezones de la muchacha, quien insiste en verse así en el espejo (PORTELA E. L. en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 348).

En esta misma línea de riguroso ascetismo se encuentra la última novela de Mirta Yáñez, *Sangra por la herida* (2010).

En La Habana de estos días, un grupo de personajes ultrasessantones –fragmentos de aquella generación que vivió una adolescencia dorada en los revolucionarios y contradictorios años 60 cubanos– pasa revista a su vida, entre ilusiones perdidas y presentes frustraciones, con una técnica narrativa de yuxtaposición de escenas (y algunos *flash-backs*) que recuerdan *Suite Habana*, una película silente e intensa de Fernando Pérez (2003), que documenta los recorridos de diversas personas (una vendedora de maní⁷, un albañil, una jubilada, un niño *down*, un médico que fuera

7 Particularmente emotivo es el correspondiente retrato de una docente jubilada en *Sangra por la herida*: «En el muro de la acera de enfrente se apostaba todos los días la doctora Carvajal. Lola la observaba a hurtadillas. Se conocían de hola como está y Lola sabía que había enseñado Gramática por muchos años en la Universidad. Al igual que ella misma,

de su turno de hospital se las arregla como payaso en las fiestas de niños, un obrero que de noche se exhibe *en travesti*) desde la madrugada de un día hasta el alba del día siguiente.

También la novela de Mirta Yáñez está poblada de antihéroes vencidos: desde el hombre que se dedica a cuidar a su anciana mamá, tras renunciar para siempre a su papel de machista seductor, hasta la madre solitaria que vaga en un parque habiendo olvidado su nombre; desde una mujer que se está muriendo de cáncer en un hospital pero que trata de consolar a una muchacha asustada, hasta la “afortunada” que vive en Europa y trata desesperadamente de olvidarse de su pasado cubano. A la mayor parte de ellos los une, en contra de su voluntad, el vínculo con un bochornoso acontecimiento del pasado: el suicidio de una compañera de universidad, de una amiga o conocida caída en desgracia en un periodo de fervor revolucionario oscurecido por derivas dogmáticas y homofóbica intolerancia⁸.

A través de una narración coral robustamente estructurada, la historia rememorada de una familia de inmigrantes españoles, la vida actual, mediocre y compleja en el periférico, nuevo y ya marginal reparto de Alamar, los sueños frustrados de los protagonistas se elevan del escenario local para transformarse en elegante y sensible reflexión sobre la muerte, la amistad, la fe en los seres humanos y el inexorable transcurrir del tiempo:

Mujer que habla sola en el parque

Y entonces el cloro se desbordó y todos los documentos, manuscritos, legajos, contratos, cartas, informes, bulas, títulos, pergaminos, plaquetes, certificados, inventarios, cédulas, oficios, actas, memoriales, expedientes, registros,

la Doctora Carvajal había dedicado la vida a su trabajo. En tiempos pasados, se le veía salir temprano con una carpeta de libros y papeles, y regresar tarde en la noche, arrasando las piernas hinchadas después de caminar a pie el trayecto entre la Facultad y su casa. Jubilada y solterona, la Doctora Carvajal se sentaba ahora todas las mañanas en el cruce de las esquinas y se colocaba una cajetilla de cigarros abierta sobre las rodillas. No decía palabra ni ofrecía nada, sólo permanecía allí, sin moverse, petrificada de vergüenza, hasta que se acercaba un transeúnte y le compraba un cigarro suelto que la doctora Carvajal vendía a peso para poder reforzar el magro retiro que ni le alcanzaba para comer» (YÁÑEZ M.: 2009: 57).

8 Siempre alrededor del suicidio se construye “Alguien tiene que llorar”, relato de Marilyn Bobes publicado en 1995 que también deviene cuestionamiento a la intolerancia los prejuicios y tabúes sociales, mientras que el tema homoerótico, en esta novela solo sugerido, está bien presente en las narradoras más jóvenes, sobre todo Ena Lucía Portela y Anna Lidia Vega, para las cuales, «la presencia de personajes homosexuales no resulta una batalla por la aceptación ni se entroniza desde una mirada culpable a lo spuestamente “anormal”, sino que conduce a explorar los conflictos individuales y subjetivos de estas mujeres y a una reafirmación de identidad. para ellas ser homosexuales no supone un cuestionamiento del ser insatisfecho, sino más bien una superación interna» (HERNÁNDEZ HORMILLA 2011: 202).

programas, revistas, periódicos, folletos, libros, escritos y por escribir, se fueron borrando hasta quedarse con las páginas en blanco. Y La Habana se muere... (Yáñez M. 2010: 218).

La inteligente ironía de la escritora, su alegre cultura (nunca exhibida con ostentación pero presente en cada página de su novela), su original vitalismo, logran la difícil empresa de volver agradable y hasta divertido un texto de doliente amargura. Mirta Yáñez no juzga ni condena a nadie, simplemente asume la realidad, y con lúcido escepticismo y dolido cinismo nos muestra una historia problemática, llevándonos a reconocernos en la fragilidad de los diversos personajes. No es que la ideología sea equivocada: equivocados son los seres humanos, o mejor dicho patéticamente imperfectos:

La última persona que había conversado con La Difunta antes de los sucesos fue María Esther. Martí reparó en que nunca le dio interés por saber qué le había dicho, cuáles habían sido sus extremas palabras, pero ya también se había vuelto demasiado tarde para preguntarle a María Esther. Aunque no estaba seguro de querer enterarse. Y en caso de que hubiese pretendido buscarlas, ya jamás aparecerán las piezas que faltaban del rompecabezas. Por aquellos años, Martín se vio obligado a callarse opiniones para no meterse en problemas. Los mares se agitaban procelosos y en esas aguas tenían que navegar, o sucumbir como La Difunta. Los cobardes como él, los puñeteros cobardes como él, seguían navegando (Yáñez M. 2010: 215).

No cabe duda de que en *Sangra por la herida* hay mucho de la vivencia de la autora, sesentona igual que sus personajes. Quizás también por este motivo, la novela, aunque evocando temas calientes de la narrativa de los 90, como el exilio, la prostitución, la pérdida de los valores, la crisis de la ideología revolucionaria, no cae nunca en la retórica sentimental, ni en el fácil patetismo, y sobre todo se substrahe a la obligación de incluir una escena o una situación erótica y carnal, ni siquiera en forma de recuerdo.

Lo mismo había hecho Dora Alonso, enfrentando con otras modalidades el tema de la

soledad y también el de las contradicciones ideológicas entre catolicismo y marxismo con otro espíritu, que evitaba consignas y simplificaciones y dejaba abierta una fisura sobre la duda, hasta transformar a la solterona en nuevo arquetipo femenino: Sofía, la que espera a que su ángel regrese del trajín que le impone su jefe; Sofía, la que siempre atendió a su ángel hasta encontrarlo en su corazón de mujer estéril pero enamorada. Junto a esta figura, y como para cerrar el círculo de una soledad desnuda de oropeles retóricos, aparecen las poetas Mercedes y Safo escoltadas por «las que sangran por la herida», expresando su conquistada libertad a través de un diálogo verdaderamente laico con la muerte. Una muerte que puede enfrentarse como acto de suprema afirmación de autonomía y de plenitud vital o, como en el caso de la sincera y dolida novela de Mirta Yáñez, como acto de suprema entrega a la poesía:

“Vine a despedirme a y a darle las gracias”, insistió la voz.

“Gracias a tí, Baudelaire”, logró articular María Esther con un esfuerzo supremo.

“¿Cómo?”, la voz parecía asustada.

Como hubiera dicho el viejo Baudelaire, en aquella muchacha la muerte no logró plantar, pensó María Esther sonriendo para sus adentros, sus cipreses.

Cada vez más lejanamente, María Esther escuchaba frases sueltas: “parece que está preguntando por algún pariente”, “está delirando” “ya falta poco...”.

Después se instaló de nuevo el silencio.

Oh muerte, capitana, es tiempo ya! ¡Levemos anclas!

(YÁÑEZ M. 2010: 202).

Para concluir, una breve pero necesaria aclaración.

Al hacer hincapié en cierta resistencia, por parte de las escritoras aquí consideradas, en dedicarse a la descripción pormenorizada de escenas eróticas eterosexuales, así como a la literaturización de bodas y amores felices, no voy a afirmar que cualquiera escritora cubana que se sustraiga a ciertas modas efímeras dictada por el mercado editorial lo haga persiguiendo secretamente un proyecto literario - provocador y paradójico - apto a invisibilizar a los hombres en un lugar tradicional y enfáticamente machista. Esta tonta contraposición maniquea muy fácilmente las condenaría a la asunción del igualmente tonto cliché de la “feminista solterona”.

Creo, en cambio, que la mejor definición para autoras como Mercedes Matamoros, Dora Alonso o Mirta Yáñez es de tenaces Penélopes concentradas en su tela tupida de recuerdos y abnegación, gracias a la cual se vuelven testigos, intérpretes, guías y goznes entre Historia e historias, acción y reflexión, mundo público y privado.

Bibliografía citada

ALONSO Dora, 1998 [1976], “Sofía y el ángel”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 83-88.

ANDREO GARCÍA Juan -GULLÓN ABAO Alberto, 2011, *Otra cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*, Madrid, Verbum.

_____, 1997, *Vida y muerte de la mulata. Crónica ilustrada de la prostitución en Cuba del XIX*, “Anuario de Estudios Americanos” (CSISC), vol. 54, n. 1, pp. 135-157.

BEHAR Sonia, 2009, *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, New York, Peter Lang.

CASAL Lourdes, 1998 [1993], “María Valdés” o “La Colina de la Universidad”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 140-144.

CRUZ Mary, 1998 [1945], *Ña Jacinta*, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 99-106.

ELIZALDE Miriam, 1996, *Flores desechables. ¿Prostitución en Cuba?*, La Habana, Abril.

FERNÁNDEZ PINTADO Mylene, 1998, “Anhedonia (Historia en dos mujeres)”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 322-333.

HERNÁNDEZ HORMILLA, Helen, 2011, *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*, La Habana, Publicaciones Acuario, Centro Félix Varela.

LÓPEZ LEMUS Virgilio (ed.), 1999, *Doscientos años de poesía cubana. Antología poética*, La Habana, Abril.

MANERA Danilo (ed.), 1995, *A labbra nude. Racconti dall’ultima Cuba*, Milano, Feltrinelli.

_____, 1996, *La baia delle gocce notturne*, Lecce, Besa.

_____, 1996, *Rumba senza palme né carezze*, Milano, Feltrinelli.

_____, 1997, *Vedi Cuba e poi muori*, Milano, Feltrinelli.

MATAMOROS Mercedes, 2003 [1902], *El último amor de Safo*, Málaga, Diputación de Málaga.

RODRÍGUEZ ACOSTA Ofelia, 1998 [1931], “El piano”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 71-74.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ Milena, 2011, *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*, Madrid, Verbum.

SALDAÑA Excilia, 1998 [1987], “Obba”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 192-196.

VALLE Amir, 2006, *Habana Babilonia. Prostitutas en La Habana*, Madrid, Planeta.

YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), 1998, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La

Habana, Unión.

YÁÑEZ Mirta, 2010, *Sangra por la herida*, La Habana, Unión.

_____, 1997, *Album de poetisas cubanas*, La Habana, Letras Cubanas.

_____, 1997 [1976], *Todos los negros tomamos café, Narraciones desordenadas e incompletas*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 114-155.

Circe y Penélope en la encrucijada romántica del siglo XIX: Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda

M^a Teresa González de Garay
Universidad de La Rioja

Mundo mundo. Vasto mundo.

Mais vasto è o meu coração.

(Carlos Drummond de Andrade)

Es notoria la responsabilidad de los diversos países en la construcción de sus propios estereotipos y de cuánto estorban, después, dichos lugares comunes aunque resulten cómodos: la imagen mitificada de una España de “charanga y pandereta” según la definición machadiana, toda abanicos y castañuelas, toreros y flamenco, no es un invento de Prosperè Merimée, sino que radica en el siglo XVIII como respuesta nacionalista a la supuesta invasión cultural francesa, de modo que *Carmen* de Bizet contribuyó a la cristalización del prejuicio de la gitana diabólica, favoreciendo, al mismo tiempo, los viajes a España de viajeros antiguos y modernos.

Esta consideración vale en buena medida también para Cuba, que apenas descubierta no se vio por lo que era, sino por lo que se quería –o bien se necesitaba– que fuera, según el lema colombino desde largo tiempo convertido en eslogan turístico: la tierra más hermosa que ojos humanos han visto¹.

Los cubanos más sensibles y orgullosos saben que el cliché Baco-Tabaco-Venus, en su atractiva versión tropical de Ron-Habano-Mulata, puede transformarse fácilmente en prejuicio negativo, pero es un riesgo que hay que correr si se quieren llenar los aviones y los hoteles. O, más modestamente, si se desea vender libros.

A lo largo de los años 90 del pasado siglo, en coincidencia con el “Período Especial”,

¹ Cristóbal Colón es el primer responsable de la creación del mito del paraíso insular, que se mantiene en versión *light* en los folletos de las agencias de viaje, donde abundante es el empleo de términos del mismo campo semántico e imágenes de playas naturales.

comenzaron a escribirse y a publicarse, dentro y sobre todo fuera de Cuba, novelas, cuentos y antologías que pretendían retratar esa difícil coyuntura histórica con su secuela de dificultades económicas y contradicciones políticas, éticas y morales². La crisis económica, es un hecho incontrovertible, favoreció la reaparición de una práctica de amor mercenario –que según las coyunturas históricas se había mantenido como un rentable negocio a lo largo de los siglos (GARCÍA ANDREO J. -GULLÓN ABAO A. 1997)– que la Revolución se había empeñado desde el principio en erradicar, mientras que para referirse a esa nueva modalidad de prostitución femenina y masculina se utilizaría a menudo el eufemístico neologismo de “jineterismo”³, con su ajuar de chulos, muchachas y muchachos de diferentes colores e idéntica aspiración, vendedores “por la izquierda” de productos de placer muy cotizados (ron, tabaco, marihuana, cocaína) y en general un submundo lumpen empeñado “en el invento” y “en la lucha”. Estos personajes, indiscutiblemente reales, pueblan –de forma casi obsesiva– los cuentos y novelas del “Período Especial” que no pretendo aquí ni considerar en su conjunto ni mucho menos criticar. Lo que honestamente quisiera señalar es, en cambio, la casi ausencia, por lo menos en algunas antologías coordinadas en el extranjero⁴, de textos narrativos dedicados a la descripción de otros aspectos, igualmente reales y actuales, relacionados con una desarmonía social cubana posterior al desmoronamiento del campo socialista, tales como el desamparo y la progresiva pobreza de los ancianos⁵, las diferentes formas

2 Más que intentar redactar una lista de autores, que necesitaría muchos comentarios y honestas distinciones, quiero hacer hincapié en un cambio radical en la actitud de muchos escritores residentes en la Isla, que por primera vez tuvieron la oportunidad de pensar en un público virtual de lectores extranjeros. Esto trajo como consecuencia, y lo sigue trayendo, una eufemística invitación, por parte de los agentes literarios, a adaptar el lenguaje y el contenido de sus narraciones a las expectativas, fantasías, preconcepciones, de una masa de lectores, si bien heterogénea, del todo acostumbrada a la fórmula *politically correct* de un realismo más o menos mágico pero siempre moderadamente comprometido con una actualidad latinoamericana homogeneizada. En muchos casos dicha adaptación (refiriéndonos sólo a los que se han quedado en Cuba) ha sido paulatina y coherente y no ha significado la interrupción de una relación dialéctica con la editoriales cubanas y los lectores cubanos hambrientos de novedades literarias (véanse los casos de Leonardo Padura, Daniel Chavarría, López Sacha y de muchas escritoras, tales como Marilyn Bobes y Ena Lucía Portela); en otros, ha llevado autores como Pedro Juan Gutiérrez y Wendy Guerra a optar por dedicarse exclusivamente a una producción narrativa para la industria extranjera del libro.

3 En los últimos años, este negativo fenómeno social ni negado ni ocultado ha sido objeto de reflexiones y estudios. No puedo dejar de mencionar, a este propósito, la investigación de Miriam Elizalde (1996) y un estudio de Amir Valle publicado fuera de Cuba (2006), así como la inmensa labor llevada a cabo por el CENESEX (Centro Nacional Sexología) valientemente dirigido por Mariela Castro Espín.

4 Me refiero *in primis* a un ejemplo muy cercano: las antologías coordinadas por Danilo Manera que mucho éxito tuvieron en Italia en los años 90 y que, a pesar de su facciosidad ideológica, representan un logrado estímulo a un disfrute literario (y a lo mejor no sólo literario) de Cuba. Sus títulos son de por sí elocuentes: *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba*; *Rumba senza palme né carezze*; *La piccola baia delle gocce notturne*; *Vedi Cuba e poi muori*.

5 Julia Calzadilla, escritora, poeta y traductora, me hizo el honor, en 1995, de enseñarme su cuento inédito titulado *Polvo de café* (mención en el concurso de cuento “Cecilia Valdés” en 1998), que se desarrolla a oscuras, durante un

de malestar juvenil, la general crisis ideológica con el consecuente alejamiento del compromiso político, la emigración, y finalmente el refugio, sobre todo por parte de los adultos activos, en el catolicismo o en formas religiosas alternativas (Iglesia Bautista, testigos de Jehová, santería).

Frente a tanto desparpajo de sensualidad, frente al conformismo herotómano-heterómano de mucha literatura cubana poblada de sensuales jineteras, y sin rechazar de antemano la hipótesis que la insistencia en el sexo responda, en la realidad, a un estado de pesimismo y de resquebrajamiento de las relaciones humanas así como ha sido enunciado y analizado por Sonia Behar⁶, mi hipótesis es que un río subterráneo, no sé de qué tamaño, recorre la literatura cubana de expresión femenina desde el modernismo hasta la contemporaneidad en contracorriente, es decir oponiendo una resistencia sorda a las sirenas del exotismo y del hedonismo tropicalista.

He aquí que toma su perfil una curiosa y original actitud, si no de abierta castidad, por lo menos de pudoroso erotismo, que podría atravesar la sensibilidad de algunas escritoras realmente alternativas y anticonformistas, desde la poeta Mercedes Matamoros hasta la contemporánea y también narradora y ensayista Mirta Yáñez, que se substraen de cierto cliché machista y de las más o menos explícitas leyes del mercado editorial para evitar la fácil y exitosa exposición del cuerpo femenino, así como para mantenerse reservadas y respetuosas para con la intimidad femenina, hasta aludir a amores alternativos consumados “a puerta cerrada” y a temas muy poco folclóricos y turísticos, como la soledad o el fracaso de la utopía revolucionaria, frecuentemente a través de historias ambientadas en escenarios sombríos y poco exóticos, como solares, apartamentos anónimos y casi siempre lugares cerrados. He aquí que se perfila la imagen de Penélope, no en el sentido de esposa que espera paciente el regreso de su amado, sino de heroína que, a diferencia de Ulises, no se deja engatusar por las sirenas, no dispersa sus energías, no esparce su semen para luego arrepentirse. Penélope, en cambio, guarda su deseo y lo sublima en la tela. Y en la espera aprende que ‘estar’ sola no corresponde a ‘sentirse’ sola, así como ‘estar’ acompañada no siempre

apagón: relata la historia de una vieja deprimida y solitaria que gracias a la falta de luz en su edificio encuentra el valor o la excusa para tocar a la puerta de sus vecinos proponiéndoles una colada de café: ella tiene el polvito, ellos, a lo mejor, un poco de gas. No cabe duda de que este texto no hubiera podido entrar en ninguna antología extranjera coherente - aunque críticamente - hedonista.

6 «en un mundo donde la preocupación fundamental es el hambre, donde nadie tiene energías para pelearse ni protestar, el sexo es la vía de escape más asequible e inmediata» (BEHAR S. 2009: 44) y «la carencia que experimenta el héroe literario del Período Especial se hace evidente a través de una búsqueda que va desde lo más elemental en el ámbito material, hasta lo más sublime en el ámbito espiritual. El hecho de que en un texto literario dado se presenten personajes que lo han perdido todo, incluso su razón de ser, es sin duda un acto de rebeldía del escritor frente a un entorno que, por una parte lo oprime y por otra lo margina, pero inevitablemente lo inspira» (BEHAR S. 2009: 144).

significa ‘sentirse’ acompañada, hasta descubrir - como sugieren los versos de Carlos Drummond puestos en la epígrafe de este texto - que el mundo que Ulises se empeña, hambriento, a percurrir y conquistar, es mucho más limitado que el infinito mundo que nuestro corazón sabe abarcar. Sobre estas mujeres solas, Penélopes conscientes de que la felicidad se encuentra más en tejer la tela que en enseñarla a su propio marido (que volverá cuando vuelva si que es que volverá) dedican mucha de su obra las escritoras que voy a introducir.

La primera, Mercedes Matamoros, nació en Cienfuegos en 1851 y apoyó la guerra contra España. De familia modesta, quedó pronto huérfana de madre y luego de padre. Llevó una vida de escasez económica a pesar de ser apreciada como poeta. Publicó muchos de sus poemas en revistas literarias, pero no logró mantenerse con su oficio literario y sobrevivió sus últimos años gracias a la caridad de amigos y admiradores. Famoso y muy citado es su poema dedicado a un cimarrón asesinado –*La muerte del esclavo*–, un soneto en endecasílabos con los primeros cuartetos dedicados a la descripción del sacrificio del esclavo-fiera, sitiado por el hambre y la sed en lo más tupido del monte: una agonía acompañada por el ladrido de los mastines y el recuerdo-pesadilla del estallido del látigo. Pero donde la autora revela su posición en relación a la vida y a la poesía, es en el primer terceto, donde se sustrae con evidencia a la piedad y compasión femenina:

*Mas de su cuerpo de la masa yerta
no se alzaré mi voz conmovedora
para decirle: ¡Lázaro, despierta!*

(MATAMOROS M. 1892 en LÓPEZ LEMUS V. 1999: 97)

pues enseguida declara su adhesión a un proyecto de rebeldía, indiferente a la muerte, porque «... el que vive en la muerte nunca llora, / y más vale morir que ser esclavo».

Aun más interesante, para el discurso arriba apuntado, me parece *El último amor de Safo*, colección de veinte sonetos dedicados a la historia de amor entre la poeta de Lesbos y Faón, que termina con el suicidio de la joven ahogándose en el mar. Es esta una obra singular desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, se trata de una declaración de aprecio hacia Safo por Mercedes Matamoros, que reconoce y defiende la bisexualidad de la poeta griega. En segundo lugar, en muchos poemas se hace alusión al placer femenino con ausencia de prejuicios.

Finalmente, Mercedes parece llegar a identificarse con Safo: ambas son mujeres y poetas solas, que aman sin ser correspondidas, pero saben transformar el fracaso en arte y la herida narcisista en ocasión de crecimiento interior, como se confirma en el soneto “A mi musa”:

Tu templaste la lira en que he cantado
de mi patria el pesar y la ventura,
cuanto mi alma ha sufrido y ha gozado;
y tú sola tal vez vendrás mañana
a verter en mi pobre sepultura
las lágrimas piadosas de una hermana.
(MATAMOROS M. en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ 2011: 200)

Mercedes Matamoros muere a los 55 años, mientras que Dora Alonso nace en Matanzas en 1910 para vivir hasta 2001. Narradora, poeta, dramaturga y periodista, tuvo una vida de satisfacciones literarias y fue traducida a varios idiomas. La Casa de las Américas la premió dos veces: en 1961 por su novela *Tierra inerme* y en 1981 por un libro de cuentos para niños, *El valle de la Pájara Pinta*.

Juega la dama es una magnífica obra donde Dora Alonso incursiona en el género fantástico con dieciocho relatos unidos por el mismo denominador: todos los protagonistas (seres humanos o animales) pertenecen al género femenino. Entre estos, destaca *Sofía y el ángel*. La protagonista es una anciana señorita, que vive sola en la vieja casona de familia y es muy beata, ya que guarda en su cuarto un altar abarrotado de santos e imágenes sagradas que cuida con gran devoción. De repente, su vida monótona y tranquila es perturbada por la aparición de un ángel, joven, fuerte, atractivo y con una guitarra eléctrica en lugar del lirio o de la espada. En pocos días, su actitud ante la vida se transforma y al recibir de regalo un unicornio y una clepsidra, esta solterona empieza a enamorarse. Los sábados ponen música y bailan juntos, él le cuenta a su ángel de su infancia y de su devoción, mientras que él se queja de sus largos viajes y de las complicadas misiones que le impone su dueño; pero la noche en que el ángel se atreve a besarla en la boca, Sofía decide romper con la relación. Sintiéndose en pecado mortal, la solterona se confiesa con el cura, y una vez obtenida la absolución, logra que el mismo párroco le haga una visita a la casa; sin

embargo, en el momento en que le muestra con orgullo el altar en su cuarto, «Lamentablemente en la cama de Sofía y bajo la sábana, como una realidad desconcertante, asomaba una larga, sin duda angélica e injustificable pluma blanca» (ALONSO D. 1976 en YÁÑEZ M.- BOBES M. 1998: 88).

Una gran vitrina de narrativa femenina del siglo XX que confirma ampliamente una tendencia a la castidad como forma de reacción al modelo estético y social masculino, es *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas conemporáneas*, compilada por Marilyn Bobes y Mirta Yáñez, quien firma también la “Introducción”. Esta antología se divide en dos partes: “Antepasadas y... todavía vivas” (que incluye también el cuento de Dora Alonso) y “Cuentistas cubanas contemporáneas”.

En efecto, muchas son las mujeres solas y sin amor en la primera parte.

En “El piano” de Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975), el único personaje es una maestra que la lepra consume y aleja de sus niños, la cual se empecina a tocar el piano hasta destruir sus manos deformes. Para ella ni rumba ni caricias, sino más bien: «Sombra en la casa, en la carne y en el corazón de Matilde. Silencio sin salidas. Apretado, solidificado en su alma. Dolor pétreo. Tragedia orgánica. Vida a ras de muerte. Juventud sin horizontes» (RODRÍGUEZ ACOSTA O. 1931 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 73).

La protagonista de “Cumpleaños”, cuento de Iris Dávila (1918-2008), en cambio, es una empresaria aún joven, deseosa de normalidad y matrimonio pero patéticamente incapaz de amar fuera de las convenciones burguesas y de emanciparse realmente de los vínculos familiares y provincianos que ella cree haber superado tras años de vida independiente en la capital.

Siempre en la primera parte se encuentra “Ña Jacinta” (1945), cuento de Mary Cruz que podría interpretarse como una respuesta de la mujer mestiza al boom teatral de la mulata-estrella, que un público masculino interpreta superficialmente como emblemática y victoriosa síntesis de un apromblemático proceso transcultural, como ya se apuntó anteriormente. Aquí, fuera de cualquier cliché musical, se alude abiertamente a la «tragedia de los que son sin ser y, ni blancos ni negros, desdeñados por unos y odiados por otros, sufren por ambos y no pueden gozar con ninguno...» (CRUZ M. 1945 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 106).

A una paródica desacralización del arquetipo literario de Cecilia Valdés vuelve también, en la segunda parte de *Estatuas de sal*, Lourdes Casal (1938-1981) con “ ‘María Valdés’ o ‘La Colina de la Universidad’ ”, donde un estudiante de medicina, en una Habana moderna y ya revolucionaria, se vuelve loco por una muchacha de culo extraordinario, «con la gracia y cualidad

de movimientos de un pedazo de jalea de guayaba» (CASAL L. 1993 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998:141). Sin embargo, el encanto de este romance juvenil (que parece aludir también al falso mito revolucionario de una lograda armonía racial) es perturbado por la irrupción, en el relato, del fantasma del incesto como antigua y vigente tara histórica:

Está bien que anden con mujeres. Para eso son los machos. Y a mí me gusta que mis hijos sean machos. Pero tengan cuidado con quien andan. Esta no puede ser. Es hija mía. Ante mis ojos desorbitados, estaba la foto de mi padre –chaleco y leontina, con su bastón de empuñadura de nácar– del brazo de Esperanza y junto a ellos, niña aún, con traje de vuelos y banda de tafetán a la cintura, pero obviamente ella, María (CASAL L. 1993 en YÁÑEZ M. – BOBES M. 1998:143).

De forma especular, junto con nuevos personajes – no siempre y obligatoriamente femeninos –pertencientes al género fantástico (“Anónimo” de Esther Díaz Llanillo, “Nosotras” de María Elena Llana, “Los misterios de Teresa” de Évora Tamayo hasta el grotesco “El olor del desenfreno” de Sonia Rivera-Valdés) en la segunda parte de la antología vuelven a aparecer solteras (“Una visita para Benemérita” de Josefina Toledo) o mujeres frustradas e incapaces de encontrar un equilibrio entre emancipación social y realización íntima, como en “Anhedonia (Historia en dos mujeres)”, de Mylene Fernández Pintado:

Mi vida profesional abarrotada, barrocamente desordenada y paranoica, llena de enemigos potenciales, sustitutos indeseables, preguntas capciosas, segundas intenciones, diálogos versallescós; en fin, ese desgaste energético que es el exorbitante precio de unas migajas de éxito (FERNÁNDEZ PINTADO M. en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 333).

En esta galería de personajes femeninos resulta significativa también la presencia de una figura de la mitología afrocubana estéril y condenada al desamor - Obba, a quien su marido Changó (malagradecido y sobre todo incapaz de escuchar) repudia por haberse cortado las orejas –personaje femenino que Excilia Saldaña, muy empeñada en proponer a lectores pequeños

los grandes temas relacionados con la identidad cubana y sus raíces africanas, describe así, subvirtiendo la difundida estética blancocéntrica:

Quien la veía ir por la tierra pensaba en una pantera: negra la piel, el paso de fiera; pero quien la miraba avanzar por el aire sabía que había visto un quiscal, un pequeño totí, el ave de plumas negras. ¿Y qué decir de su nariz, ancha como ninguna para oler el aroma que todo lo avienta? ¿Y qué, de su boca gruesa? ¿Y qué, de sus orejas pequeñas? Y como si fuera poco, el pelo: lana para los ojos, techo fuerte para sol y tormenta (SALDAÑA E. 1987 en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998:193).

Finalmente, ni siquiera en el cuento de la más joven y alternativa de las escritoras, Ena Lucía Portela, que justamente cierra esta galería finisecular, hay rasgos de complacencia hedonística en alusión al acto sexual:

El espectro coge el cigarro que dejó caer la muchacha y observa a los amantes, a su lado en la cama. Le parece contemplar la cópula entre dos estómagos corroídos. Julio muerde los pezones de la muchacha, quien insiste en verse así en el espejo (PORTELA E. L. en YÁÑEZ M.-BOBES M. 1998: 348).

En esta misma línea de riguroso ascetismo se encuentra la última novela de Mirta Yáñez, *Sangra por la herida* (2010).

En La Habana de estos días, un grupo de personajes ultrasessantones –fragmentos de aquella generación que vivió una adolescencia dorada en los revolucionarios y contradictorios años 60 cubanos– pasa revista a su vida, entre ilusiones perdidas y presentes frustraciones, con una técnica narrativa de yuxtaposición de escenas (y algunos *flash-backs*) que recuerdan *Suite Habana*, una película silente e intensa de Fernando Pérez (2003), que documenta los recorridos de diversas personas (una vendedora de maní⁷, un albañil, una jubilada, un niño *down*, un médico que fuera

⁷ Particularmente emotivo es el correspondiente retrato de una docente jubilada en *Sangra por la herida*: «En el muro de la acera de enfrente se apostaba todos los días la doctora Carvajal. Lola la observaba a hurtadillas. Se conocían de hola como está y Lola sabía que había enseñado Gramática por muchos años en la Universidad. Al igual que ella misma,

de su turno de hospital se las arregla como payaso en las fiestas de niños, un obrero que de noche se exhibe *en travesti*) desde la madrugada de un día hasta el alba del día siguiente.

También la novela de Mirta Yáñez está poblada de antihéroes vencidos: desde el hombre que se dedica a cuidar a su anciana mamá, tras renunciar para siempre a su papel de machista seductor, hasta la madre solitaria que vaga en un parque habiendo olvidado su nombre; desde una mujer que se está muriendo de cáncer en un hospital pero que trata de consolar a una muchacha asustada, hasta la “afortunada” que vive en Europa y trata desesperadamente de olvidarse de su pasado cubano. A la mayor parte de ellos los une, en contra de su voluntad, el vínculo con un bochornoso acontecimiento del pasado: el suicidio de una compañera de universidad, de una amiga o conocida caída en desgracia en un periodo de fervor revolucionario oscurecido por derivas dogmáticas y homofóbica intolerancia⁸.

A través de una narración coral robustamente estructurada, la historia rememorada de una familia de inmigrantes españoles, la vida actual, mediocre y compleja en el periférico, nuevo y ya marginal reparto de Alamar, los sueños frustrados de los protagonistas se elevan del escenario local para transformarse en elegante y sensible reflexión sobre la muerte, la amistad, la fe en los seres humanos y el inexorable transcurrir del tiempo:

Mujer que habla sola en el parque

Y entonces el cloro se desbordó y todos los documentos, manuscritos, legajos, contratos, cartas, informes, bulas, títulos, pergaminos, plaquetes, certificados, inventarios, cédulas, oficios, actas, memoriales, expedientes, registros,

la Doctora Carvajal había dedicado la vida a su trabajo. En tiempos pasados, se le veía salir temprano con una carpeta de libros y papeles, y regresar tarde en la noche, arrasando las piernas hinchadas después de caminar a pie el trayecto entre la Facultad y su casa. Jubilada y solterona, la Doctora Carvajal se sentaba ahora todas las mañanas en el cruce de las esquinas y se colocaba una cajetilla de cigarros abierta sobre las rodillas. No decía palabra ni ofrecía nada, sólo permanecía allí, sin moverse, petrificada de vergüenza, hasta que se acercaba un transeúnte y le compraba un cigarro suelto que la doctora Carvajal vendía a peso para poder reforzar el magro retiro que ni le alcanzaba para comer» (YÁÑEZ M.: 2009: 57).

8 Siempre alrededor del suicidio se construye “Alguien tiene que llorar”, relato de Marilyn Bobes publicado en 1995 que también deviene cuestionamiento a la intolerancia los prejuicios y tabús sociales, mientras que el tema homoerótico, en esta novela solo sugerido, está bien presente en las narradoras más jóvenes, sobre todo Ena Lucía Portela y Anna Lidia Vega, para las cuales, «la presencia de personajes homosexuales no resulta una batalla por la aceptación ni se entroniza desde una mirada culpable a lo spuestamente “anormal”, sino que conduce a explorar los conflictos individuales y subjetivos de estas mujeres y a una reafirmación de identidad. para ellas ser homosexuales no supone un cuestionamiento del ser insatisfecho, sino más bien una superación interna» (HERNÁNDEZ HORMILLA 2011: 202).

programas, revistas, periódicos, folletos, libros, escritos y por escribir, se fueron borrando hasta quedarse con las páginas en blanco. Y La Habana se muere... (Yáñez M. 2010: 218).

La inteligente ironía de la escritora, su alegre cultura (nunca exhibida con ostentación pero presente en cada página de su novela), su original vitalismo, logran la difícil empresa de volver agradable y hasta divertido un texto de doliente amargura. Mirta Yáñez no juzga ni condena a nadie, simplemente asume la realidad, y con lúcido escepticismo y dolido cinismo nos muestra una historia problemática, llevándonos a reconocernos en la fragilidad de los diversos personajes. No es que la ideología sea equivocada: equivocados son los seres humanos, o mejor dicho patéticamente imperfectos:

La última persona que había conversado con La Difunta antes de los sucesos fue María Esther. Martí reparó en que nunca le dio interés por saber qué le había dicho, cuáles habían sido sus extremas palabras, pero ya también se había vuelto demasiado tarde para preguntarle a María Esther. Aunque no estaba seguro de querer enterarse. Y en caso de que hubiese pretendido buscarlas, ya jamás aparecerán las piezas que faltaban del rompecabezas. Por aquellos años, Martín se vio obligado a callarse opiniones para no meterse en problemas. Los mares se agitaban procelosos y en esas aguas tenían que navegar, o sucumbir como La Difunta. Los cobardes como él, los puñeteros cobardes como él, seguían navegando (Yáñez M. 2010: 215).

No cabe duda de que en *Sangra por la herida* hay mucho de la vivencia de la autora, sesentona igual que sus personajes. Quizás también por este motivo, la novela, aunque evocando temas calientes de la narrativa de los 90, como el exilio, la prostitución, la pérdida de los valores, la crisis de la ideología revolucionaria, no cae nunca en la retórica sentimental, ni en el fácil patetismo, y sobre todo se substrahe a la obligación de incluir una escena o una situación erótica y carnal, ni siquiera en forma de recuerdo.

Lo mismo había hecho Dora Alonso, enfrentando con otras modalidades el tema de la

soledad y también el de las contradicciones ideológicas entre catolicismo y marxismo con otro espíritu, que evitaba consignas y simplificaciones y dejaba abierta una fisura sobre la duda, hasta transformar a la solterona en nuevo arquetipo femenino: Sofía, la que espera a que su ángel regrese del trajín que le impone su jefe; Sofía, la que siempre atendió a su ángel hasta encontrarlo en su corazón de mujer estéril pero enamorada. Junto a esta figura, y como para cerrar el círculo de una soledad desnuda de oropeles retóricos, aparecen las poetas Mercedes y Safo escoltadas por «las que sangran por la herida», expresando su conquistada libertad a través de un diálogo verdaderamente laico con la muerte. Una muerte que puede enfrentarse como acto de suprema afirmación de autonomía y de plenitud vital o, como en el caso de la sincera y dolida novela de Mirta Yáñez, como acto de suprema entrega a la poesía:

“Vine a despedirme a y a darle las gracias”, insistió la voz.

“Gracias a tí, Baudelaire”, logró articular María Esther con un esfuerzo supremo.

“¿Cómo?”, la voz parecía asustada.

Como hubiera dicho el viejo Baudelaire, en aquella muchacha la muerte no logró plantar, pensó María Esther sonriendo para sus adentros, sus cipreses.

Cada vez más lejanamente, María Esther escuchaba frases sueltas: “parece que está preguntando por algún pariente”, “está delirando” “ya falta poco...”.

Después se instaló de nuevo el silencio.

Oh muerte, capitana, es tiempo ya! ¡Levemos anclas!

(YÁÑEZ M. 2010: 202).

Para concluir, una breve pero necesaria aclaración.

Al hacer hincapié en cierta resistencia, por parte de las escritoras aquí consideradas, en dedicarse a la descripción pormenorizada de escenas eróticas eterosexuales, así como a la literaturización de bodas y amores felices, no voy a afirmar que cualquiera escritora cubana que se sustraiga a ciertas modas efímeras dictada por el mercado editorial lo haga persiguiendo secretamente un proyecto literario - provocador y paradójico - apto a invisibilizar a los hombres en un lugar tradicional y enfáticamente machista. Esta tonta contraposición maniquea muy fácilmente las condenaría a la asunción del igualmente tonto cliché de la “feminista solterona”.

Creo, en cambio, que la mejor definición para autoras como Mercedes Matamoros, Dora Alonso o Mirta Yáñez es de tenaces Penélopes concentradas en su tela tupida de recuerdos y abnegación, gracias a la cual se vuelven testigos, intérpretes, guías y goznes entre Historia e historias, acción y reflexión, mundo público y privado.

Bibliografía citada

- ALONSO Dora, 1998 [1976], “Sofía y el ángel”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 83-88.
- ANDREO GARCÍA Juan -GULLÓN ABAO Alberto, 2011, *Otra cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*, Madrid, Verbum.
- _____, 1997, *Vida y muerte de la mulata. Crónica ilustrada de la prostitución en Cuba del XIX*, “Anuario de Estudios Americanos” (CSISC), vol. 54, n. 1, pp. 135-157.
- BEHAR Sonia, 2009, *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, New York, Peter Lang.
- CASAL Lourdes, 1998 [1993], “María Valdés” o “La Colina de la Universidad”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 140-144.
- CRUZ Mary, 1998 [1945], *Ña Jacinta*, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 99-106.
- ELIZALDE Miriam, 1996, *Flores desechables. ¿Prostitución en Cuba?*, La Habana, Abril.
- FERNÁNDEZ PINTADO Mylene, 1998, “Anhedonia (Historia en dos mujeres)”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 322-333.
- HERNÁNDEZ HORMILLA, Helen, 2011, *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*, La Habana, Publicaciones Acuario, Centro Félix Varela.
- LÓPEZ LEMUS Virgilio (ed.), 1999, *Doscientos años de poesía cubana. Antología poética*, La Habana, Abril.
- MANERA Danilo (ed.), 1995, *A labbra nude. Racconti dall’ultima Cuba*, Milano, Feltrinelli.
- _____, 1996, *La baia delle gocce notturne*, Lecce, Besa.
- _____, 1996, *Rumba senza palme né carezze*, Milano, Feltrinelli.
- _____, 1997, *Vedi Cuba e poi muori*, Milano, Feltrinelli.
- MATAMOROS Mercedes, 2003 [1902], *El último amor de Safo*, Málaga, Diputación de Málaga.
- RODRÍGUEZ ACOSTA Ofelia, 1998 [1931], “El piano”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 71-74.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ Milena, 2011, *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*, Madrid, Verbum.
- SALDAÑA Excilia, 1998 [1987], “Obba”, en YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Unión, pp. 192-196.
- VALLE Amir, 2006, *Habana Babilonia. Prostitutas en La Habana*, Madrid, Planeta.
- YÁÑEZ Mirta-BOBES Marilyn (eds.), 1998, *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La

Habana, Unión.

YÁÑEZ Mirta, 2010, *Sangra por la herida*, La Habana, Unión.

_____, 1997, *Album de poetisas cubanas*, La Habana, Letras Cubanas.

_____, 1997 [1976], *Todos los negros tomamos café, Narraciones desordenadas e incompletas*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 114-155.

Victoria Ocampo, personaje de novela. Un laboratorio de crítica y creación

María Rosa Lojo

Escritora. CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador

Me encontré con la obra de Victoria Ocampo en la Biblioteca del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, durante mis años de formación como investigadora. Sus libros no estaban incluidos en mi *corpus* de estudio de aquel momento, pero apelaban, en cambio, a la escritora joven que también era yo, y sobre todo, a la escritora en la que deseaba convertirme. No porque la figura de Ocampo me plantease necesariamente un modelo a seguir. Antes bien, su imagen, venerada por unos, irritante para otros, despertaba polémicas de todo orden, desde las discusiones políticas hasta las literarias, pasando por los modos del vínculo, siempre incómodo, siempre puesto en tela de juicio, entre las mujeres, la creación y la vida intelectual.

Mucho más conocida por su condición de mecenas que por la de escritora, Victoria había quedado asociada a la representación de una clase social, a la oposición “gorila” frente al popular peronismo. El ícono mediático de sus últimos años: la señora mayor, agria y autoritaria, con el pelo recogido en una redecilla y los ojos ocultos tras las gafas de marco blanco obturó por mucho tiempo todas las otras imágenes posibles.

Si bien la obra de Ocampo, sobre todo como traductora, crítica y gestora cultural, ha sido reivindicada no ya sólo en el exterior, sino también, más recientemente, en los medios académicos argentinos, persiste aún la irreconciliable visión antinómica, que algunos intelectuales contemporáneos han llevado a un extremo: el caso del novelista Guillermo Saccomanno, quien, además de ciertas declaraciones explícitas para medios gráficos¹, en su novela *La lengua del*

1 «¿Por qué hay en el libro una visión tan negativa del papel de Victoria Ocampo? Aparece ligada directamente a los conspiradores del bombardeo.

—No puedo tener una visión más positiva de Victoria Ocampo. Me parece que en el campo literario hay un rescate de *Sur* sin contextualizar y sin dar fechas. Yo creo que ella es la patrona y tiene un séquito que le chupa las medias. No le quitamos a *Sur* los méritos que tiene en la difusión de la mejor literatura, pero no olvidemos su filiación gorila y liberal. En la revolución de septiembre del '55, en la escuela de suboficiales de Córdoba, participaron chicos de 14 y 15 años. Se cañonearon destilerías, sitiaron el puerto de Buenos Aires. ¿Para dónde miraban los intelectuales? Más allá

malón (2003) no trepida en presentar a Victoria Ocampo como cómplice del almirante Rojas y precursora de la dictadura militar². Esta novela es uno de los últimos eslabones de una cadena ficcional de representaciones “victorianas” donde pesan sobre todo la crítica y la sátira dirigidas contra Ocampo en tanto cifra de una clase marcada en el mejor de los casos por el esnobismo y la frivolidad ridiculizable y en el peor de ellos por el odio y la voluntad de exterminio del “otro”, del diferente al que se considera inferior.

En el *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, ya se registra, en clave, la figura de Victoria bajo la imagen de Titania. Es conocida, por supuesto, la adscripción de este gran escritor argentino al movimiento nacional justicialista, gesto que lo condenó al ostracismo en el medio intelectual de su tiempo. Pero su sátira va más allá de la cuestión política y recoge también todos los argumentos que solieron esgrimirse no sólo contra Ocampo en particular sino, en general, contra las mujeres “bachilleras”, sumando los que atañen a la pertenencia de clase. En el infierno porteño pergeñado por el astrólogo Schultze, bajo el ropaje de una “Ultra” («superhembras templadas como laúdes»), aparece –reconocible– Titania, «con esa majestad que tantas veces le había yo admirado en la Buenos Aires visible: era tan alta como Schultze, opulenta de formas y enjuta de rostro» (MARECHAL L. 1948: 435). Se ataca su postura feminista, que la lleva a demostraciones absurdas (como pesar en una balanza dos cerebros, uno masculino, y otro femenino); se lee su vocación intelectual en términos de una perpetua voracidad erótica³, como mera sublimación de otros deseos (las Ultra no son genuinas intelectuales; sólo intentan dar «con sus falopiales bocinas», el «sonido puro del intelecto», MARECHAL L. 1948: 434), así como la falta de objetividad que la hace referirlo todo «a tal o cual manifestación de su gran simpático» (436). Se critica el esnobismo con que se propone “ilustrar” a los peones de su estancia.

Los aspectos desafiantes, y por ende “titánicos”, de la dama de sociedad y dama de letras aparecen también en la *Historia funambulesca del profesor Landormy* (1944), de Arturo Cancela,

de todo, los libros se contestan con los libros. Los remito a las memorias del Almirante Rojas y de Victoria Ocampo. Que se revise lo superficial y liviana que es ella en su crónica de los juicios de Nuremberg. Se queja de que no hay agua en una ciudad bombardeada, describe sus guantes de cuero, la ropa, en fin. La frivolidad también genera violencia. A veces pienso que esta novela es un tratado del resentimiento. Porque Victoria Ocampo también era una resentida y una cautiva; en la novela tomo precisamente los días que estuvo en la cárcel. De un lado y otro pesaba mucho el odio hacia lo diferente» (SACCOMANNO G. 2003a).

2 “Al colaborar con los marinos que se sublevarán bombardeando la Plaza ese junio, además de constituirse en socia fundadora de la ESMA, es también su ideóloga” (SACCOMANNO G. 2003b: 202).

3 “Diga si es cierto que, no bastándole la producción local, se dedicó a la pesca en otros continentes, atrayendo a sí a numerosos ejemplares masculinos, todos afinados en el uso y abuso de la inteligencia” (MARECHAL L. 1948: 436).

asociados al personaje de doña Ayohuma Castro Allende de Orzábal Martínez (presumible *alter ego* de Victoria Ocampo Aguirre de Estrada), presidenta de la Asociación Amigos de Lutecia, cuyos juicios acerca de los extranjeros ilustres son inapelables. Despechada por una involuntaria grosería del profesor visitante Landormy, doña Ayohuma deshace en una frase lapidaria todo lo que el sabio había hecho en «cuarenta años de vida, si no del todo austera, metódica y laboriosa» (CANCELA A. 1944: 201). Por lo demás, la descripción de la imperiosa señora coincide con los retratos fotográficos y verbales que dejaron de Victoria Ocampo quienes la conocieron: «dama ...de ardiente mirar y voz de palomo» (CANCELA A. 1944: 179), «dos grandes ojos negros fogosos e imperativos que buscaban los suyos como para obligar al saludo» (los ojos de Victoria –apunta una de sus biógrafas, María Esther Vázquez– no eran negros, sino castaños, con reflejos verdes, pero producían el efecto de ser más oscuros por la intensidad de la mirada).

La belleza y el atractivo que seguramente poseyó dominan en muchas de sus representaciones literarias⁴, unidas a la voluntad arrogante, incluso en los textos de aquellos escritores que mantuvieron con ella relaciones amorosas en alguna etapa de su vida, sin que esto destruyera la colaboración y la amistad intelectual. El caso de la Mercedes Miró creada por Eduardo Mallea en *La bahía de silencio*, que probablemente mucho le debe a Victoria Ocampo, o de la hermosa doña Camila Bustamante, personaje de Pierre Drieu La Rochelle en *L'homme à cheval*⁵.

Cuando yo me encontré con ella, en los estantes empolvados de una biblioteca institucional, vi y leí otras cosas: ante todo, las páginas extraordinarias de su *Autobiografía*, uno de cuyos seis tomos: “La rama de Salzburgo, dedicada sobre todo a narrar su descubrimiento del amor-pasión, ocupaba el lugar central en un deslumbrante mapa de introspecciones. Al lado de este relato de amor pleno brillaban también, por ironía, nostalgia o decepción, amores de otra clase, interrumpidos por el conflicto, el malentendido o el equívoco: la oscilación de Victoria entre las sutilezas del Oriente (Tagore) y el obstinado y estentóreo narcisismo occidental del conde de Keyserling, la necesidad permanente de aprobación masculina, la búsqueda de maestros, la íntima inseguridad bajo la coraza de su dinero y su belleza, el tardío desplegarse de sus potencialidades ciertas y ocultas, la opción definitiva por la libertad. Todas éstas me parecieron

4 Al punto de que –más allá de la novela– pudieran existir ensayos en revistas literarias con este título: *Victoria Ocampo, principalmente su hermosura*, por el narrador Daniel Moyano, así como el poeta Horacio Armani escribió sobre su vida sentimental.

5 La relación amorosa con Drieu fue muy corta. Ligados por la estima, siguieron en contacto, pero se produjo un distanciamiento definitivo por la posición colaboracionista de Drieu durante la 2ª Guerra Mundial.

cuestiones profundamente representativas del “género mujer”, en su desarrollo histórico y sus condicionamientos psicológicos. Cuestiones que me involucraban y ante las que no podía pasar indiferente.

Esa Victoria joven, por momentos desorientada, abrumada por sus propios dones: tanto los naturales, de belleza e inteligencia, como los culturales y económicos que su alta ubicación social le había proporcionado, se convertiría, muchos años después, en el personaje de una novela propia: *Las libres del Sur*, publicada en 2004, que la aborda en una etapa clave: el lapso que va desde 1924 hasta 1931. Lejos de recorrer, como lo hubiera hecho una biografía, su extensa vida y su trayectoria como fundadora y directora de *Sur*, la novela concluye justamente donde las expectativas habituales supondrían un comienzo: con la fundación de la mítica revista.

Los complejos y las audacias de una musa rebelde

Durante esos años, es posible ver a Victoria Ocampo sin el filtro (ciertamente distorsivo) que el conflicto entre peronismo y antiperonismo proyectaría después sobre su personalidad y sus proyectos intelectuales y vitales. Lejos de favorecer golpes de estado, la Victoria de esa época, una mujer separada de su marido, muy mal vista por la jerarquía clerical conservadora, asiste con inquietud y temor a la insurrección de José Félix Uriburu, el militar que en 1930 usurpó el lugar del presidente constitucional Hipólito Yrigoyen. En aquella década del veinte, también, los poetas vanguardistas Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal eran íntimos amigos, y militaban juntos a favor de Yrigoyen. Tanto es así que el uno era Presidente y el otro Vice, del Comité Yrigoyenista de Jóvenes Intelectuales⁶ que había promovido fervorosamente la candidatura del líder radical. Si bien Victoria, diez años mayor que ambos, no formaba parte de ese Comité masculino ni tenía un compromiso partidario, pronto asumiría otra acción política como presidenta, en 1936, de la UMA: Unión de Mujeres Argentinas, fundada por su amiga María Rosa Oliver y por Susana Larguía, cuyo objetivo inmediato era oponerse a los cambios retrógrados que el gobierno de otro presidente de facto, Agustín P. Justo, estaba introduciendo en la legislación para menoscabar los derechos femeninos (PINTO F. 2011). Nunca abandonaría, desde luego, esa clase de militancia, quizás la causa fundamental que abrazó en su vida como ciudadana.

Las libres del Sur es la historia de esa rebeldía, que lleva a Ocampo a declinar el dudoso

6 Surgido dentro de la revista de vanguardia *Martín Fierro*.

honor de ser la “Gioconda de las Pampas”, la mera “musa inspiradora” de José Ortega y Gasset o de otros filósofos y literatos que se le acercaron, halagados por una inteligencia femenina dispuesta generosamente a admirarlos y atraídos por una beldad que esperaban conquistar. Pero también es la historia de las contradicciones y vacilaciones de la rebelde, aquejada, como su propio país, por un complejo de inferioridad geopolítica, terriblemente insegura, por momentos, desde su condición de género y presa, todavía, de los valores de sus padres, que seguían trabándole los pasos con el chantaje de los afectos.

En el espejo de Victoria Ocampo se pueden leer todas las dudas que la élite dirigente argentina tenía con respecto a su propia cultura y a su propia lengua: el español (en su variante rioplatense), reducido al estatuto de lengua doméstica de lo utilitario y cotidiano, porque el pensamiento y la alta literatura (creían) se articulaban en otros idiomas: el francés, sobre todo, que Victoria consideró siempre como su lengua literaria. Sólo en forma tardía, y gracias en buena parte a Ortega y Gasset, empezó a descubrir la gran literatura en castellano, aunque su primer movimiento, como escritora, fue siempre apelar a las “palabras francesas”. Hija de una clase social que percibe a América como vacío e indigencia, Victoria demora en identificarse plenamente con el suelo de su nacimiento. Descendiente remota de hidalgos gallegos y vascos (y, como lo expondrá años más tarde, también de alguna lejana antepasada guaraní, a través del prolífico y promiscuo Domingo de Irala), se siente “europea trasplantada”, a pesar de las muchas generaciones familiares nacidas y asentadas en Hispanoamérica. Su condición femenina, por otra parte, la paraliza a veces por la minusvalía de prestigio que trae consigo. En vez de publicar discretamente poemas sentimentales o espirituales en francés, como alguna otra congénere de su mismo entorno, decide entrar a la literatura y acceder a la letra impresa por la puerta grande, con un ensayo sobre el Dante y su *Divina Comedia*. Ambición masculina –la del ensayo– y objeto de estudio inadmisibles (un patriarca de la poesía universal de todos los tiempos, nada menos) para una señora principiante sin estudios académicos. Tal era al menos la opinión (o sanción) de Paul Groussac, el mentor intelectual al que Victoria recurrió en busca de consejo. Quien logró en cambio despejar sus temores no fue un catedrático encumbrado sino un varón sin mayores pretensiones: Julián Martínez, su amor durante catorce años, con quien Victoria, empero nunca quiso convivir abiertamente, detenida por la incondicional ternura y el respeto que profesaba por sus padres, pues (aunque separada de hecho) seguía casada con Luis Bernardo Mónaco Estrada,

su marido ante la ley y ante la iglesia.

La década del '20 es la de los encuentros, reencuentros y desencuentros que decidirán el rumbo posterior de su vida: su estreno en el mecenazgo, ejercido a favor de Rabindranath Tagore, un poeta que la vio como un ser misterioso y excepcional (pero también encerrada y limitada por la jaula de oro de su clase); su vínculo renovado con Ortega y Gasset, quien, luego de resignarse a no ser el elegido de su Gioconda, empezó a mirarla también como una creadora intelectual, publicó su ensayo sobre Dante en la editorial Revista de Occidente y cimentó una amistad que duraría lo que su vida. La relación de amor/odio con el conde de Keyserling, admirado a la distancia, como filósofo, detestado en persona, es un verdadero rito de pasaje: le muestra los pies de barro de los ídolos masculinos, provoca su indignación ante la idea que el pensador báltico tiene de las mujeres (concebidas exclusivamente en función de los deseos varoniles), y la alerta sobre los peligros de la *heroworship*, una debilidad en la que Victoria seguiría incurriendo, aunque con mayor autoconciencia. Por fin, Waldo Frank es quien la ve, de entrada, como un par intelectual: su socia en la aventura de publicar una revista capaz de unir ambas Américas, la del Norte y la del Sur.

En la década siguiente Victoria y Martínez ya no son amantes. El ingeniero Manuel Silvio Cecilio Ocampo y Regueira, su padre, ha muerto, y también su marido Monaco Estrada. Dolorosa o felizmente libre de todos los vínculos, ya es la directora de *Sur*, entendida como su proyecto individual, porque la sociedad inicial con Waldo Frank se rompe, aunque no la amistad. También es la escritora dispuesta a hacerse cargo de su *diferencia* femenina y latinoamericana, experimentadas, ahora, no ya como carencias, sino como posiciones enriquecedoras.

Para 1936 la editorial *Sur* habrá publicado dos fundamentales ensayos suyos. *La mujer y su expresión* (1936) defiende la singularidad (pero también la universalidad) de la expresión femenina, y señala la necesidad de romper el incesante monólogo de los varones (hasta entonces identificado con la literatura "universal") para ensanchar el testimonio literario de la experiencia humana. En *Supremacía del alma y de la sangre* (1935) aboga por otro derecho a la diferencia: el de América (sobre todo el de Sudamérica) y su propia cosmovisión y expresividad, con respecto al baluarte de la llamada "razón europea". Ninguna de estas diferencias hace a las mujeres inferiores a los varones, ni disminuye a los americanos, hombres y mujeres, con respecto a los europeos. Simplemente, los hace distintos, con el pleno derecho a escribir desde lo que son y desde donde están situados en el mundo. En su interpretación de la nueva sensibilidad estética americana

Victoria se adelanta en muchos años (aunque esto no ha sido señalado por la crítica) a las tesis de Héctor A. Murena en *El pecado original de América* (1954).

Conclusiones: contraescritura, crítica, creación.

El proceso creativo de *Las libres del Sur* fue en buena parte una contraescritura. Tanto de las representaciones negativas, cargadas de prejuicio, como de las excesivamente positivas, las que tapan o ignoran no sólo las contradicciones sino las limitaciones de Ocampo, que tanto hizo y tanto comprendió, pero quedó en buena medida atrapada dentro de los límites de clase, como lo intuía Rabindranath Tagore. Por eso en la novela Victoria tiene una deuteragonista ficticia: la joven traductora y filóloga española Carmen Brey, que no viene de la clase alta sino la burguesía profesional y que representa un tipo de mujer nuevo y todavía incipiente. A diferencia de Victoria, que se consuela de la muerte de Manuel Ocampo pensando que al menos su vida disidente ya no alcanzará a herirlo, y que renuncia por él a su vocación de actriz, Carmen, dispuesta a desobedecer al padre sin dejar de amarlo, buscará y encontrará un lugar en el mundo ajeno mediante su trabajo independiente. También será capaz de llegar hasta donde Victoria no puede: el país interior y profundo, el de los olvidados, marginados, humillados y ofendidos: los pobres, los vencidos, los indios, los hijos desnudos de la tierra. Ese país donde vive una niña ilegítima, anotada en el Registro Civil con el apellido materno: Iburguren, a quien el mundo conocerá luego como Eva Duarte de Perón, y a la que el pueblo amará sin retaceos, llamándola sólo “Evita”.

Decía George Steiner que la crítica del arte se hace mejor, tal vez no mediante el discurso crítico académico sino a través de otras obras artísticas. Laboratorio de crítica y creación, *Las libres del Sur* se entretiene con las escrituras de Victoria y sobre Victoria, la disuelve y la recobra, especial y única, pero también ícono involuntario de una asignación social: la mujer escritora, condenada (aun hoy) a ser vista *sub specie colectiva*, como emblema de un género y sus problemas, más que como un individuo, aunque ella, bien dijo Borges, tuvo el valor de vivir como un individuo, en una época en que las mujeres eran genéricas.

Me gustaría que *Las libres del Sur* o *La musa ribelle*, pudiese resaltar esa singularidad que la caracterizó, y representase la lucha de cada una de nosotras, escritoras de hoy, para ser apreciadas, ante todo, como nosotras mismas (personales, no intercambiables) y también como exponentes, desde nuestra diferencia femenina, de una literatura universal que a todos –mujeres y varones– debiera interesarles recorrer.

Bibliografía

- ARMANI Horacio, 1991, *La vida sentimental de Victoria Ocampo*, "Mundi, Filosofía/Crítica/Literatura", Año 5, n. 9, pp. 28-40.
- ARAMBEL-GUIÑAZÚ María Cristina, 1993, *La escritura de Victoria Ocampo. Memorias, seducción, collage*, Edicial, Buenos Aires.
- AYERZA DE CASTILHO Laura - FELGINE Odile, 1992, *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*, Sudamericana, Buenos Aires.
- CANCELA Arturo, 1944, *Historia funambulesca del profesor Landormy. Novela porteña*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre, 1943, *L'homme à cheval*, Gallimard, Paris.
- FRIERA Silvina, 2003, *Los anteojos blancos de la mujer visionaria*, "Página 12", 23 diciembre, <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-29621-2003-12-23.html>.
- GRADOWYCZ Mario, 2004, *Victoria y Diana, versión olímpica*, "Página 12", 6 enero, <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-30112-2004-01-06.html>.
- HÉRITIER AUGÉ Françoise, 1996, *Masculino/Femenino*, Ariel, Barcelona.
- . 2002, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Éditions Odile Jacob, Paris.
- LOJO María Rosa, 2007, *Buenos Aires en dos viajeros de Victoria Ocampo: Rabindranath Tagore y José Ortega y Gasset*, in Javier de NAVASCUÉS (editor), *La ciudad imaginaria (el espacio urbano en la literatura hispanoamericana del siglo XX)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 205-22.
- , 2006, *Escritoras y secretarias*, "Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos", Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, IIELA, n. 4, pp. 14-24.
- , 2006, *Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad*, "Alba de América", vol. 25, n. 47-48, pp. 467-485.
- , 2004, *Las libres del Sur*, Sudamericana, Buenos Aires.
- , 2004, *Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero*, "Alba de América", vol. 23, n. 43-44, pp. 151-165.
- MALLEA Eduardo, 1974, *La bahía de silencio*, Sudamericana, Buenos Aires.
- MARECHAL Leopoldo, 2000 (1944), *Adán Buenosayres*, Clarín. La Biblioteca Argentina, Barcelona.

- MEYER Doris, 1981, *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, Sudamericana, Buenos Aires.
- MOYANO Daniel, 1992, *Victoria Ocampo, principalmente, su hermosura*, "Turia, Revista Cultural", vol. 19, pp. 26-29.
- OBIETA Adolfo de, 2000, *Victoria Ocampo*, Corregidor, Buenos Aires.
- OCAMPO Victoria, 1924, *De Francesca a Beatrice*, "Revista de Occidente", Madrid.
- , 1935, *Supremacía del alma y de la sangre*, Sur, Buenos Aires.
- , 1936, *La mujer y su expresión*, Sur, Buenos Aires.
- , 1951, *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*, Sudamericana, Buenos Aires.
- , 1981, *Palabras francesas*, "Testimonios. Primera serie/1920-1934", Ediciones Fundación Sur, Buenos Aires, pp.15-32.
- , 1982, *Autobiografía*, 6 vol., II ed., Sur, Buenos Aires.
- , 1997, *Cartas a Angélica y otros*, Sudamericana, Buenos Aires.
- , 1999, *Correspondencia Victoria Ocampo/Roger Caillois (1939-1978)*, Sudamericana, Buenos Aires.
- , 2000 (1999), *Testimonios. Serie Primera a Quinta, y Serie Sexta a Décima*, Sudamericana, Buenos Aires.
- PINTO Felisa, 2011, *Victoria para todas*, "Página 12", 3 mayo, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6358-2011-03-05.htm>
- SACCOMANNO Guillermo, 2003a, *Victoria y derrota*, Entrevista de Claudio ZEIGER, Radar Libros, "Página 12", 31 agosto, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-915-2003-09-01.html>
- , 2003b, *La lengua del malón*, Planeta, Buenos Aires.
- VÁZQUEZ María Esther, 2002 (1991), *Victoria Ocampo*, Planeta, Buenos Aires.
- VIÑUELA Cristina, 2004, *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*. Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- ZEIGER Claudio, 2003, *Victoria y derrota, Entrevista a Guillermo Saccomanno*, "Página 12", 31 agosto, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-915-2003-09-01.html>

E. Mansilla y M. R. Lojo, voces de escritoras argentinas en un puente entre dos siglos

Marina Liliana Guidotti
Universidad del Salvador

Nos proponemos realizar un acercamiento a la literatura Argentina a través de dos grandes escritoras, una del siglo XIX, Eduarda Dalmasia Mansilla, y otra del siglo XX, María Rosa Lojo Calatrava.

Ambas fueron atrapadas por el encanto de una Penélope que parece haber tomado el poder de Circe para hechizarlas y lograr que con sus textos tejieran historias de amores y desencuentros, de alegrías y desgarros, de pasiones por la patria, tanto la propia y añorada, como la lejana, la legada como consecuencia del exilio.

Sus escrituras también se relacionan desde lo textual más de lo que se cree ya que las dos escribieron novelas y cuentos; y así como Eduarda dio comienzo al género del cuento infantil (MOLINA H. 2010: 10), María Rosa igualmente pensó en ese público en una de sus últimas creaciones, *El libro de las Siniguales y del único Sinigual*¹ (LOJO M.R. 2010), microrrelatos para hijos y padres. La magia de los viajes y su poder evocador de vivencias fueron retratados de manera orgánica por Eduarda en sus *Recuerdos de Viaje* (1882), y por María Rosa mediante la publicación de un sinnúmero de artículos periodísticos que, con su particular mirada, mostraron la realidad de los diferentes lugares por los que le tocó transitar. Pero a pesar de que no compartieron todos los géneros, ni el ensayístico ni el lírico, Eduarda —aunque se desconoce si entre su producción perdida podría haber textos poéticos—, ni el dramático² María Rosa, ambas nos permiten acercarnos por medio de sus creaciones al azaroso camino histórico de la Argentina.

1 El texto de Lojo ha sido publicado en gallego bajo el título *O libro das Seniguais e do único Sinigual* (2010).

2 Eduarda revela su veta dramática en *Similia Similibus* (1873) incluido posteriormente en *Creaciones* (1883), *La marquesa de Altamira* (1882), y otros textos perdidos, *Los Carpani y Ajenas culpas* (ambos de 1883) (SEIBEL B. 2002: 7-8).

Eduarda Mansilla, nacida en el seno de una importante familia argentina, hija de Agustina Ortiz de Rozas y del general Lucio Norberto Mansilla —defensor de la soberanía nacional ante el ataque anglo-francés de 1845 en la batalla de la Vuelta de Obligado—, sobrina de Juan Manuel de Rosas, hermana de Lucio Victorio Mansilla, dejó oír su voz en el canto y en las voces de sus personajes.

En ella se conjugan la escritora, la compositora³ y la diplomática, pues no sólo fue la esposa de Manuel Rafael García⁴, sino que se destacó como mujer de las letras y la cultura en la corte de Napoleón III y Eugenia de Montijo, al igual que en los salones europeos, norteamericanos y argentinos en los que deslumbró por su personalidad, inteligencia y encanto.

María Rosa Lojo, escritora e investigadora, dotada de un fino espíritu artístico, hija de exiliados que llegaron a la Argentina para construir un nuevo hogar⁵, aunque no por ello dejaron de añorar la patria lejana, desentraña el ser mujer a través del rescate de una de las figuras olvidadas por el canon literario argentino —Eduarda Mansilla—, y se hunde en las entrañas de la nación para recuperar, por medio de personajes prominentes o anónimos, y hasta de sus fantasmas, momentos cruciales de la historia argentina, enriqueciéndolos desde una perspectiva poética sin perder de vista por ello la realidad.

Las hebras de esos tejidos enlazan los siglos XIX y XX y se convierten en el puente que posibilita la reunión de dos «lejanas»⁶, dos escritoras argentinas que se funden en una sola en la novela de Lojo *Una mujer de fin de siglo* (1999) y que, a pesar de ello, conservan voz propia.

¿Qué elementos sutiles las conectan? ¿Podemos pensar en una estética femenina transmitida literariamente como el ADN transmite la información genética que permite una comprensión más cabal del ser humano? La ciencia propone estudiar el ADN, realizar análisis, investigaciones, obtener resultados; algo similar puede efectuarse al estudiar el tejido textual: comparar sus bases, núcleos y enlaces y observar cómo se vinculan, en ese doble hélix, las cadenas literarias de ambas creadoras.

3 Compuso piezas breves, canciones y se destacó como crítica musical como subraya J. VENIARD (1986: 24-42).

4 García se desempeñó como Secretario de la Legación Argentina ante Francia, Gran Bretaña, Italia y España en 1863, y como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario ante el gobierno de los Estados Unidos entre 1868 y 1873. En 1879 fue designado Ministro ante Inglaterra.

5 En torno a esos recuerdos gira su novela *Árbol del familia* (2010).

6 Pensamos en «Lejana» de Julio CORTÁZAR (1993: 35-49).

Desplazamientos reales y ficcionales

Los viajes signaron la realidad de la familia García-Mansilla, y a su vez se transformaron en motor ficcional de la obra de Eduarda. Pero no debe pensárselos sólo como desplazamientos geográficos sino como dispositivos que la ayudaron a desarrollar una visión crítica del mundo del que formó parte, aunque fuera temporariamente, y que no por ello dejó de observar con la agudeza que la caracterizaba.

A esta mirada atenta se sumó el dominio de otras lenguas, el francés y el inglés, que le facilitó acercarse a otras realidades y problemáticas. Surgen así los planteos referidos a los derechos de los desposeídos —sean negros, indios, gauchos o indigentes—; la abolición de la esclavitud; la defensa de los derechos de la mujer —a trabajar fuera de su hogar, a estudiar, a ejercer su profesión—, y el acceso a la educación y a la cultura como bienes insoslayables de una sociedad; aspectos todos que redundarán en el bienestar de los ciudadanos de la nación y en su progreso como tal.

Para comprender el recorrido que María Rosa Lojo realiza, con paso cuidado y atento, sobre la producción de su antecesora, es necesario transitar brevemente por algunos hitos de la escritura de Eduarda Mansilla.

El año 1860 es de suma importancia en la vida de la joven escritora; en lo familiar, debe desplazarse a los Estados Unidos con su esposo y sus dos pequeños hijos, mientras en la Argentina se publican, bajo el seudónimo de Daniel, sus dos primeras novelas en forma de folletín en el diario *La Tribuna: El médico de San Luis y Lucía. Episodio sacado de la historia argentina*, que será editado luego en formato libro en 1882 con el título de *Lucía Miranda*.

La primera es una novela corta, cuya acción transcurre en una provincia del interior de la Argentina, San Luis, en torno a una familia que se ha constituido a partir del matrimonio entre una criolla y un extranjero; este dato no es menor ya que, implícitamente, presenta una de las características de la construcción de la identidad argentina, su multiculturalidad.

El motivo del viaje se relaciona doblemente con el protagonista; por un lado, el médico escocés James Wilson resuelve aventurarse en tierras del sur de América —destino exótico a

sus ojos— para llevar adelante su profesión; y por otro, decide no instalarse en la gran ciudad de Buenos Aires sino en el interior del país. El comienzo del relato se ubica en su casa puntana, destino final de su recorrido.

Las peripecias de la novela realzan el modelo familiar y social del siglo XIX en el que la autoridad es ejercida por el *pater familias*; no obstante, los dichos del Dr. Wilson enaltecen el lugar de la mujer como transmisora de educación, de valores morales y religiosos, y en su esposa, María, se sintetizan las virtudes que son modelo de identificación para sus hijas, Lía y Sara. El único hijo varón del matrimonio, a pesar de haber recibido la misma educación, muestra su rebeldía al no querer estudiar ni trabajar, y tras haberse enrolado como soldado en un bando de insurgentes, debe ser rescatado de la cárcel por su padre.

Como se observa, si bien podría verse la descripción de la vida provinciana como idílica, no dejan de estar presentes elementos que hacen referencia al conflictivo contexto político en el que se suceden los hechos, tales como las luchas entre unitarios y federales, y las injusticias de que son víctimas los desposeídos. Queda manifiesta, por lo tanto, la incompreensión de la sociedad y del gobierno hacia los marginados, que en el texto están representados por los negros y los gauchos.

Aún cuando la voz narrativa es masculina, la voz de la enunciación se deja oír en el reclamo que la autora realiza a la sociedad “civilizada”, cuya función primordial es brindar protección y educación a sus integrantes, para que los incorpore en su proyecto de gobierno y reconozca su deuda para con ellos. A través de este alegato, Eduarda toma una posición que la diferencia del discurso de los intelectuales de su época, incluido Sarmiento; de allí la modernidad de su narrativa.

Otros viajes marcarán las vidas de los protagonistas de la novela *Lucía Miranda*. Si bien la trama gira en torno a la que será la primera cautiva española en las futuras tierras argentinas, pueden realizarse otros recorridos de lectura por sus páginas.

Paratextualmente, inscribe su producción en un género, la novela histórica, al tomar como hipotexto el relato que de ese suceso había realizado, en 1612, el primer cronista mestizo de Sudamérica, Ruy Díaz de Guzmán, en la obra conocida como *La Argentina manuscrita*. Cabe destacar que fue Don Pedro de Ángelis quien la editó en 1836, y gracias a la colección por él

dirigida, se conservaron escritos fundamentales para la conformación de la identidad literaria argentina⁷. Eduarda, por ser sobrina de Rosas, tuvo acceso a esas ediciones y así pudo conocer algunas de las subsiguientes reescrituras de este mito de origen (LOJO 2007: 109-132) que realizaron los padres jesuitas, cuyos trabajos también fueron publicados por de Ángelis.

Varios son los traslados que efectúan los protagonistas masculinos a lo largo de la trama: Don Nuño de Lara viaja al sur de España para salvaguardar la corona de los Reyes Católicos frente a los árabes; luego se traslada a Italia, en defensa de las posesiones del rey Carlos V; posteriormente, acompaña a su sobrino Sebastián Hurtado por los caminos españoles para jurar fidelidad al rey, y por último, juntos emprenden el camino hacia una América del sur recién descubierta, travesía en la que los sigue Lucía Miranda, ahijada de don Nuño, ahora convertida en esposa de Sebastián. La expedición realizada en 1526 por otro Sebastián, Caboto, y la fundación del Fuerte Sancti Spíritus, provee el marco histórico a la narración de la segunda parte, en tierras americanas.

No nos detendremos en el análisis de los hechos que marcaron la vida y la muerte de los protagonistas; solo mencionaremos algunos de los temas que se presentan en esta novela de tan compleja estructura. La fidelidad al rey, el respeto por la palabra empeñada, la amistad, el valor del trabajo, la relación entre maestro y discípulo, la educación, el espacio de la lectura y la escritura —que no le están vedados a la mujer—, la evangelización, el amor romántico, son algunos de los tópicos desarrollados a lo largo de los 55 capítulos del texto, 34 de la primera parte y 21 de la segunda.

El tratamiento de estos asuntos es un camino que nos permite adentrarnos en la ideología de Eduarda, su defensa del oprimido, su respeto por los valores cristianos, el lugar de privilegio que otorga a la protagonista en su papel de hija y esposa, de lectora y educadora, tan en consonancia con sus propios principios.

Un viaje a las pampas argentinas es el que propone Eduarda Mansilla en *Pablo o la vida en las pampas*⁸ (1869). Retoma aquí la cuestión del enfrentamiento entre unitarios y federales, en

7 Así lo reconoce Domingo Faustino SARMIENTO en su *Facundo* (1961: 270): «La Europa se asombrará un día cuando tan ricos materiales vean la luz pública, i vayan a engrosar la voluminosa coleccion de que Anjelis no ha publicado sino una pequeña parte».

8 *Pablo o la vida en las pampas* (1869) es la primera novela escrita en francés por una escritora argentina; fue publicada en la revista “L’Artiste” y posteriormente por la Casa Lachaud de París. Su hermano Lucio V. realizó la traducción al

el que el desdichado Pablo Guevara es llevado por la fuerza a combatir en una lucha en la que no cree. Con valor y decisión Micaela, la figura materna, marcha hacia Buenos Aires para hablar con el mismo Gobernador en procura de un indulto para su hijo que, si bien ha desertado, al ser hijo único de madre viuda estaba eximido de la obligación de prestar servicio, según la ley imperante. Su recorrido la llevará de las pampas a la ciudad, de lo conocido a lo por conocer, y en ese ámbito que representa la civilización, con gran esfuerzo logrará conseguir una carta de recomendación. No obstante, a pesar de todos sus intentos y de contar con el salvoconducto que lo dejaría en libertad, llega demasiado tarde, Pablo ha sido fusilado; solo en locura puede transformarse el dolor de esta mujer.

Pero más allá de la anécdota vuelven a aparecer los temas vertebrales del pensamiento de la escritora, el rechazo a la política de marginación, el reconocimiento de la violencia como supremo mal que aqueja a la nación (LOJO 2004: 526-537), el sinsentido de las guerras civiles, y la condición de las que, como madres o novias, sufren las reyertas internas que terminan por acabar con sus propias vidas.

Si bien Eduarda también tuvo una destacada participación en el periodismo argentino, no nos ocuparemos ni de estas colaboraciones, ni de sus producciones teatrales, ni de sus cuentos. Nos proponemos analizar sus *Recuerdos de viaje*, que surgen después de tomar la determinación de regresar a su tierra natal en 1879, en busca de un espacio propio en las letras nacionales. Su lucha será por ser re-conocida como sujeto particular, y el camino que transita en este sentido será punto de partida para otras creadoras⁹.

Los escribe en la Argentina, en 1882, para dar testimonio de su estadía en los Estados Unidos, y lo hace desde un lugar particular de enunciación, el de una viajera; de esa manera lo expresa en las notas *Preliminares* en las que da a conocer el motivo de su narración: «Hacer la travesía desde el Havre a Nueva York en la Compañía Transatlántica Francesa...» (MANSILLA E. 1996: 17).

Al finalizar el apartado pretende dar objetividad a su relato, pero a la vez no deja de formular

español para ser publicada por entregas en la Argentina en el diario “La Tribuna”.

9 Piénsese en Victoria y Silvina Ocampo, Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Griselda Gambaro, Marta Mercader, Angélica Gorodischer, María Elena Walsh, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Alicia Jurado, Sara Gallardo, Marta Traba, Luisa Valenzuela, Marta Lynch, Elvira Orphée, Sylvia Molloy y la misma María Rosa Lojo.

su propia visión con respecto a la nueva nación que su azarosa vida le permite conocer:

en mi calidad de viajera, que escribe con la mira honrada de dar luz á los que no la tienen, creo mi deber consignar en estas páginas, lo que he oido repetir á tantos famosos touristes [...] Además, quien á Yankeeland se encamina, tiene por fuerza que democratizar su pensamiento. Con lo expuesto, queda ya tranquila mi conciencia, y sigo rumbo hácia el Norte (MANSILLA E. 1996: 22).

Ella conoce las características de los relatos de viajes y así lo demuestra a sus lectores, pero como observa Zubiaurre, «tras la aparente inocencia del paisaje y de la organización espacial de la narrativa decimonónica surgen complejas implicaciones ideológicas, culturales, antropológicas y estéticas» (ZUBIAURRE M.T. 2000: 12).

No es ingenua su mirada sobre el objeto que retrata, la sociedad norteamericana. Desde un enfoque personal en el que gravita su propia experiencia en tierras americanas y europeas, examina la forma de gobierno estadounidense, la investidura presidencial, la religión, el matrimonio, el divorcio, pero se detiene asimismo en lo cotidiano, el aspecto de las ciudades, las reuniones diplomáticas, la moda, la vida en los hoteles, las costumbres sociales. También hace referencia a delicadas cuestiones políticas como la Guerra de Secesión, y a pesar de que dedica el capítulo IV a sintetizar la historia americana —léase la de los Estados Unidos— no se considera historiadora; sin embargo, manifiesta poseer sólidos conocimientos geográficos e históricos que le posibilitan enumerar las distintas expediciones que llegaron a esas tierras así como a los hombres que fundaron aquella nación.

Estos *Recuerdos* no se ciñen solo a documentar el desplazamiento de una joven mujer con sus dos hijos por los Estados Unidos —por supuesto acompañada por un hombre, el fiel Carlos Molina, decano del cuerpo diplomático argentino—, sino que tienen el propósito de mostrar otra cultura, otra idiosincrasia que resulta novedosa a los ojos del lector argentino, en cuanto que no toma como objeto de descripción una realidad ya conocida como podía ser el viaje a Europa o al Oriente¹⁰. No obstante, son constantes las referencias a la cultura europea, con la que se siente más afín, no solo por su propia formación sino por su larga estadía en Francia y su desempeño en los

10 Hay una larga tradición en la literatura argentina de relatos de viajes, Domingo F. Sarmiento, Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Eduardo Wilde, entre otros.

ámbitos culturales de esa nación. Esto queda demostrado en distintas oportunidades, por ejemplo, al describir desfavorablemente el atuendo femenino de las *yankees* cuando concurren a la ópera, lo que le sirve para marcar la diferencia con la moda francesa. Su conocimiento de aquellas costumbres y entorno queda manifiesto en ocasión de realizarse una reunión en la Legación de Brasil en Washington, en la que conversa con uno de los príncipes de Orleáns, Luis Felipe, Conde de París, que había decidido con su hermano Roberto, Duque de Chatres, unirse al ejército del Norte.

Y yo le hablaba de los teatros, de los boulevares, de los Campos Elíseos, del bosque de Boulogne, y él me escucha ravi (encantado), según su expresión. En una ocasión me pidió que le narrara algo sobre las Tullerías: yo lo hice sencillamente, pintándole con toda franqueza, aquel lujo, aquel boato y sobre todo el gran realce que a la pompa imperial prestaba la belleza de la Emperatriz Eugenia, entonces en su apogeo (MANSILLA E. 1996: 99-100).

La remembranza de su estadía en el país del Norte y de las ciudades que recorrió en sus viajes o en las que vivió, Washington, Nueva York, Filadelfia, Baltimore y Boston le permite, además de narrar y describir ese mundo, analizar, cuestionar y dar su propia opinión sobre la mujer americana, a la que encuentra competente como dueña de su hogar, autónoma laboralmente y con ideas propias en lo político, lo que le hace decir: «La mujer Americana practica la libertad individual como ninguna otra en el mundo» (MANSILLA E. 1996: 117).

Eduarda, a pesar de ser cosmopolita, no cree que la mujer deba luchar por su independencia política; sigue aferrada a la idea de la protección patriarcal. «La mujer en la Union Americana, es soberana absoluta; el hombre vive, trabaja y se eleva por ella y para ella. Es ahí que debe buscarse y estudiarse la influencia femenina y no en sus sueños de emancipación política» (MANSILLA E. 1996: 120).

El texto finaliza con la despedida de Nueva York, su recuerdo para el amigo y confidente Molina, al que no volverá a ver con vida, y la promesa de una continuación, expresada en el lacónico «FIN DEL TOMO PRIMERO» que refuerza lo que, paratextualmente, había anunciado la portada de la edición de la Imprenta Alsina de 1882, «TOMO PRIMERO».

Un viaje al ser mujer

María Rosa Lojo, doctora en letras por la Universidad de Buenos Aires, apasionada investigadora de la vida y obra de los hermanos Mansilla, tiene publicados más de una veintena de libros que comprenden ficción, poesía y ensayo. Ha recibido importantes reconocimientos y premios¹¹ en el medio argentino, y sus producciones son estudiadas en diversos ámbitos académicos nacionales y extranjeros; asimismo varias de sus novelas y un poemario han sido traducidas a otros idiomas¹².

De sus textos narrativos, dos están íntimamente relacionadas con los Mansilla, *La pasión de los nómades* (1994), premio del Fondo Nacional de las Artes, y *Una mujer de fin de siglo* (1999); e, indirectamente, el mundo de Juan Manuel de Rosas, de Manuelita, y de sus familiares, los Mansilla, cobra vida en *La princesa federal* (1998).

El artificio narrativo a partir del cual se estructura esta última novela gira en torno a la posesión, por parte de un joven médico federal, el doctor Victorica, del cuaderno que contiene las memorias de Pedro de Ángelis, de allí que una de las voces narrativas sea la de este ilustre napolitano que se desempeñó como oficial de artillería en Nápoles y que llegó a tierras argentinas atraído por Rivadavia y su relato de las riquezas del Plata. No obstante, a pesar de los vaivenes políticos, una vez finalizada la breve presidencia de Rivadavia, decidió quedarse en el país; más adelante, con la llegada de Rosas al gobierno, ocupó diferentes cargos y desarrolló distintas labores: fue secretario del Brigadier General, redactor de la *Gaceta Mercantil*, periodista del *Archivo Americano* y *Archivero General de Buenos Aires*. Pero su mayor contribución a las letras argentinas fue la publicación, en 1836, de la *Colección de Obras y Documentos relativos a la*

11 Ha recibido el primer Premio de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires (1984); Premio del Fondo Nacional de las Artes, en la modalidad de cuento (1985), y en la de novela (1986); segundo Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires; primer Premio Municipal de Buenos Aires 'Eduardo Mallea', en narrativa (1996), por la novela *La pasión de los nómades*. Recibió varios premios a la trayectoria: Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); Premio Kónex a las figuras de las Letras argentinas (1994-2003); Premio Nacional 'Esteban Echeverría' 2004, por toda su obra narrativa; la Medalla de la Hispanidad (2009); y la Medalla del Bicentenario del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2010).

12 Al gallego, *Finisterre (A fin da terra)*; al italiano, *La princesa Federal (Il diario segreto de Pietro de Angelis)* y *Las libras del Sur (La musa ribelle. Il romanzo de Victoria Ocampo)*; al inglés, *Esperan la mañana verde (Awaiting the green morning)*, *La pasión de los nómades* también ha sido traducida al tailandés.

Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata, en seis volúmenes, mediante la cual rescató valiosos documentos literarios anteriores aún a la fundación de la nación. Las vicisitudes que debió afrontar, entre ellas la falta de papel para la impresión a causa del bloqueo inglés, son relatadas en la novela.

Un tema recurrente en don Pedro es la añoranza de la patria siempre presente, como especularmente le ocurre a Manuelita Rosas, la Niña, exiliada con su padre en Inglaterra desde 1852.

De Ángelis recuerda en el verano de 1840, en la chacra de Barros: «Con los ojos cerrados, escucho el rumor del mar y el movimiento de los árboles. Estoy en la Campania. Frente a mí, el Tirreno, Ischia y Capri me esperan, como las islas Afortunadas» (LOJO M. R. 1998: 89).

Viajes, desplazamientos de don Pedro desde Europa hacia América, o desde el Río de la Plata hacia el mundo ilustrado por fuerza del exilio, de los Rosas. A través de estos actores Lojo propone un recorrido por épocas difíciles para la Argentina y para los hombres y mujeres que las transitaron.

En *Una mujer de fin de siglo* los desplazamientos no son solo espaciales; desde las postrimerías del siglo xx, Lojo tiende un puente cuyo extremo de anclaje se ubica temporalmente un siglo antes, en el xix, lo que le facilita abordar la vida y la escritura de su antecesora en las letras, Eduarda Mansilla. Pero la suya es una indagación que va más allá de un personaje en particular, es un camino de ida y vuelta cuyo foco de interés es, entre otros, el carácter femenino. Al analizar la situación de la mujer en la cultura decimonónica —una forma de estudiarla desde un ámbito finisecular— reflexiona sobre el papel que ésta ocupa en la cultura posmoderna.

Los roles de las distintas mujeres que atraviesan la novela —ya sean personajes históricos como Agustina Ortiz de Rozas, la madre; Agustina López Osornio, la abuela; Manuelita Rosas, la prima hermana; la misma Eduarda y su hija, Eda García de Lagatinerie, o construcciones ficcionales, Judith Miller y Alice Frinet—, están estructurados polifacéticamente. En cada una se destaca un aspecto del ser mujer, la madre, la esposa, la mujer de cultura, la escritora¹³, la discípula.

13 En el seno de su familia, se destacó también otra escritora, la tía de Eduarda, Mercedes Rosas De Rivera, quien había escrito con el seudónimo de M. Sasor su novela *María de Montiel. Novela contemporánea* (1861).

Lojo hace relucir las distintas aristas que conforman el prisma de la identidad femenina y demuestra que la mirada no puede encasillarse solo en un punto fijo, esquemático, modélico; la riqueza y la multiplicidad de las variables están expuestas para ser aprehendidas. De allí que su escritura plantee recobrar las voces de quienes quedaron enterradas debajo del discurso masculino o fueron socavadas por las esferas del poder.

La novela, de estructura tripartita, se organiza a partir de núcleos temporales que están indicados, paratextualmente, mediante las referencias a años significativos en la vida de Eduarda y sus descendientes: 1860, 1880 y 1900. Geográficamente, son rememorados ámbitos particulares: el norteamericano, el europeo y el argentino.

El año 1860 representa el viaje a los Estados Unidos, los hijos pequeños, la inserción de los García en la sociedad norteamericana. Al emplear la primera persona, Lojo se apropia de la voz de la esposa del diplomático y analiza, entre otros, el tema de las luchas femeninas por obtener iguales derechos cívicos que los hombres, entre ellos, el sufragio. Pero para llevar adelante este planteo —que Eduarda no se hizo—, necesita una interlocutora que exponga sus argumentos en favor de la equidad civil. Para ello construye el personaje de Judith Miller, cuyo discurso pone de manifiesto la necesidad de crear un espacio para que la mujer deje de ser marginada y sea respetada como intelectual y como trabajadora; pueda manejarse de manera independiente y logre desempeñar un papel activo en la política, lo que le permitirá integrarse en un rol protagónico en su país. Ese es el sentido del diálogo que sostiene con Eduarda, tras su pregunta:

- ¿Y qué desea para nosotras, las mujeres?
- Los mismos derechos humanos, civiles y políticos que los varones. Independencia, trabajo, espacio público. No somos propiedades, ni prolongaciones ni apéndices. Somos individuos. Podemos pensar tan bien como ellos pero de manera distinta. Podemos actuar tan bien como ellos (LOJO M. R. 1999: 95).

Miller se constituye en portavoz de una de las minorías, la de las mujeres que reclaman representación tanto en sentido político como discursivo.

La segunda parte de la novela está mediatizada por otra voz femenina, la de Alice Frinet, joven francesa que llega a tierras del Plata en 1880, en calidad de secretaria de Eduarda. Su extranjería facilita que se convierta en una atenta observadora de las costumbres sociales, de los encuentros —en las tertulias en casa de los Mansilla— entre distinguidos amigos y familiares; así conoce al escritor y médico Eduardo Wilde, al poeta Carlos Guido y Spano, al general Bartolomé Mitre, al doctor Nicolás Avellaneda y, por supuesto, a Lucio Mansilla, el hermano díscolo.

Ella también es una viajera y ha podido aventurarse a cruzar el océano gracias a las enseñanzas recibidas de su maestra en Francia, Mère Benedicta; por estas características, la joven se aleja del canon estereotípico establecido para las mujeres en el siglo XIX. La educación se torna entonces en vía de acceso no solo a la cultura sino también al trabajo. Las clases de español impartidas por la religiosa favorecen el diálogo con Eduarda durante la travesía; de allí su decisión de contratarla como amanuense, labor que desarrolla con total idoneidad, pero no desde un lugar subalterno sino que goza de libertad para expresar sus propias convicciones, tanto ante los interlocutores que visitan a la escritora, sean mujeres u hombres, como ante la misma Eduarda, de quien se transforma en confidente. De allí en más, será por su propio esfuerzo y valores que lleve adelante su actividad profesional como periodista y editora.

Alice es testigo del desgarró que produce el exilio en Eduarda, aunque éste haya sido elegido por voluntad propia, así como del horror al vacío familiar e intelectual que teme sufrir en Buenos Aires:

Madame Eduarda elige una cueva en el revés del día para ponerse a llorar, como si nadie pudiese oírla. Quizá no le importa saberme del otro lado de la pared, porque casi soy nadie y cuenta con mi silencio. La casa es demasiado grande y sus paredes demasiado gruesas para que la violencia de su desatino llegue más lejos. Lloro sólo para ella y para mí, neutra como el agua, que vengo de la tierra de donde ella ha venido, pero que aquí soy una extranjera (LOJO M. R. 1999:108).

El vínculo entre ambas se afianza cuando Alice lee unas cartas personales de Eduarda que

encuentra en un cajón, escondidas dentro de un bolso. Mediante este recurso ficcional, la autora revela el costado íntimo, sentimental de esta mujer que supo desempeñar funciones públicas y que, sin embargo, se preocupó por resguardar su privacidad. Son cuatro cartas dirigidas a un destinatario desconocido que manifiestan su personalidad escindida, fracturada entre el *deber* y el *querer*. De esta manera, Lojo facilita el acceso a otra dimensión del personaje, descubre un espacio hermético, interior, un espacio espiritual e intelectual en el que Eduarda se cuestiona sobre el *ser mujer*, sobre la identidad femenina y sus roles históricos.

Por medio de esas cartas se establece un pacto implícito con *Madeimoselle* Frinet, que actúa aquí como ‘doble’ de Eduarda, pues no solo lee y escribe sus textos, sino que permite un proceso de retroalimentación en el que la dama experimentada reflexiona sobre la vida, el matrimonio, los hijos, el derecho a la propia realización, y la joven —desde el lugar de fiel amiga— comprende más los sufrimientos y sinsabores de la vida de la escritora.

A través de Alice, Lojo presenta un doble postulado ideológico; por una parte destaca el valor liberador de la educación para las jóvenes decimonónicas y, por otra, reafirma la posibilidad de crecimiento individual de quienes luchan por construir un espacio propio y que tratan de ir más allá de la esfera en que la sociedad patriarcal las ubicaba.

La última parte, 1900, está narrada con voz masculina; se trata del relato de la vida de la familia hecho por Daniel —el hijo nacido en París en 1866— que fue escrito muchos años después de fallecidos sus padres. Su texto *Visto, oído y recordado: apuntes de un diplomático argentino* (1950) es un valioso documento de época que posibilita conocer las relaciones familiares, pero más allá de eso, puede considerarse la primera biografía sobre Eduarda Mansilla. Mucho queda por hacer en este sentido, mucho por descubrir de su entorno familiar y de amistades¹⁴, así como de su obra.

La elección de un narrador no es casual; por su mediación es factible analizar el rol que juegan los hombres en la novela, ya que no son presentados en forma negativa; no son autoritarios, ni desleales, ni intransigentes. Aunque representan el *statu quo* de una sociedad dominada por la

14 Sobre esta temática gira el proyecto de investigación «Eduarda Mansilla: la biografía, redes familiares y amicales, los epistolarios, los escritos dispersos, hacia un estudio crítico integral», PIP N.º 0286, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, radicado en el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas (IDILL) de la Universidad del Salvador.

mirada masculina tienen facetas que los flexibilizan y los hacen repensar su propia condición frente a mujeres de personalidad enérgica.

Manuel Rafael García es retratado en diversas funciones, esposo, padre, diplomático; si bien encarna la autoridad paternalista de la nación, pues es su directo representante, no por ello deja de mostrar respeto y admiración por su esposa y la alaba tanto por su desempeño social como por sus virtudes de madre y de escritora. Así lo hace saber a Judith Miller cuando dialoga con ella acerca de la limitación de los derechos femeninos: «Usted tendría que conocer a mi esposa. Es una mujer de letras, una escritora distinguida, y una intérprete musical destacada, también. No por eso se ha vuelto una agitadora a favor del derecho femenino al sufragio» (LOJO M. R. 1999: 29).

Daniel, el hijo que se dedicó a la diplomacia y continuó la línea paterna en este sentido (lo seguiría en este rol su hermano Eduardo, que fue también uno de los primeros compositores argentinos), es presentado como la voz de la sangre, el que incursionó en la letras y continuó así el legado materno al escribir sus memorias.

Una mujer de fin de siglo nos ayuda a transitar el mismo recorrido que realizó Eduarda en su vida y que la transforma en símbolo del nomadismo cultural, ya que re-construyó su hogar en cada destino en el que acompañó a su esposo hasta que, en 1879, decidió regresar a Buenos Aires con el propósito de reencontrarse con sus afectos y obtener una posición en las letras nacionales. La suya fue una lucha de poder y una toma de posición con respecto a la idea de la profesionalización de la escritura; quería ser re-conocida como sujeto particular, no por su posición socio-económica encumbrada, ni por su pertenencia a una de las familias de renombre de la Argentina.

Testimonio de ese nomadismo son los viajes que elige para los protagonistas de sus obras y que ocupan una parte central en sus textos, tanto de ficción como en el de sus memorias por tierras norteamericanas. A partir de ellos recrea complejos ámbitos geográficos o topográficos propios de la Argentina: su litoral, la sierra puntana y la llanura pampeana; o en sus *Recuerdos* se traslada a otras latitudes, a la vida urbana del país del norte, lo que en el fondo implica proponer temas más profundos que abarcan por igual a las dos regiones: la convivencia, el enfrentamiento cultural y político, el lugar de la mujer y su lucha por alcanzar derechos muchas veces conculcados.

A partir del personaje histórico de Eduarda —rico, complejo, aguerrido—, y de la

multiplicidad de sujetos femeninos que transitan la novela, que no son seres oprimidos, despreciados o desvalorizados, Lojo reflexiona sobre ellas, verdaderos ‘sujetos culturales’, seres humanos que se incorporan a la cultura y que deben luchar dentro de la compleja red de relaciones de poder que conforman una sociedad.

Si bien el tópico del viaje se convierte en el puente que une las distintas partes del relato, el mayor énfasis está puesto en retratar los espacios interiores, no solo físicos sino psicológicos de los personajes.

En cuanto a los exteriores, la novela pinta los escenarios en los que el matrimonio García Mansilla desarrolló su actividad diplomática; se evocan cenas, bailes, recepciones, que van perfilando sus caracteres, más reservado y distante el de Manuel Rafael, y más extrovertido el de Eduarda. Se revelan distintas facetas de su actividad pública como ‘embajadora’ argentina, lo que le permitió tomar contacto con representantes de la sociedad aristocrática, intelectual y burguesa de su tiempo, pero no solamente desde la posición de *lady* sino como una mujer que se atrevió a mostrar que sus pensamientos aquilataban valores, principios y una ideología que pudo poner de manifiesto a través de la literatura en variadas y complejas producciones. Su escritura expresa la fe en la fuerza de la mujer para insertarse en un mundo eminentemente masculino, y demostrar que su discurso tiene peso, que posee una estética, en definitiva, que tiene algo que decir.

Asimismo, esa apropiación de los lugares le facilita describir las tertulias que se realizaban, en 1879, en Buenos Aires, en la casa materna, por la que desfilaban escritores, políticos y su propia familia, lo que nos habla de su genealogía personal y de la posibilidad que tiene de volver a organizar su vida social de la misma manera que había hecho en París (MOLINA H. 2010: 16). Por tanto, estos recintos actúan como contención, no como ámbitos vacíos por los que discurría su vida.

Pero donde cobra maestría la escritura de Lojo es en la representación de los espacios íntimos que dejan al descubierto la sensibilidad de las mujeres que deambulan por la novela en busca de su destino. Las cartas, los pensamientos y aún, un micro relato, dan cuenta de sus emociones; mediante la voz de Eduarda transmite su sentir teñido de angustia sobre las escritoras:

Criaturas sonámbulas y prisioneras, parias del pensamiento, privadas de todas las salidas necesarias para que el alma pueda liberarse y cumplir su misión humana.

Criaturas encadenadas a la luz de la luna.

Criaturas que suben en vano por la escala de la música, perdida en los ecos infinitos de un balcón que no mira hacia ninguna parte.

Criaturas cautivas en el jardín de la llanura, que no tiene centro, ni techo, ni paredes, que es pura superficie derramada (LOJO M. R. 1999: 125-126).

Este bucear en su propia interioridad le posibilita encontrar los lazos que la conectan con el ser mujer, primigenio, ancestral, único.

Así como el ADN contiene y transmite una información genética, los textos hablan de otros textos. La literatura atesora por medio de sus palabras pensamientos, sentimientos, valores, que (re)construyen, incesantemente, una identidad femenina; y así como la estructura molecular del ADN se apoya en cuatro bases, bien podría pensarse en extrapolar las nociones de espacio, tiempo, cuerpo y género para analizar la escritura de mujeres que escriben sobre mujeres.

El puente fue tendido, también las cuatro fuerzas que en él se conjugan —tensión, compresión, flexión y tensión cortante— están distribuidas a lo largo de toda su estructura; voces femeninas y masculinas creadas por María Rosa Lojo vuelven a dar vida a Eduarda Mansilla, una mujer que transitó por caminos tan diversos como los geográficos y los literarios; y esa pasarela tendida a través del tiempo y del espacio permite que sus vínculos se estrechen hasta convertirse en un elemento ambiguo donde la simbiosis las hace hablar con las voces de la ‘otra’, la ‘Lejana’; Eduarda como mujer moderna que defiende sus derechos, y María Rosa, como mujer que reclama un lugar para las fundadoras de la literatura argentina.

Bibliografía

- BATTICUORE Graciela, 2005, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*, Edhasa, Buenos Aires.
- BRAIDOTTI Rosi, 2000, *Sujetos nómadas*, Paidós, Buenos Aires.
- CORTÁZAR Julio, 1993, «Lejana» en *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 35-49.
- DÍAZ DE GUZMÁN Ruy, 1969 [1612], *La Argentina Manuscrita*, en Pedro DE ÁNGELIS, *Colección de Obras y documentos, Historia Argentina del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de la Plata, Plus Ultra*, Buenos Aires, TI.
- FILER Malva, 2007, *Una mujer de fin de siglo: Eduarda Mansilla, una vida y una época*, en VV.AA., *María Rosa Lojo. La reunión de lejanías*, Colección «La mujer en la Literatura Hispánica», volumen VII, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, Westminster, pp. 197-203.
- FLETCHER Lea (comp), 1994, *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires.
- GARCÍA-MANSILLA Daniel, 1950, *Visto, oído y recordado: apuntes de un diplomático argentino*, Kraft, Buenos Aires.
- GARDARSDÓTTIR Hólmfrídur, 2005, *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX*, Corregidor, Buenos Aires.
- INI María G., 1994, *Rosa Guerra y Lucía Miranda: las mujeres cautivas*, en Lea FLETCHER (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, pp. 127-133.
- LOJO María Rosa y Leonor BEUTER, 2010, *O livro das Seniguais e do único Senigual*, Galaxia, Santiago.
- _____, 1994, *La pasión de los nómades*, Debolsillo, Buenos Aires.
- _____, 1998, *La princesa federal*, Planeta, Buenos Aires.
- _____, 2004, *Los hermanos Mansilla: género, nación, 'barbaries'*, en Suzanne GRUNWALD, Claudia HAMMERSCHMIDT, Valérie HEINEN, Gunnar NILSSON (eds.), *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a/ Mélanges offerts à/ Festschrift für Christian Wentzlaff-Eggebert*, Universität zu Köln, Universidad de Sevilla, Universidad de Cádiz, Sevilla, pp. 526-537.
- _____, 2006, *Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad*, "Alba de América", V. 25, n. 47-48, pp. 467-485.
- _____, 2007, *Cautivas, inmigrantes, viajeros, en la narrativa de Eduarda Mansilla*, "Taller de Letras", n. 41, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras, pp. 143-160.

- _____, 2007, *Lucía Miranda: un mito de origen protonacional en varias lenguas: castellano, latín, francés e inglés*, "Letras", Número monográfico: Literaturas Comparadas, n. 55-56, Universidad Católica Argentina, pp. 109-132.
- _____, 2007[1999], *Una mujer de fin de siglo*, Debolsillo, Buenos Aires.
- MANSILLA Eduarda, 1996 [tomo 1, 1882], *Recuerdos de viaje*, Pról. María SÁENZ QUESADA, El Viso, Buenos Aires.
- _____, 1999 [1869], *Pablo o la vida en las pampas*, Pról. Antonio PAGÉS LARRAYA, Eudeba, Buenos Aires.
- _____, 1962 [1860], *El médico de San Luis*, Pról. Antonio PAGÉS LARRAYA, Eudeba, Buenos Aires.
- _____, 2007 [1860], *Lucía Miranda*, Edic., introd. y notas de María Rosa LOJO, Marina GUIDOTTI, Hebe MOLINA, Claudia PELOSSI, Laura PÉREZ GRAS y SILVIA VALLEJO, Iberoamericana, Frankfurt am Main – Madrid.
- MANSILLA DE GARCÍA Eduarda, 2010, *Cuentos (1880)*, Edición anotada de Hebe MOLINA, Corregidor, Colección EALA, Buenos Aires.
- MASIELLO Francine, 1992, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- MIZRAJE María Gabriela, 1999, *Eduarda, la Rosa(s) de Mansilla*, en VV.AA., *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Altamiranda editor, Buenos Aires, pp. 334-340.
- MOLINA Hebe, 1999, *Observando al observador: el narrador en Recuerdos de viaje de Eduarda Mansilla*, en VV.AA., *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Altamiranda editor, Buenos Aires, pp. 511-519.
- ROSAS DE RIVERA Mercedes, 2010, *María de Montiel. Novela contemporánea (1861)*, edición crítica, facsimilar, estudio y notas de Beatriz CURIA, Teseo, Buenos Aires.
- SARMIENTO Domingo F., 1961 [1845], *Facundo*, edición crítica al cuidado del Dr. Alberto PALCOS, Universidad Nacional de La Plata, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- SEIBEL Beatriz, 2002, *Historia del teatro argentino: Desde los rituales hasta 1930*, T. 5, Corregidor, Buenos Aires, pp. 7-8.
- WATSON James Dewey y Francis Harry CRICK, 1953, *Molecular structure of nucleic acids; a structure for deoxyribose nucleic acid*, "Nature", Apr 25, n. 171 (4356), pp.737-738.

VENIARD Juan, 1986, *Los García, los Mansilla y la música*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires.

ZUBIAURRE María Teresa, 2000, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México.

Una Penelope messicana

Immacolata Forlano

Università degli Studi di Salerno, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Carlos Fuentes esordisce come scrittore intorno agli anni Cinquanta, anni in cui fioriscono grandi cambiamenti nelle modalità narrative e nuove idee sulla funzione della letteratura. Per lo scrittore la letteratura è innanzitutto strumento per raggiungere la verità, per dire con parole nuove il non detto, per scoprire le culture che compongono l'identità messicana e che per anni hanno vissuto nel silenzio, sotterrate dalla cultura dominante europea. È proprio durante questi anni, inoltre, che intellettuali e scrittori messicani, tra i quali Octavio Paz, si interrogano sull'identità messicana, sulla sintesi culturale che nasce dall'incontro di culture autoctone ed europee.

A differenza del romanzo realista, non in grado di rappresentare il “magico” mondo latinoamericano, la “nuova” letteratura, e in particolare la *nueva novela hispanoamericana* (anche titolo di un importante saggio di Fuentes), riesce a percepire e a trasmettere questo mondo multiculturale. Come scrive Fuentes:

Varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa. Esta realidad no se expresa en la introspección síquica o en la ilustración de las relaciones de clase [...]. Todos ellos [...] crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, [...] a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso (FUENTES C. 1972: 17-19).

Secondo l'autore è possibile quindi raggiungere questa *realidad totalizante* soltanto nel tempo del mito, la cui atemporalità permette di attualizzare il passato, di introdurlo, attraverso la memoria e l'immaginazione, in un presente letterario che non conosce limiti cronologici,

geografici e culturali. Memoria ed immaginazione che, come nella teoria dei *corsi e ricorsi* storici di Vico, sono alla base di una possibile conoscenza delle origini e dell'interpretazione della storia.

Come ricorda ancora Fuentes:

El lenguaje del mito nos permite conocer las voces mentales de los primeros hombres: dioses, familia, héroes, autoridad, sacrificios, leyes, conquista, valentía, fama, tierra, amor, vida y muerte: éstos son los temas primarios del mito y los dioses son los *primeros* actores del mito (FUENTES C. 1990: 154).

Raccontare tutto ciò, portando il mito nel presente, è stata la conquista di coloro che, sollecitati, scossi dal surrealismo europeo, hanno dato vita al Realismo magico e hanno rappresentato una America Latina *profonda* in cui convivono, sincreticamente, passato e presente, mito e storia.

Tutte queste idee sull'importanza della memoria e delle diverse culture che compongono la natura *mestiza* messicana, presenti nelle opere saggistiche di Fuentes quali *El espejo enterrado*, *Valiente mundo nuevo* o *La nueva novela hispanoamericana*, sono alla base anche di numerose opere creative, nelle quali sono frequenti i riferimenti a contenuti mitologici e religiosi appartenenti a diverse culture, il cui simbolismo o significato è relazionato al senso centrale del testo.

Si possono ritrovare figure provenienti dall'India, dalle antiche culture mediterranee, dalle religioni pagane europee, da tutto l'insieme di credenze ancestrali del continente americano ma soprattutto provenienti dalle antiche culture indigene della Valle del Messico.

I riferimenti a queste ultime occupano uno spazio sostanziale nelle opere dell'autore messicano con la funzione di mostrare la presenza, anche nella città "civile" messicana contemporanea, dell'elemento indigeno che dalla conquista in poi ha vissuto nel silenzio, cancellato dalla storia, dal primo romanzo *La región más transparente* (1958) che manifesta la minacciosa presenza nel Messico post-rivoluzionario della cultura precolombiana attraverso la figura dell'indigeno Ixca Cienfuegos e del suo bisogno di sacrifici umani, fino al romanzo *Terra Nostra* (1975), in particolare la seconda parte *El mundo nuevo* in cui Carlos Fuentes rinuncia all'ottica europea per raccontare la scoperta del Nuovo Mondo dal punto di vista degli indigeni con le loro cosmogonie e credenze e la creazione di una nuova umanità *mestiza*.

Paradigmatico di tale *mestizaje* profondo è il caso di *Zona Sagrada*, romanzo scritto nel 1967, nel quale Fuentes rende omaggio alle due culture madri che hanno generato il mondo americano, la europea e la indigena, presentando, non senza rivisitazioni e l'introduzione di differenti versioni, il mito di Ulisse e Penelope da un lato e divinità mesoamericane precolombiane come *Tlazolteotl* dall'altro. La Penelope-Tlazoltetol protagonista del romanzo si chiama Claudia Nervo ed è una famosa attrice messicana che si autodefinisce «la imagen de México» (FUENTES C. 2006 [1967]: 33) come una volta lo era Pancho Villa.

Nella 'cornice' omerica che apre e chiude il romanzo si inserisce la trama moderna ricca di rinvii alle due matrici mitiche. La prima e ultima parte che "delineano" la cornice, come le opere medievali, sono situate su piani di realtà differenti dal corpo del romanzo e sono tra loro legate in modo che si produca la circolarità strutturale.

Nel primo capitolo viene raccontato, anche se non è chiaro chi sia a farlo, il viaggio di Ulisse e l'episodio del canto delle sirene:

Ulises fue el prudente. Lo enjuicias. Dices que no se dejó seducir por el canto de las sirenas; taponeó con cera los oídos de la tripulación y se amarró al palo mayor de la nave. Entonces se escuchó el canto, pero se sustrajo a su efecto. Creyó escuchar sin riesgo: oyó y no oyó. Las sirenas cantan para que el hombre sucumba. Ponen a prueba su poder de transfiguración. Y también su vocación de permanencia, que es sólo su salto mortal hacia el abandono. Las sirenas dicen: no sigas, entrégate. Ulises responde: me esperan en otra parte. Otra parte (FUENTES C. 2006 [1967]: 4).

E un personaggio, probabilmente Guillermo, figlio di Claudia, risponde:

Sólo para cumplir todos los actos del mito. El mito [...] debe tener un final, feliz o desgraciado, pero previsto. Me preguntas: ¿Cómo termina el mito de Ulises? Te contesto: Ulises siempre regresa, siempre mata a los pretendientes, Penélope deja de tejer para siempre; Telémaco, siempre se reintegra al hogar. El varón clásico, la mujer fiel, el hijo pródigo. Y fueron muy felices.

E a questo punto si introduce una seconda interpretazione, da parte forse di un altro personaggio di nome Giancarlo: «No escuchó nada. [...] El jefe amarrado dijo haber escuchado y resistido. Mintió. Cuestión de prestigio, conciencia de la leyenda. Ulises era su propio agente de relaciones públicas. Las sirenas, esa vez, sólo esa vez, no cantaron» (FUENTES C. 2006 [1967]: 4-6).

Ma il mito viene modificato e attualizzato nel capitolo finale fino a raggiungere una vera e propria inversione di significato:

La historia no culmina donde se cree. Penélope y Telémaco no se contentaron con que Ulises les narrara sus aventuras. Debimos imaginarlo: noche tras noche, en el desolado reino de Itaca, una madre y un hijo insatisfechos escuchan el canto de ese fantástico viajero que con su odisea los humilla, excluye y domina (FUENTES C. 2006 [1967]: 173).

Nella parte centrale, che costituisce il piano reale, si svolge la storia di Guillermo e Claudia, come dicevo, con continui rimandi alle due culture madri, in particolare a quella omerica.

Claudia Nervo, la cui vita è proiettata verso la ricerca costante di popolarità, abbandona suo figlio Guillermo in tenera età costringendolo ad una vita colma di insicurezze e di incapacità di affrontare il mondo che egli considera strano e minaccioso. Nella mente devastata dalla follia, gli avvenimenti raccontati da Guillermo perdono la logica lineare attraverso continui salti temporali e spaziali che confondono incessantemente i diversi livelli della realtà. Proprio per questo motivo, Guillermo costruisce un mondo proprio, in particolare all'interno della sua casa, che lo isola da quello reale ed esterno, un mondo personale che egli definisce «gruta encantada» (FUENTES C. 2006 [1967]: 30), un «país privado» (FUENTES C. 2006 [1967]: 30), la sua «zona sagrada» (FUENTES C. 2006 [1967]: 32) fuori dalla quale «queda lo profano» (FUENTES C. 2006 [1967]: 32). È soprattutto in questo spazio che si realizza la “realtà” personale del giovane Guillermo, innamorato della madre ma alla ricerca della «réplica», della «imitación» (FUENTES C. 2006 [1967]: 61) di lei che si concretizza nella figura della giovane Bela che in un passaggio Guillermo vede «disfrazada de Claudia» (FUENTES C. 2006 [1967]: 30). Ma l'ossessione per sua madre, nella

quale è possibile riscontrare analogie con il classico complesso di Edipo, e il continuo desiderio di unirsi a lei, conducono verso la “fusione” con la donna amata attraverso la figura dell’alter-ego del protagonista Giancarlo, il quale in numerosi passaggi del romanzo sembra anche essere il suo fratello gemello.

La storia di Guillermo ha profondi rimandi al mito, sia odisseico che mesoamericano, evidenti sin dal nomignolo che la madre sceglie per lui: “Mito” come abbreviazione di Guillermito. Il giovane Mito interpreta la sua storia secondo la mitologia greca come un nuovo figlio di Ulisse (Telemaco-Telegono) che nella versione post-omerica di Apollodoro nell’Epitome VII, finisce per unirsi alla compagna/moglie dell’eroe (Circe-Penelope).

A proposito della scelta di ampliare e tergiversare la versione canonica del mito omerico, Carlos Fuentes scrive:

¿Qué pasó en realidad? En realidad Ulises regresa de la guerra hecho un viejo, se sienta y empieza a contarles historias a la esposa y al hijo, a fatigarlos con las historias, a hacerlos puré con tantas historias fantásticas hasta ponerlos nerviosos y volverlos locos. ¿Qué puede hacer Telémaco, sino retomar el destino del padre, reiniciar los viajes de Ulises, esos viajes que llevarán a Telémaco a la isla de la hechicera Circe en el Adriático? Allí encuentra que tiene un doble, que es su hermano, el hijo de Ulises y Circe, Telégono. [...] Y para completar los destinos y las sustituciones, Telémaco se acuesta con Circe, se convierte en el marido de Circe. Y ahora es Telégono el que prosigue las peregrinaciones, los viajes, que lo tienen que llevar a ese desolado y rústico reino de Itaca, donde se encuentra esa vieja pareja, Ulises y Penélope. Penélope ve entrar por la puerta al joven Ulises, el que vio partir a la guerra. Ergo, Penélope y Telégono se escabechan a Ulises, lo matan, y Telégono ocupa el lecho de su padre. Bueno, esto es un poco el marco mítico de esta historia (ORDIZ J. 2005: 68).

L’oscura e intricata rete in cui i personaggi si sdoppiano e si confondono non permette una chiara corrispondenza e identificazione dei personaggi del romanzo con quelli della mitologia greca ma nella scomposizione della rete è possibile intravedere la relazione tra Telegono-

Giancarlo e Penelope-Claudia e quella tra Telemaco-Guillermo e Circe-Claudia. Giancarlo/Guillermo, in diversi momenti, mostrano il rifiuto della figura paterna assente: in un passaggio, infatti, Guillermo dice alla madre «te agradezco que me hayas separado de mi padre» (FUENTES C. 2006 [1967]: 82), mentre in un altro momento è Giancarlo a parlare della figura paterna:

¿Quién te dijo que está muerto? Nunca encontraron su cuerpo. Cualquiera día regresa. ¡Ojalá! Ya no me darían la lata con todas esas historias de su heroicidad. ¡Héroe! Todos saben que los italianos corrían como conejos! El viejo ha de haber aprovechado la guerra para quedarse con una puta en Trípoli y salvarse para siempre de la tradición, la familia, mi devotísima madre, un palacio destartado... (FUENTES C. 2006 [1967]: 105).

L'assenza del padre per Guillermo può significare soltanto il ritorno all'origine, alla ricomposizione della coppia madre-figlio: «seré la pareja. La completaré. Formábamos una pareja. La primera pareja. Madre e hijo» (FUENTES C. 2006 [1967]: 128).

E Claudia è Penelope, mediatrice tra Ulisse e Telemaco ma anche Madre dell'umanità, la Vergine Maria, intermediaria tra Dio e gli uomini:

-¡A mi hijo no lo puedo despreciar!
-Arca de la alianza...
-¡Es mi verdadero pretendiente!
-Consuelo de los afligidos...
-¡Ha regresado Ulises, el verdadero, el joven!
-Estrella matutina...
-¡El que partió a Troya!
-Torre de David...
-¡El que se divirtió con las magas y las hechiceras mientras yo tejía, esperaba, deshacía lo tejido, envejecía!
-Madre de los pecadores...
-Y ahora tú, el joven, entra por las puertas del palacio rústico a vengar el tiempo.

-Madre de Dios...

-Asesinar todo lo viejo, enterrar todo lo impotente, disolver la leyenda.

-Madre purísima...

-Yo soy la mediatrix

(FUENTES C. 2006 [1967]: 174-175).

Claudia è dunque la figura della Madre dell'umanità ma Fuentes non poteva non "desenterrar" l'altra origine del Messico mestizo: ci sono infatti riferimenti anche alla figura della Madre-Terra mexica Coatlicue, "Veste di Serpenti", la dea generatrice delle mille creature terrestri la cui immagine è composta da serpenti intrecciati, il capo formato da due teste di serpenti, una collana di mani e di cuori con al centro un teschio, mani e piedi con artigli. Claudia Nervo, come questa dea, rappresenta simultaneamente tutti gli aspetti vitali e mortali dell'essere, è una sola entità che incarna la vita e la morte. Essa è Madre perché genera la vita ma la nascita contiene già il principio della morte, come le ricorda Guillermo: «seré tu parasito, escondido en tu vientre, anidaré en ti otra vez para embriagarte con mi dulce sudor. Serás mi sudario. Serás la alcoba de mi muerte» (FUENTES C. 2006 [1967]: 167). In una delle prime pagine, inoltre, Claudia viene descritta con "garras" (FUENTES C. 2006 [1967]: 13), con artigli, come le mani e i piedi di Coatlicue. Ancora più esplicita è l'identificazione di Claudia con la dea mexica Tlazolteotl, divinità della terra come Coatlicue, divoratrice dell'immondizia e vincolata alla fertilità e alla sessualità, come dice Guillermo: «Mi madre devora porque no admite la ilusión y castra porque su vida es más violenta que tus sueños» mentre in un altro passaggio la descrive, con assoluta fedeltà alla cultura indigena precolombiana, con le caratteristiche di Tlazolteotl:

la diosa indígena de la muerte, la fertilidad y la inmundicia; sus manos embarradas de sangre y excremento eran también las manos –bastaba despojarlas de los guantes ceremoniales de la purificación [...]. La veo confundida con un pie en el rito y el otro en el juego (FUENTES C. 2006 [1967]: 45-46).

Guillermo invece oltre a rappresentare il figlio di Penelope, sembra contenere nel suo essere le caratteristiche della figura di Xolotl della cultura precolombiana. Xolotl infatti significa

in nahuatl gemello e cane e la trasformazione finale di Guillermo in cane rende chiara questa identificazione. Giancarlo occuperà dunque il posto di Guillermo mentre la trasformazione di quest'ultimo risponde al concetto del nahualismo delle culture indigene: tra le varie accezioni di *nahual* vi è infatti quella di “spirito dell'animale custode” o animale in cui trasformarsi in momenti di pericolo o in cui identificarsi, lo spirito protettore o una parte dell'io che completa la natura umana:

Sólo porque, hermanos, tardamos en abandonar el vientre de nuestra madre, aunque ella pujaba por parirnos: creíamos que salir de ella, abandonarla era morir. Nueve meses es un siglo. Y él, ahora, en brazos de ella, no querrá abandonar la vida, querrá permanecer enterrado en ella y temerá la muerte como los dos, antes de nacer, temimos la vida.

Yo no.

Ésa es mi victoria. Un perro sabe morir sin sorpresa (FUENTES C. 2006 [1967]: 190-191).

La vita di Claudia è invece molto diversa da quella della paziente Penelope omerica: è una divoratrice di uomini come lei stessa si definisce quando dice che «no ha nacido un hombre al que no pueda despreciar, un solo macho de barro que no se me haya rajado» (FUENTES C. 2006 [1967]: 130) e l'assenza di Ulisse di cui parla Giancarlo nel penultimo capitolo riflette, probabilmente, l'inesistenza e il rifiuto della figura paterna nella folle mente di Guillermo-Telemaco quando alla fine del romanzo leggiamo che

Penélope no existe, Ulises no existe; todos terminamos con Circe, nada más, convertidos en puercos... [...] Ulises no se amarra al palo mayor. Escucha el canto de las sirenas y sucumbe, porque las sirenas le han advertido: no debe regresar al hogar, allí lo esperan la infidelidad de la esposa y la muerte por mano del hijo. Ulises nunca regresó, [...] Ulises se quedó en las islas, con las sirenas, eternamente joven, eternamente sensual (FUENTES C. 2006 [1967]: 183).

Claudia Nervo risulta essere la figura archetipica della polivalenza: lei rappresenta simultaneamente Penelope e Circe della mitologia greca, Coatlicue e Tlazolteotl della mitologia mesoamericana e la Vergine Maria della religione cristiana. È la Madre ma anche la Donna divoratrice di uomini ed è l'unione degli opposti nella realizzazione mitica di un presente che non diventa mai passato:

Conmigo no hay pasados. Todo está pasando ahorita. ¿Ves? Con Claudia no hay esa terrible tentación de ponerse sentimental o nostálgico, porque ella tiene presente toda su vida, [...] presente pero no separada de ella. No nombra las cosas que pasaron, nunca. Son parte de lo que ella es, ahorita. No le creas si te habla de algo que ya pasó. Es un cuento que acaba de inventar; es parte de su presente (FUENTES C. 2006 [1967]: 109).

Attraverso le proiezioni costanti che il narratore stabilisce in questo romanzo soprattutto tra i personaggi del piano reale e gli eroi della mitologia greca, si avverte l'intenzione di Guillermo di enfatizzare la sua storia e i suoi traumi personali vedendo se stesso e le persone che lo circondano come parti integranti del mito. Ma questo confronto produce un forte contrasto: Ulisse non è più il grande guerriero dell'antichità ma, come abbiamo visto, un misterioso soldato che «ha de haber aprovechado de la guerra para quedarse con una puta en Trípoli» (FUENTES C. 2006 [1967]: 105) e Guillermo non è il valoroso figlio di Ulisse ma un ragazzo malato e incapace di vivere senza il sostegno economico della madre. Gli «abiti mitologici» dei personaggi del mondo reale e contemporaneo di *Zona sagrada* risultano essere «poco abbinati» alla loro essenza sprovvista di eroicità e di alti valori.

Nonostante l'assenza delle virtù degli eroi classici negli «eroi» degradati moderni, la presenza ossessiva della mitologia permette allo scrittore – e al lettore – di comprendere e di rivitalizzare un presente corrotto e antiepisico.

E grazie al dialogo complesso e variegato tra cultura europea e mesoamericana, potremmo dire senza frontiere, l'autore crea, nello spazio letterario, una visione del mondo come «totalità», il luogo ed il tempo nel quale confluiscono spazi e tempi distanti. Questo è possibile perché «a diferencia de la Historia, lo mítico es lo “ejemplar”, ya que es lo “repetible” más allá de cualquier

limitación temporal [...] esta voluntad de mitificación de la nueva novela “no es gratuita”, sino que responde a la necesidad que tienen “los hombres” de defenderse “con la imaginación del caos circundante”».

E il ‘nuovo’ romanzo latinoamericano rappresenta, come dicevamo all’inizio, la dimensione ideale dell’incontro delle culture che compongono la *mexicanidad* perché

la historia de la novela no es lo mismo que la novela de la historia. Han habido tiempos y novelas, lo que nunca ha habido es una novela sin tiempo que emplea de alguna manera el tiempo de manera subjetiva, objetiva, mirando hacia el pasado, mirando hacia el futuro. Finalmente el tiempo en la historia de la novela es siempre presente [...]. La maravilla de la novela es que te da siempre todos los tiempos en una especie de as, los combina de una manera que es la de un presente radical (FUENTES C. 2006 [1967]: 2007).

Bibliografía

- AA.VV., 1999, *Uomini di mais. Storia e cultura delle genti della Mesoamerica*, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”, Gramma, Perugia.
- AA.VV., 2006, *Cultura Latinoamericana*, Annali dell’Istituto di Studi Latinoamericani, 2004, n.6, La città del sole s.r.l., Napoli.
- AA.VV., 1994, *Coloquio Internacional: El texto latinoamericano*, vol. II, Universidad de Poitiers, Fundamentos, Madrid.
- BAUTISTA LARA Gregorio, 1989, *Etimologías de la lengua nahua*, Rápida, Aguascalientes.
- BLANCO AGUINAGA Carlos, 1975, *De mitólogos y novelistas*, Turner, Madrid.
- CAMPRA Rosalba, 2000, *América Latina: l’identità e la maschera*, Meltemi, Roma.
- CORTÉS Hernán, 1988, *Cartas de Relación*, Maria Vittoria CALVI (a cura di), Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica, Milano.
- DÍAZ DEL CASTILLO Bernal, 1998, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Plaza & Janés, Barcelona.
- FRANCO SODJA Carlos, 2004, *Leyendas mexicanas de antes y después de la conquista*, Edamex, México.
- FUENTES Carlos, 1971, *Tiempo mexicano*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.
- _____, 1972, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.
- _____, 1988, in María Victoria REYZÁBAL, *Real ficción del camino vital e intelectual de Carlos Fuentes*, “Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura”, Barcelona, n. 91, pp. 24-29.
- _____, 1990, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Mondadori, España.
- _____, 1991, *Ceremonias del alba*, Mondadori, Madrid.
- _____, 1992, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1994, *Tres discursos para dos aldeas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1998, *Tiempos y espacios*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2002, *Los cinco soles de México*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 2006 [1967], *Zona sagrada*, Siglo Veintiuno, México.
- GARCÍA ESCAMILLA Enrique, 1995, *Historia de México narrada en nahuatl y español de acuerdo*

al calendario azteca, Plaza y Valdés, México.

GARCÍA GUTIÉRREZ Georgina, 1981, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El colegio de México, México.

GARCÍA GUTIÉRREZ Georgina (compiladora), 2001, *Carlos Fuentes desde la crítica*, Taurus-UNAM, México.

GONZÁLEZ TORRES Yolotl, 2005, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Larousse, México.

GRILLO Rosa Maria, 2006, *Cinque secoli di Civiltà e Barbarie*, in María Teresa GONZÁLEZ DE GARAY - Piero GORZA - Rosa Maria GRILLO - Mario Humberto RUZ - Romolo SANTONI, *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, Rosa Maria GRILLO (a cura di), Oèdipus, Salerno/Milano, pp. 155-318.

HARSS Luis, 1971, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in *Los nuestros*, en colaboración con Bárbara DOHMANN, Sudamericana, Buenos Aires.

LEAL Luis, 1988, *History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes*, "Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura", Barcelona, n. 91, pp. I-X.

MILIANI Domingo, 1968, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Monte Avila, Caracas.

ORDIZ Javier, 2005, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de León.

PAZ Octavio, 1990, *El labirinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.

POPOVIC KARIC Pol (compilador), 2002, *Carlos Fuentes: Perspectivas críticas*, Siglo Veintiuno, México.

PULIDO HERRÁEZ Begoña, 2000, *Carlos Fuentes: imaginación y memoria*, Universidad Autónoma de Sinaloa.

SANTONI Romolo, 2006, *I Civili e i Barbari*, in María Teresa GONZÁLEZ DE GARAY - Piero GORZA - Rosa Maria GRILLO - Mario Humberto RUZ - Romolo SANTONI, *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, Rosa Maria GRILLO (a cura di), Oèdipus, Salerno/Milano, pp. 11-154.

SCHEFFLER Lilian, 2004, *Cuentos y leyendas de México*, Panorama, México.

Maguey di Sergej Ejzenštein

Carlo Mearilli

Università degli Studi di Salerno, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano di Salerno”

L'episodio intitolato *Maguey* costituisce l'ossatura centrale di *¡Qué viva México!* di Sergej Ejzenštein poiché è quello «che ha la struttura narrativa più evidente tra tutti quelli che avrebbero dovuto far parte di *¡Qué viva México!*» (SOMAINI A. 2011: 132). Il film ha avuto una esistenza assai tormentata e non è stato portato a termine dal grande regista russo sia per ragioni economiche che per ragioni politiche. Ejzenštein non ebbe mai la possibilità di rivedere in studio - se non parzialmente - l'enorme quantità di materiale filmato (64.000 metri di pellicola) per rimontarlo, tanto che da questo punto di vista *¡Qué viva México!* costituì per Ejzenštein un immenso dolore. L'estratto qui presentato è tratto dalla versione di *¡Qué viva México!* realizzata nel 1979 da Grigorij Aleksandrov, ex assistente alla regia di Ejzenštein all'epoca dell'esperienza messicana.

Il titolo scelto - *Maguey* - deriva dal nome di un'agave particolarmente sviluppata nella Mesoamerica dalla quale si ricava *aguamiel*, ingrediente fondamentale per realizzare una bevanda dal forte potere stordente: il *pulque*. Il nome *Maguey* si trova inserito anche in un mito cosmogonico *nahua* nel quale compare *Mayáhuel*, dea azteca, dalla quale secondo il mito il *Maguey* ebbe origine. Dunque *Mayáhuel* è la dea dell'ubriachezza e quindi per estensione della perdizione e dell'adulterio. È considerata un segno di mala sorte.

L'episodio si svolge nei campi di *Maguey* a Llanos de Apan, regione dell'altopiano messicano, sessanta chilometri a nord di Città del Messico, nella vecchia proprietà agricola di Tetlapayac. Protagonisti ne sono due giovani María e Sebastián - nomi che possiedono un chiaro richiamo cristiano - che si ritrovano al centro di una vicenda ambientata all'inizio del '900, all'epoca della dittatura di Porfirio Díaz.

Sebastián è un *tlachiquero*, deve cioè succhiare *aguamiel* dalle piante di *Maguey* nei campi dove lavora e María è la sua promessa sposa.



María presentata come prevede la regola al padrone dell'*hacienda*, viene però violentata da uno dei suoi amici e reclusa. Per vendicare María, Sebastián organizza una rivolta destinata ad un esito tragico, «una prefigurazione della rivoluzione che pochi anni dopo avrebbe portato alla caduta del Porfiriato, ma che in questo caso culmina con la punizione terribile inflitta ai tre *peones* ribelli, sepolti fino alla vita nel terreno, con il busto e la testa scoperti» (SOMAINI A. 2011: 132), destinati ad una morte orribile sotto gli zoccoli dei cavalli dei proprietari terrieri. Questa scena costituisce una delle più eloquenti manifestazioni di quello che Ejzenštejn chiamava il «montaggio delle attrazioni» dove per attrazione Ejzenštejn intendeva «qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre precise scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi le percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo» (SOMAINI A. 2011: 22).

María è la nostra Penelope: da un lato aspetta di essere liberata da Sebastián, dall'altro, come una vera Penelope, dimostrerà tutta la sua forza d'animo, il suo coraggio, la sua dignità quando con disperazione composta piangerà riversa sul corpo di Sebastián la morte del suo promesso sposo.



I primi piani a tutto schermo sugli sguardi; la figura dei tre uomini con le mani legate ed a torso nudo disposti contro il cielo nuvoloso come i tre crocefissi in una immagine che richiama l'idea di una composizione statuaria di cupa sofferenza ed ingiustizia e che evoca quello che Ejzenštein chiamò nelle sue memorie il Golgota dei *peones*; i loro volti che esprimono disprezzo, rassegnazione, paura e che vanno oltre il loro sé individuale in una dimensione mitica, dimostrano la grande influenza che su Ejzenštein ebbero i *murales* di Diego Rivera soprattutto se pensiamo al suo *Uscita dalla miniera* caratterizzato dalla crocefissione del minatore. Questo sommarsi di richiami ad elementi diversi quali il martirio di San Sebastiano, il Golgota, i *murales*, il *sarape* bianco indossato da Sebastián simbolo di purezza, fotografa quella idea che Ejzenštein aveva del cinema «come sintesi dialettica di tempi diversi, erede e memoria delle arti, che sarà uno dei lasciti del viaggio messicano» (SOMAINI A. 2011:133).

I primi piani a tutto schermo sugli sguardi; la figura dei tre uomini con le mani legate ed a torso nudo disposti contro il cielo nuvoloso come i tre crocefissi in una immagine che richiama l'idea di una composizione statuaria di cupa sofferenza ed ingiustizia e che evoca quello che Ejzenštein chiamò nelle sue memorie il Golgota dei *peones*; i loro volti che esprimono disprezzo, rassegnazione, paura e che vanno oltre il loro sé individuale in una dimensione mitica, dimostrano



la grande influenza che su Ejzenštein ebbero i *murales* di Diego Rivera soprattutto se pensiamo al suo *Uscita dalla miniera* caratterizzato dalla crocefissione del minatore. Questo sommarsi di richiami ad elementi diversi quali il martirio di San Sebastiano, il Golgota, i *murales*, il *sarape* bianco indossato da Sebastián simbolo di purezza, fotografa quella idea che Ejzenštein aveva del cinema «come sintesi dialettica di tempi diversi, erede e memoria delle arti, che sarà uno dei lasciti del viaggio messicano» (SOMAINI A. 2011:133).

Altra dimensione che ha un ruolo centrale in *Maguey* è quella dello spazio. In questo episodio è possibile notare il ricorso a quella profondità di campo che ispirerà profondamente il barocco di Orson Welles nonché l'epica ed il linguaggio cinematografico di Akira Kurosawa.

La *hacienda* sovrasta i *peones* che guardano a ciò che sembra l'irraggiungibile montagna del potere. Il contrasto tra la vastità del deserto e la grettezza che segna la sequenza girata nella casa del padrone, sottolinea in termini visivi l'abisso che c'è tra la vita e i valori dei contadini e

quella dei loro signori corrotti (siamo messi bruscamente dinanzi ad una delle più crude forme di simbolismo politico, con il parallelo tra l'immagine dei maiali che si abbeverano e quella degli ospiti del padrone intontiti dal *pulque*) ed in questa scelta sta uno dei punti di maggior impatto di *Maguey*.

Se la storia di questo episodio richiama i caratteri tipici del melodramma con il suo ricorso al tema degli uomini che combattono per proteggere le loro donne od anche al vecchio tema del diritto del signore, l'andamento della storia si avvale di una spontanea semplicità di cuore e di un messaggio politico tanto immediato quanto efficace.

Ejzenštein ritrae la lotta di classe senza però perdere mai di vista le persone e questa sua attenzione per l'uomo, per il dettaglio, salda l'individuo all'universale. Ejzenštein ci mostra persone che soffrono e non una vaga massa indefinita ed è disposto a guardare alla tragedia del singolo senza travestirla mai con facili slogan ciò che dà a *Maguey* un realismo che lo distingue dalla mera propaganda.

Vi è inoltre un ultimo aspetto che appare evidente sin dall'inizio del film ma che ancora deve essere detto: *¡Qué viva México!* è essenzialmente un film muto. In realtà è difficile immaginare come la parola avrebbe potuto essere sincronizzata con quelle immagini. La musica scelta per *Maguey* è un inno con il quale i *peones* salutavano una nuova giornata di lavoro ma al tempo stesso un canto con il quale ringraziavano la Vergine Maria. Ennesimo esempio di commistione messicana tra credenze e culture mesoamericane e cattolica. Il ricorso in chiusura di episodio ad un triste tema marziale eseguito con la chitarra realizza in modo efficace quell'idea di Ejzenštein secondo cui la collaborazione tra un regista e un compositore dovrebbe portare il pubblico a vedere la musica e ascoltare le immagini.

È ironico notare infine che il viaggio di Ejzenštein a ovest, iniziato alcuni anni prima per conoscere ed apprendere le tecniche del cinema sonoro, abbia portato invece a questo straordinario poema visivo per il quale l'uso della parola è quasi del tutto inutile.

LA MORTE

Teste scheletriche di uomini: e maschere funebri di pietra.

Gli orribili Dei Atzechi, le terrificanti deità dello Yucatan.

Un mondo che fu, e che non è più.

Volti di pietra, e volti di carne.

Lo stesso uomo che visse migliaia d'anni or sono.

Immobile , immutabile, eterno.

E la grande saggezza del Messico nel pensiero della morte:

l'unità della morte e della vita.

Il trapasso d'una vita, e la nascita di un'altra vita.

L'eterno ciclo.

L'ancor più grande saggezza del Messico:

superare nella gioia il pensiero della morte.

Il Giorno dei Morti al Messico:

giorno di inaudita allegria....

Così scriveva Ejzenštein a Upton Sinclair, il suo finanziatore, nel tracciargli la primissima idea del suo progetto messicano...

Bibliografia

GOBETTI PAOLO, 2000 [1964], *Lezioni di regia*, traduzione di Luigi LONGO, Giulio Einaudi S.p.A., Torino [ediz. orig. *Na urokach rezissury S.Ejzenšteina*, Mosca]

GRASSO ALDO, 2007, *Sergej Ejzenštejn*, Editrice Il Castoro, Milano

MONTANI PIETRO, 2004 [1985], *S.Ejzenštejn: Teoria generale del montaggio*, traduzione di Cinzia DE CORO e Federica LAMPERINI, Marsilio Editori, Venezia [ediz. orig. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, Mosca]

SOMAINI ANTONIO, 2011, *Ejzenštejn Il cinema, le arti, il montaggio*, Giulio Einaudi S.p.A., Torino

Filmografia

EJZENŠTEIN Sergej , 1932, *¡Qué viva México!*



Nella foto (1925), da sinistra a destra: Grigorij Aleksandrov, Sergej Ejzenštejn, Walt Disney, Eduard Tissé

I mascheramenti di Penelope / Los disfraces de Penélope

Una dinamarquesa en Argentina: Memorias de Emma Hansen

Luis O. Cortese¹

Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires

Para mis queridos hijos escribo estos pequeños relatos dispersos sobre la vida de su padre y la mía, porque estoy segura de que cuando ya no estemos, de tanto en tanto los revisarán y pensarán en nosotros con afecto.

Así se inicia el relato con que Emmanuelle Hansen de Pedersen transmitió a su descendencia recuerdos y vivencias de su vida. Creemos que lo escribió cerca del fin de su vida, aunque algunos detalles permitan suponer que la tarea podría haberse iniciado al llegar a Tandil a fin de 1910.

Manuscrito con una caligrafía cuya prolijidad denota una educación poco común aún entre los inmigrantes cultos de la época, hizo cuatro copias originales en danés y una en castellano, traducida por ella misma. Sólo sobrevivió la utilizada para este trabajo, conservada por su nieto Carlos Víctor Pedersen, hijo de Thorvald, a quien agradecemos habernos facilitado la traducción realizada por Karen Mikkelsen en Buenos Aires en mayo de 2003².

Emma nació en Dinamarca el 29 de diciembre de 1868. Allí fue maestra y periodista -y a veces actriz aficionada- y en la Argentina, según ella misma dice -y reitera la tradición familiar-, escribió y envió notas y relatos a revistas de Dinamarca, además de publicar una revista en Tandil.

Trascienden de sus palabras sensaciones acumuladas luego de una larga y agitada vida, sombreada por la pérdida de cuatro de sus siete hijos. Estos recuerdos, como los de muchos inmigrantes, quieren mantener viva su presencia y su memoria para sus descendientes. Son

1 Investigador de la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires; Miembro de Número de la Academia de Historia de Buenos Aires; fundador y Secretario de Redacción de la publicación bimensual "*Historias de la Ciudad - Una revista de Buenos Aires*" (1999-2009). Un avance de este texto en esta revista, año V, N° 26, junio de 2004, pp. 38/48.

2 Dada las diferencias entre la paginación del original en danés y la versión traducida, hemos obviado las referencias en este texto. Todos los párrafos entrecomillados sin indicación pertenecen a las *Memorias* traducidas. Es un insustituible texto para acercarnos a esta inmigración.

un compendio de vida que amerita ser conocido por encima de sus destinatarios naturales. Se destaca la recopilación de tradiciones orales que realiza la autora en los relatos referidos a los antepasados familiares. Es evidente que ha preguntado -no sólo recordado cuando ya no tenía a quien preguntar-, a medida que iba tejiendo, tal vez en su imaginación, tal vez sobre borradores hoy desaparecidos, la saga de su pasado.

Con párrafos muchas veces cargados de emoción, ofrece detalles de la vida cotidiana en el país nórdico durante el siglo XIX y aún antes, con la no explicitada intención de «familiarizar a las generaciones nacidas en Argentina con el pasado de sus padres y abuelos» (BJERG M. 2001: 116).

La extensión de estas “Erindringer” (“Memorias”), obligó a una síntesis, transcribiendo aquello que consideramos más sugestivo para acercarnos a las razones de su escritura.

La vida en Dinamarca

Antes de relatar nuestra historia quisiera contarles lo que conozco de nuestros orígenes [...] sólo sé lo que nos llegó por transmisión oral de nuestros padres, y el conocimiento no llega más allá de mis bisabuelos, y en el caso de papá, de sus abuelos [...] El padre de papá, Peder Sørensen, nació en Wellev, cerca de Randers³, en el año 1818, y era soldado de caballería en la guarnición de Copenhague [...] y como tenía buena mano con los caballos, después de terminar la conscripción pasó a formar parte de la Escuela de caballería real, donde aprendió a manejar tiros de cuatro caballos. Tras su regreso a Jylland entró a trabajar como cochero particular del chambelán Lichtenborg, en Bidstrup cerca de Laurbjerg.

Randers es una localidad del condado de Aarhus en la zona oeste de la península de Jutlandia, sobre el río Guden y distante 160 kilómetros de Copenhague, un área de producción agrícola ganadera y cuyos buenos accesos facilitaron su desarrollo comercial.

³ De www.um.dk/Publikationer/UM/Espanol/DatosSobreDinamarca/Historia/html/chapter01 (Consulta: 15-12-2010). De esta página han sido extraídas las informaciones referidas a historia y geografía danesa. Randers es una localidad ubicada en el centro-este de la península de Jutlandia, Jylland en danés. La superficie de la península representa casi dos tercios de Dinamarca. Su nombre recuerda que en esas tierras (land) vivían los jutos, pueblo de origen germánico.

La madre de su padre había nacido en Laurbjerg, localidad cercana a Randers, «en la acogedora casa de dos alas con el pozo delante [...] Ella fue costurera de joven, por lo que era más elegante y fina que la mayoría de las campesinas y no era extraño que al apuesto cochero Per le llamara la atención».

Una vez casados, se establecen cerca de la estación ferroviaria, donde arriendan una superficie reducida de tierra.

Uno de los superiores del abuelo durante la guerra era el capitán Honnens, y compartieron tantos infortunios que [...] se generó entre ellos una cálida amistad [...] y obtuvo para él el nombramiento de guardabosques [...] y allí, en el acogedor hogar y el hermoso entorno, crecieron los niños en condiciones de paz y tranquilidad. Iban a la escuela de Laurbjerg, donde papá recuerda que visitaban a los padres de su padre y disfrutaban de ricas meriendas [...] Ella era una anciana callada y formal, mientras que él era más vivaz y bromista. Tras la caída de Napoleón había formado parte de las tropas auxiliares en la frontera de Francia y sabía algo de alemán; por ejemplo, y para regocijo y admiración de los niños, podía rezar el Padrenuestro en ese idioma. Los bisabuelos de ustedes alcanzaron ambos una avanzada edad; él murió a los 97 años y ella a los 98, y están enterrados en el cementerio de Laurbjerg.

Mi padre, Rasmus Hansen, nació en 1828 en Nørre-Søby, en Fyn, donde su padre, Hans Christensen, era granjero y alcalde. Mi padre me ha referido algunos rasgos del padre de mi abuelo Hans, es decir el tatarabuelo de ustedes, que vivía en la misma granja y también era alcalde, y que él conocía por relatos de sus padres y otros conocidos [...] pertenecía a una dinastía de propietarios alodiales, es decir libres de cargas señoriales [...] por lo que naturalmente era bastante presuntuoso; cuando en las fiestas había corrido abundante mjød [hidromiel] de Fyn solía hablar en voz muy alta y no aceptaba contradicciones. Era muy alto y robusto, mientras que su mujer era baja y menuda, pero cuando él se volvía demasiado alborotador ella saltaba sobre un banco y lo tomaba de ambas orejas con un decidido ‘¡Ahora te callas!’ Entonces él quedaba vencido y con un dócil

‘Sí, mamita’ se sentaba obedientemente [...] En su lecho de muerte reconoció haber pertenecido durante muchos años a la masonería, agrupación que en ese entonces era tan secreta que nadie podía saber quiénes eran miembros [...] Por ser el hijo mayor, el bisabuelo heredó la granja y la posición de alcalde. El dinero se repartió entre sus hermanos, pero él se encontró en una buena posición, con la gran granja libre de deudas. Tuvo doce hijos, y cuando murió, su hija mayor se casó con un hombre de buena posición económica, que pudo hacerse cargo de la granja y pagar a los once hermanos su participación de la herencia.

Mi padre [...] había aprendido el oficio de albañil, por lo que cuando recibió su herencia viajó a Jylland para trabajar como constructor. Mi madre, Eline Saxine Schmidt, nació en 1832 en Nørbek cerca de Randers, donde su padre, Christian Saxo Schmidt, era maestro de escuela. Él nació en 1794 en Holsten, que en ese entonces pertenecía a Dinamarca. Su padre, mi bisabuelo Saxo Schmidt, era pastor, y [...] tuvo muchos hijos [...] el bisabuelo de ustedes, que era uno de los menores, se tuvo que conformar con ir al seminario y rendir examen de maestro [...] Considerando la época, era un cargo bien remunerado, con un gran edificio escolar nuevo. Es obvio que el joven y apreciado maestro fue invitado a las fiestas de la ciudad y sus alrededores, y en una de ellas conoció a Ane Laursen [...] Se enamoraron en el primer encuentro y se casaron al año siguiente, él con 25 años y ella con 23 [...] Cuando ella terminaba con sus tareas hogareñas se sentaba en el salón de la escuela con su tejido de medias para estar cerca de él. Tuvieron tres hijos, Sofie, la hija mayor, un hijo que murió de pequeño, y mi madre, que era doce años menor que Sofie. Mi abuelo poseía grandes aptitudes poéticas. Para casamientos, entierros y otras ocasiones solemnes solía escribir hermosas poesías [...] el feliz matrimonio duró 17 años. Entonces, de pronto mi abuelo enfermó de una fuerte pulmonía y murió nueve días después. Mi abuela estaba fuera de sí de dolor. Nadie [pudo] consolarla [...] El pastor de la parroquia vecina [...] dijo un emocionante responso para ambos [...]: ‘en verdad se puede decir que su corazón se rompió de dolor’. Todo esto me lo refirió mi tía Sofie. Mi madre sólo tenía cuatro años, por lo que no comprendía del todo lo

ocurrido; le decía su hermana [...] ‘No llores así, ya van a volver mamá y papá’ [...] El hermano de mi abuela [...] se hizo cargo de mi madre. Tenía cuatro hijos propios y una hija, pero todos murieron de tuberculosis [...] la única que no se vio afectada por la enfermedad fue mi madre, que creció fresca y sana a pesar de estar rodeada de la enfermedad y la muerte. Al final sólo les quedaba mi madre a los tíos, y la amaron y protegieron con temerosa solicitud; pero [...] murieron con poca diferencia de tiempo cuando mi madre tenía 18 años.

Su tío arrendaba una extensa granja donde engordaba vacunos, luego enviados a través de Schleswig y Holstein a Alemania. Al fallecer los tíos, el propietario de las tierras «ofreció a mi madre venderle la granja a un precio módico, y los pretendientes acudieron desde regiones cercanas y lejanas. Muchos estaban dispuestos a participar si mi madre no se sentía en condiciones de comprar sola la granja, y la joven que formaba parte del convenio tampoco era para despreciar. Mi madre [...] era fina y delgada, con piel marfileña, cabello negro azabache y ojos celestes, con pestañas y cejas negras [...] Pero [...] no tenía mucho interés en comprar la granja, y mucho menos en casarse con ninguno de los pretendientes, por lo que vendió lo que había de bienes muebles y ganado, y se fue a vivir con su tutor, el maestro Mossing. Mientras tanto, mi padre había llegado de Fyn⁴ a Jylland, donde trabajaba como constructor [...] Era un joven experimentado e instruido, con interés en hablar de temas distintos a las vacas y ovejas, por lo que solían invitarlo al hogar del maestro [...] en apariencia no era sólo la interesante conversación que lo atraía; pronto comprendió que había entregado su corazón a la hermosa joven amiga de la familia, y en lo que a ella respecta, tampoco tenía dudas de que finalmente había llegado el hombre que deseaba».

El 27 de agosto de 1858 se casaron en la iglesia de Vammen. En esa época [...] mi padre tomó parte en las licitaciones para la construcción de las estaciones y las casillas de los guardabarreras. Le asignaron la construcción de todas las casillas de guardabarreras entre Randers y Åarhus... Mi padre construyó gran parte del pueblo de la estación de Langaa⁵ y muchas casas y granjas de la región,

4 Fyn (o Fionia) es una isla, la segunda de mayor tamaño de Dinamarca, cuya ciudad más importante es Odense, donde viviera Han Christian Andersen. Desde allí hacia Jutlandia se traslada el padre de Emma.

5 Langaa es una zona boscosa donde abundan los robledales.

entre ellas la posada de Fladbro. [...] En Langaa nacimos mi hermana Anna, un hermano que murió de pequeño y yo... Cuando comenzó la guerra, en 1864... Mi padre [que] se había alistado muy joven como voluntario cuando comenzó la guerra de 1848 [...] esta vez era muy renuente a participar [...] mi padre arruinó su salud. Era ordenanza, y durante la retirada de Danevirke debía llevar unos despachos de un sitio a otro, y para evitar al enemigo tuvo que cruzar un pantano, donde varias veces pasó por sitios en los que el agua le llegaba a la cintura. Era invierno y la ropa se le congelaba hasta formar una armadura. El ejército era perseguido por los alemanes, y le era imposible a mi padre permanecer en un sitio el tiempo suficiente para sacarse la ropa, por lo que debió dejar que se le secara puesta; esto le produjo un terrible resfrío que luego degeneró en asma, enfermedad que nunca pudo curar. Por el contrario, se agravó con los años y por último fue la causa de su muerte.

Como en otros países europeos, los movimientos liberales y nacionalistas, apoyados e integrados por las cada vez más fuertes burguesías nativas tomaron impulso a partir de 1830 y Dinamarca deviene en una monarquía constitucional reinando Federico VII. La constitución reconoce la división de poderes y el rey se convirtió en cabeza del ejecutivo con un legislativo de dos cámaras. En 1848 las modificaciones que introduce al status jurídico de Schleswig y Holstein -habitados por una importante población de origen alemán-, enfrenta a los daneses con la Confederación Germánica. La “Primera Guerra de Schleswig” se extiende hasta 1851. Los daneses son derrotados, pero Prusia debió consentir que continuasen administrando ambos ducados. Los acuerdos no son respetados, lo que lleva a Prusia -cuya administración ejercía desde 1862 el príncipe Bismarck-, a desencadenar en 1864 la “Segunda Guerra de Schleswig”. El monarca danés, entonces Cristian IX, cedió a Francisco José de Austria el ducado de Holstein y a Guillermo de Prusia, Schleswig. Poco duró el triunfo para el primero. En 1866, derrotado en Sadowa, ambos ducados devinieron en provincia alemana de Schleswig-Holstein.

El hogar de la infancia del pequeño Hans Henrik, vuestro padre, la granja de guardabosques Stingelund, estaba en las afueras del bosque [...] Era seis meses

mayor que yo y desde la primera infancia fuimos compañeros de juegos [...] A los 6 años, mi padre recibió una carta del constructor Hasforth de Copenhague, que le aconsejó viajar allá, pues tenía demasiado trabajo y necesitaba un capataz habilidoso [...] Hans Henrik lloraba mientras decía ‘Ahora nunca volveré a ver a Emma’. Naturalmente, mi hermana y yo estábamos muy interesadas en el viaje, primero por tren hasta Århus y luego por vapor hasta Copenhague, y nos impresionó mucho la gran ciudad [...] Mi hermana ingresó en seguida a una escuela de niñas en Fælledsvejen, y a los pocos meses la seguí yo [...] con ánimo muy exaltado y ceremonioso [...] me presentaron a la maestra, que era muy amable y me acarició la mejilla. Dado que yo leía bastante bien de corrido, se sorprendió y me preguntó quién me había enseñado. ‘No lo sé’, contesté, en dialecto campesino, y deberían haber oído el alboroto que siguió [...] También podía escribir un poco [...] Por otra parte, aprendí labores manuales, y aún conservo los restos de mi primer tejido al crochet de esa época. [...] Cuando tenía 7 años viví la intensa experiencia de tener un hermanito [...] Mi padre me tomó de la mano y salimos tan rápido a la calle que tuve que correr para seguirlo, hasta llegar a la carnicería de Larsen [...] Pero no podía comprender qué hacíamos allí tan temprano, pues ni siquiera estaba abierto. En el patio estaban la señora y la criada ordeñando las vacas, y tras una corta explicación me dejaron a su cargo. Poco después me dieron desayuno con los demás niños y luego fuimos a jugar en el patio y la calle. En la mañana vimos con gran excitación una cigüeña que majestuosamente se posaba sobre la chimenea del almacenero Ellings. Entramos corriendo y gritando: ‘¡Llegó la cigüeña, llegó la cigüeña!’. En ese momento vino mi padre a buscarme y me contó que tenía un hermanito. Claro, comprendía yo ‘¿Dónde está mi hermanito? Vi la cigüeña que lo trajo’. Estaba fascinada con el pequeño muñeco de carne y hueso, pero no podía comprender por qué mi madre guardaba cama. Entonces me explicaron que la cigüeña había picoteado a mi madre en la pierna porque no quería dejar el niño; y esa fue suficiente explicación para mí.

Resulta interesante la descripción de la avanzada enseñanza en la Dinamarca de entonces, tan alejada de los parámetros conocidos en los países latinoamericanos. El desarrollo de las ideas liberales -con especial énfasis a partir de la Revolución Francesa- y de los movimientos nacionalistas provocó exigencias de los nuevos sectores burgueses en algunas partes del reino. Consecuencia indirecta de las reformas liberales, la creación de nuevas escuelas facilita el acceso a la educación de sectores antes marginados. En este caso, la enseñanza era controlada por las comunidades religiosas protestantes a través de sus pastores.

La escuela contaba con cuatro grados, de los cuales el primero era el superior. Todo era gratis: la instrucción, los libros, los requisitos escolares, el material para las labores manuales y trabajos escritos, y con la graduación, todo el equipo para la confirmación, que las niñas debíamos confeccionar en su totalidad, salvo las botas [...] cada niña debía coser una camisa con puños de gemelos para un niño. Por su parte, en labores manuales los niños recibían excelente instrucción en carpintería, encuadernación, etc., y tanto las niñas como los varones del último curso aprendían contabilidad [...] debían pertenecer a la clase media sin recursos extraordinarios, pero se exigía que estuvieran bien vestidos, y que sólo se dedicaran a sus estudios. Con la solicitud se debía presentar un certificado de la escuela a la que concurría el niño, con constancia de capacidad y buena conducta. La escuela de la iglesia era conocida como la escuela modelo de Dinamarca, y siempre había muchas solicitudes. Cada primavera, los solicitantes eran sometidos a una prueba, un día las niñas y otro los varones, y se aceptaban como alumnos los 30 mejores de cada grupo.

Enviamos la solicitud con la certificación [...] y en el mes de mayo de 1879 me presenté a la prueba. Era un día importante para mí, una chiquilla de 10 años [...] en mi interior me sentía bastante cohibida al ver el numeroso grupo con el que debía competir [...] Primero nos examinaron en lectura, tanto de prosa como de poesía; luego en caligrafía, dictado y las cuatro operaciones aritméticas. También nos examinaron en geografía de Dinamarca y algo de historia. [...] para mi gran terror y confusión me retuvieron y me presentaron al director

[había] sacado la calificación máxima en todas las pruebas, y me iban a tomar otra prueba para establecer el nivel. Entonces me presentaron una poesía para que la memorizara y la recitara en el momento; luego me contaron una historia para que la narrara por escrito; me dieron unas cuentas para realizar en el pizarrón y en mente; y me preguntaron sobre los continentes y los países de Europa con sus capitales, además de algo de la Biblia [...] Sí, fue una época hermosa; yo amaba mi escuela y mi hogar. No porque hubiera gran fortuna ni ningún tipo de abundancia, si no más bien al contrario. Era necesario ahorrar y tener mucho cuidado para que alcanzara el sueldo de mi padre; y nunca debíamos olvidar llenar la leñera antes de que llegara el invierno, y guardar algo para cuando las heladas detuvieran el trabajo de albañilería [...] No obstante, también teníamos nuestras alegrías de invierno. En Nochebuena adornábamos un pequeño árbol de Navidad, de tamaño suficiente para caber en una maceta, pero igualmente hermoso para nosotros, y nos regalábamos pequeños presentes para los que habíamos ahorrado durante mucho tiempo [...] pero lo mejor eran los anocheceres de invierno, cuando el fuego crepitaba en la estufa y nos sentábamos alrededor de la mesa con nuestra labor, mientras mi padre nos leía en voz alta. Eran buenos libros que retiraba de la biblioteca de la escuela, por lo general largas historias que continuaban de una noche a la siguiente. ¡Era tan agradable!, no lo olvidaré nunca.

Con el paso de los años, Emma comienza a ejercer como maestra en diversos sitios de Dinamarca, acompañada por su hermano menor. Muere su padre, su hermana se casa y ella lleva a su madre a vivir en su escuela, vecina al lugar donde vivía quien sería después su marido, Hans Henrik Pedersen.

El hecho de que mi querida madre viniera a vivir conmigo no disminuyó de modo alguno nuestra diversión, pues ella tenía una mente muy juvenil y se divertía con nosotras. Mientras tanto, Hans Henrik [...] se hizo cargo de un comercio

en Randers, en Storegade⁶ [...] y nos comprometimos oficialmente con anillos, tarjetas y demás. Mi madre y mis queridos suegros de Laurbjerg estaban muy contentos, pues era lo que siempre habían esperado.

Hacia principios de 1894, aunque el negocio al que se dedicaba quien sería su marido no daba gran ganancia, supusieron que podrían arreglarse:

Me dediqué entonces a tejer puntillas [...] y coser manteles y otros adornos. Arreglé mi ropa de cama y la de Hans y cosí sábanas y fundas adicionales, además de cobertores [...] Hans tenía un cajón lleno de medias con un agujero en cada una, por lo que las lavé y zurcí, y así él tuvo medias por muchos años [...] Hans tenía un hermoso juego de dormitorio de roble compuesto por la cama, un ropero y una cómoda, y conseguimos una cama igual. Pintamos mi ropero del mismo color, y [...] armamos un lindo dormitorio [...] Además teníamos mi piano, mi costurero y mi mesita, y todos los bellos cuadros [...] El día antes de la boda vino Hertha [...] casada con el hermano mayor de Hans, Søren [...] con dos hermosos acolchados, y desde Værum llegaron una alfombra, un juego de vajilla y cubiertos de plata. Además recibimos una butaca, una columna con una estatua, una mesa para flores, muchas plantas y otros regalos. Era todo tan hermoso que nuestro locador exclamó admirado: ‘¡Esta sí que es una casa de muñecas!’ [...] A la mañana siguiente [...] 3 de mayo de 1894, me arregló Hertha con mis galas de novia y Hans Henrik vino en un coche cerrado desde Randers junto con Søren y Kristian. Después fuimos a la iglesia de Værum, donde tendría lugar la ceremonia religiosa [...] Cuando regresamos a Laurbjerg, Signe había puesto una mesa festiva y había cocinado una comida especial, y tras celebrar en familia esa noche viajamos Hans Henrik y yo a Randers, a nuestro cálido nido. En esa época se pusieron de moda las bicicletas [...] por lo que papá pensó que sería una buena idea intentarlo, para ver si tenía mejor resultado que el almacén [...] y comenzamos de a poco con las bicicletas. Nos fue bien, por

6 Storegade: calle principal o calle de los negocios.

lo que papá dejó de viajar al campo y en cambio viajó a Copenhague y luego a Alemania para comprar bicicletas, tanto nuevas como viejas, por lo que pronto el lugar disponible fue demasiado pequeño, y comprendimos que los dos negocios eran incompatibles.

Dinamarca, sustentada en una economía eminentemente agrícola, no tuvo éxito en sus intentos para no depender exclusivamente de esa producción primaria, hasta que una importante reforma agraria le permitió cierto desarrollo. Las necesidades europeas de productos agrícolas sostuvieron esa expansión, permitiendo a los comerciantes lograr presencia en gran parte del continente, especialmente en el Atlántico del norte.

La reforma implicó la desaparición de las aldeas comunitarias, ya que la transformación del sistema de explotación lleva a transformar las tierras comunales en fincas agrarias en manos de hacendados independientes. Hasta fines del siglo XIX la situación se mantuvo sin demasiadas variables, pero el triunfo del partido agrario en 1901, acompañado por un sensible impulso a la industria y con la implementación de nuevas técnicas para la producción agrícola ganadera, fomentó el desarrollo económico. Las industrias emergentes se fueron ubicando paulatinamente en los alrededores de las ciudades importantes. Se desarrolla el sistema cooperativo. Las mejoras se reflejan en las nuevas posibilidades que ofrecen a la familia Pedersen.

La agricultura experimentó una reconversión a gran escala pasando de la producción vegetal a la animal. También se impulsó la industrialización, de la que surgió una auténtica clase obrera que pobló las ciudades. En 1884, se eligieron los primeros representantes de la Socialdemocracia (*Socialdemokratiet*) en el *Folketing* -el Parlamento danés-. El número de escaños obtenidos por este partido fue aumentando elecciones tras elecciones (web).

En esos años nacen los primeros hijos: Viggo «un niño muy dulce y precoz, caminó solo a los diez meses y comenzó a hablar a los 11», el primer Johannes -que fallece a las cuatro semanas- y Karl. Dejan el almacén y compran una propiedad en Brødregade⁷ para vivienda, local de venta y

⁷ Brodregade (calle de los hermanos) era/es una arteria de Randers.

taller de bicicletas. Cuando la competencia se hizo más ardua y los beneficios menores comienzan a vender pianos, a través de un contacto en Alemania que los enviaba a un precio razonable.

Papá se desvivía por cubrir las necesidades de la familia [...] pues ésta seguía creciendo [...] nacieron Aksel, Alfred, Thorvald y Johannes⁸. Aksel murió de tos convulsa cuando tenía 8 meses [...] fue especialmente dura esa enfermedad. Viggo y Karl también la padecieron, pero eran mayores y tenían mejores defensas.

La Emigración

La situación se torna complicada para los Pedersen y sus cinco hijos por la crisis. Bjerg recuerda la tesis que afirma que, en las economías familiares, la migración suele producirse en los momentos de mayores penurias, que parece tener una relación directa con la distribución etaria, cuando «el cabeza de familia tiene entre treinta y cinco y cuarenta y cinco años y [...] sus hijos aún no ha alcanzado la edad productiva [...] la familia pasa por momentos críticos que suelen impulsarla a la movilidad geográfica» (BJERG M. 2001: 41).

Estados Unidos como lugar de emigración de daneses, aparece en el relato de Emma. De allá volvían con envidiables medios económicos a visitar a los parientes “pobres” que quedaban en la tierra natal. Consideran la posibilidad después de recibir a un primo de su padre. Vivía en Nueva York y les refirió condiciones y posibilidades, pero no se atrevieron a viajar pues mencionó inviernos muy fríos y veranos demasiado cálidos.

A esta altura del texto aparece por vez primera una referencia de Argentina.

En la habitación de abajo vivió cierto tiempo un joven, Hansen, que era asistente de librero y un entusiasta ciclista [...] y viajó a la Argentina. Cuando decidimos viajar allá su padre nos pidió que le enviáramos saludos a su hijo, si lo encontrábamos. No pudimos dejar de reír, pues por ser [...] un país tan grande, era escasa la probabilidad [...] Sin embargo, poco después de llegar a Tandil recibimos la visita del ciclista Hansen. Más tarde se dedicó al automovilismo

8 El segundo Johannes, que vivirá largos años en Buenos Aires.

y por último a la aeronavegación, y fue uno de los primeros en volar sobre los Andes y morir en el intento.

Si la cantidad de daneses resulta insignificante frente a los incontables italianos y españoles llegados a Buenos Aires durante el período 1880-1920, se reiteran características migratorias similares. También entre los daneses la partida de hombres jóvenes comparada con las mujeres alcanza altas proporciones y resulta poco importante la emigración de grupos familiares. De las familias que abandonaron Dinamarca durante el período analizado por Bjerg, «Trescientas treinta personas, que incluyen a los niños, se marcharon del país junto a su grupo familiar o a su cónyuge. De las 126 familias, sólo 49 tenían hijos». De acuerdo a un cuadro preparado por esta autora, se entiende que 1733 familias llegaron entre 1870 y 1925 (BJERG M. 2001: 41-42).

En 1910 se registra el mayor arribo, con 649 familias. Entre ellas, la de Emma Hansen. Como la mayoría de las familias emigradas de fines del siglo XIX a comienzos del siglo siguiente, provenían de los distritos del norte y centro de la península de Jutlandia.

Mientras vivían nuestros padres, de ninguna manera podíamos pensar en viajar, pues hubiera sido terrible dejarlos; pero ya habían fallecido todos, y comenzamos a analizar con seriedad si no convenía emigrar, para beneficio de ustedes [...] El almacenero Schmidt de Horsens [...] había vivido de joven un año en la Argentina, y siempre nos contaba mucho sobre ese país, su suave clima y las muchas posibilidades que brindaba a los hombres trabajadores [...] por lo que decidimos que [...] sería nuestro destino. Pero era un paso muy importante, que requería muchas cavilaciones y preparaciones. Papá no se atrevía a viajar con toda la familia y cortar todos los lazos, por lo que decidió viajar solo [...] iniciar un trabajo para luego llevarnos a todos los demás. El tío Schmidt tenía un amigo de la infancia, el ingeniero Buck, que era dibujante empleado por la oficina del tren del oeste y vivía en Morón, cerca de Buenos Aires; pensaba escribirle para pedirle que recibiera a papá y le brindara ayuda. Estuvimos muy ocupados en los preparativos para el viaje. [...] Papá vendió el negocio [...] organizó todo para nosotros y se aseguró que tuviéramos suficiente para vivir el primer año; además,

yo tenía a mi hermano Kristian y a nuestro querido tío Søren para ayudarme [...] Papá se despidió entonces de todos sus seres queridos a principios de marzo de 1910 [...] para que ustedes tuvieran menos problemas económicos que nosotros. Yo lo acompañé hasta Horsens y allí papá abordó el tren de las doce para Hamburgo. Nos despedimos con gran pena, pues no sabíamos cuándo nos volveríamos a ver. Papá partió [...] con el vapor “Kap Arkona” y las condiciones a bordo no eran muy confortables para los pasajeros de tercera clase, pero a pesar de todo el viaje le hubiera resultado interesante si no nos hubiera extrañado tanto. Recibí carta de cada puerto al que arribó [...] estuvimos en la mente de [...] papá, y me preocupaba cómo se resolvería todo.

Con el nombre de “Cap Arcona” existieron dos transatlánticos. Han Henrik viajó en el primero de ellos, que inició sus servicios a Buenos Aires en 1906. De 9832 toneladas, pertenecía a la Hamburg-Amerika Line.

Nuestros amigos comprendieron que necesitábamos todo el estímulo posible [...] nos sentíamos un poco tristes al pensar en papá, que estaba tan lejos. Mientras tanto [...] a fines de mayo nos mudamos [...] Cuando [...] lancé una última mirada de despedida sobre las queridas habitaciones y me di vuelta para abandonarlas por un momento pensé que me habían superado las emociones, pues en la puerta vi a papá [...] era cierto, era papá en persona. Y todo fue alegría. Ustedes vinieron corriendo a los gritos y casi [lo] ahogan con sus abrazos. Por fin nos tranquilizamos y nos pudo contar cómo había llegado a Buenos Aires y permanecido con los Buck en Morón durante dos semanas, cómo había utilizado estos días para obtener información lo más plausible posible y que había llegado a la conclusión de que no tenía sentido asentarse en Buenos Aires, y que lo único correcto sería viajar al sur, hacia la gran colonia danesa. Pero papá comprendió que si comenzaba con algo sería imposible abandonarlo [...] por lo que decidió volver con el “Kap Arkona” para buscarnos. Para mí fue como si me quitaran una pesada piedra del corazón, ya no estaba preocupada y no tenía miedo del

viaje; todo saldría bien si tan sólo tenía a papá. [...] pero recién en noviembre nos fuimos. Había mucho que hacer. Parte del pago de la casa [...] se utilizó en la compra de bicicletas, que papá vendió; salvo siete que trajimos con nosotros. También debíamos vender los muebles [...] Sentí mucha pena cuando se los llevaron, en especial nuestro hermoso piano [...] Cuando uno debe separarse de sus cosas personales se da cuenta del afecto que les tiene. Pero nos llevamos todo lo que se podía guardar y envolver.

Muchos emigrantes encuentran en sus pertenencias, aún en aquellas en apariencia carentes de un real valor, un eslabón emocional que les permite seguir conservando una relación con esa identidad que perciben, implícita o explícitamente, que comienzan a perder. Cada objeto se reviste de singular importancia, aunque hasta ese momento hubiera pasado desapercibido en el conjunto. Deviene en símbolo y también en añoranza.

Ahora debíamos buscar un buen vapor para viajar [...] el comerciante en cueros Voll era agente de la compañía “Norddentyer Lloyd”, cuyos barcos salían de Bremen, y averiguó que en noviembre partía el “Wittekind” [...] Parecía adecuado y decidimos tomarlo. Voll escribió a la compañía y solicitó [...] que nos trataran especialmente bien, dado que la esposa era periodista y tenía intenciones de enviar descripciones del viaje a las revistas en Dinamarca [...] Por fin estaba todo en orden e hicimos un viaje para despedirnos de todos nuestros buenos amigos. Una oscura mañana de noviembre abordamos el primer tren a Horsens para pasar el día allí y continuar con el tren de las 12 de la noche hacia Bremen. A pesar de la temprana hora, muchos amigos se habían congregado en la estación para despedirnos y derramamos muchas lágrimas; pero no pensamos que nunca volveríamos a ver Dinamarca y nos prometíamos que aunque pasaran diez años regresaríamos de visita.

Sensación de desamparo al enfrentar -si bien junto a toda su familia-, unas pérdidas casi siempre definitivas: vínculos familiares, amigos, lugares. Pero no faltan palabras de esperanza

en el texto, tal vez intentando transmitir a la posteridad una imagen menos dolorosa del proceso vivido y sufrido:

habíamos cortado todos los puentes y debíamos abandonar nuestra querida patria, donde habíamos vivido tantas tristezas y alegrías, aunque al recordarlos predominaban las segundas [...] pero en nuestro fuero interno, en lo referido a nuestro propio y pequeño mundo, estábamos más preocupados por la aventura que estábamos a punto de iniciar, y en cuál sería el resultado. Después de permanecer ese día en Horsens, y de despedirnos del tío Schmidt y la tía Olivia proseguimos a las 12 de la noche hacia Bremen, donde llegamos la tarde siguiente [...] papá aprovechó el tiempo para comprar un piano usado, que llevamos con nosotros para gran alegría de Viggo. Por fin llegó el momento de partir, y junto con muchos otros que habían llegado al hotel recibimos las vacunas necesarias y viajamos por tren hasta Bremerhafen⁹, donde estaba el vapor “Wittekind” [...] un barco largo y angosto, de estilo algo anticuado, pero cuando subimos a bordo y nos asignaron nuestros camarotes, [...] vimos el salón comedor y [...] nos pareció muy agradable.

El “Wittekind” era un buque de pasajeros con 4755 toneladas de porte, botado en 1894, cuyo primer viaje a Buenos Aires se realiza en 1895. Pertenecía a la compañía Norddeustcher Lloyd. Fue desguazado en 1924. Según relata Emma, ésta fue la última travesía del barco como transporte de pasajeros. Los grandes cajones contenían muebles -«al menos pudimos llevarnos algunas de nuestras queridas cosas, que nos pudieran alegrar en el nuevo país»- y enseres de gran tamaño, así como el piano recién comprado y las bicicletas para la venta. En las valijas de mano, esta familia de siete personas cargaba todo lo necesario para el largo viaje. A la mañana siguiente de zarpar arribaron a Boulogne, donde ascendieron inmigrantes turcos y rusos, además de franceses.

Tardaron mucho en subir toda la carga de pasajeros y bultos, pues no estábamos

⁹ Puerto de Bremen. Hafen: puerto en alemán.

en el muelle y todo debía ser traído en botes [...] antes de la noche entramos en el golfo de Vizcaya [...] yo estaba muy mareada. A la mañana siguiente, luego de que papá había subido a cubierta con ustedes, me quedé en la cocheta tratando de reponerme. Entonces llegó la camarera, una amable joven alemana, e insistió en que me levantara. Yo no tenía muchas ganas, pero ella insistía en que ya estábamos por llegar a Vigo, y era tan maravilloso que no me lo podía perder [...] Ustedes se pusieron muy contentos al verme, y me ubicaron en una repositera que papá había comprado. No me había sentido muy bien hasta allí, pero asombrosamente desapareció el mareo para no volver. Sin duda tenía razón la joven al pregonar que la entrada a Vigo era maravillosa, creo que nunca he visto algo tan bello. ¿Recuerdan el barco hundido que estaba en medio de la bahía? Era testigo de que no sólo era bello, sino también a veces peligroso. En Vigo abordaron muchos españoles que viajaban para la cosecha en la Argentina; y ahora ya no había mucho espacio libre, por lo menos para los pasajeros de la cubierta intermedia. Eran 1.100, más los 80 pasajeros de camarote; estábamos muy bien, teníamos todas las comodidades posibles a bordo; buenos camarotes, un gran salón comedor donde comíamos en mesas bien tendidas, y disfrutábamos de la cubierta superior para nuestro uso exclusivo [...] Los pasajeros de los camarotes eran todos muy prolijos y limpios, pero los únicos con los cuales podíamos hablar eran una joven pareja comprometida para casarse que venían de Copenhague. Él era cocinero de profesión y esperaba poder conseguir un buen trabajo en Buenos Aires, y ella tenía a su padre allá. Era muy divertido tener una pareja de daneses, y es obvio que permanecimos juntos durante todo el viaje.

Aplicable resulta en este caso el concepto “hermanos de barco”, casi una nueva familia que, cuando se compone de coterráneos, adquiere características aún más firmes en ese “limbo” que comparten durante largo tiempo. Aun cuando tuvieran conocimientos del mundo nuevo al que se dirigen -como podemos suponer en este caso, dado la educación familiar-, no faltarían perplejidades sobre el porvenir.

Las condiciones de viaje para los de tercera clase no difiere demasiado de las que cuentan

otros viajeros: mala alimentación, suciedad, maltrato y reducidas comodidades.

La comida que recibíamos era muy buena y nos la servían en forma impecable; esto por supuesto para los pasajeros de camarote. La forma en que se servía la comida a los pasajeros de cubierta era simplemente escandalosa. Se colocaban unas grandes ollas en la cubierta y los pasajeros formaban cola con sus platos para recibir la comida. Al lado de la olla de sopa estaba una señora muy sucia que servía y cada vez [...] arrojaba desde la olla un pedazo de carne o de pescado sobre el plato, el siguiente colocaba unas papas sucias y sin pelar, y el tercero echaba una cucharada de salsa sobre todo el resto, para conformar un menjunje muy poco delicado [...] El pan era igual para todos los pasajeros, recién horneado todos los días, y podíamos comprar toda la fruta que queríamos cuando el barco atracaba en algún puerto. Muchos se habían preocupado por llevar sus propias reservas [...] un matrimonio se instaló lo mejor posible sobre un ojo de buey cerca de una de las chimeneas y comenzó a sacar gran cantidad de comida de unos canastos y valijas: tortas, manteca, chorizos, quesos, etc. [...] habían mostrado lo que tenían, y miraban con altanería a aquellos menos afortunados. Pero poco les duró. Cuando les pidieron los pasajes a los viajeros de Vigo salió a relucir que el matrimonio sólo tenía uno [...] El señor y dos otros polizones [...] fueron enviados a la sala de máquinas para trabajar como carboneros [...]; un buen día [...] les sirvieron pescado podrido, que tenía un olor tan fuerte que invadió todo el barco y [...] los más agresivos tomaron las ollas y el pescado y los arrojaron al mar. El encargado de las provisiones vino y comenzó a gritar más fuerte que los demás, por lo que un par de los más exaltados sacaron los revólveres [...] y vaya uno a saber qué habría sucedido si algunos de los más sensatos no hubieran desarmado a ambas partes [...] Se pensaría que en un sitio pequeño [...] serían muy frecuentes los desacuerdos y las peleas, pero no ocurrieron nunca, sino muy por el contrario, por lo general permanecían en armonía hasta muy tarde por la noche cantando y tocando la armónica, mientras muchos de los jóvenes bailaban. Los que viajábamos en la cubierta superior también lo pasábamos divertido.

Entre los pasajeros había tres jóvenes cocineros franceses [...] Dos de ellos tocaban muy bien el violín y el tercero la mandolina, por lo que también nosotros organizábamos bailes de tanto en tanto.

Pero muchas veces, mientras estaba sentada por la tarde [...] no podía dejar de pensar en lo terrible que sería si se producía un accidente. Carecíamos de telégrafo, el barco era viejo y los pocos botes salvavidas ni siquiera podían albergar a la quinta parte de las personas que viajaban en el vapor [...] Todo salió bien, y tuvimos buen tiempo [...] Entre Europa y América nos detuvimos en las islas Canarias donde cargamos carbón y luego transcurrió una semana durante la cual sólo vimos cielo y mar, hasta que por fin divisamos Brasil a lo lejos, pero no nos acercamos; en cambio nos dirigimos a Montevideo, donde debían descender varios pasajeros [...] la ciudad nos dio la primera impresión del nuevo continente [...] nos sorprendía que todas las casas eran muy bajas, y los techos planos, tan distintos a nuestros techos a dos aguas, que les daban el aspecto de ruinas. Estábamos nerviosos y ansiosos, porque sabíamos que pronto llegaríamos a nuestro destino, Buenos Aires.

Desaliento, tristeza y también esperanza, una mezcla traumática para el emigrante, que se refleja en su aspecto físico y en su gestualidad:

Sin duda debo haber tenido un aspecto desolado más tarde, cuando nuevamente emprendimos la marcha, apoyada en el borde de la cubierta y mirando el mar, pues el conteraestre, que en varias ocasiones había sido muy amable y gentil con nosotros, se acercó y me preguntó porqué parecía tan temerosa. Le contesté medio en broma que era porque sentía algo de apetito, pues habíamos cenado muy temprano [...] Cuando bajamos encontramos una bandeja con deliciosos emparedados, una jarra de té caliente y otra con té helado con limón [...] Fue nuestra última noche a bordo [...] y teníamos gran ansiedad y expectativas [...] En todo el barco había movimiento, y cuando salimos a cubierta después de desayunar vimos aparecer Buenos Aires en la distancia. Mirábamos en silencio

la tierra que se acercaba cada vez más, y coloqué mi mano en la de papá, quien la apretó con afecto. Era como una silenciosa promesa de que ante cualquier cosa que nos esperara en la nueva tierra, buena o mala, nos mantendríamos unidos para cuidarlos a ustedes, nuestros amados hijos, de la mejor manera posible. No sé qué pensaban ustedes, pero sin duda estaban llenos de grandes expectativas sobre todo lo nuevo y maravilloso que iban a experimentar. Es una suerte que las personas no puedan conocer el futuro, por lo que entonces desconocíamos todas las penas y los contratiempos que deberíamos sobrellevar.

Y fue con espíritu positivo que el 16 de diciembre de 1910 llegamos a la Dársena Norte y pisamos tierra argentina. Cuando papá estuvo en Buenos Aires se alojó en el hotel alemán “Deutzer Bond”, y hacia allá nos dirigimos con nuestro equipaje de mano [...] y la primera noche dormimos en un pequeño comedor, donde colocaron siete camas para nosotros. Era un buen arreglo, y al día siguiente quedó libre una habitación grande en el segundo piso, con vista al río. Allí vivimos los siguientes dos días, pues recién abandonamos Buenos Aires el día 19 [...] no tuvimos grandes inconvenientes y logramos trasladar el equipaje hasta Constitución entre el lunes y el martes. En el hotel conocimos un par de jóvenes daneses [...] El domingo fuimos juntos al Jardín Zoológico y uno de ellos, llamado Iversen, prolongó su estadía en Buenos Aires un día para ayudar a papá a ubicarse, y recién nos abandonó cuando nos había dejado en el tren para Tandil. Era nuestra primera impresión de los compatriotas en la Argentina, y debemos reconocer que era muy buena. Viajábamos gratis con pasaje de inmigrante [...] Desde el momento en que aparecieron los primeros rayos de luz y pudimos divisar lo que nos rodeaba no dejamos de mirar por las ventanillas, extasiados por el paisaje que atravesábamos, y la impresión que recibimos fue bastante deprimente. Acababa de transcurrir un largo periodo de sequía, por lo que todo lo que se veía en la distancia era una enorme extensión de desierto con algunos matorrales de pasto largo y seco, y a lo largo de la vía vimos varios esqueletos de animales muertos. ¿A qué clase de país habíamos llegado? No había corrientes de agua ni bosques, no había casas ni granjas, tan

sólo de tanto en tanto unos ranchos bajos con paredes de barro o chapas oxidadas y techos de cinc que parecían establos o graneros, pero de los que a medida que se acercaba la hora de levantarse, y para nuestra gran sorpresa, comenzaban a salir personas, por lo que eran viviendas humanas.

La imagen de la pampa como extensión infinta suele ser recurrente en los relatos de inmigrantes. La diferencia geográfica entre el suelo natal y estas extensiones casi sin término motiva sensaciones de desasosiego, como si la falta de un horizonte fuera vivida como “desorganización”, como una carencia de límites en todos los órdenes de la vida futura. La aparición de Tandil y sus sierras parece colocar nuevamente a la autora ante un territorio “reconocible”. Expresa la esperanza de encontrarse con una comunidad étnica que la reciba y proteja.

El patriarca danés en la zona, Juan Fugl, llegado a Tandil en 1844, recuerda en sus memorias (FUGL J. 1986)¹⁰ que el 1º de enero de 1872 Tandil había sido escenario de una serie de asesinatos -cometidos con la posible venia de estancieros y autoridades políticas de la zona, preocupados por la creciente presencia de inmigrantes-, bajo la inducción de un santón llamado Gerónimo Solané. Entre los 36 muertos hubo «dieciséis franceses, diez españoles, tres británicos, dos italianos y una cantidad de argentinos víctimas de una identificación equivocada», pero ningún danés (LYNCH J. 2001: 123).

No puedo negar que mi estado de ánimo era muy bajo. Entonces comenzó a aparecer algo azulado en la distancia y gradualmente comenzaron a cambiar las características del paisaje, para por último presentarnos a Tandil en toda su belleza. La impresión fue tan sobrecogedora que casi comencé a llorar. Allí estaba el bello poblado, rodeado por sus hermosas sierras con bosques, torrentes y jardines; era como un oasis en medio del desierto, y me sentía feliz de que era a ese oasis al que nos dirigíamos. Pero de todos modos era con una extraña sensación de abatimiento que bajamos en la estación de tren de Tandil con todo nuestro equipaje, sin saber adonde ir, rodeados del murmullo del idioma extraño y sin siquiera imaginar lo que el futuro nos deparaba.

10 No es imposible que Emma tuviera conocimiento de Fugl y sus relatos,

La familia Pedersen residirá en Tandil algunos años, antes de establecerse definitivamente en Buenos Aires.

conseguimos un vehículo y papá pidió: “Hotel Danés” [...] y el conductor parecía conocer la situación que rodeaba la llegada de emigrantes, porque nos llevó sin preguntar más hasta el pensionado danés de la señora Olsen. Bajamos del vehículo [...] y en el portal nos recibió una hermosa joven que nos dio la bienvenida en maravilloso y perfecto danés.

Una de las características que resalta Bjerg respecto de la inmigración danesa, es el exiguuo aprendizaje del castellano entre las mujeres que permanecen en el campo largas temporadas. Aquellas que viven en las ciudades se ven obligadas a conocerlo para poder tratar con los habitantes de la nueva tierra.

Aunque punto de apoyo de la propia identidad, el idioma original debe “olvidarse”. La incorporación de uno nuevo, obligado por las circunstancias, es problema principal para el que migra, más aún cuando sus particularidades difieren absolutamente, como el danés y el castellano.

En el nuevo ambiente al que ha llegado deberá aprender -con mucho esfuerzo- un lenguaje nuevo que le ayude a percibir la realidad específica que le rodea y a comunicarse con los seres que forman parte de esa realidad (GRINBERG L. y R. 1984: 122).

Los Pedersen estaban en conocimiento que en Tandil residían muchos daneses, aunque Emma expresa dudas sobre si habrían conservado su idioma. Frente al nuevo que no se comprende, se siente excluida. Por eso, cuando Ana Olsen se dirige a ellos, exclama con alegría:

Pero habla perfecto danés [...] ‘¡Sí, ya lo creo que hablamos danés, el español no es nuestro fuerte!’ Entonces vinieron la señora Olsen y sus otras dos hijas, Karen y Agnes, y todas eran cariñosas y afables. Preguntamos si podíamos quedarnos

allí unos días, hasta que consiguiéramos un departamento, y a pesar de que estaba casi todo ocupado, nos hicieron un lugar, por lo que nos instalamos en un salón grande, donde había lugar para todos. Me sentía muy aliviada y feliz, y por primera vez desde que habíamos llegado a la Argentina sentí que habíamos recalado en buen puerto.

Los hijos estaban muy excitados con el nuevo país. La presencia de las sierras vecinas los incita a escalarlas de inmediato, y aunque les recomiendan esperar que bajara el calor, corrieron regresando sudorosos a la hora del almuerzo, aunque «se sentían desilusionados por descubrir que no crecían naranjos y bananeros a lo largo de los caminos, y creo que también habían pensado que encontrarían un león u otros animales salvajes; y todo era muy pacífico [...] En Buenos Aires [...] nos había(n) recomendado que habláramos con Niels Larsen [...] Según las referencias era casi millonario [...] Según nuestros parámetros daneses, un hombre tan rico debía vivir en un palacio, por lo que nos sorprendió mucho llegar a la humilde casa [...] y nos recibió un matrimonio llano y directo».

Encontrar compatriotas sin veleidades y con voluntad de colaborar con los recién llegados a través de buenos consejos, permitió que supieran que la casa que habitaba el maestro danés Lars Bækthøj quedaría disponible, pues él pensaba viajar a Dinamarca.

Nacido en Mors, Lars Bækthøj llegó a la Argentina cuando aún era un niño, en su juventud volvió a Dinamarca para estudiar el magisterio del colegio grundtvigiano de Askov y, a principios del siglo XX, fue contratado como maestro de la escuela danesa de Tandil (BJERG M. 2001: 128)¹¹.

La familia Bækthøj les ofreció dejar libre un salón para el día siguiente, aprovechando la casa incluso los días que faltaban para su viaje. Retiraron los cajones y equipajes de la estación del ferrocarril y compraron a los Bækthøj algunas camas, una mesa y algunas sillas. Con lo que traían pudieron instalarse, almorzando en la pensión Olsen hasta que los Bækthøj viajaron.

En la comunidad encuentran preservadas costumbres muchas veces ancestrales, prueba de

11 La cita proviene de la obra de Bækthøj “Fuentes de la Asociación de la Escuela Danesa en la Argentina”.

la voluntad de conservación de la identidad en peligro de ser olvidada.

el 22 iba a haber una reunión con árbol de Navidad en la escuela danesa para los niños y los adultos. También nos invitaron a nosotros, y la alegría de ustedes era indescriptible. Lavé y planché los trajes blancos para ustedes y a medida que se acercaba el momento aumentaban las expectativas [...] Por fin llegó la noche, y toda la colonia [...] se dirigió a la escuela, donde [...] cantamos salmos de Navidad y formamos rondas alrededor del árbol; pero de pronto [...] una de las velas encendió la rama a la que estaba fijada y al cabo de pocos minutos se extendió el fuego a todo el árbol [...] el hermoso árbol yacía como una gigante vencido con la mayoría de las golosinas; por suerte no se perdieron todas, pues se habían colocado en las bandejas que se iban a servir a las visitas. Los niños recuperaron gran parte de lo que había caído al piso, lo lavaron y comieron con gran apetito; pero los trajes de fiesta de ustedes habían cambiado de color hacia el fin de la fiesta. [...] En Nochebuena el ánimo estaba un poco tenso. Había preparado una discreta cena, pero no podíamos dejar de recordar nuestras deliciosas Nochebuenas en la patria lejana, con ganso asado y árbol de Navidad. Y hacía tanto calor. Extrañábamos la tierra blanca por la nieve y las cálidas habitaciones llenas de luz y ambiente festivo.

No carece de emoción el recuerdo de la patria lejana. La nostalgia, ya expresada durante el viaje, se hace nuevamente presente. La familia, que comparte integrada la migración, jugará un rol crucial como grupo autoprotector en este momento tan particular, al igual que la iglesia, que funcionaba no sólo como centro religioso sino también social y educativo, integradores también.

fuimos a la pequeña iglesia danesa, que estaba adornada con flores y ramas verdes, y cuando el órgano nos recibió con los queridos salmos conocidos y escuchamos el hermoso sermón de Navidad del pastor Andresen nos sentimos llenos del espíritu de Navidad, también aquí en este país extraño, en el que se había plantado un pedacito de Dinamarca, y agradecí a Dios haber llegado a este

sitio entre muchos queridos compatriotas. Tras el servicio de Navidad, el pastor nos invitó a su casa, donde nos recibió afectuosamente la señora Andresen, que nos convidó con café, tortas y masitas dulces, por lo que de todos modos tuvimos una Navidad más cálida de lo que había parecido en un principio [...] Sin duda no era como en Dinamarca, nuestros hermosos cuadros se veían algo extraños en las feas paredes, pero por suerte los teníamos, junto con nuestras cortinas y mantas, pues nos sirvieron de mucho. La señora Olsen me enseñó a fabricar muebles de cajas de querosén, por lo que pronto había fabricado una biblioteca, una mesita y un ropero para la ropa blanca, y de uno de los cajones del viaje fabriqué un ropero, todo forrado con tela floreada que había traído de Dinamarca. Colocamos cortinas en las puertas y en la mesita de entrada y en la biblioteca ubicamos nuestra vajilla de cobre. Compramos una gran mesa para el comedor y todo quedó tan lindo que todos estaban asombrados; pero había una pérfida víbora en el Paraíso: las pulgas. [...] Ya habíamos logrado parte de nuestro cometido. Habíamos llegado a destino, estábamos instalados en un hogar bastante agradable y [...] nos íbamos acostumbrando a las condiciones locales. Pero faltaba solucionar el gran problema: sobre qué hacer para cubrir las necesidades cotidianas.

Hombre activo, Hans Henrik comenzó a pensar en qué se ganaría la vida. Gran parte de los daneses de la zona eran campesinos, y era el tiempo de la cosecha. Con sus hijos mayores, Viggo y Karl, comenzaron a trabajar en la chacra de Mathias Hoffman, a unas leguas del pueblo, sufriendo calores desconocidos hasta entonces.

Mientras tanto, yo había aceptado a [...] la señora Holm como pensionista. Estaba embarazada y esperaba su hijo para el mes de marzo [...] y un día vino el pastor Andresen y preguntó si podía recibir a una señora sueca de Buenos Aires [...] durante un mes. Respondí que sí, y a partir de entonces tuve muy ocupados la casa y mis días. Una de las habitaciones estaba algo separada del resto, y la habíamos alquilado a un relojero español, que comía con nosotros.

Por lo tanto, cuando papá y los muchachos volvieron al terminar la cosecha éramos una gran familia. Durante ocho días vivieron también allí el esposo de la dama sueca y su hijo pequeño, pero cuando se marcharon después de cumplido el mes, me sentí un poco más aliviada de trabajo. Alquilamos el salón [...] a una viuda española con tres hijas, pero ellas hacían su propia comida, por lo que no me generaban trabajo [...] Nuestros compatriotas eran muy gentiles y amables con nosotros, y nos sentíamos muy bien entre ellos. Tenía particular afinidad con la joven señorita Olesen, hija del pastor [...] de Horsens. Era pintora y había llegado para visitar y conocer nuevas condiciones de vida. Viajó a Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Misiones y hacia el sur, pero vivió más de un año con la familia del pastor Andresen, y durante ese tiempo nos encontrábamos a diario y disfrutábamos mucho de la mutua compañía.

Karl viajó a Chasicó, cerca de Bahía Blanca, donde trabajó cuidando caballos en una chacra del maestro de escuela Jens Christian Christensen, y se sentía feliz de estar allí. Viggo trabajaba en un taller de automóviles y bicicletas en Tandil, donde ganaba un pequeño sueldo; en tanto Hans, a pesar del desconocimiento del idioma, comenzó con un negocio de manteca y quesos. Dispusieron dos habitaciones como depósito y cargaba dos canastos con queso y manteca en su bicicleta y los repartía en almacenes y hogares particulares.

Si alguien venía a comprar mientras Hans estaba fuera, lo atendía Emma. En las canteras, donde había miles de trabajadores -muchos de ellos italianos-, encontraron muy buenos clientes. Tuvieron buenas ventas y ganancias no despreciables, pero era mucho trajín andar con los grandes canastos. El piano comprado en Bremen lo vendieron y Hans viajó a Buenos Aires y compró dos. Ganaron buen dinero también con las bicicletas traídas de Dinamarca.

Ustedes, los tres niños más pequeños, iban a la escuela danesa ubicada justo enfrente a nuestra casa; Alfred recibía además lecciones de violín, y Thorvald, de piano, pues no ahorrábamos en ese aspecto. Viggo había recibido instrucción en Dinamarca desde que contaba nueve años y Karl también ejecutaba bien los instrumentos.

Siempre está la música presente en la familia. Las cartas que iban y venían de Dinamarca -cadena de afecto para quien no era analfabeto-, revivían en ellos la nostalgia de la patria lejana. También las que intercambiaban con sus hijos cuando se alejaron por trabajo, tenían para Emma mucha importancia.

Era una época feliz, aunque a menudo nos asaltaba la nostalgia por la patria y toda la gente querida que habíamos abandonado, en especial cuando llegaban cartas; pero no tenía sentido, debíamos sentirnos contentos de que las cosas iban bien y que habíamos logrado que nuestra situación económica se hubiera estabilizado. Nos sentíamos muy felices y agradecidos, con total desconocimiento de los tristes momentos que pronto tendríamos que pasar.

A fines de 1911 Karl lleva a Alfred hasta febrero de 1912, a la cosecha del año. Viggo trabajaba como aprendiz de mecánico y engrasador de una cosechadora cerca de Vela¹². Thorvald viajó con Sofie Hansen hasta la chacra de sus hermanos, cerca de Aparicio. Sólo quedó con ellos Lillebror o Johannes, como por su expreso deseo ahora lo llamaban¹³. Karl debía prepararse para la confirmación y a fines de febrero regresaron, sanos y tostados por el sol.

Karl cumplió 15 años el 9 de marzo y lo festejamos como siempre, con bandeja de desayuno en la cama y chocolate con masas. Al día siguiente salieron Viggo y Karl a pasear y pasaron por una frutería, donde compraron unas uvas que comieron enseguida, sin siquiera pensar en lavarlas. Era una novedad para ellos después de su larga estadía en el campo y se comieron una porción generosa. Volvieron alegres y divertidos, en paz y sin pensar en posibles problemas, pero al día siguiente Karl se descompuso y debió guardar cama. No le dimos mucha importancia, pero cuando poco después comenzó con fuertes dolores de estómago llamamos al médico. Éste recomendó lavajes y bolsa de hielo, y pasó

12 Localidad en cercanías de Tandil.

13 En danés, hermano (bror) menor o pequeño (lille).

la noche; pero a la mañana siguiente se agravaron los síntomas de tal modo que no podíamos calmarlo de ninguna manera. Hacia el mediodía falleció nuestro hermoso hijo, a las 24 horas de enfermarse.

Paralizados por el dolor, recuerda Emma a su hijo mayor, Viggo, de pie ante la sepultura y sin poder moverse, pálido y desesperado por el dolor.

Al día siguiente debió guardar cama y llamamos al médico, quien estaba consternado, pues eran los mismos síntomas. Se preguntaba qué podían haber comido que tuviera tan terribles consecuencias. Viggo recordó las uvas que habían comido juntos, y entonces el médico comprendió. Ese año había habido una enfermedad por hongos en las viñas más al norte, por lo que las habían rociado con un líquido o polvo. No representaba problema si se las lavaba, pero los pobres niños no habían pensado en ello, y las comieron como estaban. Viggo estuvo entre la vida y la muerte durante 12 días, incluso vino un médico de Buenos Aires, pero todo fue inútil. El 27 de marzo murió nuestro amado hijo mayor, tres días antes de la fecha de su 17° cumpleaños. Fue como si todo se derrumbara para mí [...] no comprendía por qué Dios había querido cargarnos con un dolor tan terrible [...] Pasaba todos los días con el terror de pensar cuál de ustedes sería la siguiente víctima de Su ira. Pobre papá, que a pesar de su dolor tenía que salir todos los días para ganar el sustento, y ustedes tres pequeños, que andaban silenciosos por la casa; era totalmente distinto a la época anterior, cuando jugaban y hacían travesuras. En especial sufría Alfred, el mayor de ustedes, que había pasado los últimos meses con Karl, quien había sido muy bueno con él y lo tenía muy fresco en la memoria.

En esos momentos tan tristes, los compatriotas fueron muy compasivos con los Pedersen procurando aventar sus tristes pensamientos, invitándoles a participar de las actividades de la comunidad danesa, pero los recuerdos dolorosos se hicieron presentes en reiteradas oportunidades, motivando en Emma reflexiones de naturaleza religiosa durante largas noches de insomnio, en un

intento de superar tan trágica situación.

No se puede decir que hasta entonces hubiera estado alejada de Dios, iba a la iglesia y me sentía conmovida ante los buenos sermones y las lecturas constructivas, y nunca se me ocurrió acostarme a dormir sin rezar, pero todo era más bien una consecuencia de mi buena educación y una cuestión de costumbre, sin representar una verdadera experiencia personal, y de eso me di cuenta entonces. Mis ruegos a Dios no fueron en vano, y pronto recibí respuestas. Poco a poco comprendí el sentido de nuestra vida aquí en la tierra [...] Y respecto de los hijos que nos fueron arrebatados, llegué a comprender que el dolor y el echarlos de menos era nuestro, que ellos no habían perdido nada al irse. Cuando ahora veo atrás todo lo que ustedes, mis tres queridos que tuvimos la suerte de poder conservar, debieron pasar, no quisiera que ellos volvieran a esta vida tan dura.

Sin embargo, la vida continuaba, y si bien sus planes se habían modificado, los Pedersen se dispusieron a hacer todo lo posible para que los tres hijos sobrevivientes dispusieran de lo necesario para poder salir adelante. El inicio de la primera guerra mundial modificó la situación económica, al reducirse el trabajo en las canteras, al irse los operarios que eran sus clientes.

Una grave enfermedad afectó a Alfred, internado dos veces en Buenos Aires hasta su recuperación, mientras los más pequeños habían comenzado en la escuela argentina, «pues comprendimos la importancia de que conocieran bien el idioma y las condiciones locales».

Papá tenía grandes dificultades en obtener lo suficiente para el sustento, por lo que debí ayudarlo con pensionistas, en especial escolares. Ustedes [...] no comprendían en su totalidad la lucha por el pan de todos los días. No sintieron la falta de nada, pues les dimos todo lo necesario en alimentos, ropas y requisitos escolares [...] Tener deudas, sufrir desilusiones, agotarnos con el trabajo arduo y padecer necesidades y preocupaciones que muchas veces me parecieron insoportables [...] también nos enseñó a soportar, a ser cuidadosos, a mantenernos unidos y a tenernos confianza en el trabajo conjunto.

Se destaca en toda la extensión del texto, la presencia del “nosotros”, que incluye a todo el grupo familiar, en un relato realizado en primera persona. Emma nunca deja de recordar la presencia de su marido, y de recordar esa presencia a sus hijos, además siempre presentes en el diálogo interno (“nosotros les dimos...”; “Ustedes recuerdan...”, etc.), intención integradora que se expresa en forma explícita en diversos párrafos de estas memorias.

Y así finalizan estas memorias, síntesis entre amable y dolorosa de una experiencia individual de inmigración, cuyas características veremos repetirse con matices en numerosas oportunidades.

Es mi esperanza que mis amados hijos [...] organicen sus vidas de modo tal que puedan cumplir sus obligaciones con honor, y que nunca olviden lo eterno y espiritual por lo terreno y material, sino recordar que de nada vale haber ganado toda la tierra si lesionamos el alma. Quiero así finalizar mis memorias. Sólo tienen valor e interés para ustedes y los suyos, pero creo que debido al amor de ustedes por papá y mamá, que con alegría hicieron por ustedes todo lo posible, se sentirán felices con estas pequeñas reseñas cuando nosotros ya no estemos. Y agrego mi bendición para ustedes, mis amados hijos, nueras y hermosos pequeños nietos. Vuestra madre, Abuela Emma.

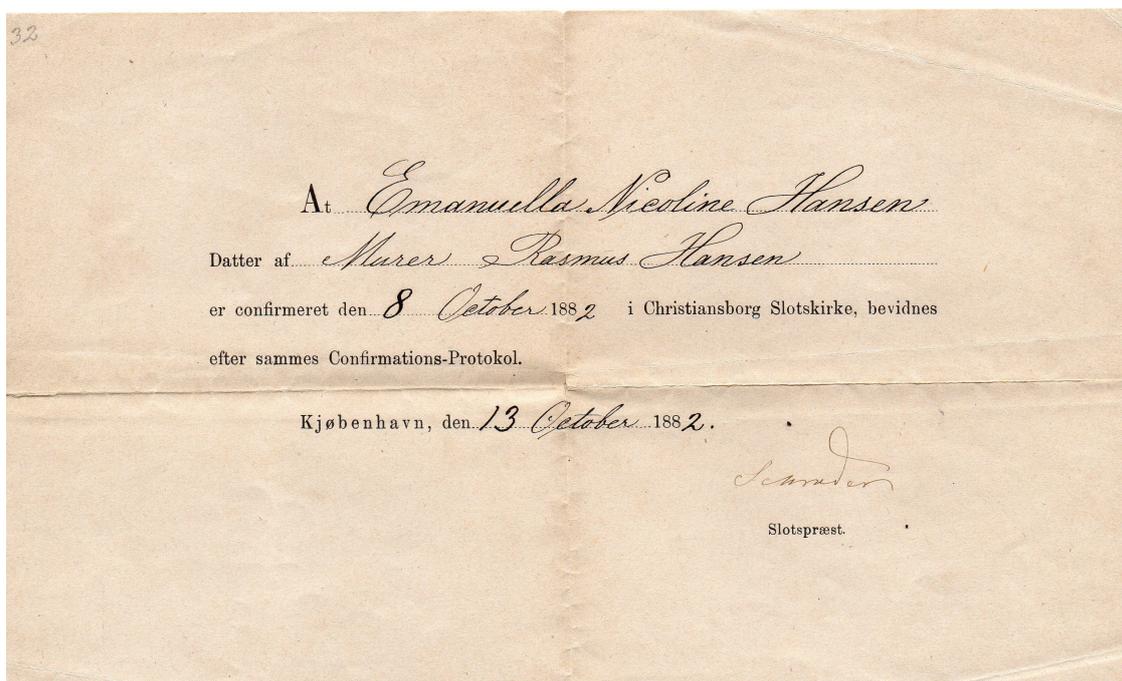
Emma Hansen de Pedersen falleció en Buenos Aires en 1949 y su marido, Hans Henrik, en 1943. De los tres hijos sobrevivientes, Alfred, que había nacido en 1899, murió en 1981; Thorvald, nacido en 1900, falleció en 1974, y Johannes, nacido en 1901, falleció en 1990.



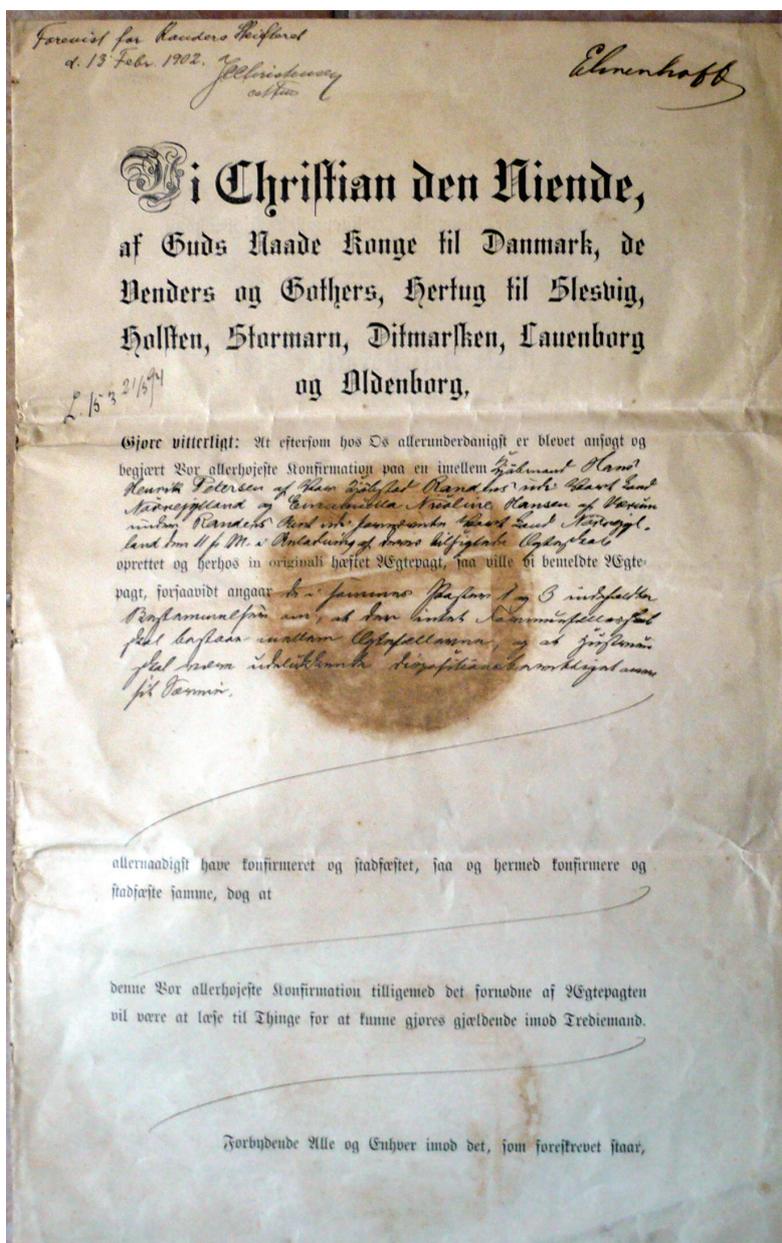
Emma Hansen



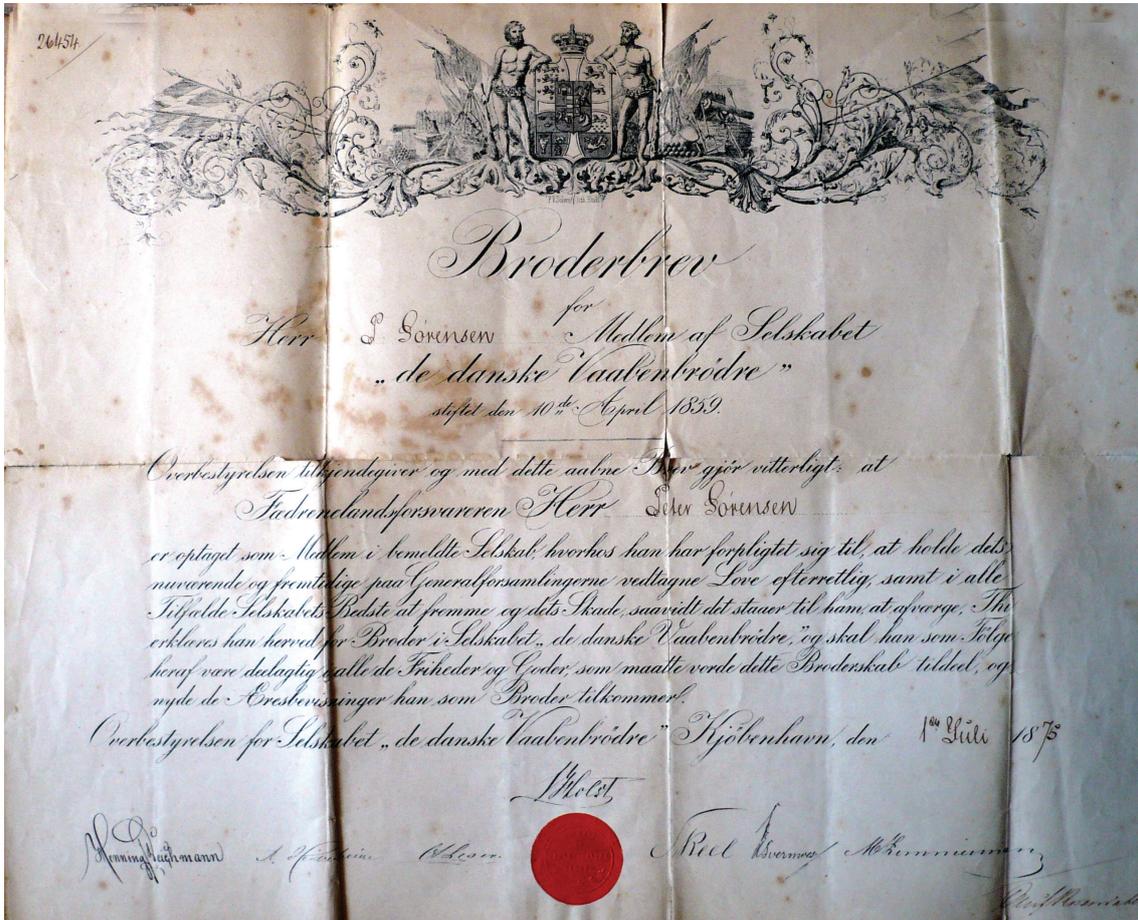
Hans Henrik Pedersen



Emma Hansen. Certificado de confirmación, 1872



Certificado del matrimonio Pedersen-Hansen, 1894



Certificado que acredita la pertenencia de Peder Sorensen, padre de Hans, a una hermandad, 1875



Libreta de Bautismo, 1879. Anverso



Folleto del "Wittekind", donde vinieron los Pedersen en 1910



Emma Hansen con su hijo mayor



Biciclería de Hans Pedersen

Ulisse e Penelope migranti / Ulises y Penélope migrantes



Tandil, Iglesia Dinamarquesa

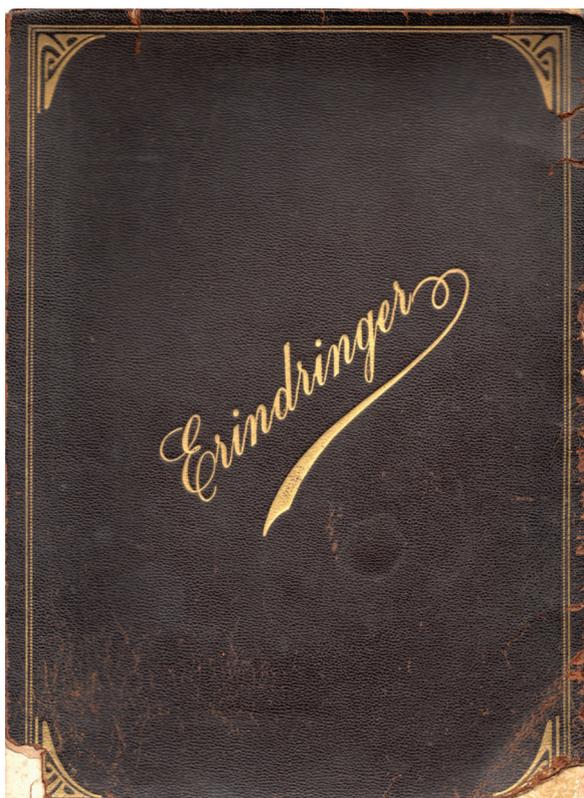


Tandil, Alumnos del pastor (Del libro de María Bjerg)

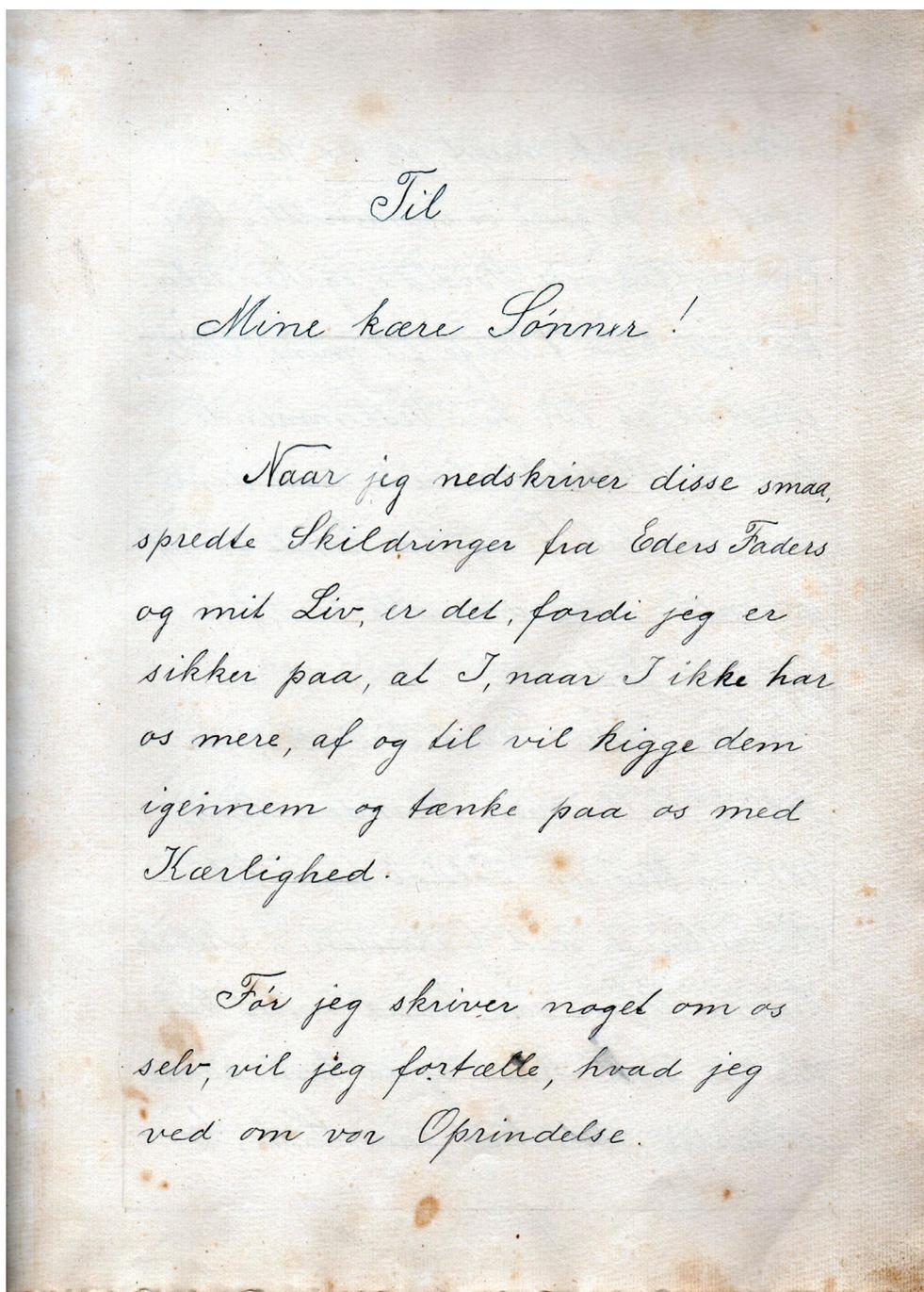
Ulisse e Penelope migranti / Ulises y Penélope migrantes



Tarjeta postal enviada de Dinamarca a Tandil, para Hans Pedersen



Carátula de las MEMORIAS de Emma Hansen



Página inicial de las MEMORIAS de Emma Hansen

bedt til min himmelske Fader, ikke har været uden Virkning. Han har efterhaanden, ja lidt Tider paa en næsten vidunderlig Maade, vist Kundskab for os, og saa gælder det om at tage imod hans Løsnings paa en Maade, som vil være efter hans Gudske og Vilje, saa det kan blive til Velsignelse for os.

Det er mit Haab, at I mine kære Sønner vil forstaa det, at I vil indrette jert Liv saadan, at I kan opfylde de Forpligtelser, som det er en Bessag for jer at ordne, og at I aldrig oven det himmelige maa glemme det evige, men huske paa, at hvad nytter det os, om vi vandt hele Verden, men tog Skade paa vor Sjæl.

Hermed vil jeg saa slutte disse mine Livsindringer. De har ingen Betydning og Interesse for andre end for jer og for dem, der hører jer til, men jeg tror nok, at I holder saa meget af Far og Mor, som med Glæde har gjort for jer alt, hvad der stod i ^{der} Magt, at I, naar vi er borte, vil være glade ved disse smaa Opbehold.

Og hermed følger min Velsignelse til jer min elskede Sønner, Svigerdøtre og søde smaa Børnelinge.

Eders Moder, Abuela Emma.

Bibliografía

BJERG María, 2001, *Entre Sofie y Toveville - Una historia de inmigrantes daneses en la Argentina (1848-1930)*, Editorial Biblos, Colección Plural, Buenos Aires.

FUGL Juan, 1986, *Memorias de Juan Fugl: Vida de un pionero danés durante 30 años en Tandil, Argentina, 1844-1875*, traducción de Alice LARSEN DE RABAL, ed. de la traductora, Buenos Aires.

LYNCH John, 2001, *Masacre en las pampas - La matanza de inmigrantes en Tandil, 1872*, Emecé Editores, Buenos Aires.

GRINBERG León y Rebeca, 1984, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Alianza Editorial, Madrid.

www.um.dk/Publikationer/UM/Espanol/DatosSobreDinamarca/Historia/html/chapter01 (15-12-2010).

Donne in attesa: l'emigrazione che resta nella letteratura argentina contemporanea

Camilla Cattarulla
Università di Roma Tre

...ma l'emigrazione ha cambiato tutto. Gli uomini mancano e il paese appartiene alle donne.
(Carlo Levi, *Cristo si è fermato ad Eboli*)

Come è ormai noto, lo studio dell'emigrazione e dell'immigrazione (o delle migrazioni, termine che adesso si preferisce perché ingloba le due modalità di spostamento) è interdisciplinare: se ne occupano storici, psicologi, sociologi, economisti, antropologi, etnologi, politologi, linguisti e letterati. Ed è altresì noto che l'Italia, dopo essere stata dalla seconda metà dell'Ottocento e fino agli anni '60 del Novecento il principale paese esportatore di manodopera nel mondo, è poi diventato un paese di immigrazione, in cui le donne sono una componente importante e ben visibile in contrasto con il carattere prevalentemente maschile della nostra emigrazione storica. La riflessione sulla storia presente ha portato gli storici a ragionare su quella passata, a sollecitare la loro attenzione sulla presenza delle donne nelle migrazioni e ad individuare punti di contatto tra i due momenti storici¹. In effetti, in ottica di economia familiare transnazionale, è possibile ravvisare in entrambi i fenomeni storici un preciso ruolo delle donne nel processo migratorio, sia che esse partino o che restino. Insomma, la decisione di emigrare è anche il frutto di una complessa strategia familiare in cui continuamente si distinguono e si ridefiniscono i ruoli di genere. In questo senso, studiare l'emigrazione al femminile vuol dire studiare la genesi della scelta di emigrare, la partecipazione all'attività economica dei vari membri della famiglia, i rapporti di coppia e parentali, i cambiamenti culturali. Gli storici dell'emigrazione hanno da

¹ Le testimonianze delle attuali immigrate in Italia rivelano che l'esperienza migratoria è raccontata in modo diverso da uomini e donne. Ma tale differenza si ritrova anche nelle emigrazioni passate: Laura Gambi ha intervistato donne dell'Emilia Romagna emigrate in Argentina nel secondo dopoguerra rilevando come da parte loro non vi sia pudore nel parlare della propria esperienza migratoria in termini di delusione e fallimento, aspetto che gli uomini difficilmente ammettono. Cfr. GAMBÌ L. 2008.

subito riconosciuto l'importanza della famiglia, trascurando però il ruolo specifico delle donne in relazione al progetto migratorio. E nonostante attualmente questi discorsi siano abbastanza superati, la presenza della donna emigrante continua ad essere un tema poco esplorato.

È indubbio che le fonti storiche sono meno ricche di quelle contemporanee, ma è anche vero che le nuove tendenze degli studi storici hanno favorito la raccolta di fonti non tradizionali (lettere, fotografie, documenti famigliari, relazioni di viaggio, ecc.), di rintracciare e promuovere la scrittura di autobiografie, diari e memorie, di intervistare gli emigrati del secondo dopoguerra o i discendenti di emigrazioni passate, insomma di usufruire di un patrimonio documentario in cui è apparsa importante anche la fonte più squisitamente letteraria, come il romanzo famigliare o quello pseudoautobiografico a tema migratorio. Nel caso della letteratura argentina, va detto che dal 1961 agli anni '80 la produzione finzionale sull'immigrante è piuttosto scarsa. Ovviamente vi sono cause storiche e culturali interne ed esterne. Innanzitutto il flusso migratorio cessa in Argentina proprio dai primi anni '60. Inoltre, l'Argentina, da paese che aspirava ad essere tra i primi al mondo per le sue possibilità di sviluppo, viene declassata a paese del Terzo Mondo. In più vi è una situazione di politica interna in cui l'alternanza di golpes militari a governi pseudodemocratici culmina, nel 1976, nell'ultima dittatura militare andata avanti fino al 1983. Infine, a partire dagli anni '80 si va consolidando la teoria del pluralismo culturale che, analizzando i registri matrimoniali (dove si riscontra una prevalenza endogamica) e constatando una scarsa mobilità sociale tra i gruppi migratori, definisce la società argentina come il prodotto di tante autonomie culturali, rivalutando l'apporto immigratorio in termini di tradizioni proprie e distinte. Così, privilegiando analisi concentrate su gruppi di immigranti aventi la stessa origine nazionale, regionale e locale, si è evidenziata la presenza di quartieri etnici, catene migratorie, stampa periodica e istituzioni proprie su cui si era andata forgiando la nuova società. Si può ipotizzare che questa formulazione (di scuola nordamericana e in opposizione alla teoria della fusione culturale o *crisol de razas* elaborata da Gino Germani) abbia contribuito alla nascita di una letteratura a tema migratorio che cerca le proprie radici, così come è altrettanto ipotizzabile che, prima degli anni '80, le teorizzazioni di Germani possano aver frenato una produzione narrativa in cui anche la presenza della donna immigrata, considerata ancora elemento passivo della trasformazione sociale, è ininfluente nel processo di fusione.

La necessità di riannodare i fili con l'identità culturale di origine si ripropone sul piano

dell'immaginario letterario con un uso prevalente della forma pseudoautobiografica, indicativa dell'importanza che ciascun autore attribuisce alla memoria in quanto l'elemento in grado di mantenere il legame con il passato per poter meglio interpretare il presente. La memoria riproposta in questi testi appartiene all'orizzonte familiare dell'autore e significa il ricongiungimento con luoghi, tempi, tradizioni, situazioni, persone che rinviano a una "dimensione locale" dell'identità il cui spazio di appartenenza privilegiato è il paese natio, metaforizzazione della presenza di tante patrie culturali disseminate in terra argentina.

Questa nuova linea della letteratura di emigrazione può essere stata provocata anche dal già citato golpe del 1976, i cui effetti di crisi politica ed economica hanno determinato negli anni della dittatura militare un continuo esodo verso i paesi d'origine della famiglia, in prevalenza europei. Di fatto,

si disegnava così un tragitto leggibile, certo, come partenza e allontanamento, ma anche come ipotetico viaggio di ritorno, evento di cui probabilmente si era favoleggiato in una tappa della storia familiare. Era facile allora entrare nei panni di un nonno che faceva ritorno alla propria terra (CATTARULLA C. – MAGNANI I. 2004: 12-13).

Altro fattore che si può aggiungere per giustificare il recupero del passato familiare è quello riferito al nuovo ruolo svolto nel panorama internazionale da paesi tradizionalmente di emigrazione, come Italia e Spagna, aspetto che contribuisce a rivalutare una discendenza migratoria fino ad allora messa a tacere. Così come l'interesse per la storia quotidiana, per la microstoria, può aver favorito narrazioni in cui il bagaglio culturale di aneddoti e ricordi di famiglia diventa un materiale indispensabile per una revisione della propria identità e una riflessione sul mosaico culturale nazionale.

In questo contesto il ruolo dell'oralità è fondamentale, sia nella struttura narrativa (con la presenza di un testo costruito a partire dal ricordo di uno o più personaggi), sia nella sua genesi per il debito che gli autori riconoscono ai ricordi di famiglia. È proprio a partire da quest'insieme di tradizioni che la narrativa argentina contemporanea a tema migratorio comincia a connotarsi al femminile, perché la memoria, l'aneddoto e il racconto quasi sempre sono un fardello che le

donne hanno conservato e dispensato alle nuove generazioni.

Ma la finzione può essere esaminata anche in quanto “documento” che permette la ricostruzione, “dall’interno”, delle condizioni sociali e/o politiche nella fase preimmigratoria, dei meccanismi d’inserimento nella società latinoamericana urbana ed extraurbana, della costruzione di un’identità culturale e nazionale composita e anche, entrando più nello specifico, della storia della donna che restano nei paesi d’origine in attesa di un ritorno dei compagni/mariti/figli o di un biglietto di viaggio per poterli raggiungere, moderne Penelopi impegnate a gestire i beni di famiglia.

Vediamo in proposito un brano tratto da *Si hubiéramos vivido aquí* (1998), dell’argentino (discendente di calabresi) Roberto Raschella:

Tu abuelo partía... y cada vez que partía, yo me extendía en la vida y me reducía en tierras... Un hijo más, un predio menos... Quería repartir, repartir alegremente... por unos pocos sueldos... Y los hombres venían, necesitados, viciosos, encuriosidos... Tratábamos de palabra... Y el notario transcribía a la carta... finos caracteres apresos de memoria... como los anatemas, como las glorias... que ya se escribieron y se seguirán escribiendo varios miles de años por delante...

”Cómo me divertía... Registra tú, decía yo... una firma mía puedes inventarla, pero no puedes saltar sobre los campos como el sol sobre el mundo, no puedes hacer crecer la vida en la guerra. No puedes legiferar el futuro de los muertos... ¿Qué poder tienes, querido basilisco, querido don bártolo?

”Yo fui mujer sola... Nadie me tocaba, y menos el alma... Ordenaba... como una principesa... Forse me obedecían... A veces, me preguntaba si era cierto que Roque había existido... Si alguien se va del país y es querido... las cosas saben de él... Abres una puerta y encuentras el último rincón donde abrazó el hijo y lo besó entre lágrimas... Bajas a la plaza y su mejor amigo se le parece como un hermano desconocido... Otra voz del sueño te dice que mires la valija pronta y cerrada en sus manos, la ropa revuelta de fugitivo, los frascos y el tornasol del aceto... No me pasaba así con Roque... Era sólo una sombra de amor, abautizada

un día en el placer que acompaña siempre cada cosa natural...” (RASCHELLA R. 1998: 73-74)².

Nella società rurale, le donne restavano a casa per provvedere ai lavori agricoli e così permettere agli uomini di emigrare. Come ricorda Bruna Bianchi: «le donne garantirono con il loro lavoro il successo dell'emigrazione maschile e riuscirono a salvaguardare la stabilità della vita economica e familiare» (BIANCHI B. 2001: 258). Ma le donne restavano anche perché gli uomini emigranti non riuscivano a trovare canali di inserimento per le mogli nel mercato del lavoro e perché la maggioranza delle occupazioni erano selezionate sulla base del genere, così come le reti create dagli uomini davano accesso prevalentemente a lavori maschili. Nei luoghi d'origine, le donne non solo assunsero nuove funzioni nell'economia agricola sobbarcandosi lavori pesanti, ma, grazie all'emigrazione, acquisirono anche nuove competenze e fecero propri nuovi ruoli sociali. La vita per le donne cambiò: impararono a leggere e a scrivere per comunicare con mariti e parenti all'estero, impararono ad amministrare denaro e proprietà, varcarono il confine tra vita pubblica e vita privata. La partecipazione ad un'economia familiare transnazionale le costrinse ad affrontare lo Stato e stimolò il loro interesse per il mondo.

Ma fra le donne che restano continua anche ad alimentarsi l'immaginario sull'America che però, dal loro punto di vista, la trasforma in un “mostro” che inghiotte i loro uomini (mariti e figli), ribaltando l'idea di Eldorado, Paese di Bengodi o Terra Promessa, raffigurazioni tipiche di un'America come luogo della realizzazione dei sogni. Ecco come un brano tratto da *Gente conmigo* (1961) di Syria Poletti ci ricorda questo aspetto:

Cuando salía por las afueras, las lavanderas y las mujeres ocupadas en las faenas de los campos me llamaban a grandes voces:
-¡Hola tú! ¿No llegaron cartas de América?
-¿De qué América? – preguntaba yo, sabihonda. – ¿Del Norte o del Sur?
-Pues... ¡De América! Mi hijo tomó el barco en Génova...

2 In questa e nella successiva citazione tratta dallo stesso romanzo di Raschella si può notare come l'autore abbia proposto una “lingua dell'immigrante” in cui le interferenze dell'italiano e del dialetto calabrese si mescolano allo spagnolo. In un tale procedimento di scrittura Ilaria Magnani ha individuato una forma di idioletto che acquisisce una centralità innovatrice rispetto alla tradizione letteraria del *sainete/grotesco* in quanto definisce la costruzione di una “lingua della memoria” dotata di “coscienza comunicativa”. Cfr. MAGNANI I. 2004.

-Pero, la dirección de su hijo, ¿está escrita en inglés o en español?

-¡En americano!

Yo entonces me detenía. Les explicaba. América es grande. Hay dos Américas. No, tres. ¿Tres...? Sí, y se hablan varios idiomas, como aquí, cuando hay maniobras militares. Dígame el nombre de la ciudad... ¿Buenos Aires?

Decía Buenos Aires con un imponderable temblor.

A veces ellas chapurreaban un nombre. Otras no. Me miraban azoradas, no por mi sabiduría, sino por la trascendencia de esta América que era una y dos y tres con tantos idiomas como dialectos, menos el italiano, cosa inexplicable. Una tierra que no se hallaba por el lado de Rusia ni por el lado de Trípoli.

Era otra cosa: era la que se comía a los hijos. Porque de los demás países la gente regresaba: de Alemania hablando pestes; de África con las fiebres palúdicas; de Australia con un montoncito de dinero. En China, por lo menos, los misioneros morían. O si volvían, eran cardenales. Pero de América la gente no volvía. O si volvían era para ser otros. Eran americanos. Tan americanos que las pobres madres no sabían cómo tratar a sus nuevos hijos de tan manipulados y distintos que eran. Ahora hasta se extrañaban de que en las casas no hubiese baños.

Porque en América el monstruo les había comido el corazón, decía doña Martina, la vieja más vieja del pueblo (POLETTI S. 1967: 13-14).

L'immaginario americano come meccanismo che alimenta una presunzione utopica e fa intravedere la possibilità di cambiare radicalmente in meglio la propria vita sfuggendo a un destino che sembra immutabile, dal punto di vista delle donne che restano acquisisce valenze negative. E così come Penelope non sa dove si trovi Ulisse, anche le donne che restano non sanno precisamente in quale America stiano i propri uomini. Se poi questi uomini tornano, le donne li accolgono con la perplessità di chi si trova davanti a qualcuno la cui immagine attuale non corrisponde al ricordo, così come Penelope scruta con diffidenza l'Ulisse tornato a Itaca.

Ma per le donne che restano si crea anche un nuovo stato civile: quello delle vedove bianche. Ecco un brano tratto ancora dal romanzo di Roberto Raschella:

-¿Eres casada, eres viuda? –le pregunté.

-No lo sé.

Y entonces Antonia me contó confiada la historia del padre y esposo lejano. Lucano se llamaba él, y sería algo más anciano que yo. Tenía dos posentes brazos, acaso el único motivo del amor de la mujer. Los primeros años del matrimonio habían sido buenos, con Linucha recién llegada y algún trabajo siempre por hacer. Después, a los treinta años, disperso ya el estado de padre, Lucano se fue del país, y varias primaveras pasó en la promesa de llamar a la esposa y a la hija: habría de ser cuando las expensas fueran menores que las pagas. Y como resultaba fácil confundir las estaciones a un lado y a otro lado, las primaveras se sucedieron, y Linucha que crecía con la belleza de los seres abandonados, enmudeció cuando se hablaba mal o bien del padre y también delante de ciertos hombres, jóvenes o bárbaros.

[...] Quería saber, también ella quería saber. ¿Por qué no volvía el hombre? ¿Qué mal le había hecho? Y era una reflexión apenas expresada, pero que a mí se indirizaba, como un desahogo de su alma conmigo. Pero la casa se podía cerrar sobre mis ojos en cualquier momento, y una ola de furor se hubiera combinado con piedad, el temible furor, la temible piedad de las mujeres. (RASCHELLA R. 1998: 153-154).

L'interruzione dei rapporti degli emigranti con la famiglia d'origine, provocata dalle difficoltà di comunicazione, dalla vergogna per non voler tornare più poveri di quando si era partiti o anche dall'essersi creati una nuova famiglia nel paese di destinazione (evento non così infrequente), determina una situazione di disagio per le donne in attesa di un contatto con i loro uomini. La difficoltà è accresciuta dal fatto che nel tessuto sociale di appartenenza si diffonde una critica moraleggiante che vuole la donna separata dal compagno più facile a cadere nelle tentazioni, pericolosa per l'ordine costituito e per la sessualità, un aspetto che, come segnala Franzina, in Italia sedimenta «man mano nella cultura folklorica, specie del Mezzogiorno, sino a tradursi in luogo comune sulle spose sole e infedeli degli 'americani'» (FRANZINA E. 1993: 297). Ma, sicuramente, si tratta di un aspetto che non era estraneo anche ad altre collettività migratorie

contadine, come quella galiziana e registrato anche dalla letteratura. Vediamo in proposito un brano tratto da *Hacer la América* di Pedro Orgambide:

Ella dice que Manuel se fue a América y nadie le pregunta más. No son de muchas palabras en el pueblo. Si los hombres se van, saben por qué lo hacen. Así que ella sigue caminando, vestida de negro, encomendándose a la Virgen y a Dios. Hay viejas como cuervos que dicen que no la va a llamar, que Manuel se fue a América como Mambrú a la guerra. Carmen no les responde: sigue amasando el pan, lavando las sábanas en el río, con la certidumbre de que Manuel la llamará porque para eso es su marido. Manuel le dijo: me voy a América, mujer. Y ella le puso los pantalones en la maleta, dos camisas, un saco, los botines regalo de su primo y un crucifijo para que cruzara el mar. Conseguiré trabajo, mujer. Y luego vendrás tú y los hijos. Y Manuel es hombre de palabra. De pocas palabras, a decir verdad. Carmen no tiene por qué bajar la cabeza ante las vecinas y los cuervos. Tiene familia, tiene honra. Y lo tiene a Manuel aunque esté del otro lado del mundo. Así que a callar, se dice y espanta una bandada de niños y gallinas y palomas, un ruido malicioso de romerías, un rosario de chismes. ¡A callar! (ORGAMBIDE P. 1984: 11).

E ancora:

Al salir de la iglesia, Carmen siente las miradas de las viejas, los agujones y las agujas del chisme detrás de la persiana, una mano que la señala mientras cruza la calle, una mano vieja, de beata, de bruja, y se mira las manos que se le van por el aire a Buenos Aires a buscar a Manuel. (ORGAMBIDE P. 1984: 15).

Se è vero che sulle donne si esercitava il controllo vigile e critico della comunità di appartenenza³, anche per gli uomini emigrati non era facile sfuggire alla sorveglianza sociale del

³ Si potrebbe verificare con le latinoamericane attualmente emigrate in Italia se in fondo proprio gli attuali mezzi di comunicazione in rete (come ad esempio i *social network*) non finiscono per creare villaggi virtuali in cui le donne sono vigilate a distanza.

paese, esercitata attraverso compaesani e parenti emigrati con loro.

Insomma, la letteratura a tema migratorio, così come le corrispondenze epistolari, testimonia come la passività della donna e la sua presunta mancanza di autonomia nella famiglia patriarcale vada ridimensionata: come gli uomini anche le donne si muovevano in una rete di obblighi e reciprocità e partecipavano a quel processo di modernità al quale il fenomeno migratorio ha dato grandi contributi⁴.

4 E che attraverso l'analisi di testi letterari sia possibile delineare un'immagine femminile non esclusivamente confinata nello spazio dell'abbandono e dell'attesa, è opinione anche di Sebastiano Martelli il quale segnala come l'analisi permetta piuttosto di disegnare figurazioni alternative che «anticipano o emblematicamente rappresentano le mutazioni culturali e sociali della modernità» (MARTELLI S. 2002: 451).

Bibliografia

- BIANCHI Bruna, 2001, *Lavoro ed emigrazione femminile (1880-1915)*, in Piero BEVILACQUA – Andreina DE CLEMENTI – Emilio FRANZINA (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. I: *Partenze*, Donzelli, Roma, pp. 257- 274.
- CATTARULLA Camilla – MAGNANI Iliaria, 2004, *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*, Città Aperta Edizioni, Troina.
- FRANZINA Emilio, 1993, *Donne di emigranti e donne emigranti. Per una storia dell'emigrazione femminile italiana*, in *Non uno itinere. Studi storici offerti dagli allievi a Federico Seneca*, Stamperia di Venezia, Venezia, pp. 291- 317.
- GAMBI Laura, 2008, *Il pieno e il vuoto: storie di donne e uomini fra L'Emilia Romagna e l'Argentina*, "Altreitalie", nn. 36-37, pp. 242-256.
- MAGNANI Iliaria, 2004, *La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea*, in IRENE ANDRÉS-SUÁREZ (a cura di), *Migración y literatura en el mundo hispánico*, Editorial Verbum, Madrid, pp. 233-244.
- MARTELLI Sebastiano, 2002, *Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, Vol. II: *Il Novecento*, Liguori, Napoli, pp. 451-469.
- ORGAMBIDE Pedro, 1984, *Hacer la América*, Bruguera, Buenos Aires.
- POLETTI Syria, 1967, *Gente conmigo*, Losada, Buenos Aires.
- RASCHELLA Roberto, 1998, *Si hubiéramos vivido aquí*, Losada, Buenos Aires.

Il ritorno di Penelope, il ritorno da Penelope

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino

La denominazione “Odissea all'alba” con cui è stata designata la più recente operazione militare, in terra libica, intrapresa dalle potenze occidentali, sottolinea come del poema omerico si colga soprattutto la valenza bellica, lasciando le altre componenti in posizione secondaria. Al valore del contatto tra individui e culture si privilegia quello dello scontro. Il maschile –certo maschile- primeggia quindi sul femminile. Nel poema è maschile l'itinerare del prode manipolo di guerrieri, femminile la permanenza e l'accudimento. L'eroico Ulisse è sposo atteso e padre latitante, Penelope è la sposa fedele, ma anche colei che gestisce con accortezza il proprio mondo. Si mostra abile a vivere sul margine: tra Ulisse ed i Proci, tra la dedizione e la mediazione, tra il passato e il futuro, governa il presente nel diplomatico equilibrio che fa convivere minaccia e potenzialità. La tela tessuta o disfatta, che ha reso famoso il suo personaggio, è il perfetto esempio della compenetrazione dei diversi, ma anche dell'operosità con cui ella fa fronte alle necessità del quotidiano. È la donna sola che apprende a maneggiare le redini del potere quando le circostanze glielo consentono o la obbligano ad afferrarle. Penelope è il prototipo delle vedove bianche¹ e delle tante donne lasciate dagli emigranti a reggere le sorti familiari.

L'*Odissea* è anche un lungo percorso iniziatico. Nella peregrinazione e nell'obbligatorietà dell'esodo, oltre che nell'iniziazione al nuovo ed allo sconosciuto, trova il punto di contatto con alcuni fenomeni demografici quali emigrazione ed esilio assimilati proprio, pur nel variare delle cause, dalla stessa coazione al movimento. E la proteica narrazione di María Teresa Andruetto, *Lengua madre*, giustappone l'emigrazione economica dei padri, quella intellettuale dei nipoti e l'esilio politico dei figli in un intreccio generazionale entro cui si fa strada la riflessione sulle eredità che ne sono derivate. Centrale è lo sforzo di comprendere lo slancio ideale ed ideologico che

¹ Sull'argomento si veda, in questo stesso volume, il saggio di Camilla Cattarulla. In ambito argentino questo specifico aspetto della tematica migratoria trova un'interessante rappresentazione nel romanzo di Roberto Raschella, *Si hubiéramos vivido aquí* (1998).

aveva spinto un'intera generazione alla militanza politica, con il suo corollario di incomprensioni e fratture.

Il romanzo si può leggere come un'odissea contemporanea, domestica e femminile, entro cui s'intrecciano -come nel poema classico- destini ed itinerari lontani, nello specifico argentini, tedeschi e scandinavi. Negli anni della dittatura Julia, appena laureata, aveva lasciato la località in provincia di Córdoba in cui viveva con la famiglia e si era rifugiata in Patagonia, dove aveva dato alla luce la sua bambina che, per non esporre a rischi, aveva poi affidato ai propri genitori. Per una serie di scelte conflittuali, Julieta è cresciuta con i nonni -mentre la madre è rimasta a Trelew- e, ormai adulta, si è trasferita a Monaco con una borsa di studio. La giovane vive la separazione infantile dalla madre come un abbandono, per questo si rifiuta di recarsi a Trelew per assisterla durante la malattia o accomiarsene al momento della morte. Si piega soltanto alla richiesta di visionare i documenti contenuti in una scatola, che la madre le lascia. La lettura del materiale consentirà a Julieta di ricostruire il vissuto materno, le vicende familiari e la sua stessa storia, ma anche di comprendere, assieme alle ragioni delle scelte ideologiche della madre, quelle dell'intera generazione che negli anni della dittatura optò per la militanza.

I personaggi non collimano con il prototipo greco, ma i ruoli sussistono. Anche qui il padre è latitante. Troppo debole -quanto il personaggio omerico era troppo eroico- per farsi carico della famiglia, sceglie l'esilio e trova rifugio a Stoccolma. In entrambi i casi, la figura paterna è solo una maschera, mentre le responsabilità ricadono su altri. Il personaggio di Penelope si fraziona invece in una pluralità di attori. La solitudine e l'autonomia di pensiero del personaggio femminile, solo alluse nel poema epico, diventano centrali nel romanzo, dove si suddividono tra le due protagoniste, madre e figlia. L'identità onomastica -Julia e Julieta- ribadisce la condivisione del ruolo, mentre la prossimità funzionale -oltre che familiare- è riaffermata dall'estrema somiglianza: «*Sos igual a tu madre! Los mismos gestos, la misma voz, un calco...*» (ANDRUETTO M.T. 2010: 173)² commenta una conoscente. Tale ideale coincidenza tra le due figure è confermata anche dal rapporto con

2 Le citazioni dal romanzo in esame saranno da qui in avanti contraddistinte dal solo numero di pagina riportato, tra parentesi, al termine delle stesse. Per facilitare la comprensione ad un lettore ignaro del testo occorre specificare che il romanzo armonizza al suo interno una grande varietà di materiali eterogenei: lettere con mittenti e destinatari diversi, appunti, volantini, fotografie, disegni, voci che vengono dal passato o che testimoniano su di esso; nella finzione, insomma, quanto è custodito nella scatola che la madre lascia in legato alla figlia è direttamente accessibile al lettore, in apparenza senza mediazioni, ma anzi accompagnato dagli stralci delle parole che esso evoca. Il discorso del narratore onnisciente funge da tessuto connettivo dei materiali dispersi e compone l'ossatura del romanzo. Quanto esula dal contributo del narratore, forse nell'intento di orientare il lettore, appare in corsivo.

la nonna-madre e dalla doppia maternità che questa esplica nei confronti della figlia e della nipote, unendole in un vincolo pressoché fraterno. I tre personaggi disegnano una genealogia femminile³ lentamente scoperta da Julieta che «Lee signos, marcas –leves pero indelebles marcas- de mujeres, en papeles, en pañuelos, fotografías, dibujos y tarjetas... como en el idioma secreto de las mujeres chinas. Lee y se inserta en una genealogía de la que es parte» (155). Tale continuità genealogica risulta portante all'interno del romanzo che assegna agli altri personaggi solo un ruolo da comprimari. Julia e Julieta ordiscono e tessono -strutturano e destrutturano- la loro tela a quattro mani, intrecciando la massa documentaria che la prima ha selezionato ed accumulato per affidarla nelle mani della seconda, chiamata ad elaborarla e metabolizzarla.

La conflittualità tra madre e figlia non consente la comunicazione *in presentia* e la trasmissione del legato tra le due donne. Lettere, foto, documenti, messaggi sono gli strumenti che Julia, nel suo lungo declinare di malata terminale, mette a disposizione della figlia per ricostruire il passato, recuperarne le istanze e superare l'incomprensione che ha vincolato le due donne

Ahora lo sabe: éstas son las cartas que su madre ha jugado –y le ha legado- con una intención que iba más allá de su muerte, para poder encontrarse con ella alguna vez, y lo ha hecho de tal modo, con tal convicción y paciencia, que ese alguna vez ha terminado por llegar.

Ha llegado, como si llegara su madre misma desde algún sitio para hacerla pensar en algunas cosas, para hacer que se mire hasta el fondo, hasta quedar ciega. Así es como su madre ha vivido, piensa, ha vivido esperando con amor, con dolor, con rencor, con paciencia infinita, que el momento llegara, ha guardado celosamente su legado de signos, para el momento *post mortem* en que su hija se encontrara con ella. (185)

Il romanzo si propone come la versione libraria di tale scatola: gli elementi si susseguono in modo apparentemente arbitrario, senza rispettare un ordine cronologico né essere organizzati per

3 Con il termine genealogia non intendo definire solo il legame ascendente e discendente tra consanguinei ma richiamarmi all'atteggiamento che Foucault (1977: 29-54), commentando il pensiero nietzschiano, indica come minuzioso e paziente, interessato a quanto si pensa privo di storia e soprattutto immune al pregiudizio dell'unicità sacra dell'"origine", quella visione metafisica che immagina il principio come portatore di una perfezione essenziale.

tipologia o sulla base degli interlocutori che li hanno prodotti. Nella strutturazione romanzesca la voce di un narratore onnisciente ricuce parzialmente materiali epistolari e documentali di vario genere attraverso il racconto delle esperienze infantili di Julieta, di quelle giovanili della studiosa nel suo radicamento a Monaco o ancora dei disagi e delle emozioni nei giorni del lutto e della lettura.

La frammentarietà della forma ribadisce la necessità di elaborazione cui devono essere sottoposti i contenuti e fa riferimento al procedimento selettivo necessario per approdare alla cosciente acquisizione di una tradizione entro cui inserirsi. La scatola di documenti si profila allora come un contenitore di materiali con cui tessere, proprio come Penelope con i suoi filati, la realtà. Ma è materia grezza che occorre manipolare, per questo «*Estas cartas que abre, lee, perfora y coloca en una carpeta que ha comprado expresamente son testimonio de secretos que lleva sobre sí*» (195). I materiali hanno in sé potenzialità diverse, passibili di concretizzarsi solo grazie all'intelligenza e alla sensibilità dell'interprete che li organizza. Perché solo se elaborata la materia può prendere forma compiuta, «*Las cartas son una partitura y ella una intérprete que las vuelve comprensibles*» (199), ci dice il narratore.

La tessitura intellettuale di Julieta ha il suo contraltare in quella materiale di Julia durante la gravidanza-prigionia, a ribadire anche nelle metafore la continuità dei due personaggi: «*Yo le compraba hilo y ella tejía carpetitas al crochet [...]. A veces, cuando no podía salir por muchas horas, destejía y empezaba otra vez, para tener la cabeza ocupada*» (162) racconterà a Julieta la donna che diede rifugio alla madre.

La relazione interpersonale che vincola i due elementi –madre e figlia– di questa doppia Penelope chiude nel circolo femminile la funzione conservativa e quella analitica, classicamente sottoposte ad una divisione di genere. Propone però anche il superamento tra pubblico e privato, così, la competenza professionale di Julieta nell'analisi della scrittura femminile diventa, suo malgrado, strumento per penetrare le trame familiari, anche quando: «*hubiera deseado vivir desprovista de toda emoción y leer de este modo, diseccionando, los libros de Lessing, la escritura de las mujeres, todo mensaje de este mundo, incluso sus propias cartas de niña, barquitos de papel navegando hacia su madre...*» (143). La complessa vicenda familiare, d'altro canto, rappresenta la metafora di una società traumatizzata che ha perso una generazione, infatti, come suggerisce il narratore «*aunque crea estar leyendo la historia familiar, aunque crea estar descubriendo la vida de su madre, lo que lee es la descripción de una época: la juventud de sus padres y la historia de*

su país en la hora de su nacimiento» (154).

La scatola-eredità offre il materiale per tessere il passato. Ne sorgono gli avvenimenti familiari (l'egoismo della nonna, decisa ad allevare la nipote sottraendola al legame con la madre) e quelli sociali (le traversie di una generazione soggiogata dal sogno della militanza, della rivoluzione da costruire e per questo sottoposta alla violenta reazione dei settori egemoni). I documenti veicolano il rapporto con l'assente, la madre morta, gli attori della resistenza degli anni del Processo, perché, come ricorda Derrida «Non si eredita mai senza confrontarsi con *qualcosa di spettrale e dunque con più di uno spettro*» (DERRIDA J. 1994 [1993]: 31).

Come sottolinea Derrida l'eredità –intesa come trasferimento di una tradizione culturale ed ideologica e non, nell'accezione materiale, di passaggio di proprietà di un bene– non è un procedimento automatico o un meccanico travaso di contenuti, perché abbia luogo richiede invece un attento e cosciente vaglio:

Bisogna vuol dire: *bisogna* filtrare, passare al setaccio, criticare, bisogna discernere tra più possibili i quali abitano la stessa ingiunzione [...]. Se fosse data, naturale, trasparente, univoca se la leggibilità di un mandato non richiedesse e a un tempo non sviasse l'interpretazione, non ci sarebbe mai nulla da ereditare. Se ne sarebbe affetti come da una causa naturale o genetica. Si eredita sempre a partire da un segreto –che dice “leggimi, ne sarai mai capace?”. (DERRIDA J. 1994 [1993]: 25-26)

È per questa ragione che il legato, già frutto della selezione materna, deve essere sottoposto alla nuova, necessaria, elaborazione di Julieta. Vaglio dei materiali ed assunzione del legato si coniugano con un secondo evento, centrale nel rapporto madre-figlia, quello del perdono, che nella vicenda narrata da Andruetto ci riporta esemplarmente, ancora una volta, alle riflessioni del pensatore franco-magrebino sul concetto e la possibilità del perdono. Benché il saggio prenda in esame il male assoluto, quello originato dall'Olocausto, molte delle considerazioni sono valide anche per situazioni meno estreme. «Si scrive sempre per confessarsi, si scrive sempre per domandare perdono» (DERRIDA J. 2004: 102) asserisce il filosofo, riportandoci quindi alla particolare forma di comunicazione scelta nel romanzo dal personaggio di Julia. Trasmissione dell'eredità culturale e richiesta del perdono coincidono ed il passaggio della scatola–legato

assume tale doppio scopo, affidato alla testimonianza scritta. Occorre considerare che essa si caratterizza, contemporaneamente, per l'individualità della comunicazione –che, almeno ufficialmente, annovera un solo emittente ed un unico destinatario– e per la molteplicità degli attori. In questa singolarità è rintracciabile un aspetto saliente della richiesta di perdono, infatti –come indica Derrida– «In un certo senso, il perdono ci sembra non poter essere domandato o concesso che “da solo a solo”, in un faccia a faccia, per così dire, senza mediazione, tra colui che ha commesso il male irreparabile o irreversibile e colui o colei che l'ha subito, e che è il solo o la sola a poter intendere la richiesta di perdono, e a concederlo o rifiutarlo» (DERRIDA J. 2004: 32).

È, infatti, solo nel ristretto rapporto a tu per tu che viene accordato il perdono di Julieta alla madre e sorge la comprensione-condivisione verso una generazione rifiutata. Esso è il frutto di una richiesta che non è esplicitata, ma mediata dal materiale documentario che, oltre a porsi come una garanzia d'oggettività, amplifica le responsabilità estendendole alla coralità del sociale. Secondo il monito di Derrida (2004: 103), «ogni colpa, ogni male è innanzitutto uno spergiuoro» ed esso si genera «non appena nel faccia a faccia c'è il più di due, non appena sorge la questione della giustizia e del diritto [...] Non appena vi è *diritto* e *tre*. [...] Allora, è la giustizia stessa che mi fa spergiuorare e mi precipita nella scena del perdono» (DERRIDA J. 2004: 104). La colpa di Julia deriva quindi dalla dimensione corale, dall'impossibilità di una lealtà multipla: «Tradisco sempre qualcuno per essere giusto; tradisco sempre l'uno per l'altro, spergiuoro come respiro» è la considerazione con cui Derrida disegna la concatenazione dell'inevitabilità della colpa e del perdono. La comprensione di questa dialettica infinita pone le basi della riconciliazione familiare e, poiché l'intera narrazione si muove su due livelli, con un rimando costante tra il piano privato –individuale e familiare– e quello politico, si estende alle dinamiche nazionali e alle fratture non superate che hanno attraversato l'opposizione argentina.

La genealogia familiare entro cui si articola il ruolo, conservativo e tutelare, di Penelope, sdoppiato tra preservazione e comprensione, segna la centralità di un femminile che si è svincolato dalla soggezione al maschile, ma anche il superamento tra pubblico e privato. La trama familiare evoca il perdono –cosciente e memore– di cui la famiglia ha bisogno quanto la componente sociale. Le moderne Penelopi prospettate dal romanzo garantiscono la lucida trasmissione dell'eredità culturale ed attuano il perdono “im-possibile” teorizzato da Derrida, senza disgiungerlo, tuttavia, dalla comprensione documentaria.

Bibliografia

ANDRUETTO María Teresa, 2010, *Lengua madre*, Mondadori, Buenos Aires.

DERRIDA Jacques, 1994 [1993], *Spettri di Marx*, Cortina, Milano.

ID., 2004, *Perdonare*, Cortina, Milano.

FOUCAULT Michel, 1977, “Nietzsche, la genealogía, la storia”, in A. Fontana – P. Pasquino (eds.), *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino.

RASCHELLA Roberto, 1998, *Si hubiéramos vivido aquí*, Buenos Aires, Losada.

Syria Poletti y el oficio de escribir exilios

Fernanda Elisa Bravo Herrera

CONICET - Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas,
Universidad Nacional de Salta, Argentina

A veces me parecía tener en mis manos a los dos mundos. Y era un mismo peso sobre el corazón. Confundía uno y otro. Me sentía parte viva, y a la vez cercenada, de una continuidad indisoluble
(Syria Poletti, *Gente conmigo*)

... en lo que escribo laten Europa y América, pero unidas por una idéntica pasión por el hombre.
(Syria Poletti, *Taller de imaginaria*)

La reescritura de mitos clásicos, especialmente en la literatura hispanoamericana durante el siglo XX, constituye una de las múltiples articulaciones de la apropiación transcultural, de gran atención en el ámbito de la comparatística latinoamericana (KÖNIG VON PRINZ I. 1998) y de la literatura contemporánea (DÍEZ DEL CORRAL L. 1957). Estas revisiones de los mitos asumen un carácter metacrítico y de resistencia en la apropiación y transformación cultural, de tal modo que en el “diálogo” entre dos culturas diferentes la recepción de la palabra ajena es activa, manifestando en ello «la cancelación solapada de la conclusividad de la “última palabra”» (BUBNOVA T. 1993: 88). La revisión de figuras míticas, entre ellas la de Ulises y la de Penélope (BOITANI P. 1992), implica la re-interpretación de arquetipos, por lo que la escritura conforma un universo complejo de resistencia, en el proceso creativo de «auto-realización» y de «concienciación» (CIPLIAUSKAITÉ B. 1994). Entre las numerosas escritoras que en el Siglo XX retoman el mito de Penélope y el sistema de legitimidades y normas que lo configuran, reelaborándolos intertextualmente, se destaca Syria Poletti (1922?-1991) por la complejidad con la que reinterpreta en diversos planos la figura de Penélope desde su triple condición de mujer, inmigrante y escritora, instaurando una

diferente versión de la identidad femenina en lo que puede denominarse “Penelopeida”. La obra de Poletti es, sobre todo, una manifestación de la resistencia al silencio y al orden simbólico de las tramas patriarcales que se imponen a través del arquetipo de la mujer sumisa, pasiva y sedentaria simbolizada en la Penélope clásica, de tal modo que la escritura de Poletti podría identificarse, en esta declaración del derecho a la palabra y a la autonomía, con unos versos de Juana Rosa Pita en *Viajes de Penélope*: «No basta con tejer para la espera / Es preciso viajar: volar la pluma» (PITA J. R. 1980: 62). Escritura y viaje conforman entonces las modalidades con las que el mito de Penélope se reescribe en la producción de Poletti, proponiendo, como mujer, en la reflexión sobre la escritura y sobre la condición de inmigrante, el autoanálisis y la expresión de la identidad, es decir, la emancipación de la mujer como tal –y en tanto como mujer que escribe–, liberándose así de «los efectos que la violencia simbólica, impulsada por las estructuras patriarcales, ha desencadenado sobre la configuración de las identidades femeninas y las formas en que las mujeres interpretan el mundo y se interpretan a sí mismas» (BETETA MARTÍN Y. 2009: 163).

Si bien la obra de Syria Poletti resulta insoslayable en un recorrido por la escritura femenina del siglo XX en la Argentina, en los últimos años no ha sido considerada por la crítica literaria argentina, a excepción del estudio que le dedica María Rosa Lojo en el volumen de la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, coordinado por Elsa Ducraroff (LOJO M. R. 2000). En este estudio aborda, entre otras escrituras de mujeres, la producción de Poletti, desde la cuestión de género, en estrecha relación con la dependencia afectiva materna y la diferencia biológica y cultural impuesta por la maternidad, enfatizándose en éstas la herida y la separación, y señalando la analogía con el “feminismo de la ‘diferencia’”, junto a Poldy Bird, Perla Chirom y Alicia Steimberg. Al respecto, María Rosa Lojo señala que en los textos de Poletti «si bien se aboga contra la dispar adjudicación de derechos y obligaciones según el sexo y la valoración social que le es adjudicada, por otro lado se mantiene el peso ancestral de la determinación biológica sobre la conducta y las actitudes de las mujeres» (LOJO M. R. 2000: 35), inscribiendo el “género mujer” en tensión con los estereotipos y las prescripciones de la tradición masculinista.

La ausencia de Syria Poletti en el espacio de la crítica literaria argentina y la indiferencia de los lectores, en los últimos años, es más evidente si se confronta con la atención y el interés inicial que despertó su producción en Argentina, entre los sesenta y ochenta, no solamente en el ámbito de

la crítica literaria sino también entre los lectores, lo que contribuyó a que sus libros más exitosos fueran reeditados, ubicándolos entre los más vendidos, y que la autora recibiera reconocimientos importantes como el Premio Internacional Losada por *Gente conmigo* (1962), el Premio Cámara Argentina de Publicaciones por *Amor de alas* en 1981, la Faja de Honor de la SADE, entre otros. Esta centralidad ha sido substituida por una indiferencia que ubica la producción de Poletti tal vez no en un olvido, pero sí en los márgenes del canon literario nacional. Por otra parte, la recepción de esta autora en Italia, su tierra de origen, ha seguido una suerte alterna y desapareja, marcada sobre todo por la indiferencia durante la vida de la autora. Aunque el deseo de Poletti, como ella misma declaró en diversas ocasiones, había sido ser reconocida como escritora en su país de origen, fue más bien excluida de dicho espacio literario sin recibir los reconocimientos que esperaba por parte de la crítica literaria italiana. Poletti atribuía este desinterés de la crítica literaria italiana a su elección lingüística pues para dar espacio a su práctica literaria había optado por el español, renunciando al italiano e inscribiéndose así en otro sistema lingüístico y, por tanto, otro canon literario. Sin embargo, otra posible causa puede haber sido el desinterés o, como dice Emilio Franzina, el «reticente silenzio» (FRANZINA E. 1996: 8) que ha caracterizado el descuido, la insensibilidad y el desinterés de la mayor parte de los críticos literarios italianos frente a los fenómenos de la emigración, para los cuales este fenómeno queda estrictamente reducido y disminuido a la estética del luto, del lamento.

No obstante el interés que gozó en Argentina entre los sesenta y ochenta, en Italia prevaleció, especialmente durante la vida de Poletti, la indiferencia en la crítica literaria, que Renata Londero explicó desde la extraterritorialidad lingüística y cultural (STEINER G. 2009 [1972]) en la cual se inscribió la producción de esta autora, y que determinó que la misma se ubicara «in una sorta di terra di nessuno, sempre in bilico fra il rimpianto per la perdita del paese natale e l'adozione entusiastica della nuova patria americana» (LONDERO R. 1993: 47). A esta indiferencia inicial –en la cual, sin embargo, es necesario citar como excepción los artículos y las reseñas de Giuseppe di Ragona, Michele Ricciardelli, Giuseppe Carlo Rossi, Renata Londero, Claudia Razza y Patrizia Spinato– siguió un fuerte interés liderado fundamentalmente por Silvana Serafin, quien desde el CIRF, el Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua del Friuli y la Università di Udine, coordinó varios proyectos de investigación que contaron con el apoyo de la Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia. Estos proyectos –“Presenza, cultura e tradizioni dei friuliani

in Hispano-america”, “Culture a confronto: l’emigrazione friuliana oltreoceano”– conformaron, como lo sostiene Serafin, «il primo intervento sistematico, dal punto di vista letterario, linguistico e culturale, per lo studio e l’osservazione delle comunità friulianofone delle Americhe e dell’Australia» (SERAFIN S. 2005: 9), atendiendo particularmente la narrativa y la emigración y considerando la obra de Syria Poletti como «punto di riferimento [...] in quanto espressione sintetica dell’esperienza di mutamento e di rinnovamento implicita nel fenomeno migratorio» (SERAFIN S. 2005: 9). Los resultados de dichas investigaciones se publicaron en la Biblioteca della Ricerca di Studi di Letteratura Hispano-americana de la editorial Bulzoni, dirigida por Giuseppe Bellini y Silvana Serafin. Estas publicaciones –*Contributo friulano alla letteratura argentina* (2004a), *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...* (2004b) y *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto* (2005)–, coordinadas por Serafin, reúnen diversos ensayos de Javier Grossuti, Federica Rocco, Silvana Serafin, Chiara Gallo, Sagrario del Río Zamudio, Mara Donat, Susanna Regazzoni, Renata Londero, Catalina Paravati. Otro resultado de este interés póstumo en Italia hacia la obra de Poletti son las traducciones de algunos de sus textos: en 1998 se publica *Gente con me* (traducción de *Gente conmigo* a cargo de Silvana Serafin), en el 2005 *Anche le fate fanno l’autostop* (traducción de Gianpaola Facchin de *Las hadas hacen dedo*) y en el 2007 *La linea del fuoco* (traducción de *Línea de fuego* realizada por Catalina Paravati).

No obstante este relieve póstumo alcanzado por la obra de Poletti en Italia, en Argentina la atención hacia esta escritora ha ido progresivamente menguando hasta prácticamente borrarse, en fuerte contraste con el boom que la caracterizara décadas atrás. No se trata solamente de una ausencia de estudios dedicados a esta autora, en el ámbito de la crítica literaria argentina, sino también de un desinterés, de un olvido, por parte de los lectores, lo que determina que muchos de sus libros sean inhallables en librerías y repositorios públicos y que no se hagan nuevas reediciones. Resulta, pues, necesario, para configurar un mapa completo de las voces literarias femeninas en Argentina, incluir en el mismo voces olvidadas y marginadas como la de Syria Poletti, para así delinear en su complejidad y variedades el espacio literario, especialmente el narrativo y en relación con la literatura autobiográfica argentina. Por otra parte, la inclusión de estas producciones contribuiría a reflexionar sobre el canon y la conformación del mismo, en vinculación con problemáticas propias de la historiografía literaria. Se trataría, entonces, de

volver a pensar el canon literario, las inclusiones, las exclusiones y las transformaciones que en dicho proceso se producen, y la valoración de la «escritura femenina» en el mismo.

En relación con esto, y atendiendo especialmente a la inmigración como eje estructurante de la “poética” de Syria Poletti, las literaturas nacionales evidencian formas de pensar e interrogar el Estado nacional. En el (des)dibujarse de las identidades territoriales y de las fronteras por las migraciones y la (des)globalización es importante vincular el Estado con las migraciones, en el accionar entre la expulsión y la integración, pues «pensar la inmigración es pensar el Estado y es el Estado el que se piensa a sí mismo pensando la inmigración» (DOMENECH E. E. 2009: 7). La inmigración, entonces, contribuye a repensar la problemática de la identidad nacional, movilizand también cuestiones de género, que dejan de ser invisibles, resaltando todas las particularidades de los movimientos migratorios femeninos (CACOPARDO M. C. 2011). Por ello, recuperar la escritura de Syria Poletti es fundamental para re-pensar sobre la configuración del Estado nacional y de su literatura. Esta reflexión comprende la problemática de género y el fenómeno inmigratorio que incidió en la configuración del imaginario alrededor de la “nación”, entendida ésta «como un sistema de significación cultural» (BHABHA H. 2010 [1990]: 12).

Poletti, por otra parte, escribe sobre la inmigración habiendo sido ella misma inmigrante y propone en su escritura y en su elección lingüística un modelo de integración, es decir, una forma de solución al proceso migratorio y a las relaciones de género. Rescatar la producción y la figura de Poletti implica, por lo tanto, repensar en Argentina la cuestión migratoria desde una perspectiva de género y en vinculación con la literatura, y, como indica María José Magliano,

Reflexionar sobre las maneras de pensar, construir y tratar a la mujer migrante por parte del Estado es fundamental en la medida en que las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales están moldeadas por las jerarquías de género y esto se manifiesta en la elaboración de políticas públicas. Las políticas, como instrumentos de construcción nacional, no sólo codifican valores y normas sociales y articulan los principios fundamentales de organización social, sino que también contienen implícitamente modelos de sociedad (MAGLIANO M. J. 2009: 73).

En estos modelos, los procesos de inclusión y de exclusión se complejizan hasta crear una red de movilidades y fronteras lábiles a partir de las cuales se construyen las subjetividades no solamente desde la desterritorialización, la extraterritorialidad –en tanto exilio o expulsión de una lengua y adaptación a otra, en la frontera–, sino también desde una “lugarización” que determine una pertenencia cultural y no necesariamente física. El caso de Syria Poletti podría inscribirse en la problemática de la extraterritorialidad, en la migrancia simbólica que la obliga a elegir una lengua para poder comunicar lo que en la lengua materna no puede, decir un universo perdido en un espacio literario construido con una lengua de adopción que se asume como propia para poder expresarse con esta nueva identidad. Y es que Poletti, paradójicamente, si bien buscaba el reconocimiento en su tierra de origen, había elegido renunciar a su lengua materna, escribiendo en su lengua de adopción. De esta forma se evidenciaba con ello no solamente una asimilación lingüística –revelando implícitamente que, con esta elección, en el nuevo espacio y en esa otra lengua, conquistaba posibilidades identitarias, comunicativas y expresivas que se le negaban en su espacio de origen y que, no obstante, reivindicaba en su universo literario–, sino también, en última instancia y fundamentalmente, la voluntad de radicarse en otra cultura y en otra realidad, integrándose a ellas, como la misma autora explica en *...y llegarán buenos aires*, fundación poética de Argentina, espacio elegido para convertirse en escritora, al asumir otra lengua, una nueva identidad:

Al radicarme en la Argentina y al pretender escribir para argentinos, quise asumir toda la realidad del país y me preparé para escribir como el mejor de los escritores. Y quise ahondar en la historia y en la cultura de América para tener el derecho a opinar, es decir, a crear (POLETTI S. 1989: 65).

Y del mismo modo que se ficcionaliza –con la máscara metanarrativa de la autobiografía literaria– en *Extraño oficio* (1971), remarcando las diferencias entre la propia posición y la voluntad de imponerse a la alienación y la rigidez de modelos y arquetipos que le son ajenos:

Yo me iré a América, donde los mitos quizás sean otros y el drama también, pero donde la gente se juegue al descubierto. Yo no puedo vivir en un país en el que

los jóvenes aceptan esquemas trasnochados y en el que, para valer, tienen que someterse al mandato de sus apellidos. Yo me inventaré un nombre.... (POLETTI S. 1974 [1971]: 173).

Esta elección es la de una nueva Penélope que realiza un viaje físico, pero sobre todo simbólico de emancipación y de auto-realización a través de la apropiación de la palabra. Por otra parte, la elección de la lengua implicó, para Poletti, asumir un rol y una identidad factibles solo a través del desplazamiento y de la nueva “lugarización” que, en tanto se inscribe en un proceso de emancipación femenina comprende en ese movimiento la «concienciación» y un aprendizaje de la libertad (CIPLIJAUSKAITĖ B. 1994). Al respecto, Susanna Regazzoni sostiene que

Syria Poletti nel viaggio in America Latina perde la propria identità e per sfuggire al destino di immigrante si dedica intensamente a costruirsi un altro, un nuovo ruolo sociale e quindi una personalità vergine. Di qui lo sforzo immediato per imparare correttamente un'altra lingua, per costruire la professione di scrittrice (giornalista, romanziera, narratrice per l'infanzia) (REGAZZONI S. 2004: 73).

Por otra parte, esta elección lingüística, además de evidenciar una voluntad comunicativa y expresiva y el deseo de radicarse culturalmente, está vinculada necesariamente con la problemática literaria. Foucault argumenta, en su reflexión sobre el lenguaje y la literatura, que la pregunta, “¿Qué es la literatura?” se asocia, paradójicamente, con el ejercicio de la literatura, y que la misma se responde en el acto de escribir (FOUCAULT, 2006 [1994]: 63). Esta preocupación también se encuentra en la producción de Syria Poletti y podría decirse que toda su escritura es una constancia de esa pregunta. En efecto, toda su escritura –asumiendo un nomadismo interior que la define como una “Penelopeida”– pareciera ser una búsqueda, no tanto de una solución a aquel problema, sino más bien de afirmación y demostración de una respuesta a la pregunta “¿Qué es la literatura?”. Ante esta cuestión, la producción de Poletti la resuelve proponiendo una identificación, por una parte, entre la literatura –comprendiendo por ésta lo ficcional, lo mítico y el entrecruzamiento entre lo oral y la escritura– y, por otra parte, la vida, recogiendo las vivencias personales trasfiguradas literariamente, lo testimonial y lo intersubjetivo, es decir, lo

que pertenece a una comunidad y le permite enclavarse en la historia y en una identidad colectiva. Este juego de identificaciones y vinculaciones necesarias determina su “oficio” de escritora, definiendo con ello su respuesta vital e identitaria a la cuestión de qué es la literatura. Si bien lo vivencial comprende lo comunitario, esta identidad colectiva se presenta rasgada e inscripta en la extraterritorialidad, en la migrancia, en la frontera, en la alienación, en la expulsión, todas éstas experiencias provocadas por los desplazamientos que originan los «relatos de la extrañeza» (AGUILUZ IBARGÜEN M. 2009) y lo que Bauman denomina las estrategias de construcción de la extrañeza (BAUMAN Z. 2002). Todo, a su vez, marcado por la impronta de la memoria, de la auto-representación, del auto-análisis. Ese espacio de pertenencia resulta, entonces, otra construcción ficcional más de este universo “mítico” y no solamente un mero territorio físico o cultural de referencia. En la escritura se registra la búsqueda de la experiencia de las “fronteras” a alcanzar, conocer y superar, tal como lo había hecho el Ulises homérico, de tal modo que el sujeto de la escritura en ello, asumiendo su condición femenina, se representa como una Penélope que viaja y escribe, imaginando audazmente su propia «Penelopeida» bajo el signo de la lejana América y de la herida del «exilio»:

Los viajes que imaginaba eran tumultuosos: siempre imprevistos y tajantes. Por lo general, me imaginaba polizón de un barco, agazapada en la bodega o metida en vedados camarotes de los que acababa por salir airosa y llegar a América con una herida en el costado. Yo también lo había abandonado todo (POLETTI S. 1977: 74).

En la producción de Syria Poletti, las constantes semánticas configuran un mapa que se estructura a partir del trabajo de la memoria y que revela, como núcleos generadores de la palabra poética, a la soledad y a la voluntad de representarse como escritora y como mujer independiente. El permanente cruce entre lo vivido y lo modelizado ficcionalmente instaura un registro en el que el autobiografismo desdibuja los límites entre géneros, haciendo que las narraciones –sea de sus cuentos, sea de sus novelas– asuman ciertos rasgos de un “memorial” modificado por el tiempo, por la escritura, identificando el «vivir» con el «escribir» (POLETTI S. 1989: 71). Su producción puede incorporarse en el género de la «novela autobiográfica», en tanto es posible establecer

analogías y puntos de identificación y contacto entre la identidad del autor y de la de los personajes, aunque el interés se centre en la reelaboración ficcional. Sobre el componente autobiográfico en sus textos, Syria Poletti declaró en un reportaje periodístico, ensamblado por Dora Fornaciari e incluido como apéndice en *Taller de imaginería* (1977), refiriéndose específicamente a su primera novela, *Gente conmigo* (1962), que ésta «resume todo lo que yo pude ver, sentir, padecer, esperar, allí y aquí, pero ampliado, analizado y modificado por la visión de los otros» (POLETTI S. 1977: 161) y que, entonces –como el resto de su producción–,

Es autobiográfica en la medida en que toda obra que nace de adentro refleja fatalmente el universo del escritor: sus ideas, su personalidad y muchas de sus experiencias reales. Pero no todos los hechos, situaciones y personajes que aparecen en la novela, responden a la realidad de mi vida. Por el contrario, hay mayor ficción y rigor de lo que parece a simple lectura. Lo que sucede es que los personajes están cargados de mi subjetividad y es esa carga de vida vivida la que transmite impresión de verdad arrancada de mi propia vida más que de mi propia conciencia estética (POLETTI S. 1977: 161).

La postura de Syria Poletti frente a su escritura se vincula con el nuevo planteo crítico de la autobiografía, a partir de algunas características –entre las que resalta la de la contaminación– que la colocan en el plano narrativo de la escritura novelesca. Al respecto, Franco D’Intino señala que en el siglo XX la lectura de los textos “autobiográficos” se centra ya no tanto en los hechos narrados cuanto en el texto en sí, como forma narrativa particular, propia de la narrativa autobiográfica, por lo que es posible compartir estrategias características de la ficción, en tanto «la verità –se di verità di parla– non si trova più nella corrispondenza tra ciò che è detto e ciò che è stato, ma nella coerenza del discorso stesso» (D’INTINO F. 1998: 238). La autobiografía, paradójicamente, comprendida como “no-género” literario se presenta cercana, aparentemente, «a una referencialidad, al transcurso de una vida *según ha sucedido*, cuando en realidad se trata de un *resultado* de escritura, de la puesta en funcionamiento de un mecanismo retórico que *engendra el modelo* más que lo replica –la vida como *producto* de la narración» (ARFUCH L. 2010 [2002]:

61)¹. La palabra narrativa, por otro lado, modelizándose desde lo autobiográfico contribuye, en la producción de Syria Poletti, a la configuración del “yo” social y al proceso de concienciación, es decir, al descubrimiento y a la indagación de una identidad que no es ya como la de la Penélope clásica, definida y limitada en la relación con un hombre, sino madurada en su propio viaje y desde el propio discurso.

La ficción confluye, además, en el proceso de redefinición y pertenencia con el cual se propone resolver el sentimiento de extrañamiento y alienación provocado por la inmigración, por la marginalidad y por la imposición de normas delimitadas desde un arquetipo masculino y tradicional, es decir que opera como trabajo de construcción y representación de la identidad. Se trata, entonces, de una “estrategia” que permite dimensionar tanto el proyecto emigratorio, con las contextualizaciones entre un “antes” y un “después”, como el proyecto biográfico con sus recomposiciones, continuidades y referencias. El espacio literario deviene dimensión construida estratégicamente para definir pertenencias e identidades a partir de relatos, resoluciones de la alteridad y de la fragmentación biográfica, en última instancia, delimitación de fronteras – paradójicamente lábiles– y articulaciones de recorridos existenciales. En el caso de la escritura de Syria Poletti, la ficción autobiográfica se modeliza para dar continuidad a una experiencia no solamente vital sino cultural que se traduce en literatura. La autoreferencialidad aparente del discurso autobiográfico, en el que el sujeto de la enunciación interroga elípticamente un mundo fragmentado, en sinécdoque, por la emigración y la extraterritorialidad, funciona entonces como la manifestación visible de una mediación intercultural tendiente a recuperar discursivamente una pertenencia, una “residencia” en la cual sea posible habitar. De allí que la recreación de la cultura de origen sea “artificial” –es decir, “literaria”– y su recuperación discursiva –repetitiva y metonímica en sus nudos y circunstancias– se promueva como una forma ritual de renovación de una identidad y de una experiencia inscriptas a veces en un espacio mítico. A fin de evitar la extrañidad, no ya en relación con otros sujetos o con una cultura *otra* sino fundamentalmente frente a la propia subjetividad contextualizada y percibida, la narración se propone, entonces, como reconstrucción de un recorrido “posible” y el sujeto de la enunciación como un «stratega dell’identità» (FLORIANI S. 2004: 92). En esta narración, el tiempo actúa como eje discursivo en el movimiento pendular entre dos mundos, dos culturas, dos instancias temporales diferentes,

1 Cursivo en el original.

mediatizadas simbólicamente y, a la vez, legitimadas en tanto “capital” en el sentido que Bourdieu concede a este término (CHEVALLIER S. – CHAUVIRÉ C. 2011 [2010]) o, si se prefiere, en cuanto “archivos”.

Por otra parte, las formas autobiográficas, en tanto constituyen discursos del «Yo», se encuentran tensionadas, sobre todo en la posmodernidad, entre la voluntad de representar el sujeto y la indeterminación, la indecibilidad de éste, señalando en esto, como indica Cristina Piña, «la imposibilidad de conocimiento del otro, de sí mismo y del mundo en general, y la afirmación del principio de interpretación y de indeterminación frente al de verdad» (PIÑA C. 2008: 47). Esta indecibilidad reconfigura un espacio en el que terminan desdibujándose en dicha indeterminación la “realidad”, la “subjetividad”, acentuando la percepción de soledad frente a la palabra poética.

Es, como se dijo inicialmente, la soledad, el núcleo que condensa las problemáticas de la escritura de Poletti, cuya inscripción, como genotexto (CROS E. 1997 [1995]), se despliega en dos conflictos fundamentalmente: el de género y el de la inmigración. La condición de la mujer se complejiza en la narrativa de Syria Poletti porque además de enfrentarse a los mandatos de una mentalidad burguesa y tradicional que la disminuye tiene que resolver los conflictos que se le imponen como inmigrante y como escritora. De este modo, la impronta femenina se delinea en la tensión entre la trasgresión y la opresión, declinada en el desplazamiento forzado y en la búsqueda de realización a través de la palabra y del pensamiento artístico.

La inmigración, en el universo *polettiano*, no se propone solamente como una alternativa de desarrollo o como una oportunidad individual, sino como un distanciamiento obligado, una vía, que se revela inútil para tratar de recomponer un lazo familiar, una pertenencia afectiva y vencer así la soledad y el estigma del rechazo. La ruptura de la familia –una de las constantes, tal vez el conflicto fundante, en la narrativa de Poletti– se propone como generador de una configuración identitaria y espacial, ya que se plantea la no-pertenencia a ningún espacio o, mejor dicho, una pertenencia desgarrada en múltiples espacios entre los que, además del de la memoria, se impone con fuerza el de la utopía y el de un nomadismo característico de la condición de “migrante” que hace oscilar a los sujetos entre el pueblo perdido del Friuli y una ciudad, Buenos Aires que, como un monstruo homérico, deshumaniza, devora y envenena.

Si bien no se trata específicamente de exilio, sino de inmigración, el fenómeno que origina y determina el abandono de la patria natal y de la lengua madre, puede adoptarse al “exilio” como

categoría interpretativa de los conflictos y de la escritura en la producción de Syria Poletti. El exilio es, entonces, la modalidad del desplazamiento con la que se puede definir la configuración de la inmigración para Poletti. Es una forma en la que se articula la identidad, tal como lo señala María Rosa Lojo refiriéndose al «vivir en tránsito» de los exiliados hijos (LOJO M.R. 2006). La memoria y la representación mítica y utópica de la tierra de origen modelizan y articulan la identidad desde una “extraterritorialidad” que cancela toda posibilidad de completa pertenencia y determina el fracaso de un proyecto de integración y de formación de una identidad nacional. No solamente en la narrativa de Syria Poletti esta problemática estructura todo su universo, también se inscribe en la poesía con la condensación de las metáforas, por ejemplo, en «Empecemos de nuevo, madre», «Las Dolomitas, otra vez», «Fosforescencias» y «Sin edad» (LONDERO R. 2008). En «Empecemos de nuevo, madre», el exilio se define desde el abandono afectivo, desde la ruptura de los lazos familiares, por causa de la inmigración, por el viaje a América, ese «monstruo» que comía el corazón y los hijos (POLETTI S. 1972 [1962]). Así, el deseo femenino de maternidad que recorre toda la escritura de Poletti, y que se sublima en la palabra poética, asume dos direcciones, una tendiente a recuperar los lazos afectivos y otra, utópica, a regresar a la matriz, al seno materno, que podrían sintetizarse en el deseo de cancelar la inmigración, la marginalidad, el rechazo, la soledad. Esta voluntad de rehacer la vida, incluso oníricamente, se manifiesta en la tenacidad con la cual Poletti propuso continuamente ciertas situaciones, lugares y personajes, como un modo de recuperar o tratar de deshacer un recorrido vital y poético a la vez. En «Empecemos de nuevo, madre» (LONDERO R. 2008: 35) puede leerse, concentrada, la manifestación metapoética de Poletti: el regreso, desde el destierro, a un espacio —el del amor materno— que ya no existe, que es imposible de recuperar, pero que se puede convocar con la palabra poética, en un mundo ficticio, y las marcas provocadas por el desamor y la vida difícil. Tensión, por tanto, utópica, hacia un futuro que se desea diferente, pero que necesita de un pasado imposible y por ello sin posibilidad de cambio. Esta voluntad de recomenzar, para cancelar el exilio impuesto por la emigración, se inscribe en un espacio doblemente marcado por la «imposibilidad» ya que se marca su «realización» onírica y su inscripción en lo mítico por la alusión a la heroicidad. De este modo, la voluntad del sujeto de asumir las cualidades del «héroe» se entrelaza con la fantasía impuesta a través de la metáfora del «tejido», reescribiendo así la figura arquetípica de Penélope en esta madre capaz de «tejer» otro destino para la hija, lejos de su «Penélopeida» americana. En

«Empecemos de nuevo, madre» la poesía se vuelve plegaria poética de un nuevo «parto», heroico, diferente, sin desgarros:

Empecemos de nuevo, madre.
Ocúltame en tu entraña.
Y sueñame.
Sueñame: tal vez un muchacho bello como un héroe.
[...]
Méceme. Teje
tus sueños palpando
tu redondez estremecida.
Cuenta los latidos.
Afuera nieva.
Sueña mi futuro: mis pasos inciertos.
Mis días como milagros.
Y alúmbrame.
Duele, pero alúmbrame.
Y que vuelvan a ser iguales
las borrascas;
el hambre;
la guerra;
las pujas;
los abandonos;
el inalcanzable encuentro;
los fugitivos abrazos.
Que todo sea igual: fuerte me hiciste, madre.
Sólo borra el viaje a América.
No me alumbres para este destierro, madre.
(LONDERO R. 2008: 35).

Se trata, de este modo, de un exilio existencial que coloca al sujeto fuera del tiempo y del espacio, modelizando la identidad a partir de esta pérdida, de esta expulsión del seno materno. La Ítaca se conforma como esa matriz, portadora de vida que, sin embargo, en vez de acoger ha expulsado definitivamente, exiliando de la felicidad al sujeto, construyendo una distancia aún mayor que la que separaba a Ulises de Ítaca y de Penélope en el mito clásico. Se trata de un conflicto entre madre e hija que se impone a lo largo de la producción de Syria Poletti presentándose como la causa de una expulsión y el inicio de un peregrinar que, bajo ciertos aspectos, se vuelve camino iniciático y de expiación, definitorio siempre de una identidad rasgada: «El tajo que nos infirieron nuestros padres, los futuros colonos, al marcharse a América, nos mantuvo asidas a la misma añoranza» (POLETTI S. 1972 [1962]: 79).

El exilio es, entonces, para los inmigrantes, expulsión de la patria, de la madre como símbolo de afecto y aceptación, de la lengua materna y esto último plantea la elección de Poletti por el español en su variante regional argentina (específicamente la coloquial porteña) para escribir sus libros. Este exilio de la lengua materna, el italiano, se presenta, sin embargo, como una elección limitante que le impidió el reconocimiento y la visibilidad en Italia y, por tanto, la expulsa de un sistema cultural representativo en el cual la autora desea regresar. La elección por el español evidencia la voluntad de integración en la nueva patria, la necesidad de escribir en la nueva lengua, así como la reafirmación de su condición de mujer inmigrante. No obstante el sujeto asuma una nueva carnadura lingüística, la memoria y las historias muchas veces proponen, como espacio vivido y como horizonte de pertenencia, el pueblo y las *Dolomite*. No es, sin embargo, una recuperación homogénea ni una representación exacta, por la cristalización y la transposición literaria que rescatan “traduciendo”, seleccionando, re-escribiendo, en diferentes versiones, espacios, personas, situaciones.

La necesidad de pertenencia a un espacio justifica la elección de una lengua y la voluntad de integración al espacio argentino, como una forma de conjurar la conciencia de formar «parte de esa legión de desterrados en quienes las leyes grabaron marcas indelebles» (POLETTI S. 1972 [1962]: 113). La integración –entendida como asimilación– se propone, desde esta perspectiva, como la única estrategia para escapar del agobio de la inmigración y de la fractura identitaria que ésta crea, aunque el «vivir en tránsito» revela la imposibilidad de este proyecto y determina otra expulsión, otra forma de exilio, configurada entonces desde su multiplicidad. Pese a que se busque la integración –y la prueba de ello sea la elección lingüística–, Poletti evidencia cómo la distancia

entre Europa y América, entre Italia y Argentina, se resuelve, para una parte de los inmigrantes, en la idealización del pasado y en el rechazo del nuevo espacio, considerado solamente como un puente, como un instrumento de ascenso social y de supervivencia económica, como “accidente” transitorio en el recorrido vital. De esta forma, se instaura, con la idealización y el rechazo, el obstáculo tanto para la integración como para la resolución del conflicto identitario provocado por el “exilio”. Esto pone en evidencia, además, la crítica a un proyecto político de construcción de la identidad nacional a partir de la incorporación del “aluvión” inmigratorio, desmontando el mito del “crisol de razas” y el de la argentinización de los inmigrantes. Es rechazo y constatación, por una parte, del desarraigo de los inmigrantes (MAFUD J. 1966) y, por otra, de la conflictividad y de las tensiones que provocan la definición de modelos identitarios y los espacios de pertenencia, que caracterizan situaciones de encuentros y desencuentros culturales. Este “desarraigo” conduce también a la constatación de una rasgadura cultural que se consolida, en Argentina, a través de la imposición de la perspectiva dominante de la colonialidad (PALERMO Z. 2009). No se trataría, por tanto, exclusivamente de un “tajo”, de una escisión cultural que predomina en grupos de inmigrantes que resuelven el desarraigo de la tierra de origen con la resistencia a la integración en la nueva comunidad, sino una conformación identitaria de la cultura argentina caracterizada con ese desapego que identifica Poletti. A diferencia de cuanto se ha inscripto en otros textos literarios en los que la integración de los grupos de inmigrantes evidencia el éxito del proceso de nacionalización argentina y la pérdida de una identidad regional (referido a la italiana), en la escritura de Poletti, la fragmentación nunca se termina de reconstituir y la herida perdura. Por otra parte, esta doble “pérdida” cultural denota la cualidad de “dominados” y “vencidos” de estos grupos, porque no logran subvertir el disvalor que cargan y se convierten así en sujetos «saqueados», «desgarrados».

En *Gente conmigo* (1962) –historia de la inmigración a partir de las historias de algunos inmigrantes, recogidas por Nora, el *alter ego* de Syria Poletti– se registra este “rechazo” que soportan los inmigrantes y el fracaso de un proyecto político de construcción de la identidad nacional basado en la integración y en la argentinización de los inmigrantes. El mito del crisol de razas cede ante el mito del regreso a la patria de origen, idealizada y reconocida como única patria, frustrando de este modo la «invención de Argentina» y boicoteando en cierta manera un proyecto de nación:

Fueron nuestros padres quienes nos inculcaron que éste es un país de paso, donde uno tiene que trepar hábilmente para arrebatar posiciones ventajosas, paradójicamente al margen de la realidad nacional.

Ellos consideraron a Europa como el país verdadero. Y no pensaron que con su desapego por el país de tránsito nos cortaban de los centros de circulación nerviosa.

[...] Pensé si algún día los argentinos dejarían de considerar a la Argentina como un mito o un plato de comida, para sentirse cada uno de ellos parte afectada de un país informe, desgarrado, saqueado, traicionado. Un país patético que busca a tientas una expresión humana que lo identifique y permita a cada uno vivir de frente y no de espaldas a la realidad social (POLETTI S. 1972 [1962]: 145).

Este rechazo fragmenta la formación identitaria argentina, haciendo que, a su vez, la articulación de la identidad sea tensionada entre la idealización utópica del pasado y el conocimiento de una carencia que es, justamente, provocada por la concientización del “exilio”:

el amor de los argentinos por su país es una suerte de nostalgia por algo perdido. Se parece al que yo profesaba por Grecia cuando estudiaba idiomas clásicos: una patria hermosa pero remota; irresucitable (POLETTI S. 1972 [1962]: 144).

El problema de la identidad que plantea Syria Poletti parece resolverse en su voluntad de cancelar la transitoriedad y la condición de “exiliada” a través de la elección de Argentina como espacio de pertenencia, no obstante la idealización y la utopía creadas alrededor de este “Nuevo Mundo” hayan concluido en una desilusión porque Argentina es un país que «no es joven ni encendido de empuje vital como creíamos. [...] Por todas partes supuran el cinismo de la vejez y el vacío de un conformismo solidificado» (POLETTI S. 1972 (1962): 144). La posición que asume Syria Poletti es compleja porque se configura en una zona múltiple de fronteras, ya que con una mirada “bifocal” –como extranjera/inmigrante y como escritora que se considera argentina (POLETTI S. 1977: 149)– observa sus dos realidades, imbricadas en el desplazamiento y en su producción literaria. El sujeto de la enunciación y del enunciado se presenta plural y rasgado por

la disyunción, desdoblándose no solamente por la temporalidad o por las pertenencias/exilios culturales, sino también porque en la construcción mítica que el relato “autobiográfico” ofrece se revela «una posición enunciativa dialógica, en constante despliegue hacia la otredad del sí mismo» (ARFUCH L 2010 [2002]: 99), destejendo, en una lucha por el discurso, las redes de dominación cultural y sus estrategias de dominación y de legitimidades (FOUCAULT M. [1971] 1992). En esta observación de la «mismidad otra» (ARFUCH L. 2010 [2002]: 100), la narrativa de Poletti rastrea una posible herencia –o mandato– que determinaría, desde su observación descentrada y según el principio dialógico bajtiniano, la configuración de algunos rasgos culturales argentinos en los cuales ha incidido la inmigración:

La Argentina está vista con lentes bifocales: primero, con ojos de extranjero; luego, con el apasionamiento de quien “hasta podría injurias el que daría la vida”. Me parece un enfoque inédito en nuestra novelística, así como es inédita la visión del pueblo italiano incrustado en la complejidad de una zona de frontera. De algún modo quise rastrear el por qué de ciertas modalidades argentinas cuyo origen puede remonatrse a los dramas de la inmigración. No sé... En la angustia del desarraigo, en la búsqueda de asidero, me pareció ver el origen de la abulia que afecta al país; abulia que, a la larga, desemboca en la violencia (POLETTI S. 1977: 162-163).

Esta integración, con la que se procura revertir la condición de “exiliada” y la soledad, trata de resolverse a través de la escritura, del «extraño oficio», que permite acercarse a otros inmigrantes, a sus vidas, y así vincularse e identificarse con sus historias, conformando un sujeto con memoria colectiva, ligados entre todos por la escritura, por el «extraño oficio»:

Desde las cartas de América hasta hoy, los seres para quienes escribí o traduje me dejaron como recompensa su bagaje de experiencias. Ellas se fueron depositando junto a mi carga. Formaron el sedimento de mi esqueleto, mi plasma sanguíneo. Y ya no puedo expeler las sustancias que asimilé.
Porque si bien escribí a máquina, barajando idiomas distintos, los demás me

dejaron, o yo les robé, subrepticamente, a través de actas y certificados, sus tóxicos, sus jugos, su aliento. Y mi raíz ya está adulterada.

Por eso estoy con los que vinieron aquí, con su bagaje de verdad y rencores. Y estoy también con los que nos acogieron, con su otra verdad, densa e informe.

Yo soy...; no sé: como un documento imposible de traducir a un idioma exacto (POLETTI S. 1972 [1962]: 34).

Sin embargo, la voluntad de integrarse a la Argentina no logra resolver el conflicto identitario, ya que predomina la configuración del extrañamiento y de la extraterritorialidad, en última instancia, se impone una triple marginación, como señala Mara Donat, que condena a Syria Poletti en cuanto extranjera, mujer y escritora (DONAT M. 2004: 36). A esto habría que incluir además las marcas físicas y económico-sociales como otros factores determinantes de marginación, a su vez. La condición de extranjera, por otra parte, desde nuestra lectura, se complejiza, pues esta diversidad se instaura también en relación con el país de origen, marcando una distancia que trata de anular o conjurar a través de la memoria poética y de la sublimación. Como indica Gerardo Mario Goloboff, se trata finalmente de la ausencia, de la pérdida de una patria, provocadas por el desplazamiento, que se propone recuperar, sin lograrlo, de tal modo que los «textos son la búsqueda y el testimonio de esa falta» (GOLOBOFF G. M. 1989: 137). Esto determina, inevitablemente, la condición permanente de «migrante», la borradura de un espacio de pertenencia y la inscripción en un horizonte conformado por la palabra poética –el nuevo tejido de esta diferente Penélope– y tensionado entre la memoria y el olvido. De allí que, en *Gente conmigo*, el sujeto cultural –entendido como la subjetividad en emergencia y funcionamiento a través de la instancia discursiva ocupada por un «Yo» (CROS E. 1997 [1995])– reconozca su espacio en una frontera, en un no-espacio:

Así, me encuentro oscilando entre mundos que no son míos, como si mi vida tuviera que relegarse paradójicamente al mundo del papel sellado. Y debería sellar y lacrar también la memoria (POLETTI S. 1972 [1962]: 173).

El exilio, entonces, instaura ese espacio de frontera, en el que ya no es posible “decir” una pertenencia, sino un «dilema» (POLETTI S. 1972 [1962]: 105) que se proyecta sobre la identidad,

imponiendo el desarraigo, el despojo, la fragmentación, la errancia entre dos mundos y la escritura como única certeza, como única posibilidad de realización en el proceso de emancipación de la mujer escritora, nueva Penélope permanentemente «exiliada» en ese nomadismo interior:

No podía distinguir el límite humano entre los dos continentes. ¿Cuándo dejaban de ser europeos y cuándo comenzaban a ser americanos los seres que me proyectaban sus dramas a través de los documentos?

Allá, al escribir cartas para América, vivía en tensión de América. Acá, al traducir documentos de emigrados, volvía a hundirme en la marejada de Europa. Era como si para mí el cordón umbilical no se hubiese roto, sino retorcido hacia adentro (POLETTI S. 1972 [1962]: 18).

De esta manera, la escritura en la producción de Syria Poletti se propone como una indagación de la identidad individual y colectiva, mediación entre pertenencias distantes, tensionadas, en lucha contra la indecibilidad. La autobiografía ficcional que se puede reconstruir a partir de la metanarrativa supera el esquema tradicional del género autobiográfico y desplaza el relato de una vida a las márgenes para dar centralidad a la problemática identitaria. Si escribir, para Poletti, conforma un método, un momento en el que se da cuenta de esa indagación, la narración parece por momentos dibujar una elipsis sobre cuestiones y claves de dicha problemática. En lo no-dicho, por otra parte, también se (re)elabora la pugna identitaria, en tanto mujer, que no ha cumplido algunos mandatos, como inmigrante (o extranjera), y también como escritora. Es su «extraño oficio» lo que genera la escritura, desplegándose sobre sí misma en la narración no tanto de una vida, sino de la generación de un oficio, es decir, de su propia «Penelopeida»: la búsqueda de la misma escritura que le permite su «concienciación» (CIPLIJAUSKAITÉ B. 1994) y su auto-realización en el autoanálisis y en la expresión. Espejamiento –escritura que habla de la escritura– que podría inscribirse en la suspensión y en el simulacro propuestos por Marcel Proust en *A la recherche du temps perdu* (1913-1927). Autobiografía aparente, entonces, porque lo que interesa es la escritura con sus dilemas, más aún que la vida que simula narrarse en elipsis y obsesivamente con múltiples variaciones, una vida que se suspende y solo se narra –se teje y se desteje– en función del relato de la génesis de la escritura, del aprendizaje del “oficio”, única salvación en los exilios, en ese «vivir despojado de todo lo que necesitamos profundamente» (POLETTI S. 1972 [1962]: 105).

Bibliografía

- AGUILUZ IBARGÜEN Maya, 2009, *El lejano próximo. Estudios sociológicos sobre extrañeidad*, Anthropos, México.
- ARFUCH Leonor, 2010 [2002], *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BAUMAN Zygmunt, 2002 [1978], *La hermenéutica y las ciencias sociales*, traducción de Víctor MAGNO BOYÉ, Nueva Visión, Buenos Aires [edic. orig. *Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding*, Hutchinson, London].
- BETETA MARTÍN Yolanda, 2009, *Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de los mitos*, "Investigaciones feministas", vol. 0, pp. 163-182.
- BHABHA Homi K., 2010 [1990], *Introducción: Narrar la nación*, en Homi K. BHABHA (compilador), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, traducción de María Gabriela UBALDINI, Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 11-19 [edic. orig. *Introduction: Narrating the nation*, en *Nation and Narration*, Routledge and Keegan Paul, New York].
- BOITANI Piero, 1992, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna.
- BUBNOVA Tatiana, 1993, *Parodia como réplica y como recurso de escapatoria*, "Morphé", n° 8, enero-junio 1993, pp. 85-97.
- CACOPARDO María Cristina, 2011, *Extranjeras en la Argentina y argentinas en el extranjero. La visibilidad de las mujeres migrantes*, Biblos, Buenos Aires.
- CHEVALLIER Stéphane – CHAUVIRÉ Christiane, 2011 [2010], *Diccionario Bourdieu*, traducción de Estela CONSIGLI, Nueva Visión, Buenos Aires [edic. orig. *Dictionnaire Bourdieu*, Ellipses Édition, Paris].
- CIPLIJAUSKAITÉ Birueté, 1988, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona.
- CROS Edmond, 1997 [1995], *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, traducción de Rosa PARRA VALIENTE, Corregidor, Buenos Aires [edic. orig. *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, C.E.R.S., Montpellier].
- DÍEZ DEL CORRAL Luis, 1957, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid.
- D'INTINO Franco, 1998, *L'autobiografía moderna. Storia, forme, problemi*, Bulzoni, Roma.

- DOMENECH Eduardo E. (compilador), 2009, *Migración y política : el estado interrogado. Procesos actuales en Argentina y Sudamérica*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- DONAT Mara, 2004, *Amor de alas: un viaggio verso il sé*, en Silvana SERAFIN (a cura di), *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, Bulzoni, Roma, pp. 35-45
- FLORIANI Sonia, 2004, *Identità di frontiera. Migrazione, biografie, vita quotidiana*, presentazione di Paolo JEDLOWSKI, Rubettino, Soveria Mannelli.
- FOUCAULT Michel, 1992 [1971], *El orden del discurso*, traducción de Alberto GONZÁLEZ TROYANO, Tusquets Editores, Barcelona [edic. orig. *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris].
- FOUCAULT Michel, 2006 [1994], *De lenguaje y literatura*, introducción de Ángel GABILONDO, traducción de Isidro HERRERA BAQUERO, Paidós, Barcelona [edic. orig. *Dits et écrits, 1954-1988*, Gallimard, Paris; *Langage et littérature*, inédito].
- FRANZINA Emilio, 1996, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850 – 1940)*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.
- GOLOBOFF Gerardo Mario, 1989, *Las lenguas del exilio: de la dictadura a la democracia*, en Karl KOHUT – Andrea PAGNI (curadores), *Literatura argentina hoy*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, pp. 135-140.
- KÖNIG VON PRINZ Irmtrud, 1998, *Influencia, recepción, apropiación cultural. Apuntes para una comparatística latinoamericana*, en AAVV, *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Vaquerías, Córdoba, 22 al 24 de agosto de 1996*, Asociación Argentina de Literatura Comparada, vol. II, Comunicarte, Córdoba, pp. 1073-1082.
- LOJO María Rosa, 2000, *Pasos nuevos en espacios habituales*, en Elsa DRUCAROFF (directora) *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, pp. 19-48.
- LOJO María Rosa, *Mínima autobiografía de una "exiliada hija"*, en Manuel FUENTES - Paco TOVAR (coordinadores), 2006, *L'exili literari republicà*, URV, Tarragona, pp. 87-96.
- LONDERO Renata, 1993, *La scrittura della marginalità: Extraño Oficio de Syria Poletti*, "Studi di Letteratura Hispano-americana", n. 24, pp. 47-64.
- LONDERO Renata, 2008, *La poesia di Syria Poletti: proposte traduttive*, en Silvana SERAFIN (a cura di), 2008, *Voci da lontano. Emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay*, Mazzanti Editori, Venezia, pp. 33-42.
- MAFUD Julio, 1966, *El desarraigo argentino*, Américalée, Buenos Aires.

MAGLIANO María José, 2009, *Mujeres migrantes, Estado y desigualdad social: la política migratoria argentina desde una perspectiva de género*, en Eduardo E. DOMENECH (compilador), *Migración y política : el estado interrogado. Procesos actuales en Argentina y Sudamérica*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 71-102.

PALERMO Zulma, 2009, *El mito de la modernidad desde las perspectivas críticas de América Latina*, en Paola MILDONIAN – Biagio D'ANGELO (editores), *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas*, Supernova, Venezia, pp. 83-98.

PITA Juana Rosa, 1980, *Viajes de Penélope*, Solar, Miami.

POLETTI Syria, 1972 [1962], *Gente conmigo*, Losada, Buenos Aires.

POLETTI Syria, 2007 [1964], *La línea del fuoco*, traducción de Catalina PARAVATI, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone [edic. orig. *Línea de fuego*, Losada, Buenos Aires].

POLETTI Syria, 1973 [1969], *Historias en rojo*, Losada, Buenos Aires.

POLETTI Syria, 1974 [1971], *Extraño oficio*, Losada, Buenos Aires.

POLETTI Syria, 1977, *Taller de imaginería*, Losada, Buenos Aires.

POLETTI Syria, 1989, *...y llegarán buenos aires*, Vinciguerra, Buenos Aires.

REGAZZONI Susanna, 2004, *Escribir y vivir es lo mismo: experiencia existencial/motivo letterario in Syria Poletti*, en Silvana SERAFIN (a cura di), *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, Bulzoni, Roma, pp. 63-74.

SERAFIN Silvana (a cura di), 2004a, *Contributo friuliano alla letteratura argentina*, Bulzoni, Roma.

SERAFIN Silvana (a cura di), 2004b, *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta...*, Bulzoni, Roma.

SERAFIN Silvana (a cura di), 2005, *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, Bulzoni, Roma.

STEINER George, 2009 [1972], *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, traducción de Edgardo RUSSO, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires [edic. orig. *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, Faber & Faber, London].

Los viajes de Giorgina Arian Levi: un curioso y casual encuentro en el Archivo de la Fundación IWO de Buenos Aires

Claudia Gallego
Universidad Nacional de Luján

Vidas Cruzadas:

En un relato autobiográfico escrito en la *Casa di Riposo* de Torino, Giorgina Arian Levi (ARIAN LEVI G. 2005) cuenta parte de su ajetreada vida, plena de las aventuras propias de quien vivió casi todo el siglo XX. Así Giulio Disegni, el prologuista del libro, presenta a Giorgina diciendo:

Nella sua lunga vita, che ha attraversato l'intero Novecento ed è passata attraverso due guerre mondiali, la persecuzione nazifascista, l'esilio in Bolivia e poi la nascita della Repubblica e le profonde trasformazioni sociali e politiche dell'Italia.

El interés de Giorgina no fue solamente la historia del breve periodo que aborda esta ponencia, sino también el de la explotación indígena en Bolivia, país que la acogió en su obligado exilio durante los años del nazismo (1939-1946). Después de su retorno a Italia, su participación se extendió a la vida política parlamentaria y sus intereses académicos incluyeron también los de la formación política de la clase obrera italiana, y otros temas particularmente cercanos a su experiencia de mujer judía y militante.

En este trabajo, centraremos nuestra atención en su Tesis de Laurea (1933), defendida en los dramáticos años que antecedieron al ascenso irrefrenable de Hitler al poder en Alemania.

Definida por el prologuista de su autobiografía como una Tesis ciertamente “coraggiosa” para la época, *L'evoluzione sociale – politica degli ebrei in Piemonte dalla Rivoluzione Francese*

all'Emancipazione representó también para nosotros un nuevo punto de partida para el estudio de un grupo poco estudiado, como es el de los judíos emigrados de los pequeños estados italianos¹, antes de la unificación, y de su instalación en el Río de la Plata en un arco de tiempo que situamos -sólo por nuestro interés- durante los años 1814-1828.

En un primer momento, al encontrar este trabajo autobiográfico, preferimos detener nuestra mirada en la vida particularmente azarosa de la autora. Una autobiografía muestra aspectos de la vida de las personas que resultan indisolublemente ligados a sus objetos de estudio. Giorgina habla de esos momentos con particular sensibilidad. Es mujer, judía, historiadora; pero también recuerda su infancia, las penurias de la guerra, su vida de estudiante, y esos relatos preanuncian sus preocupaciones. Cuenta en su autobiografía los años de su infancia, describe la vida en el *ghetto*² de Torino, y las condiciones particulares de existencia de una comunidad sólidamente unida por lazos de parentesco y de cercanía.

Narra los años de su infancia y la de sus hermanos, en compañía de dos padres jóvenes y muy bien avenidos. Alumna muy pequeña en una escuela pública laica, se preguntó desde temprano por su condición de *ebrea* cuando sus compañeras recitaban el Padre Nuestro. Sabía de pertenecer a otra fe religiosa, vivía en la casa las particularidades del judaísmo de manera “innata”, pero al mismo tiempo que compartían en su familia la educación liberal a la *Rousseau*.

Aprendió a leer y escribir con hermanas más grandes que ella, y sus lecturas incluían *La Divina Commedia*, *Gerusalemme Liberata* o *Il paradiso perduto*, dramas de *D'Annunzio* y el *Decameron* de *Boccaccio*. De un tío egiptólogo, descifraba con paciencia caracteres jeroglíficos en los ocho tomos de un *Dizionario geroglifico – coptoebraico*. Por sus manos pasaron otros pequeños libritos que editaba la *Camera del Lavoro*, que trataban sobre temas sociales, de higienistas, del derecho del trabajo, referidos a la política sindical, etc. El cine y el Teatro así como la literatura, formaban parte del universo temprano de la infancia de Giorgina.

Comenzó la Gran Guerra, y recuerda:

Tra il 1915 e il 1918 e oltre, la nostra infanzia come quella di milioni di altri

1 Entendemos el uso de la palabra “italiano” en un sentido muy simplificador, y no ignorando que en el momento en que el texto se escribe, el Estado Nacional no se había formado..

2 Hay palabras que deliberadamente hemos dejado en el idioma original, por el significado que tienen para la autora, especialmente dos de ellas: “ghetto” y “ebrea”. Ambas formaron parte no sólo del universo afectivo en su primera infancia, sino que en el idioma original están impregnadas de un simbolismo particular.

bambini, fu segnata della partecipazione dell' Italia alla Prima Guerra Mondiale. I ricordi sono tuttora vivissimi, dall' angoscia della mamma che temeva che papà fosse chiamato alle armi, alla scarsità di viveri, all' oscuramento delle strade, ai dirigibili nel cielo, all' arrivo a Torino prima delle donne venete profughe dalle loro terre invase e bombardate, e più tardi, dei soldati mutilati in varie parti del corpo, soprattutto agli arti inferiori e superiori (ARIAN LEVI G. 1952: 35).

En 1920 ingresó al *Ginnasio Inferiore*, considerando sus exitosos resultados en italiano escrito y oral. Torino era una ciudad donde las huelgas de trabajadores industriales eran frecuentes, y bastante violentas. En 1921 se funda el Partido Comunista, que alarma a las capas burguesas, y abre el camino para que más tarde se solidificara el Partido Fascista.

Entre 1925 / 1928 cursó el Liceo o Escuela Superior, y ya con el fascismo al poder, se introduce la religión católica en las escuelas, se reforman aspectos de la enseñanza vinculados con los sucesos recientes en Italia, y se complicó la enseñanza para los profesores que hacían del libre pensamiento una cuestión militante.

En 1928, cuando terminó la escuela, se inscribió en la Facultad de Letras, siguiendo la trayectoria de un profesor que había tenido, estudioso de historia moderna y contemporánea. Allí tomó conocimiento de la formación del Partido Nacional Socialista en Alemania, y afirma:

con in piú il particolare di una sfrenata propaganda antisemita. Io che da alcune letture ero stata superficialmente informata su ottocentesche manifestazioni, anche cruenta, di antisemitismo soltanto nella Russia zarista e in Polonia, fui prima dolorosamente sorpresa, ma presto si impadroní di me un profondo sdegno e insieme la curiosità di conoscere meglio le radici della mia identità ebraica di cui ero orgogliosa, la storia passata del popolo ebraico e da dove provenisse la mia stessa famiglia (ARIAN LEVI G. 1952: 57).

En 1931 le propuso al profesor Lemmi la *Historia de los Judíos en Italia*. El período en el que centró su interés fue el que iba desde la Revolución Francesa y la primera emancipación obtenida en el período de la ocupación napoleónica, hasta la segunda emancipación, obtenida en 1848, y

sólo para el Reino Sabauda/Saboya. Después de un período de investigación, en el que concurrió con regularidad al Archivo de Estado de Torino, en 1933 discutió su Tesis “inconveniente” a puertas cerradas, justo el año en que Hitler llega al poder como Canciller del Tercer Reich.

En 1939 Giorgina se casó con un médico *ebreo* alemán, residente en Torino desde 1934, y como consecuencia del clima de persecución partieron ambos al exilio en Bolivia, donde su marido trabajó como médico en Hospitales hasta el retorno a Italia en 1946.

La Tesis de Giorgina es de particular interés, porque investiga una comunidad -la judeo italiana- en un momento crucial, como es el del período 1816/21, cuando la legislación monárquica vuelve atrás con una serie de medidas liberales que se habían implementado a partir del ingreso de las tropas napoleónicas en Italia.

Ella misma explicó el por qué de su interés:

La Rivoluzione Francese per i suoi principi di libertà, uguaglianza e fraternità, rappresentò una svolta decisiva per gli ebrei di gran parte d' Europa. La legge emanata dal governo rivoluzionario il 27 settembre 1791 riconobbe agli ebrei tutti i diritti civili e politici, ossia di studiare, di possedere beni, di esercitare qualsiasi mestiere o professione, di ricoprire cariche pubbliche e di risiedere ovunque. Quando nel 1802, dopo la fuga dei Savoia, il Piemonte fu annesso alla Francia, anche agli ebrei della nostra regione si estesero quelle libertà, che permisero a molti di emergere, ad esempio nel campo manifatturiero (ARIAN LEVI G. 1952: 125).

Cuando Napoleón fue derrotado se presentó un problema:

In Piemonte... con il ritorno del re Vittorio Emanuele I di Savoia furono poste in vigore le Regie Patenti di 1816 che ripristinavano tutte le antiche interdizioni, tranne quella di portare il segno distintivo giallo. E così gli ebrei ritornarono nei ghetti ai loro antichi infimi mestieri, ammassati in abitazioni insufficienti e malsane. Ma persino alcuni funzionari dello Stato nelle loro relazioni non approvavano più un simile trattamento e sottolineavano, se non la inumanità,

almeno l' inconvenienza dei ghetti (ARIAN LEVI G. 1952: 125).

Así surgieron los primeros movimientos revolucionarios que reivindicaron la independencia del extranjero, la idea de la constitucionalidad, la abolición de las interdicciones a los *ebrei*, que anteceden al *Risorgimento* italiano.

Encuentros Casuales:

Parte de la Tesis de Laurea de Giorgina Arian Levi se publicó, en entregas sucesivas, en *La Rassegna Mensile d'Israele*, una Revista editada en Città di Castello, que cubre un arco de tiempo que abarca una buena parte del siglo XX, y que todavía hoy continúa en circulación en Italia.

Muchas veces la casualidad acompaña la tarea del investigador, y el azar pone en nuestras manos documentos invaluableles. Por alguna razón que desconocemos, una persona acercó una donación anónima a la Biblioteca del IWO, y esos ejemplares descansaron silenciosamente, hasta que, también por una casual visita al Archivo, los rescatamos para su lectura³.

Para quienes frecuentamos anteriormente el espacio del IWO, sabemos que el atentado contra la DAIA / AMIA, hirió casi de muerte los Tesoros de la biblioteca, actualmente está en proceso de reconstrucción. Entonces fotocopiarnos aquellos artículos que interesaban por la temática que trataban, y comenzamos a unir algunos indicios.

Nuestro interés, -que en parte intenta responder esta introducción con un trabajo que pretendemos más extenso y apenas iniciado-, es el profundizar en otro aspecto que a primera vista aparece descuidado, como es el origen, los motivos, las aspiraciones que movieron a muchos *ebrei di origine italiano* a emigrar de Liguria, Piemonte, Lombardia y llegar al Río de la Plata para emplearse como marineros, peones, changarines portuarios en el periodo revolucionario que se abre en 1810, y especialmente los años que van desde 1821 hasta 1828.

No pretendemos, en esta breve presentación, más que introducir una nueva mirada. Plantear aquello que se refiere a la situación de los *ebrei* del norte de Italia, puntualmente circunscribiéndonos al Piemonte, Liguria (puerto de Génova) y la región de Toscana (puerto de Livorno). Si bien la región de Toscana no formó parte del Reino de Cerdeña, el puerto de Livorno

³ Ejemplares salteados y escasos, comparados con los que fueron editados, sólo se encontraron diecisiete, que van desde el primero, de octubre de 1949 hasta el último, de noviembre de 1954.

era el “modelo” a imitar por los Saboya, en tanto y en cuanto su prosperidad se había basado en el liberalismo con el que habían sido tratados los capitales burgueses de origen judío muchos de ellos, que además eran activos comerciantes en el puerto livornés.

Recurrimos a los trabajos de Giorgina Arian Levi para la región de Piemonte (Reino de Cerdeña) y el puerto de Génova, y también los de Roberto Salvadori, que nos interesa por su estudio sobre la región de Toscana y el puerto de Livorno (SALVADORI R. 1999). El autor identifica, en la segunda mitad del siglo XVIII los principales problemas de las comunidades judías italianas, que a continuación reseñamos:

Toscana y el puerto de Livorno:

El origen de esta floreciente comunidad se remonta a los años inmediatamente posteriores a 1492, cuando se instala una cantidad de judíos expulsados de España por los Reyes Católicos. Contribuyendo a la prosperidad en los siglos posteriores.

Se trataba de una comunidad activa y floreciente, que desde 1593 gozaba de un status jurídico privilegiado, y que ejercitaba libremente el comercio y la manufactura. Los judíos (cerca de 4.500 / 5.000) vivían en algunas zonas de la ciudad, pero sin la obligación de residir en un *ghetto*. Era desconocido tanto el *ghetto* como el *segno distintivo*. Este dato es importante, porque en otras ciudades de Toscana sí existía esa obligación. Allí sólo existía la prohibición del matrimonio mixto, la exclusión del servicio militar y uno muy importante: la prohibición de ser funcionarios del Estado.

El resto de las inhibiciones, tenían que ver con impedimentos como mostrarse en público en Semana Santa, tener personal de servicio doméstico cristiano, construir nuevas sinagogas, frecuentar las casas de cristianos, tener libros contables en lengua *ebraica*, frecuentar Universidad, tener negocio de tejidos o comercios (excepto el de vestidos usados). Afirma que «La certezza del diritto, piú che dubbia per tutti i sudditi in generale, é completamente assente per gli ebrei» (SALVADORI R. 1999: 12).

Esta situación cambia a partir de la llegada al trono del Gran Ducato di Toscana de Pietro Leopoldo (1790 / 1792). La situación económica del puerto de Livorno y de la comunidad que lo habitaba era en general sólida y floreciente. Ejercían el comercio y la manufactura, roles

intermediarios en la sociedad: no eran ricos como los nobles, pero tampoco vivían en la pobreza extrema, como muchos campesinos. Lo que los perjudicaba era la subalternidad jurídica. En cuanto al comercio, se restringía a la importación de productos comestibles, de granos, aceite y la compra venta de vestidos y tejidos. En adelante intentarán la fabricación de textiles, financiar negocios y pequeñas fábricas.

En Livorno, el tráfico marítimo estaba en sus manos. Sobre cerca de 150 casas comerciales, un tercio eran de propiedad judía, además de hacerse fuertes en el comercio y la fabricación de vajilla de estaño y plomo, producción de velas, trabajos en madera y ebanistería, en la estampa y tintura de tejidos de algodón, en el lavado de la lana, en la fabricación de velas de las embarcaciones, en el tratamiento de los cueros, en la producción de calzados y la confección de vestidos. Además eran especialistas en la producción monopólica de objetos de coral, y en la tipografía de material bibliográfico judío. La actividad de estos judíos era la de una burguesía en ascenso formada por armadores navales, comerciantes en gran escala, y que estaba dedicada a sus negocios, y banqueros, pero sin peso político.

En el “Almanaque político y de comercio” para 1826 (BLONDEL J. J. M. 1968) se cita al puerto de Livorno como uno de los más activos en el comercio con el Río de la Plata, lo que permite inferir que había un contacto directo entre ambas orillas. Por un lado comerciantes judíos (conversos o no) y por el otro criollos porteños con intereses en el tráfico e intercambio de mercancías. Y entre ambos, embarcaciones tripuladas por marineros “italianos”, muchos de los cuales (¿judíos, judíos conversos o no?) permanecieron en el Río de la Plata.

De Livorno se informa en dicho Almanaque,

LIVORNIA:

Puerto franco del Mediterráneo. 70.000 habitantes, manufacturas de corales, fábrica de jabón, y obras de alabastro; Livornia es el depósito general de los dos hemisferios.

La usanza de letras de cambio tiradas en Ámsterdam, la Bélgica, Colonia, Amburgo y España es de dos meses de fecha. De 30 días para las de Francia, de tres meses de fecha para las de Inglaterra y Portugal; de 20 días de fecha para las

de Nápoles y Venecia. De tres días de vista para las de Bolonia y Florencia; de 8 días de vista para las de Génova, Milán, Turín y Suiza; de un mes de vista o dos meses de fecha para las de Sicilia; de 10 días de vista ó 15 días de fecha para las de Roma y 27 días de vista para las de Tarento.

No se goza de día alguno de gracia.

Usos de comercio:

Se tienen escrituras en pesos y sueldos. Se cambia en pesos de 8 reales y en sueldos.

Más allá de las consideraciones sobre los aspectos económicos y financieros, nótese la referencia a la condición hegemónica de Livorno: «Es el depósito general de los dos hemisferios».

En un texto reciente, haciendo referencia a los viajes en la Italia de los siglos XVIII y XIX (BRILLI A. 2006) se señala la siguiente referencia para el puerto de Livorno: su interés se derivaba de ser una etapa clave en el viaje de los extranjeros en Italia, por la atracción que ejercía para los europeos debido a su condición de ciudad cosmopolita. Desde el 1500, ingleses, flamencos, alemanes y franceses convivían con comerciantes judíos y orientales. Su riqueza, se afirmaba, derivaba también de la condición de “puerto franco” para los piratas ingleses de aquella época.

Piemonte:

La ciudad capital era Torino. Tenía una población de 90.000 habitantes para la época, según estimaciones. Se consideraba que los *ebrei* eran algo así como “extranjeros súbditos”, que estaban apartados del resto de la comunidad en algo definido como un moderno “apartheid”. Tenían una relativa autonomía, pero se los aislaba del resto de la población. Los tres puertos más importantes (Génova, Savona y Niza) pasaron a la administración de los Saboya después de la restauración, en 1814.

En Piemonte se hicieron fuertes en el negocio al por mayor, y en proveer al Estado de préstamos de dinero y de mercancías. Eran también intermediarios en el comercio de joyas y de platería.

Cuando se produzca la revolución francesa, muchos de los simpatizantes del movimiento

que llevó el Iluminismo a Italia, provendrán de las filas de estos judíos de las capas medias.

che andranno a costituire il giacobinismo italiano, vario, eteroclita, disorganico, come il ceto da cui proviene e a cui si aggiungono anche alcuni apporti provenienti dalla nobiltà e perfino del clero, quasi ad accentuarne ulteriormente il carattere caleidoscopico. Un giacobinismo, quindi, per la sua natura fragile e destinato a reggersi soltanto finché é sostenuto dalle armi francesi (SALVADORI R. 1999: 34).

Entre los franceses y los judíos se establecerá una relación en la que unos y otros se necesitan:

gli ebrei sono consapevoli che senza i francesi le porte dei ghetti torneranno a chiudersi su loro (come avverrà di fatto). I francesi sanno benissimo che, nel mezzo di una popolazione ostile, possono fare assegnamento pieno solo sugli ebrei (SALVADORI R. 1999: 49).

En cuanto al mismo Almanaque de Blondel, de 1826 (BLONDEL J. J. M. 1968: 241) se describe la situación para el Reino Sabauda:

REINO DE CERDEÑA:

Turin. Capital del Piemonte, grande y hermosa ciudad sobre el Po. 90.000 habitantes. Comercio: fábricas de paños y estofas de seda, cobre, fierro, lienzos, cáñamo y vinos.

La Tesis de Giorgina Arian Levi:

Como ya señaláramos, Giorgina escribe su Tesis en 1933, y se publica en la “Rassegna Mensile di Israele” en diversas entregas parciales sucesivas. La dificultad con la que nos encontramos es que sólo contamos con una primera entrega, puesto que sólo disponemos del ejemplar datado en octubre de 1952.

El resto de los ejemplares que existen en el Depósito de la Fundación IWO interesan en tanto son representativos del tipo de artículos que editaba la Revista, pero no se encuentra en ellos otro artículo de Giorgina, salvo el de referencia.

La Casa Editrice Giuntina, en Firenze, ha editado recientemente dos libros más de Giorgina, pero no el resto de su Tesis. Todos sus trabajos fueron publicados en idioma italiano, por lo que hemos realizado necesariamente la traducción, aunque recientemente en Bolivia se ha publicado el único texto de la autora traducido al castellano, y que se refiere a su experiencia de exilio forzado en ese país.

Volviendo a su Tesis, llaman la atención algunos elementos de análisis que son sorprendentes para la época, como es el énfasis puesto en la interpretación del problema de las comunidades judías durante el cambio de mano del gobierno de la administración francesa a la de los Saboya.

Las explicaciones abundan en recursos explicativos económicos y sociales, así como jurídicos y políticos. El trabajo extenuante en el Archivo de Asuntos Religiosos de Torino le lleva una buena parte del artículo, y por extensión, suponemos que de la Tesis.

El artículo, que consta de 35 páginas, está estructurado de la siguiente manera:

Una introducción, en donde da cuenta de la situación política, social y económica al finalizar la experiencia napoleónica.

Una explicación sobre las *Regie Patenti* de 1816, es decir, de las disposiciones que se tomarían respecto de los judíos y las nuevas prohibiciones.

Una síntesis de las condiciones económicas del Reino de Cerdeña después de la restauración, y la situación de los judíos, en lo relativo al a) Comercio de Puertos, y b) Inversiones judías en la campaña.

En la Introducción, plantea que, durante la dominación francesa en el norte de Italia, los judíos se irían consolidando como una clase social “burguesa” en ascenso. Habían pasado de la sujeción a las normas dictadas anteriormente (1770) por la monarquía pre napoleónica, a un período de libertades civiles. Con la caída de Napoleón Bonaparte y el retorno de *Vittorio Emanuele I* al trono, se retorna a las disposiciones de tipo “absolutistas” emanadas por las *Regie Patenti* (o Disposiciones Reales) del 21/5/1814. Pero lo que plantea Giorgina, es que no fue

posible ese retorno a la legislación antigua, casi veinte años después de ser aplicada por última vez. Fueron “formalmente respetadas”, pero hasta los funcionarios del Estado *Sabaudo* supieron tempranamente que no podían ponerlas completamente en vigor.

La filiación ideológica se advierte en todo el contenido del artículo publicado en la *Rassegna Mensile*, lo cual no constituye un mero detalle en 1933.

Considera a la burguesía judía como importante para la economía del Reino, y refiere el vínculo que había entre la burguesía de capitales judíos y los liberales que intervendrán más adelante en el *Risorgimento* italiano.

Los motivos por los cuales la burguesía de capitales judíos no quería aceptar la introducción de las *Regie Patenti*, fueron la comparación con las ventajas económicas, políticas y sociales de las que habían gozado durante la dominación francesa. Durante ese período habían podido comerciar libremente; comprar bienes inmuebles o estables; ejercitar artes y oficios; frecuentar Universidades; formar parte del ejército; asumir cargos públicos; habitar en cualquier lugar; viajar día y noche sin autorización; sin usar el distintivo amarillo.

En ese interregno, invirtieron los capitales líquidos que habían acumulado durante el período de vigencia de la única actividad que les era permitida: la usura. Señala que fueron el nervio motor de la economía del Piemonte, y los obstáculos para que tuvieran poder político fueron el peso que tuvo la Iglesia, el resquemor que se les tenía desde el punto de vista religioso por parte de los sectores más reaccionarios, y la negación de las corporaciones de artes y oficios de aceptar la libre competencia en la confección de productos manufacturados.

Giorgina encuentra, en la Documentación del Archivo de Asuntos Religiosos de Torino, datos que avalan el hecho de que había funcionarios del Estado *Sabaudo* que intervinieron en la redacción de las reformas de las *Regie Patenti*, como el Conde Borgarelli; quien era Regente de la Secretaría de Estado para Asuntos Internos, y su misión parecía ser la de “poner orden” en la confusión reinante durante el cambio de régimen, así como mediar en la redacción de las disposiciones más duras.

Sostenía la importancia de dar la impresión de que “no se conservaba nada del régimen francés”, y que se debía mantener la idea de que el judío era sólo “tolerado” en el Reino.

Para Borgarelli, no existía peligro de que los judíos promovieran desórdenes, pero era contrario a dos ideas: que habitaran fuera del *ghetto*, y que poseyeran bienes inmuebles ó estables.

Pero – y éste era el gran problema- no podían ponerse todos los bienes a la venta juntos, porque ello sería de un grave perjuicio, considerando que eran las comunidades judías florecientes del Norte de Italia el motor económico del Reino.

La primera resolución que tomaron los *ebrei* para conservar los derechos civiles fue la de ofrecer una suma de dinero, situación no muy documentada que falló, y entonces enviaron una súplica al Rey. Solicitaban que fuesen mitigadas las leyes que en el pasado fueron tan rigurosas.

Cita los motivos que señalaban estos *ebrei*, para no volver a las antiguas disposiciones (ARIAN LEVI G. 1952: 417)

L'esperienza dei quindici anni, che ora sono trascorsi e pendente i quali furono ammessi a godere dei diritti degli altri cittadini, fornì una prova sicura, che anch'essi protetti dalle leggi sono non solo buoni sudditi, ma capaci di contribuire come ogni altro alle mire del Governo per la pubblica e privata utilità.

Los *ebrei* que más defensores resultaban de los derechos obtenidos durante la dominación francesa eran los que más se habían beneficiado en lo económico: Debenedetti, Segre, Levi, Colombo, Vitta son los apellidos más citados durante el trabajo de investigación.⁴

Dejaban entrever que si se retornaba a las antiguas disposiciones, volverían a ejercer la usura, o emigrarían, junto con los capitales líquidos obtenidos de la venta de sus propiedades.

Como ya señaláramos, la economía de los puertos, y de las ciudades, dependía en parte de ellos, y también gran número de trabajadores católicos se empleaban en sus negocios.

Las citas que destaca, y que aquí no reproducimos por razones de espacio, muestran que la preocupación era tanto de los sectores ligados al Gobierno, como de los propios interesados.

Si en los primeros hay fuertes críticas todavía ligadas a la idea de la “tolerancia”, y no a la extensión de los derechos civiles; también estaba presente la preocupación por cómo haría el Estado para recomponer la economía si esos capitales se fugaban. Por eso se establecerían concesiones cuando los dueños de esos capitales sean poderosos.

Señala sobre las particulares dispensas que establece Borgarelli:

⁴ Respecto de los apellidos, señalaremos que los más notables miembros de las comunidades judías del Norte de Italia son apellidos que en la actualidad se encuentran en las guías telefónicas de la ciudad de Buenos Aires en mayor medida y escasamente en el interior del país. Queda para otra oportunidad la investigación sobre ese origen.

Questa porta lasciata aperta con le “particolari dispense” da concedersi caso per caso all'Ebreo che chiedesse di acquistare o ritenere beni stabili, permise poi ampiamente, come vedremo, agli ebrei più facoltosi di sfuggire agli obblighi della legge. I documenti ovviamente non ci dicono quanto tali concessioni costarono agli Ebrei richiedenti in inchini, in umiliazioni, in astuzie, soprattutto in denaro (ARIAN LEVI G. 1952: 241).

La Universidad Israelítica debió pagar una suma desproporcionada al Rey, en calidad de préstamo.

Hubo varias denuncias de que en varias localidades los *ebrei* continuaron viviendo fuera del *ghetto* y las preocupaciones de los “cristianos” incluyeron las continuas denuncias sobre el modo de habitar, comerciar y vivir de los *ebrei*, pero no hubo posibilidades de aplicarlas taxativamente.

Para Giorgina

In tutto ciò appaiono evidenti due fatti: che nel Governo era spesso più forte la preoccupazione di non ledere gli interessi delle migliori aziende ebraiche che di apparire innanzi tutto zelante osservatore del diritto canonico; e che tale situazione confusa, incerta e di compromesso non avrebbe potuto durare molto a lungo e che quindi l'unica soluzione doveva essere la emancipazione completa (ARIAN LEVI G. 1952: 425).

En cuanto a la situación de los puertos de Génova, Savona y Niza, la decadencia se hacía evidente, los comerciantes estaban alarmados y reclamaban medidas para mejorar la situación. Una de las soluciones era la de recurrir a los capitales judíos, siguiendo

l'esempio del porto di Livorno, alla cui floridezza gli ebrei avevano dato un gran contributo e dove gli ebrei avevano ottenuto dai Granduchi di Toscana notevoli privilegi (ARIAN LEVI G. 1952: 427).

Por último, se refiere a la situación de los *ebrei* en la campaña. Menciona la existencia de capitales judíos que se habían asociado en los tiempos anteriores a sectores empobrecidos de la nobleza, y cómo con el retorno de la monarquía sus bienes corrían también peligro.

El haberse asociado de manera tan audaz, no los eximía de la maledicencia de los sectores “anti judíos” que los acusaban de “usura” y de “explotación”.

Muchas de las denuncias provenían de las autoridades locales. Pero también insiste en que hay un gran número de *ebrei* que vivían de la mendicidad, señalando una cita que indica que de 1400 judíos de Torino, alrededor de 1.000 estaban a cargo de las asociaciones de Caridad de la propia comunidad.

Creemos, -aunque sin comprobación por el momento-, que algunos de estos judíos más empobrecidos o sin posibilidades de salvarse de la aplicación de las *Regie Patenti*, pudieron haber emigrado en momentos en que se estrechaba el control sobre ellos, y ese es el siguiente paso en esta investigación.

Conclusiones:

Si como se plantea, los *ebrei* en Italia gozaron de una serie de derechos a posteriori de la extensión de los derechos civiles instaurados por la revolución francesa, ¿debieron emigrar cuando las *Regie Patenti* de 1816 volvieron a ponerse en vigencia, suspendiendo los antedichos derechos, que significaron una vuelta atrás?

Si ya durante un largo periodo de tiempo gozaron de la posibilidad de ejercer el comercio y controlaron el tráfico comercial en puertos tan importantes como Génova y Livorno, ¿esa presencia los llevó a elegir el Río de la Plata para instalarse después de 1816?

Si controlaban el tráfico comercial en dichos puertos ¿podemos encontrar en el Archivo General de la Nación la documentación para comprobar los apellidos de los armadores navales, dueños de embarcaciones, casas comerciales para las que navegaban esas embarcaciones?

Como sabemos por anteriores investigaciones sobre un navegante chiavarese⁵, fueron unos cuantos los italianos que permanecieron en estas latitudes. ¿Ello se debió a una instalación

5 Nicola Descalzi, arribado al Río de la Plata en 1821 desde Génova, y que tuvo una destacada importancia en la historia de las exploraciones fluviales en el Plata.

comercial cuando -si pensamos en un probable origen judío, aunque oculto o ignorado- las nuevas leyes en su Patria hicieron imposible la libertad de comercio que gozaban antes y que perdieron desde 1821?

Son interrogantes que abren numerosas vías de investigación, en un tema muy poco explorado, que como ya anticipamos, creemos que permitirá una aproximación muy novedosa, en lo que a la instalación de los 'italianos' en el Río de la Plata se refiere.

Bibliografia

ARIAN LEVI Giorgina, 2005, *Tutto un secolo. Due donne ebreo del '900 si raccontano*, Editrice Giuntina, Firenze.

_____, 1952, *Sulle premesse social – economiche dell'emancipazione degli ebrei nel Regno di Sardegna (in base a documenti del periodo 1814 – 1840)*, en *La Rassegna Mensile d'Israele*, Ottobre 1952, Città di Castello.

BLONDEL Juan José María, 1968, *Almanaque político y de comercio para 1826*, Prólogo Enrique Barba, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

BRILLI Atilio, 2006, *Il viaggio in Italia, Storia di una grande tradizione culturale*, Società Editrice Il Mulino, Biblioteca Storica, Bologna.

SALVADORI Roberto G, 1999, *1799. Gli ebrei italiani nella bufera antigiacobina*, Editrice Giuntina, Firenze.

Mujeres, voces y silencios

Isabel Mansione

IUSAM. Instituto Universitario de Salud Mental. Buenos Aires

Liliana Zuntini

Instituto de Investigaciones Históricas. Museo Roca. Buenos Aires

El nombre de Penélope nos interpela desde el mito. Uno de sus sentidos es la mujer que espera pasiva, mansamente, el regreso del marido.

En la Europa de la emigración, miles de ‘viudas blancas’ que esperaron inútilmente un llamado, se le parecen. Sin embargo otras, pudieron tomar las riendas de sus vidas y las de sus propias familias.

La peripecia de la propia emigración, puede haber modificado las condiciones de vida de las mujeres proponiendo nuevos desafíos y variadas respuestas. Algunas cambiaron profundamente, otras incorporaron las nuevas costumbres de mayor autonomía sin perder las que traían. Y también hubo quienes sólo se mudaron, reproduciendo el mundo dejado.

En el recorrido por documentar historias de mujeres italianas que se radicaron en la Argentina, en el conurbano bonaerense zona sur y en Lobos y sus alrededores, encontramos ‘Penélopes’ y de ‘las otras’.

- *Desde Susanita a Mafalda: la mujer protoplasma*

Quino¹ en la década del 60 escribe y publica Mafalda, una historieta argentina en la que refleja en cada personaje una parte de la realidad social de ese momento, dentro de la cultura urbana de Buenos Aires, y otras ciudades.

Mafalda y Susanita en particular, representan modelos femeninos diferentes, que Quino recoge de las corrientes socio-históricas vigentes, las que hicieron posible la construcción de una forma de subjetividad “propia” de las mujeres.

En líneas generales pensamos que se trata de una construcción dinámica, que recorre para

¹ Quino es Joaquín Salvador Lavado, humorista argentino autor de la famosa tira Mafalda 1962-73

la mujer desde el “ser del otro” (Susanita) hasta el “ser uno mismo” (Mafalda), pasando entonces por dos situaciones de tensión, ser mujer y ser.

Transcribiremos una viñeta que en pocas palabras refleja representaciones y prácticas tan internalizadas que cada personaje siente como propias, sin necesariamente advertir el atravesamiento social.

Dice Susanita con voz chillona: «Yo quiero ser madre, no una fábrica de repuestos. Primero me voy a casar ¿No? Después voy a tener muchos hijitos».

Contesta Mafalda con voz reflexiva pero imponente: «Lo importante es ser uno mismo».

Esos modelos “criollos” permanecen más allá del tiempo y del espacio en que los ubiquemos, y las mujeres narradoras, que hacemos presentes a través de este trabajo, parecen estar ubicadas en diferentes puntos de un tránsito que podríamos titular “desde Susanita a Mafalda”, manifestándose en voces y silencios, encuentros y desencuentros, recurrencias y diferencias, complicidades y luchas.

Una estudiante de primer año del profesorado de Enseñanza primaria, en Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, año 2011, pregunta a su profesora de Psicología: «Usted cree que podré estudiar teniendo un hijo que padece asma?».

Esa pequeña anécdota da cuenta de cómo aún en la actualidad, la mujer que busca un proyecto de vida por fuera del matrimonio y de la maternidad, en ciertos sectores sociales y en ciertas culturas urbanas, se siente en conflicto, debatiéndose entre opciones que se plantean como incompatibles, con una sociedad que podría desampararla en el hecho de sentirse persona “deseante” con un proyecto propio, o como decía Mafalda para “ser uno mismo”.

Desde el año 2007 estamos investigando las representaciones y prácticas de los migrantes italianos de la región Campania que se radicaron en la Provincia de Buenos Aires, conurbano bonaerense y ciudad de Lobos, enfocando especialmente la toma de decisiones en el proceso de migrar, los ideales, creencias, valores, las trayectorias familiares, laborales y vocacionales, las estrategias de vida y las cuestiones de género. Uno de los objetivos ha sido y es rescatar a los “invisibilizados” que han construido la trama social de los pueblos. Dicha investigación nos permitió acercarnos a la subjetividad de las mujeres migrantes y/o sus descendientes. El período que tomamos corresponde a las oleadas de las últimas décadas del siglo XIX, y a la de mediados del siglo XX.

Estamos trabajando con la metodología de historias orales, documentaciones y testimonios escritos. Debe tenerse en cuenta que el que expresa sus experiencias, sea en forma oral o escrita, tiene una cierta conciencia que “se expone” al exponer su historia, pues hay un público que escucha y de alguna manera juzga. Y el que se expresa lo hace desde una memoria selectiva, que transcurre entre olvidar, silenciar y recordar.

Pierre Norà, dice: «No hay que confundir memoria con historia... La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado... La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones... es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual... La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le conviene» (citado por CUESTA BUSTILLO J. 2008: 36).

La mayoría de estas mujeres a las que nos referiremos viene de la provincia de Salerno (Teggiano, Piaggine, Val del Angelo, Polla, San Ruffo) y de culturas campesinas con actividades agrarias, pastoriles en su mayor parte, instalándose a su llegada en zonas rurales urbanas de la Provincia de Buenos Aires, aunque hayan transitado previamente por otros paisajes.

Las experiencias escritas las hemos encontrado en tres fuentes:

-Textos de alumnas, en un taller de la Escuela de italiano Leonardo Da Vinci de la ciudad de Lobos.

-Libro escrito por docentes de Lobos, referido a padres e hijos que a través de tres generaciones han realizado la misma actividad productiva.

-La escritura de una madre y la de su hija, radicada en ciudad de Buenos Aires, contando su experiencia sobre la migración y su vida en Argentina.

Esto nos permitió visualizar el rol y la subjetividad de las mujeres, desde lo dicho como desde lo no dicho, desde la voz como desde el silencio y acercarnos a las representaciones de sí mismas y de su biografía.

I: La escritura de las hijas de las mujeres que llegaron en barcos

Tomamos contacto con la escritura de las hijas de algunas mujeres migrantes italianas, por un lado, a través de las producciones del taller mencionado².

² El taller se realiza anualmente en la escuela de italiano Leonardo da Vinci, de Lobos, cuya directora es la profesora Carla Raschia. Estas producciones van a un concurso externo, según el nivel de estudio del idioma italiano en que se

Si bien es una escritura inducida, la idea fue y es, con las voces de las autoras en sus escritos, construir insumos para que la investigación reflexione “en” esos escritos sobre las condiciones de producción de la subjetividad femenina.

Las estudiantes escritoras son en general mujeres adultas, que llegan al estudio del italiano, atraídas por sus raíces, y responden a la consigna de escribir sobre sus antepasados, como parte del objetivo de aprendizaje de la lengua y cultura italianas.

Por un momento nos vamos a detener en la función de la escritura.

Escribir es una función de la mente que requiere de la confluencia de varios factores, entre otros:

Tolerancia a la frustración, porque el universo de palabras es limitado y siempre algo queda sin representar, más aún al traducir el pensamiento en palabras hay que poder sostener la función de pensar, cuando los pensamientos no cuentan con una adecuada traducción al lenguaje.

En el taller, donde se aprende haciendo, de alguna manera se van integrando hechos y vivencias que estaban algo dispersas y confusas. La escritura exige al escritor optimizar su forma de expresarse, para hacerse comprensible, y aunque favorece, no garantiza una toma de conciencia acerca de los procesos sociales que silenciaron e invisibilizaron las voces femeninas, para los casos analizados.

Las producciones de la Escuela Leonardo Da Vinci tienen la frescura y la gracia de quien relata los hechos y se relata a sí mismo, sin buscar una escritura eximia. Recorren la subjetividad y la institución de la migración, casi sin saber qué es eso lo que se está produciendo, un encuentro emocional trans-subjetivo, intersubjetivo, intra-subjetivo. Hay un cierto efecto de impacto en las mismas autoras, que a veces son las protagonistas y otras no, observándose cuestiones generacionales y cuestiones de género.

Lo que se puede encontrar en un análisis de la mayoría de las producciones del taller de escritura, es que predomina una narración de vicisitudes masculinas, con un hombre jerarquizado en su rol social, y una mujer que aparece bajo la representación social de mujer muy trabajadora, activa, vivificante de la experiencia del día a día, pero silenciada e invisibilizada en el transcurso de la misma narración, parece que fue dejada “en la casa”.

Esta situación se corresponde con la condición socio-histórica de producción de sentidos

encuentran.

para cada género en los relatos orales y escritos tradicionales de nuestra cultura, a la que no puede escapar el proceso migratorio y sus actores. Esos relatos suponemos que recuperan otros relatos que circularon en las familias.

Recordemos que los que hoy vemos como mitos y supuestos respecto al varón y la mujer, formaron parte de un pensamiento hegemónico en los relatos científicos hasta hace poco tiempo atrás.

Los relatos y su interpretación.

Se observan algunas recurrencias:

Las mujeres escritoras muestran un discurso que sólo hace eje en lo masculino, ello se manifiesta en lo que seleccionan decir: eligen preferentemente la historia de varones mitificados desde el afecto, otras veces valorizando las estrategias de vida en un curso propio de emprendedores o de hombres que se hacen a sí mismos.

Dice Raquel: “Don Pedro pide en préstamo una gallina a su vecino, y así inicia una producción suficiente para la venta de huevos, gallinas y pollos, convirtiéndose en el primer avicultor de Castelli”.

Relatos de éxitos económicos de varones muy trabajadores y a las mujeres o no se las menciona, o se les da un nombre y luego se pierden en el relato. Dice Margarita:

Llegó al campo [refiriéndose a su abuelo] a un pueblo donde consiguió trabajo en un horno de ladrillo, trabajaba todo el día. Al tiempo se enamoró de la hija del patrón y como era buen trabajador el patrón le tomó cariño y se casó con la hija.

Puede que las mujeres reaparezcan en la categoría de esposas con un rol tradicional, aunque para las que llegaron después de la segunda guerra mundial comienzan a aparecer adjetivos, sustantivos, también verbos, que marcan acciones basadas en incipientes y novedosos ordenamientos sociales en el siglo XX. Esos ordenamientos incluyen transformaciones de lugares sociales y subjetivos para la mujer, y para el varón. Dice Susana S., refiriéndose a Gasperinna,

migrante llegada después de la segunda guerra mundial:

Se casó joven y se instalaron en Empalme Lobos. Ella comenzó a trabajar en una fábrica de motores, ha trabajado muchísimo, tuvo un hijo.

Dice María:

Por questo motivo, lei ha deciso di venire in Argentina con suo marito (lei si é sposata a 21 anni) e il suo bambino di 6 mesi, per cercare un lavoro e stare un po' meglio. Loro sono arrivati in Argentina per mare nel 1947, in una nave inglese chiamata "Empire launch". Il viaggio è stato un po' lungo (21 giorni) ma abbastanza buono. Qui, Lei e suo marito hanno trovato un buon lavoro, hanno lavorato molto, hanno comprato una bella casa, e hanno formato una bella famiglia.

Hemos podido identificar algunas dimensiones dentro de lo que son las representaciones sociales de los géneros. No es posible pensar el género femenino sin el masculino, haremos un recorte artificial.

1. Representación del lugar de la mujer en la voz del padre.

El padre es propuesto como el protagonista y la autora coloca en su voz las siguientes palabras: «no dependas del dinero de otra persona, aunque sea tu esposo», y más adelante cuando relata lo que su padre le dice en el lecho de muerte: «sin mí te quedas sola».

Por un lado observamos la representación de un padre progresista que propone un tránsito de la heteronomía a la autonomía económica, y con ello desplazar el eje del matrimonio-maternidad como organizador del género. Sin embargo para este caso no podemos incluir la autonomía erótica, lo erótico aún no emprende el camino de desligarse del padre. La joven al morir el padre contaba con un hermano varón, la familia de la madre que vivía en Lobos, y un noviecito, datos estos procedentes de una entrevista posterior.

Ana Fernández afirma que la dependencia económica y la heteronomía erótica constituyeron

el entramado social necesario para sostener la subordinación de la mujer, a la que se presentó como “natural del sexo”. Esa autora sostiene que se trata de una inferiorización construida histórico y socialmente (FERNÁNDEZ A. M. 2010).

2. Representación del varón en la mujer.

Un varón fuerte ante la adversidad, superador de obstáculos y tragedias, idealista, solidario con su familia, generoso y agradecido. Un varón épico, que sostiene el mito del “triunfador” que trae a la familia desde Italia. Dice Margarita refiriéndose al abuelo:

Formó una familia, trabajaba todo el día, fue progresando y juntando dinero, llegó a comprarse un horno de ladrillos, pero siempre tenía la idea de poder traer a sus hermanos a este país que le había dado tanto [...] con el tiempo vinieron sus hermanos y se establecieron aquí [...] hoy son grandes propietarios.

En una de las narraciones el hombre que migró enferma gravemente y la familia viaja para acompañarlo en sus últimos días. Allí son las mujeres las que salen adelante. Dice Marta:

Loro sono arrivate in Argentina nel 1938 quando suo padre era molto amalato, e purtroppo, qualche mese dopo lui è morto, molto giovane (48 anni).

La vita è diventata più difficile per loro: parlare una lingua straniera e cercare un lavoro non è stata cosa facile per una donna. Ma nonostante questo, loro hanno superato quella avversità. Loro erano tre donne brave, e inoltre hanno confidato in Argentina.

Pierina e Giulia [las hijas] sono cresciute, hanno studiato, si sono sposate e hanno formato le loro famiglie.

El adjetivo “brava” pareciera que intenta ubicar un nuevo lugar social para la mujer que se vino a continuar una obra “iniciada por el hombre”, en busca de paz y trabajo. Se abre un proceso histórico de producción de nuevas subjetividades femeninas pero en un lenguaje aun cómplice con el paradigma de la subordinación.

Según Abril Liberatori, en un trabajo sobre las mujeres ítalo-canadienses, el «mito de la ‘mujer muy fuerte’ les permite formar narraciones en las cuales ellas son protagonistas poderosas y no víctimas impotentes. Este mito es un ejemplo perfecto de la negociación entre los valores del Viejo y del Nuevo Mundo, una creación original e híbrida»³ (LIBERATORI A. 2010).

3. Representación de la mujer en la mujer:

- La mujer narradora presenta a otra mujer, sea de la propia familia o no, como esposa trabajadora al lado de su esposo, sobre todo en las innovaciones, pero a la hora del reconocimiento social, por ejemplo, alguna calle del pueblo lleva el nombre solamente de él, cuestión narrada aparentemente sin tomar conciencia de la exclusión hecha de la “socia en el trabajo”.

- en otros casos la narradora presenta una protagonista sufrida, tolerante ante las pérdidas, fuerte y agradecida, decidida para trasladarse a Argentina, sin olvidar a su tierra.

- en la mayoría de los relatos la mujer aún nombrada se pierde luego como protagonista, aunque se pueda leer entre líneas que tienen un rol importante en las decisiones de migrar y sostener la identidad en las costumbres, tradiciones, y adaptaciones al nuevo mundo.

4.- Representación de la migración en la modernidad:

Dice Susana:

Qué y cómo recordar estos 90 años... Nuestra historia comienza en Ancona. Mis abuelos partieron en barco para América, después en tren y luego el largo camino a Carboni... creían ciegamente en el progreso... el abuelo trabajaba la tierra, para la abuela todo era hacer economía... la primera gallina con pollos fue regalo de una vecina... tengo en mi mente las fiestas de Navidad y Pascuas.

La autora de este relato cuenta brevemente la vida de sus abuelos que partieron de Ancona hacia Carboni, Lobos. Otra historia que comienza mencionando a la mujer abuela, que luego

³ Traducción del original. En esta tesis estudia a las mujeres ítalo-canadienses, a las que adjudica una identidad híbrida a mitad de camino entre los dos continentes.

desaparece del relato el que queda referido sólo a los hombres de la familia.

Sorprende la sencillez de la frase inicial y en ella la presencia de al menos tres rasgos de la modernidad: progreso en base al trabajo, varón en espacio público vs mujer en espacio interior –privado-sentimentalizado, y solidaridad de otra mujer, la vecina.

Como dice Ana María Fernández las mujeres y los niños se despliegan en un mundo privado y doméstico, dos organizadores de sentido (privado y doméstico) que organizarán sus prácticas tanto como sus sentimientos, que en el caso de la mujer se expresan en las figuras de esposa cuidadora de la economía familiar, y de madre como prioridad.

Todo ello por oposición a un espacio público que quedará asociado a la lógica racional, al dinero, a la producción reconocida.

Lo privado moderno quedará como esfera de intimidad no pública, sostenido por las mujeres. Suponemos que esa representación atraviesa la misma confección de una breve historia de vida, o sea se mencionan los varones porque son de la esfera pública, y lo de las mujeres cae en una especie de inferiorización de género porque se trata de la gestión doméstica de los sentimientos.

Pensamos por ejemplo lo que implica poder ahorrar dinero, que requiere de muchas funciones mentales y sociales, no solo una práctica desde sentimientos, pero aunque lo fuera esos sentimientos organizan la circulación de hombres, niños y mujeres y el control de las iniciativas.

En el texto de Susana B. aparece la cuestión de la identidad. Su escrito va y viene en primera y en tercera persona, en simbiosis con la abuela, dentro de la abuela y luego por fuera de la misma. Tratándose de una mujer adulta de la generación del 60 pensamos que la recorren dialécticamente la cuestión de guardar, custodiar y al mismo tiempo pensarse en una proyección donde ella puede llegar a ser la abuela:

Qué y cómo recordar estos 90 años... una idea se forma lentamente en mi cabeza:
es el presente? Dentro de 50 años quién lo recordará? Quién celebrará nuestro
presente?

Rosa María Grillo afirma en otro contexto: «pese a la indiscutible visibilidad actual de la mujer se asoma en ella probablemente un residuo de su rol conservador al interior de la familia:

recuerdos, diarios, cartas familiares celosamente custodiadas, a menudo proporcionan no sólo el contenido de muchos testimonios autobiográficos femeninos, sino que constituyen la médula y permiten interesantes reflexiones meta literarias» (GRILLO R.M. 2008).

II. El libro “De padres a Hijos”

Se trata de un libro construido y publicado por docentes lobenses. Se incluyen historias de familias que se han dedicado a la misma actividad empresarial o profesional, que corresponden a diferentes migraciones a la ciudad de Lobos, Provincia de Buenos Aires, con predominio de familias italianas del sur.

En este caso son las mujeres-docentes las encargadas de constituirse en el arcón de la memoria y de alguna manera sostienen una función de mujer protoplasma, concepto que intentaremos describir desde una metáfora con la biología.

El “protoplasma” tiene 3 propiedades fisiológicas: la receptividad y capacidad de respuesta adaptativa, el metabolismo y la reproducción. La receptividad es la capacidad del protoplasma de responder a un estímulo, y adaptarse al medio ambiente; el metabolismo es el proceso fundamental que caracteriza la vida, y que la sostiene y la reproducción conjura la muerte.

Se nos ocurre esa designación porque este grupo de mujeres, tanto las escritoras como las entrevistadas por las escritoras, y las referidas por los protagonistas masculinos, arraigan, sostienen y nutren una vida que luego puede fertilizarse y construir otras vidas reales o simbólicas, y en ocasiones muestran un perfil híbrido, del que hablaremos más adelante.

Partimos de una “representación de mujer estabilizadora de una identidad en riesgo, en ese sentido mujer protoplasma” no solo pensando en las autoras que “decidieron” recoger lo que se podía perder, sino pensando también en los relatos transmitidos desde la historia vocacional de cada familia entrevistada. En la mayoría de esas historias el varón que ha migrado manda a buscar o va a buscar a la novia (que tal vez puede haberla conocido sólo a través de cartas) para casarse y tener hijos, una estrategia exitosa para la supervivencia identitaria, manteniendo tradiciones y costumbres.

Un hombre que ya estaba en Lobos, trabajando en el ferrocarril, recibe una carta de su madre que le escribe desde Italia y le dice: «hijo, acá hay una joven honesta, trabajadora, devota,

y es hora de que formes una familia, escríbele».

Esta lectura de mujer estabilizadora es en parte coincidente con la representación de la mujer como transmisora de cultura y generadora de aprendizajes, rol plasmado en la película *La guerra del fuego*, una reconstrucción de la vida del homo sapiens desde la antropología y la lingüística. Un varón salva a una mujer, y luego quiere apropiarse de ella, la busca, porque le gusta, siente deseos por ella, la encuentra y se la lleva. Y ella una vez secuestrada es la que transmite la técnica para hacer el fuego, la sonrisa, y el acto sexual cara a cara, la mirada en la esfera de lo íntimo. Él genera un cerco para que nadie se acerque a ella, y la película termina con la pareja esperando un hijo y mirando a la luna, saliendo de la mirada a la tierra del homínido inicial, y permitiendo suponer una mirada al espacio exterior, con ampliación de las funciones mentales (sorpresa, curiosidad, observación).

Esto nos acerca a una concepción de la mujer como agente de cambio, lo que parece contradecirse con lo de mantener costumbres y tradiciones, y sin embargo no resulta contradictorio para un enfoque dialéctico. La migración es un factor que puede introducir modificaciones en los comportamientos femeninos, en mayor o menor grado. En un estudio reciente se le adjudica a la migrante ítalo-canadiense un perfil híbrido (LIBERATORI A. 2010). Lo híbrido podríamos pensarlo como la síntesis en un enfoque dialéctico entre tradición y cambio

Las mujeres encuentran formas para subvertir la división rígida entre los valores de los dos mundos, y terminan creando nuevas identidades híbridas que les permite combinar aspectos de cada uno de los dos mundos. La migración forma parte de estas mujeres... Haciendo así, las mujeres se convierten en protagonistas de una red transnacional de migración.

María Inés Rodríguez Aguilar sostiene que el género ya no es sólo una variable sino una pieza central del proceso migratorio, al reconocer al género como un conjunto de prácticas sociales que dan forma y son formadas por los procesos migratorios. La cuestión de género se convierte en una categoría estructurante de la toma de decisión en la migración, así como del proceso migratorio (GUGLIELMELLI A., RODRIGUEZ AGUILAR M.I. 2008).

En algunos de los relatos vocacionales del libro aparece la representación de mujer como

sinónimo de abnegación y apostolado. Se presenta a una mujer para la cual no cabe el placer, solo hay deber.

Hay un relato donde la mujer, que es nombrada por su apellido de casada, describe las peripecias de ser una maestra que se sacrifica para ir al campo a dar clases. Pero cuando tiene los hijos deja de trabajar como docente y el esposo escribe una poesía que da testimonio del amor y la admiración que siente por la abnegación y la dedicación de la madre-esposa a la familia, dejando plasmada la mirada de un género sobre el otro

A una madre/Madreperla/Madreperla simbólica y bendita/ que seis perlas me diste tan valiosas/contrayendo tus labios con dolor!/y en los mismos jugando la sonrisa! (AQUILES BUONO 1930).

- *La representación de la pasividad femenina. De qué pasividad hablamos?*

Una mujer que va detrás, seguidora, que acompaña las decisiones tomadas por el varón, y sin embargo hemos observado en muchas historias de vida que ellas son las decisoras, influyendo positiva o negativamente en la decisión del varón de migrar.

La mujer que arraiga al varón a la nueva tierra, la mujer que es agente de re-uniión, la mujer que continúa la labor del marido en la viudez, son mujeres invisibilizadas en su actividad que deben ser negadas una y otra vez desde el ideal de que la mujer es receptiva y pasiva, cuando la receptividad implica una actividad intensa, es parte de la adaptación a nuevos estímulos que no pueden no ingresar.

- Elba en adelante lo *ayudará* en el negocio,
- Doña Anita, su madre y Leonor su esposa, siempre *ayudaron* en el laboratorio
- Allí le *ayudan* su esposa...y su hijo Sebastián,
- Gabriela *ayuda* en la atención de los clientes

Con otros nombres se repiten estos procesos y acciones de *ayudar*, aunque dicho verbo parece esconder más que mostrar las prácticas activas, de las mujeres.

Volviendo a la representación de mujer que arraiga al varón a la nueva tierra podemos

decir que se trata de una estrategia de supervivencia para proteger la subjetividad amenazada, permanecer en el nuevo lugar, construyendo un hogar, como lugar de vida y de trascendencia.

Hay una representación especial, por el silencio que la rodea, que denuncia que ocurren otras cosas de las que no se habla, es la representación de la mujer como agente del mantenimiento del patrimonio: madre y esposa aparecen mencionadas como que ayudan con los negocios, hasta que fallece el marido, entonces ocurren cosas diferentes, la empresa pasa a tener como razón social el nombre de la mujer, acompañado de la expresión “e hijos”

Lorenza Cortabarría de Spinosa e hijos (1921)

Mercedes López de Spinosa e hijos (1959)

Parece que se hubiera sobredimensionado la función del patriarcado, y que no se ha podido contar que estas mujeres eran trabajadoras no sólo adentro de la casa sino activas en lo comercial, insertándose en una forma de participación social novedosa.

Las mujeres italianas dentro de la familia tienen un rol importante en las decisiones, controlan las finanzas y direccionan la educación de los hijos (LIBERATORI A. 2010).

Estas mujeres italianas tenían mucha autoridad e influencia, pero ello no aparece en las historias de vida vocacionales que constituyen el libro, sin embargo estas conductas referidas se desprenden de los mismos relatos orales o bien escritos. Una de las cuestiones que aparecen en esos relatos es que ellas buscaron mediante la migración mejorar las condiciones en que transcurría su existencia. Asimismo «estas mujeres simplemente quieren aliviar las restricciones severas sobre las opciones y actividades que tienen las mujeres en esta cultura dominada por hombres... Las mujeres no buscan escaparse de las costumbres creadas por las ideas italianas de la femineidad, buscan disfrutar un rol más activo y participativo en su manifestación. En muchos casos, la migración les permite realizar este objetivo» (LIBERATORI A. 2010).

III. Una mujer que tiene la palabra. Una mujer emprendedora

A partir de la década del 50, en algunas regiones de la Argentina, probablemente y en relación al hecho del control de la natalidad, y menor riesgo de muerte en el parto, por la aparición

del antibiótico, y los progresos tecnológicos que alivian las tareas del hogar, surgen diferentes circulaciones de las mujeres y de los hombres.

Las mujeres que hasta entonces estudiaban solo docencia, ahora buscan otras profesiones, y desde ellas comienzan a ocupar posiciones sociales de reconocimiento.

En el libro se las nombra por sus títulos: abogadas, escribanas, contadoras, empresarias. Corresponden en general a la tercera generación.

Distintas situaciones muestran que se ha producido en muchas mujeres un efecto de emancipación y de empoderamiento de su destino. Una de ellas la viudez, aunque sus acciones hayan apuntado a mantener para los hijos los bienes familiares.

En el caso que analizaremos a continuación se puede apreciar que en Italia, región Campania, algunas mujeres en su carácter de jefas de hogar, por ausencia de sus maridos, desarrollaron ciertos roles de autonomía, que han mantenido aun cuando más adelante, se reunieran con sus esposos.

Relata Alba, actualmente de 89 años, hija de Alberto:

Vine al país en 1939, con mi madre y dos hermanos [...] Vinimos escapando de la guerra. Quince años antes en 1924, vino papá, [...] buscando nuevos horizontes.

Papá era de profesión carpintero [de la prov. de Salerno] trabajó durante un tiempo en capital federal y después se trasladó a una ciudad del interior.

Le gustó la ciudad y con lo trabajado fue pagando una casa propia [...] recibiendo además un crédito del banco.

En 1939, quince años después de haber venido, papá fue al puerto de Bs As a recibirnos. Tomamos luego un tren rumbo a [la ciudad] que le puso 13 horas y los asientos eran de madera. Nosotros todo el tiempo llorando, porque habíamos dejado todos nuestros afectos, parientes, amigos y querida Italia, nuestro querido pueblo.

Cuando papá sube al tren para marchar a la guerra uno de los niños, el mayor le gritaba que no se fuese. Los dos niños murieron por enfermedades y según me contaron, mamá andaba por la calle como perdida.

Mi papá nos hizo todas las comodidades en la casa que había comprado [...], y quería que compráramos todo lo que necesitábamos y más también [...]

Yo instalé mi taller de costura, papá me compró la máquina de coser.

Yo había estudiado en la ciudad de Nápoles, [...] tengo diploma.

Yo tenía el oficio porque había estudiado, y tenía el ejemplo de mi madre. Mamá era una mujer muy inteligente, que había vivido de los 20 a los 23 años en Nueva York, con un tío. Ella trabajaba en la fábrica que en la que prendieron fuego. Según decía mamá un muchacho con un cigarrillo prendió fuego a los moldes; fue el 25 de marzo no el 8 de marzo, porque era el día de la Virgen de la Anunciata. Ese día estaban las primas hermanas de mamá, y la tía, mamá no fue porque ese día le dolía la cabeza. Cuando se enteraron que la fábrica se quemaba fueron corriendo y mi tía venía con humo en la cabeza y con el chal tirado y como embobada. Se salvaron por un muchacho que tiró abajo a patadas la puerta. Mamá y la tía se volvieron a Italia⁴.

En este relato escrito son varias las mujeres mencionadas: la madre, la hija, las tías, todas jóvenes mujeres emprendedoras que buscan el camino de la migración para construir una nueva vida. Es notable que sean las mujeres quienes se convierten en la memoria de los hechos que marcaron historia.

En este relato las decisiones las toman las mujeres, y los varones son la compañía necesaria, no interfieren en los cambios.

Mujeres que apretaron los dientes ante el dolor, lucharon y se preocuparon por capacitar a sus hijos, hicieron de la paciencia y de la esperanza una profesión de todos los días.

Esas mujeres poco han podido decir sobre las nostalgias. Las enorgullecen sus logros que se suponían solo masculinos: sacar la familia adelante. Tienen dos pertenencias, dos amores, a

4 En el estudio realizado por Isabel Álvarez González y publicado bajo el título *Los orígenes y la celebración del Día Internacional de la Mujer, 1910-1945*, el incendio que se vincula con la celebración de esta fecha no fue el 8 de marzo sino el 25 de marzo de 1911, pocos días después de la celebración del primer Día Internacional de la Mujer, en la empresa Triangle Shirtwaist, de la ciudad de Nueva York. Más de 140 jóvenes trabajadoras, la mayoría inmigrantes, murieron en el trágico incendio de la fábrica. La historiadora Mari Jo Buhle en su obra *Women and American Socialism 1870-1920 (Las mujeres y el socialismo norteamericano 1870-1920)* afirma que el incendio de la Triangle Shirtwaist Company fue de una gran trascendencia en la historia social de los Estados Unidos y del movimiento obrero y feminista (http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_Internacional_de_la_Mujer).

la tierra que dejaron y a la que encontraron, ellas no tuvieron tiempo de duelar, el duelo lo hacen los hijos o los nietos, que siguen migrando, o que buscan en Italia lo que ya no encuentran, generándose resentimiento.

Conclusión

Expresadas con palabras o escondidas en los pliegues de palabras que las ocultan, surge el primer desgarró por lo que se deja.

La extrañeza por el idioma y las costumbres, la falta de montañas en la plana llanura, el barro y los mosquitos, las apabulla al principio y encuentran consuelo en reunirse con otras mujeres como hacían en la aldea. Ahora tal vez lo hagan en las casa de sus paisanos, en la plaza, en el lugar de trabajo, o simplemente con su vecina.

No hay historias pequeñas para la subjetividad. Tanto en la escritura inducida como en la espontánea, más allá de su condición de escritura amateur, se pueden rastrear testimonios de roles, decisiones, conflictos y sentimientos alrededor de las cuestiones de género.

La tarea de contar su propia vida impone al autor que es al mismo tiempo el protagonista, marcar los hitos más representativos o significativos, que en los migrantes no puede obviar la partida, la llegada, la trayectoria que en la muestra presentada ha sido preferentemente en ascenso.

Esa memoria estará formada con recuerdos, con olvidos, con silencios, y cierta intención de protagonismo sea por los malos momentos superados o por los éxitos obtenidos, con los que se busca una legitimación social.

En estas historias de gente común, los relatos contados y escritos por la protagonista, por la entrevistadora o por los relatores, muestran mujeres que registran cambios en su subjetividad, aunque ese registro no responda necesariamente a una plena toma de conciencia.

Son cambios que se infieren de los mismos relatos respecto a los pactos del matrimonio, del amor, de la pasividad y la actividad, del ordenamiento de lo privado y lo público, y de la toma de decisiones.

En el mismo proceso migratorio esta mujer parece haber cumplido un rol fundante e instituyente de nuevas relaciones entre los géneros, favoreciéndose la aparición de roles menos estrictos, cuando por ejemplo se entra en contacto con nuevas culturas menos rígidas, con nuevos

espacios sociales definidos desde otras relaciones entre los géneros.

Las mujeres que llegaron trataron de exorcizar la nostalgia propia y la de sus maridos, recreando las envolturas psíquicas que otorgan los sabores, costumbres, olores, del lugar de la partida, y suministrando nuevos roles que cambiaran sin retorno la relación masculino-femenino.

Nuestras mujeres son todas viajeras o hijas de viajeras. Penélopes allá y acá o, Ulises en el viaje iniciático por mar o dentro de sí mismas.

Mujer protoplasma recrea en su hogar las tradiciones, los valores, las creencias, y poco a poco se adaptará a lo nuevo, en un desarrollo que combinará en grados diversos el viejo con el nuevo orden.

Identidades híbridas, pasajes dialécticos entre el allá y el acá.

El paso del tiempo y muchas veces la migración impulsará, tal vez, el paso de Susanita a Mafalda o a Mafaldas disfrazadas de Susanitas.

Bibliografía

ÁLVAREZ GONZÁLEZ Isabel, 1999, *Los orígenes y la celebración del Día Internacional de la Mujer, 1910-1945*, KRK-Ediciones, Oviedo.

AVILA Teresa - IRIGOYEN Teresa – PARADA Lidya - GARMENDIA Zulema - BRUNO Adrián, 2002, *De padres a hijos*, Ed. La Palabra, Lobos (Buenos Aires).

CUESTA BUSTILLO Josefina, 2008, *La Odisea de la Memoria*, Alianza Editorial, Madrid.

FERNÁNDEZ Ana María, 2010, *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Paidós, Buenos Aires.

GRILLO Rosa María, 2008, *Storie di donne tra Italia e Río de la Plata*, “Oltreoceano”, num. mon. Scritura migrante. Parole e donne nelle letterature d’oltreoceano, a cura di Silvana Serafin, n. 2.

GUGLIELMELLI Ana - RODRÍGUEZ AGUILAR M. Inés, 2008, *Los trabajos de migración y género centrados en ideas de emancipación y restructuración de las relaciones de géneros*, en 1º Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, Edición en CD, La Plata.

LIBERATORI Abril, 2010, *All’Americana: Hybridized Identities of Italian-Canadian Women*, MA Thesis, McMaster University, Hamilton,(Canada).

http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_Internacional_de_la_Mujer

Quando mio nonno imitò Penelope

Domenico Notari
Scrittore, Salerno

Aveva ventitré anni nonna Clotilde quando si fidanzò con nonno Vincenzo. Gli disse di sì per salvargli la vita, altrimenti gli avrebbero amputato la gamba.

A quel tempo faceva l'infermiera per il padre, il bisnonno Alfonso, che era medico. Vedovo da molti anni, il bisnonno viveva con la figlia e con un fratello scapolo. Quanto il fratello era generoso e gioviale, tanto lui era avaro e ombroso. Si dividevano le spese di casa, ma per il vitto avevano casse separate. A pranzo si ripeteva sempre la stessa scena: il fratello seduto a capotavola, davanti a un boccale di vino generoso, mangiava (con un appetito che avrebbe fatto venire l'acquolina a un morto) una grossa cotoletta frita nel grasso o un cosciotto di agnello arrostito sulla brace. Di fronte, in un angolino, il bisnonno Alfonso e Clotilde davanti a un piatto di cicorie o a un cartocchetto di mazzoni fritti acquistati in strada e a un bicchiere d'acqua. Il bisnonno per tutto il pranzo masticava fiele o spine. La giovane non staccava gli occhi dal piatto dello zio, ma non osava lamentarsi.

Il bisnonno Alfonso, nonostante l'avarizia e il cattivo carattere, era un buon medico. Così quando nonno Vincenzo si ammalò di un'infezione alla gamba, fu chiamato lui.

Il bisnonno incise l'ascesso purulento e disinfettò la ferita. In una settimana si sarebbe cicatrizzata, ma occorreva una scrupolosa medicazione. La figlia Clotilde, infermiera provetta, sarebbe venuta a casa sua ogni mattina.

Al nonno venne da ridere appena la vide entrare. Gli era venuto in mente un episodio di pochi mesi prima. Avevano un rinfresco in casa e gli ospiti attendevano l'arrivo dei gelati. Il gelataio per sbaglio aveva portato il rinfresco (una decina di spumoni) a casa di Clotilde. Davanti a tanto ben di Dio, mia nonna non si era fatta tante domande. Quando un'ora dopo il gelataio, accortosi dell'errore, era ritornato per chiedere indietro il rinfresco, nonna Clotilde aveva confessato candidamente che di spumoni ne era rimasto uno soltanto.

Ora mio nonno, a immaginarsela china sugli spumoni, già si sentiva meglio. E per farsi perdonare le risate (la giovane era ancora in piedi che lo guardava allibita), le fece servire delle paste. Guardandola mangiare con quell'appetito ormai proverbiale riacquistò il buonumore, malgrado la gamba.

Le forze gli tornavano al solo guardarla, mentre con scrupolo gli lavava la ferita, con delicatezza spalmava la pomata, spedita avvolgeva e annodava le bende. In lei non c'era alcuna scintilla metafisica, tutto era concretezza e semplicità. Forse non era bellissima, ma al nonno piaceva il suo chignon che le lasciava scoperto il viso limpido e il sorriso spontaneo che andava diritto al cuore. E poi quel suo potere sulle piccole cose: forbici, bende, rotoli di cerotto, tubetti, boccette, spille da balia. Sembrava ubbidissero docili alla sua volontà, calamitate dalle lunghe dita affusolate. Un predominio che si limitava esclusivamente alle piccole cose (dalle grandi si sentirà sempre schiacciata, tanto che dopo il matrimonio delegherà ogni decisione alle cognate, compresa l'educazione delle figlie). Piccoli miracoli quotidiani: un attrezzo guasto nelle sue mani riprendeva magicamente a funzionare, un ago scivolava docile tra le dita, come una bestiola domestica, senza pungerla mai, nonostante non usasse il ditale. C'era poi quella vista radioscopica che le faceva scegliere, infallibile, il frutto più saporito o indovinare il colore di un pulcino ancora nel guscio. Doti che le cognate, quando entrerà nella casa del cortile, fingeranno di snobbare.

Il nonno la guardava, ma ignorava ancora quella sua arte di mimetizzarsi tra persone e cose nei momenti imbarazzanti: un festa, una cerimonia, una discussione spiacevole. Il potere le era venuto da bambina dopo la morte della madre, quando il bisnonno Alfonso per il dolore della perdita era preso da attacchi di furore. La piccola Clotilde spaventata si rannicchiava in un angolino, senza muovere un muscolo, concentrandosi sulla trama lucida del damasco o sui rilievi verde e oro dei parati. Il padre che andava su e giù urtando mobili e frantumando oggetti le passava accanto come un automa. Le sfiorava il viso o la gonna senza vederla perché la piccola si era confusa con la stoffa damascata del divano o con i fiori a rilievo dei parati.

Da grande Clotilde avrebbe affinato la sua arte, tanto da non avere più bisogno di rannicchiarsi immobile. Si muoveva disinvolta tra persone e cose con gesti sciolti e passi leggeri. I presenti giuravano di non averla vista.

Così guardandola indaffarata e attenta pian piano mio nonno si innamorò.

«Signorina?» ogni tanto le sussurrava.

Clotilde si voltava, lo guardava negli occhi e attendeva tranquilla. Una tranquillità mansueta che lo imbarazzava. Tanto che gli mancava il coraggio di continuare. Ripiegava su un banale: «Potete... aggiustarmi il cuscino?» o «Per favore, mi date un bicchiere d'acqua?». Poi deluso si riprometteva (lo giurava solennemente a se stesso) di dichiararsi alla prossima medicazione.

Intanto i giorni passavano, la settimana stava per terminare. Così gli venne in mente Penelope.

Aspettava la notte per sbendarsi. Con un batuffolo d'ovatta eliminava ogni traccia di pomata, poi si rifasciava cercando di rifare gli stessi nodi della nonna.

Dopo una settimana di medicazioni la ferita era peggiorata, il bisnonno Alfonso non riusciva a capacitarsene. Sarebbe andata in cancrena, se mio nonno non si fosse finalmente deciso a dichiararsi.

«Signorina Clotilde vi amo perdutoamente posso sperare?...» le disse tutto d'un fiato, quando mia nonna stava già per andar via e la gamba (lo sentiva) non avrebbe resistito un giorno di più.

Nonna Clotilde disse di sì e non aggiunse altro perché da tempo si era accorta del trucco delle bende: un altro giorno ancora e il giovane avrebbe rischiato la gamba.

Si fidanzarono appena nonno guarì. Il fidanzamento fu funestato dalla spagnola, il matrimonio invece fu felice. Anche se durò poco, si amarono sempre con la stessa intensità. E quando il nonno era di cattivo umore, le comperava delle paste. A guardarla mangiare con quella sua fame atavica, rimastale anche dopo il matrimonio nonostante il nonno non fosse avaro, gli ritornava il buonumore.

What's in a Sister SouljahMoment?

Paola Attolino

Università degli Studi di Salerno



Sister Souljah è lo pseudonimo di Lisa Williamson, nata nel 1964 nel Bronx, New York. La scelta di quel nome non è casuale, come non lo è mai nell'Hip Hop. Secondo la definizione di *urbandictionary.com*, infatti, *sister* sta ad indicare: «A female friend that acts like, loves you like and treats you like a sibling», mentre *souljah* è la forma eye-dialect per *soldier*,

soldato, ma un soldato «who fights not for a nation, but for the hood, the ghetto». Non a caso, la radice del termine è *soul*, anima, intesa nella sua variopinta connotazione. E non a caso Sister Souljah ama definirsi con il termine «raptivist» (ALIM H.S. 2006: 28), un *blend* tra *rapper* e *activist*.

Un soldato, comunque, combatte pur sempre una guerra, e quando Sister Souljah fa riferimento ad una *war zone* in America, intende lo stato di depressione in cui molte comunità urbane statunitensi si trovavano tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, quando le statistiche riconducevano ad una situazione davvero drammatica:

It was safer to be a soldier in Vietnam than to be a Black male between fourteen and twenty-four living in America (ALIM H. S.2006: 28).

L'America nera, quella del ghetto, non conosce pace. C'è disperazione e rabbia nella voce di chi, come Sister Souljah, la vive. Nel suo studio sulla figura di Sister Souljah e di altri *Nation-conscious* rapper, Decker (1993: 61) afferma:

Black America, insists Sister Souljah, is in the midst of a war – and she is a revolutionary [...] In Sister Souljah's solo rap music video, a snare drum keeps time to a military beat. Although the video is set in 1995 (the year of the Million Man March) urban America, Sister Souljah instructs the black community to "Remember the times when they bought and sold ya/We are at war/That's what I told ya/Slavery's back in effect".

Il video a cui fa riferimento Decker è quello del brano *The Final Solution: Slavery's Back in Effect*, pubblicato nel 1992, che è possibile visionare al seguente link: http://www.youtube.com/watch?v=dcWgPEUT_x0.

E qui entriamo nel vivo del nostro argomento, in quanto è anche da questo video che ha avuto origine quel fenomeno noto come *Sister Souljah Moment*, oggetto del presente contributo.

Ma andiamo con ordine. Secondo la definizione di *Wikipedia*:

In US politics, a Sister Souljah Moment is a politician's public repudiation of an extremist person or group, statement, or position perceived to have some association with the politician or the politician's party.

In un articolo del *Boston Globe*, invece, il *Sister Souljah Moment* viene definito come:

A calculated denunciation of an extremist position or special interest group (VENNOCHI J. 2007).

In definitiva, nel lessico politico statunitense, l'espressione si riferisce a un atto di presa di distanza, da parte di un esponente politico, da qualcuno o da qualcosa che possano apparire in correlazione con esso. A creare i presupposti per questo tipo di situazione è stato Bill Clinton nel giugno del 1992, anno in cui correva per la candidatura presidenziale democratica americana. Nel maggio dello stesso anno gli Stati Uniti avevano vissuto una delle pagine più drammatiche degli ultimi vent'anni: le rivolte del ghetto di South Central a Los Angeles, originate dall'assoluzione dei quattro poliziotti bianchi responsabili del violento e arbitrario pestaggio del giovane tassista



africano americano Rodney King (ATTOLINO P. 2003).

Proprio a proposito dei fatti di Los Angeles, il *Washington Post* intervistò Sister Souljah, quale portavoce della comunità urbana africana americana, ma nel redigere l'articolo da pubblicare, dall'intera intervista fu estrapolata una singola frase che, fuori dal contesto, risultava

davvero caustica e provocatoria:

If Black people kill black people every day, why not have a week and kill white people?(MILLS D. 1992)

Tale affermazione venne immediatamente collegata ai versi del brano *The Final Solution: Slavery's Back in Effect* di cui si è detto sopra, in particolare alla frase:

If there are any good White people, I haven't met them.

Nel giugno del 1992, quindi circa un mese dopo i drammatici fatti di Los Angeles, Bill Clinton partecipò ad un incontro organizzato dalla *Rainbow Coalition*, l'organizzazione no-profit fondata dal reverendo Jesse Jackson, tra i cui sostenitori figurava la stessa Sister Souljah, e a proposito delle parole di quest'ultima - quelle pubblicate dal *Washington Post* - Clinton affermò:

If you took the words 'white' and 'black', and you reverse them, you might think David Duke was giving that speech.

Per la cronaca, David Duke è un nazionalista bianco americano, che nel 1974 aveva fondato un'organizzazione il cui nome, *The Knights of the Ku Klux Klan*, è tutto un programma, e nel 1992, quindi all'epoca dei fatti che ci interessano, era candidato per le primarie presidenziali con il partito Repubblicano.



Se è plausibile che l’affermazione di Clinton sia stata dettata da ragioni di imbarazzo politico, si può d’altro canto pensare che Sister Souljah in quella occasione sia stata vittima della cosiddetta *soundbite age*, l’epoca - la nostra - delle “frasi ad effetto”, che sono svincolate dal contesto organico in cui vengono pronunciate, spesso assumendo un significato completamente diverso rispetto alla forza illocutoria del messaggio originale. Un *soundbite*, infatti può essere definito come segue:

A short extract from a speech or interview which is chosen for its effect
(PARTINGTON A. 2006: 129).

Sentitasi ingiustamente accusata di razzismo, Sister Souljah spiegò che nel corso di quell’intervista stava semplicemente rispondendo ad una domanda di David Mills, il giornalista del *Washington Post*, che, in particolare, le aveva chiesto se la rivolta del ghetto di Los Angeles l’avesse sorpresa. La sua risposta completa, in realtà, era stata:

No, I was not. White people should not have been surprised either; they knew that Black people were dying everyday in the streets of Los Angeles to gang violence created by poverty and social chaos, but they did not care. If Black men in L.A. would kill their own kind, their own Brothers and Sisters, what would make White people think they wouldn't kill them too?(GARDELL M. 1996: 299)

In seguito al clamore suscitato dall'esternazione-presa di distanza di Bill Clinton, i media americani, nel riferirsi alla stessa, cominciarono a parlare di *Sister Souljah Moment*. Nei giorni immediatamente successivi, Sister Souljah rilasciò una lunga dichiarazione, che è ancora possibile ascoltare al seguente link: http://wn.com/Sister_Souljah. Emblematicamente, tale dichiarazione iniziava e si concludeva con la parola *Peace*, pace, ma il testo non risparmiava a Bill Clinton tutta la sottile ironia di cui una vera *raptivist* è capace:

It is very shocking to me that in a time of American economic recession, and inner city urban chaos, Democratic presidential contender Bill Clinton has chosen to attack not the issues, but a young African woman who is very well educated, alcohol free, drug free and a successful self employed businesswoman, and community servant. [...] I was certain that Bill Clinton was unfamiliar with me, my development and work, musical and otherwise. He chose to comment without any investigation whatsoever based on an interview in an ultra conservative newspaper, The Washington Post, which is about as familiar with the experiences of Africans in America, inner city youth, and hip-hop, as Bill Clinton is.

Nel sottolineare i pregiudizi e le false conoscenze nei confronti della comunità africana americana che il mainstream americano da sempre assorbe dai mass media, Sister Souljah dimostra di essere ben consapevole di quella che viene denominata *discursive war on Black America*, quella guerra dove le munizioni sono le parole, in particolare quelle gestite dalla stampa, che molto spesso scatenano una vera e propria reazione a catena:

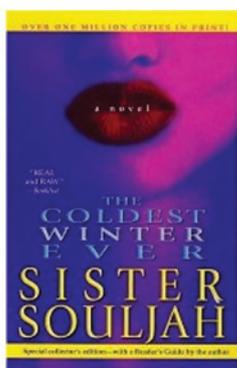
When the white press tries to attack black leaders, we wind up loving those leaders even more

(GARDELL M. 1996: 299).

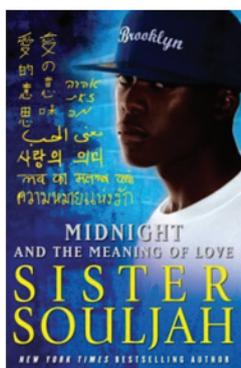
La responsabilità della stampa nella “crociata anti-*Black America*” viene duramente sottolineata anche da Louis Farrakhan, religioso statunitense musulmano, leader della *Nation of Islam*, che ha profondamente influenzato la poetica di Sister Souljah agli inizi della sua carriera. Il fatto che i media dipingano sistematicamente tutti i neri come criminali, non fa che aumentarne lo stereotipo negativo di cui sono vittime, giustificando la prepotenza delle forze dell'ordine nei loro confronti:

The press is part of the conspiracy to... paint black people as though we are all criminals, we are all animals, we are all drug-users, we are all gang-bangers, so that it justifies white police, white sheriff departments, coming into our community, treating us in any way they see fit-they got a license to kill... When they move on you, they've already created the climate (GARDELL M. 1996: 287).

Bill Clinton attacca Sister Souljah sulla base di questo consueto e odioso pregiudizio, senza sapere nulla del suo background culturale, del suo attivismo sociale, che in seguito la porterà a diventare anche un'affermata autrice di *hood novel* entrate nelle classifiche dei best seller redatte dal *New York Times* (RICHARDSON E. 2006: 47).



1995



2011

Sta di fatto che da quel giugno del 1992 l'espressione *Sister Souljah Moment* è entrata nel lessico politico statunitense, tanto da avere, come abbiamo visto, una voce anche in *Wikipedia*.

E non a caso, in tempi più recenti, i media ne hanno fatto uso diffuso a

proposito del Presidente Barack Obama, che nel corso della sua campagna elettorale si è visto più volte costretto a prendere le distanze da fatti e persone, come ribadisce il seguente commento all'articolo apparso sull'edizione online del *Washington Post* del 10 luglio 2008, di cui si riporta qui un estratto e, di seguito, un commento da parte di un lettore che elenca provocatoriamente tutti i *Sister Souljah moment* di cui sembra aver bisogno il candidato africano americano, cosa che finisce con lo scalfire la sua stessa credibilità:

NEWS LOCAL POLITICS OPINIONS SPORTS Business Arts & Living

The Washington Post

Obama's Accidental Sister Souljah Moment

By Dan Balz

Barack Obama leads a charmed life. He finally had his Sister Souljah moment and didn't even have to show up. Jesse Jackson did it for him solo.

Sixteen years ago, Bill Clinton used a Jackson-sponsored forum to rebuke the rap singer for suggesting that black people "have a week and kill white people" rather than each other. Jackson fumed as Clinton made the comments and denounced them later. Politically, Clinton came out such a winner that "Sister Souljah moment" now has its own entry in Wikipedia.



Rev. Jesse Jackson holds a campaign sign for Sen. Barack Obama (D-Ill.), in Chicago last February. (Associated Press)

Just how many Sister Souljah moments does Obama need?

Distancing himself from the Muslims. Distancing himself from Rev. Wright. Distancing himself from the slacker black fathers.

Distancing himself from his own plans for withdrawal from Iraq

Distancing himself from those who oppose FISA

Distancing himself from those who say we don't need our liberties to communicate curtailed

Distancing himself from "insider" Washington

Distancing himself from elitism

Distancing himself, now, from Jackson, an admittedly irrelevant figure -- but still.

Obama is so distant now that no one really can depend on him to stand near them.

He's two-faced and he's behaving in a weasel-like fashion. He's a true politician who will say anything, do anything and distance himself from anything to get elected.

Better watch him. SUPERDELEGATES -- IT ISN'T TOO LATE!

Posted by: Choirboy | July 12, 2008 11:37 AM |

In nome della par condicio, durante l'ultima campagna presidenziale americana il sito di informazione politica *The Moderate Voice* si chiede altrettanto provocatoriamente se anche McCain, il candidato repubblicano, non abbia bisogno del suo *Sister Souljah Moment*, in particolare nei confronti del suo predecessore George W. Bush, che gode dell'imbarazzante primato di essere il presidente meno apprezzato nella storia recente degli Stati Uniti:



L'espressione è stata utilizzata ancora più di recente per criticare l'intesa tra l'ormai presidente Obama e i Repubblicani riguardante l'estensione dei tagli fiscali - voluti a suo tempo dal presidente Bush - anche alle classi più ricche. In questo caso, si parla di un "mancato" *Sister Souljah moment*:

The screenshot shows a news article from StarTribune's politics section. The article title is "Coleman: Obama missed his 'Sister Souljah' moment". It was posted by Kevin Diaz under the category "Minnesota U.S. senators, President Obama" and updated on December 7, 2010, at 9:38 PM. The article has 12 comments and includes social media sharing options for Facebook (Empfehlen), Twitter (Tweet), and a general share button. The text of the article discusses Norm Coleman's remarks on Tuesday night on Sean Hannity's program on Fox, where he stated that President Obama missed his "Sister Souljah moment" on the tax deal with congressional Republicans. A quote from Coleman reads: "This could have been his Sister Souljah moment," said the former U.S. Senator from Minnesota. "Instead he played to class warfare." The article also notes that Coleman's remarks came on a day when Obama seemed to break with his liberal base on tax breaks for the rich, similar to former President Bill Clinton's criticism of a hip-hop artist's remarks about race during the 1992 presidential campaign. A final paragraph states: "One difference is Clinton picked his fight with Sister Souljah. Obama seems to have had little choice but to do business with Republicans who insisted on across-the-board tax breaks for the rich, poor and middle-class alike - backing it up with a successful weekend filibuster in the Senate."

Gli esempi dell'occorrenza dell'espressione *Sister Souljah Moment* sin qui riportati sono solo una piccola selezione di quelli reperibili sul web, a dimostrazione di quanto tale locuzione sia attecchita nel lessico politico e giornalistico statunitense.

Sister Souljah, la *raptivist* del Bronx, oggi è una donna ancora profondamente impegnata nel sociale, tanto che sul suo sito ama definirsi «Activist * Speaker * Problem Solver» (www.sistersouljah.com).

Forse non è azzardato definirla anche come una sorta di moderna Penelope, se è vero che «Penelope è mito e specchio» (VÁZQUEZ L. 2008: 85). Il mito di Sister Souljah-Penelope risiede nel suo tessere ricami verbali con il linguaggio, quel filamento costituito da un «linguistic brown sugar» (SMITHERMAN G. 2006: 104) propriamente femminile che va ad intrecciare la tela di parole delle sue *lyrics* e dei suoi libri. Ma Sister Souljah-Penelope è anche specchio, inteso come *veritas*: le sue parole "riflettono" la realtà circostante e "fanno riflettere", in quanto invitano a vedere tale realtà per quello che è. Che questo ci piaccia o no.

Bibliografia

- ALIM H. Samy, 2006, *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*, Routledge, London/New York.
- ANDERSON Elijah, 1999, *Code of the Street: Decency, Violence and the Moral Life of the Inner City*, W.W. Norton & Company, London/New York.
- ATTOLINO Paola, 2003a, *Stile Ostile: Rap e Politica*, Cuen, Napoli.
- ATTOLINO Paola, 2003b, *Freedom of Speech: Just Don't Say F****, in Maria Lima (a cura di), *Language, Culture and Politics: Issues and Debates in Political Science*, Cuen, Napoli.
- ATTOLINO Paola, 2010, *Chi ha paura della N-word? Uso, abuso e disuso di una powerful word nella cultura Hip Hop*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Letterature Americane e Altre Arti -Atti del XXXI Congresso Internazionale di Americanistica*, Salerno, Oèdipus Edizioni, pp. 71-81;
- DECKER Jeffrey L., 1993, *The state of Rap: Time and place in Hip Hop Nationalism*, "Social Text", n. 34, pp. 53-84.
- GARDELL Mattias, 1996, *In the Name of Elijah Muhammad: Louis Farrakhan and the Nation of Islam*, Duke University Press, Durham, NC.
- MILLS David, 1992, *Sister Souljah's Call to Arms; The Rapper Says the Riots Were Payback. Are You Paying Attention?*, "The Washington Post", May 13.
- PARTINGTON Alan, 2006, *Persuasion in Politics*, LED, Milano.
- RICHARDSON Elaine, 2006, *Hiphop Literacies*, Routledge, London/New York.
- SMITHERMAN Geneva, 2006, *Word From The Mother*, Routledge, London/New York.
- VÁZQUEZ Lourdes, 2008, *El tejido*, in Brigidina GENTILE (a cura di), *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, Salerno/Milano, Oèdipus Edizioni, p. 85.
- VENNOCHI Joan, 2007, *Sister Souljah moments*, "The Boston Globe", September 16.

Le Penelopi di Neruda

Teresa Cirillo Sirri

Università L'Orientale, Napoli

È facile retorica ripetere che tutto quanto proviene dalla maturità culturale dell'antica Grecia rimane valido e attuale ancora oggi ed è agevole constatare che, passando attraverso il filtro dell'arte e della letteratura, gli eroi dei poemi omerici o i protagonisti delle tragedie classiche ripropongono un complesso di sperimentati concetti sul destino dell'uomo, sulle alterne vicende della vita.

La tematica proposta, *Penelope e le altre*, si affida alla forte risonanza allusiva di un personaggio letterario femminile proveniente dalla cultura greca. Usando una formula volutamente schematica e riassuntiva, la moglie di Ulisse può considerarsi l'icona dell'*areté* femminile per il suo comportamento che evoca sagacia, fedeltà e dedizione; più specificamente, Penelope¹ rinvia immediatamente all'icona di una donna determinata, lucida, ben decisa ad attendere, con pazienza e senza deflettere dai propri principi, il problematico ritorno di un uomo che ha lasciato patria e famiglia per diventare dapprima l'astuto eroe della lunga guerra di Troia e, più tardi, il protagonista di un avventuroso *nostos*, il ritorno nell'isola in cui la moglie lo aspetta imperterrita tessendo la sua tela proverbiale.

In realtà, è difficile dare un'interpretazione univoca del personaggio Penelope che mostra un comportamento e una personalità complesse e controverse che si è soliti compendiare in una emblematica fedeltà coniugale saldamente radicata e resistente come il talamo nuziale che Ulisse aveva scavato nell'annoso tronco di un ulivo. Comunque, quello di Penelope è un nome da includere in una ideale costellazione in cui risplendono Cassandra ed Elettra, Andromaca ed Antigone, figure mitiche diventate depositi di tratti caratteriali e comportamentali che poi si sono reincarnati in molte altre figure femminili nella poesia, nella drammaturgia, nella narrativa.

¹ Come è noto, il nome Penelope significa "anatra": narra il mito che, appena nata, la figlia di Icaro e Policaste fu gettata in mare e venne salvata dalle anatre che la riportarono a riva.

Tralasciando le molte rivisitazioni letterarie della figura di Penelope, come, ad es., nella tragedia eponima pubblicata dal napoletano Giovan Battista della Porta alla fine del Cinquecento, la prima emula di Penelope che mi sia venuta in mente è stata la melodrammatica madama Butterfly, anche se la mite e innamorata giapponesina dell'opera pucciniana corrisponde solo in parte alla sfaccettata personalità del personaggio omerico. Butterfly è in apparenza una donna fragile e delicata, in realtà è tenace e perseverante nella lunga attesa dell'uomo che l'ha sposata per capriccio e, se Penelope rifiuta di credere alla scomparsa di Ulisse e usa la sua astuzia per ritardare l'unione con uno dei Proci, anche Butterfly rifiuta con candida ostinazione di dimenticare Pinkerton e di accettare le proposte matrimoniali di un ricco pretendente. A differenza di Ulisse, alla fine Pinkerton non ritorna per rimanere accanto alla sua donna ma, in fondo, secondo una delle tante interpretazioni postomeriche, anche il protagonista dell'*Odissea* qualche tempo dopo l'approdo a Itaca rinuncia alla compagnia della sua sposa e al suo regno per un ultimo viaggio, facendo «de' remi [...] ali al folle volo» (*Inf.* XXVI, 125).

Butterfly, la Farfalla, è una donna forte e fedele pur nella sua vulnerabilità. La Mosca è il soprannome della donna che ha “atteso” metaforicamente per anni Eugenio Montale che di lei ha scritto: «Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale.[...] Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio». *Hormiguita* è il nome significante di Delia del Carril, la seconda moglie di Pablo Neruda, e mi sembra che il carattere e il comportamento di questa donna definita da Rafael Alberti «flor de único tallo indoblegable», corrispondano ad alcune peculiari caratteristiche dell'emblematica Penelope omerica. Prima di tutto, vi è la tenacia unita alla grazia femminile - fiore, sì, ma dallo stelo d'acciaio - , poi la capacità di attendere, nel senso di adattare la propria personalità alle esigenze di un poeta più giovane di lei, e più tardi, dopo vent'anni di convivenza, la forza di aspettare, senza arrendersi, che il marito, innamorato perdutamente di Matilde Urrutia, decida di ritornare sotto il tetto coniugale.

È noto che quando si era sposata, Delia era più anziana e matura di Pablo - trent'anni lui, cinquanta lei, anche se non li dimostrava -. Delia era una donna affascinante, sensibile, colta, raffinata, pittrice allieva del maestro parigino Fernand Léger, amica di artisti e di scrittori appartenenti all'*élite* della cultura internazionale. Neruda era legato dal matrimonio infelice con Maruja Hagenaar alla quale si era unito nel periodo che aveva trascorso come console a Giava. Nel 1935, dopo la solitudine e la nostalgia che l'avevano assediato durante gli anni passati in

Oriente, Neruda era stato accolto a Madrid in una cerchia di artisti brillanti, di rottura, i poeti della generazione del '27 che apprezzarono la forza innovatrice del peculiare linguaggio poetico nerudiano che dà forma all'inconscio cercando d'interpretare un mondo disintegrato e un'epoca di disorientamento collettivo. È indicativa la presentazione dell'amico cileno da parte di Federico García Lorca in occasione di un recital tenuto all'Università di Madrid: «Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen sus sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe».

In Spagna, Neruda scopre il legame della propria poesia con la tradizione lirica della terra madre e riceve un significativo riconoscimento letterario con la pubblicazione di una *plaquette* con tre poesie tratte da *Residencia en la tierra*, un atto di solidarietà dei componenti del gruppo del '27 per l'autore del manifesto della poesia "impura" contrapposta alla poesia elitaria di Juan Ramón Jiménez e, nello stesso tempo, un attestato di amicizia per il poeta ingiustamente denigrato in Cile². L'incontro tra Neruda e Delia avviene in questo fervido clima; pronubo sembra che sia stato Rafael Alberti³ che, con felice sintesi poetica, in quattro versi ha colto il carattere della donna e il clima del momento storico spagnolo: «Delia en los días más felices de España,/ Delia en los tristes y claros de la guerra,/ Delia tocada siempre de la gracia,/ Delia tan bella siempre» (DÍAZ A. M. 1989: 7-8).

Anche Miguel Hernández rende omaggio alla donna del suo fraterno compagno Pablo con una *Relación que dedico a mi amiga Delia*:

Tu ternura es capaz de abrazar a los cardos/ y en ella veo un agua que pasa y
no se altera/[...] No encontraréis a Delia sino muy repartida/como el pan de los
pobres. (HERNÁNDEZ M. 1992: 525).

Quest'ultimo verso può spiegare il soprannome di *Hormiga*, che sembra dovuto al pittore Isaías Cabezón che aveva sperimentato le buone qualità di Delia, sempre sollecita e indaffarata, sempre pronta a soccorrere chi avesse avuto bisogno di qualsiasi genere di aiuto, anche di cibo nei difficili tempi della *guerra civil*. Quando ancora era legalmente legato alla prima moglie,

² Luis Huidobro venne indirettamente incolpato della polemica contro Neruda (MORELLI G. 2010: 13 sgg.).

³ Neruda ricorda la versione di Alberti sull'incontro: «a Delia [...] se la presenté yo en mi terraza madrileña de Calle Marqués de Urquijo...» (NERUDA P. 1999: II, 1410).

Maruja Hagenaar, Pablo cominciava a rendersi conto che la vicinanza di Delia stava diventando indispensabile: nel dicembre del 1936, le scriveva dalla Francia, dove si era rifugiato durante la guerra civile:

Hormiguita adorada, no sé porque te vas a quedar por meses en Barcelona. [...].
Dejé a Maruja⁴, la situación está arreglada con su ida [...] Estoy en un hotel muy viejo frente al viejo puerto, miro cada mañana los veleros. ¡Qué bien estaríamos juntos! Me he cortado las uñas por primera vez solo [...]. Quiero que me compres el barquito que vimos, vale 35 pesetas. Lo necesito con urgencia porque vivo en el Hotel Náutico. Te abrazo con todo mi corazón y te quiero cada día, espero verte que es lo único que quiero. (DÍAZ A. M. 1989: 8)

Delia premurosa, indispensabile, materna nei confronti di un uomo che si comportava come un grande fanciullo, ma anche simpaticamente svagata: in una lettera, diretta a una sorella di Delia che aveva sposato lo scrittore Ricardo Güiraldes, Pablo racconta che Delia tirava fuori dalla tasca chiavi e bottoni per pagare il biglietto del tram e che una volta aveva scodellato una minestra dove distrattamente aveva gettato i fiammiferi usati per accendere il fuoco.

Per molti anni il poeta appoggiò la sua mano alla solida spalla di Delia che sposò nel 1943, dopo il divorzio da Maruja Hagenaar⁵. Delia gli spianava la strada, si occupava dei problemi quotidiani e collaborava alla sua missione di poeta civile impegnato in politica come senatore per il partito comunista cileno. Diventato nemico e accusatore del presidente González Videla che non manteneva le promesse elettorali, Neruda riuscì a sottrarsi all'arresto e a fuggire avventurosamente in Europa dove continuò a scrivere e a lottare. Fu espulso dalla Francia su

4 Il poeta si riferisce alla moglie dalla quale si era separato dopo un matrimonio infelice e la nascita di una bambina malata, Malva Marina, che morì quando aveva nove anni.

5 Il 28 marzo 1950 Neruda scrive da Città del Messico all'amico e traduttore italiano Dario Puccini per annunciare che manderà una procura per denunciare per diffamazione e calunnie l'ambasciata del Cile. In patria era stato accusato di bigamia su istigazione del presidente- nemico González Videla che per ragioni politiche aveva ordinato l'arresto del poeta: «han hecho venir desde Europa a esta señora [Maruja Hagenaar] ya divorciada de mí, para intentar un chantaje, dado que las acusaciones por las que se me perseguía eran demasiado vagas [...], y de este modo provocar un escándalo. Han hecho viajar a esta mujer desde Bélgica con vistas al chantaje, pero no han podido hacer nada en términos legales pues mi nuevo matrimonio era legal, y la han abandonado en Chile. [...] Le dieron 20 dólares y la dejaron en la calle porque ya no les servía más. Desde mi escondite de entonces tuve que proveer a sus gastos de alimentación, para evitar que muriese de hambre» (NERUDA P. 2002: V, 1033-4).

richiesta del governo cileno e sorvegliato dalla polizia in Italia dove aveva rischiato di essere rinvitato al confine. Delia lo accompagnava o lo aspettava mentre era in giro per l'Europa per conto di una organizzazione filocomunista, i *Partigiani della Pace* e, infine, restò ancora in attesa quando Pablo divenne l'amante di una cantante conosciuta in Cile e ritrovata in Messico, Matilde Urrutia. Forse finse di non sapere quando, a Praga, mentre era insieme col marito, la complicità maschile dei "compagni della Pace" fece una sorpresa al poeta: l'incontro con Matilde nascosta in una stanza dell'albergo dove alloggiava anche Pablo. Delia mantenne ancora il suo atteggiamento di attesa, o di sfida, mentre si trovava in Italia col marito considerato un pericoloso sovversivo comunista dalla polizia; in quel periodo Matilde raggiunse Neruda prima a Roma e poi a Napoli. E ancora, mentre Delia curava nel sotterraneo della libreria Araco gli ultimi ritocchi alla prima edizione del *Canto General*, Pablo, nel gennaio del 1952, se ne andava a Capri con Matilde, la sirena dai capelli color rame: salpava per una ideale Citera che accolse e protesse per alcuni mesi un amore divenuto travolgente e che fece provare al maturo poeta, per la prima volta, gli ardori e gli abbandoni di un giovane amante. Solo al ritorno in Cile, dopo il periodo di esilio in Europa, Delia non poté più dissimulare e aspettare pazientemente il suo Ulisse; il lungo sodalizio finì dopo che la moglie offesa si rifiutò di dividere con un'altra donna un marito imbarazzato e contrito che però non riusciva a rinunciare a Matilde.

I complessi sentimenti provati da Neruda per la sua *Hormigueta* vennero espressi nei versi di *Amores: Delia* raccolti nel *Memorial de Isla Negra*, una sorta di riepilogo esistenziale composto dal poeta quando toccò i 60 anni:

tal vez en ti no nacía el rencor,/porque está escrito en donde no se lee/ que el amor extinguido no es la muerte/sino una forma amarga de nacer.// Perdón para mi corazón en donde/habita el gran rumor de las abejas:/ yo sé que tú, como dos seres,/la miel excelsa tocas/y desprendes,/de la piedra lunar, del firmamento,/tu propia estrella,/y cristalina eres entre todas.[...] Por eso, pasajera/suaavísima,/hilo de acero y miel que ató mis manos/en los años sonoros,/existes tú no como enredadera/en el árbol sino con tu verdad. (NERUDA P. 1999 : II, 1273-4).

Divenuta una protagonista nella complessa storia della poesia nerudiana, la *Hormigueta*,

dopo l'abbandono di Pablo, continuò la sua carriera di pittrice e morì a 104 anni, nel 1989, molto tempo dopo la scomparsa del poeta e di Matilde.

In principio, e per diverso tempo, nel triangolo Delia–Matilde–Neruda, Matilde ha impersonato una sirena ammalatrice, una Circe o una Calipso: certo più 'seduttrice-sedotta' che moglie paziente e fedele. In questo periodo Matilde non è un'altra Penelope per il suo *Capitán*, per il suo Ulisse giramondo, ma può rappresentare una Penelope *altra*, impersonando un ruolo diverso da quello della Penelope omerica. Più tardi, passata l'inebriante stagione del soggiorno in Italia e a Capri, il ritorno in Cile comportò una prova di resistenza e di pazienza anche per Matilde che dovette vivere molto tempo nell'ombra, come un'amante da tenere nascosta, soprattutto a Delia, mentre il poeta era costretto a barcamenarsi fra due o tre case e due donne⁶.

Se Delia è soprannominata la *Hormiga* da Pablo e dagli amici della coppia, *Patota* e *Chascona* sono i vezzeggiativi inventati da Pablo per Matilde che, in Italia, era chiamata la Medusa per la sua chioma folta e ricciuta; *Rosario de la Cerda* è lo pseudonimo che le viene attribuito come autrice del prologo ai *Versos del Capitán* pubblicati anonimi a Napoli nel 1952. Un espediente un po' ingenuo per nascondere a Delia chi fosse la vera dedicataria del prezioso libro di poesie d'amore di cui vennero tirate solo 44 copie destinate a politici e artisti, amici ed estimatori di Neruda. Con i *Versos del Capitán* Matilde diventa un personaggio letterario, donna terrena e allo stesso tempo sublimata, ricreata artisticamente dall'inesauribile vena poetica nerudiana che, anche in questo caso, si sviluppa in una persistente chiave autobiografica. La Matilde amante è ancora la protagonista dei teneri e appassionati componimenti di *Las uvas y el viento*⁷, scritti a Capri nel 1952, e l'ispiratrice della più tarda impresa dei *Cien sonetos de amor* del 1959, sonetti «que sólo se levantaron porque tú les diste la vida» e dove Matilde è pur sempre la *Señora mía muy amada* della dedica o «Áspero amor, violeta coronada de espinas/matorral

6 «El poeta tiene tres casas. Una, que es el santuario de la Hormiga [...] Otra, el nido secreto de Rosario [...] Y una tercera, Isla Negra, que comparte con ambas en forma sucesiva, nunca simultáneamente. Delia suele hacer viajes por su cuenta. Entonces Neruda se instala más desahogadamente en el palomar clandestino. [...] En ese tiempo Neruda va de una casa a otra, de una mujer a otra, con una desenvoltura peligrosa. [...] La Hormiga casi no iba a Isla Negra. Quien se instalaba allá por largas temporadas junto al poeta era Rosario. El personal de servicio no cambiaba. Tenía que atender a dos señoras. [...] Un día se produjo algún problema doméstico y la muchacha que servía en Isla Negra fue a contarle todo a Delia. Ella, con orgullo herido, rompió. [...] Neruda también sufría a su manera. Había decidido desde el comienzo de su relación con Matilde, y de acuerdo con ella, que el matrimonio con Delia continuaría existiendo. Al fin y al cabo, a estas alturas, era un matrimonio blanco» (TEITELBOIM V. 1992: 378-80). (N. B.: Teitelboim riprende il nome Rosario attribuito a Matilde nei *Versos del Capitán*).

7 Per il periodo trascorso a Roma e a Capri da Matilde e Pablo, cfr: CIRILLO SIRRI T. 2004a e 2001.

entre tantas pasiones erizado...».

Ma passando dalle *Odas elementales* ai *Cien sonetos de amor*, Neruda sempre più teso a un approfondimento della sua storia personale, finisce per assegnare a Matilde anche un nuovo ruolo da recitare nella storia interna della sua poesia e, nel *Soneto XXXVI*, l'amante diventa moglie:

Corazón mío, reina del apio y de la artesa:/pequeña leoparda del hilo y la cebolla:/me gusta ver brillar tu imperio diminuto,/las armas de la cera, del vino, del aceite,//del ajo, de la tierra, por tus manos abierta,/de la substancia azul encendida en tus manos,/de la transmigración del sueño a la ensalada,/del reptil enrollado en la manguera./Tú, con tu podadora levantando el perfume,/tú, con la dirección del jabón en la espuma,/tú, subiendo mis locas escalas y escaleras,//tú manejando el síntoma de mi caligrafía/y encontrando en la arena del cuaderno/ las letras extraviadas que buscaban tu boca (NERUDA P. 1999: II, 877)⁸.

Una biografia di Pablo, dettata da Matilde dopo la morte del poeta, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, passa in rassegna gli anni trascorsi accanto al vulcanico compagno e mostra che, col tempo, la *Chascona* si era trasformata quasi in una seconda Delia⁹. Insomma, una donna divenuta «bailarina que baila con la escoba», con molte delle doti di una paziente Penelope: è il momento in cui l'impeto della passione, «aquellos incendiarios panales y arrecifes» diventano «reposo de tu sangre en la mía».

C'è un periodo, però, in cui la fiamma amorosa attacca di nuovo Neruda. Alicia Urrutia, nipote di Matilde, accolta in casa con la figlia, diventa l'amante dell'anziano poeta, ricopre un ruolo

8 Cfr. anche il sonetto LIII: «Aquí está el pan, el vino, la mesa, la morada:/ el menester del hombre, la mujer y la vida:/a este sitio corría la paz vertiginosa,/por esta luz ardió la común quemadura.// Honor a tus dos manos que vuelan preparando/los blancos resultados del canto y la cocina,/salve! La integridad de tus pies corredores,/viva! La bailarina que baila con la escoba./Aquellos bruscos ríos con aguas y amenazas,/aqueel atormentado pabellón de la espuma,/ aquellos incendiarios panales y arrecifes//son hoy este reposo de tu sangre en la mía,/este cauce estrellado y azul como la noche,/ esta simplicidad sin fin de la ternura» (NERUDA P. 1999: II, 887).

9 Matilde fornisce molti particolari sul periodo di amore clandestino, i mesi trascorsi in Italia, gli ultimi giorni, la morte improvvisa e i funerali del poeta che fu accompagnato dal popolo di Santiago nonostante la presenza minacciosa delle truppe armate di Pinochet. Il libro si apre con il ricordo dell'11 settembre 1973: «Era cominciato tranquillamente [...]. Un fiotto di luce allegra mi aveva colpito il viso quando avevo spalancato le finestre. [...] Era presto. Abbiamo acceso la radio per sentire il notiziario. Allora è cambiato tutto. Le notizie erano allarmanti. [...] D'improvviso, la voce di Salvador Allende. [...] Quella sarebbe stata l'ultima volta che avremmo udito la sua voce. "È la fine" mi dice Pablo profondamente scoraggiato... » (URRUTIA M. 1986: 27-8).

di musa ispiratrice e, col nome di Rosía, diventa protagonista di *La espada encendida* (1970), un singolare poema di dimensione cosmica in cui lo specifico motivo autobiografico diventa esperienza poetica e non solo circostanza di vita. Per Pablo, per l'Ulisse cileno, il passeggero della vita che non per niente ha intitolato un suo libro *Navegaciones y regresos*, questa passione senile ha rappresentato l'anelo a una nuova avventura dalla mitica dimensione, che però generò un profondo, doloroso dissidio con Matilde che non riusciva a perdonare quella relazione clandestina con la sua giovane parente. Per tentare una riconciliazione, Neruda pensò di allontanarsi da Santiago e chiese e ottenne da Salvador Allende l'incarico di ambasciatore a Parigi. Non si arrivò alla rottura del rapporto fra i due sposi ma fu in quel periodo che si manifestò la malattia del poeta.

Qualche tempo dopo, la commovente raccolta poetica *El mar y las campanas*, pubblicata postuma, segnò anche la definitiva riconciliazione di Pablo con la sua Penelope evocata in versi struggenti, intitolati *Final*, gli ultimi composti, gli ultimi dedicati a lei:

Matilde, años o días/dormidos, afiebrados,/ aquí o allá,/clavando,/rompiendo el
espinazo,/sangrando sangre verdadera,/despertando tal vez/o perdido, dormido:/
camas clínicas, ventanas extranjeras,/vestidos blancos de las sigilosas,/la torpeza
en los pies.// Luego estos viajes/y el mío mar de nuevo:/tu cabeza en la cabecera,/
tus manos voladoras/ en la luz, en mi luz,/sobre mi tierra.//Fue tan bello vivir/
cuando vivías!// El mundo es más azul y más terrestre/de noche, cuando duermo/
enorme, adentro de tus breves manos (Neruda P. 2000: III, 940).

Ha scritto Hernán Loyola che «el comportamiento valeroso de Matilde Urrutia tras el golpe de Estado de 1973 en Chile – comportamiento no sólo de defensa de la integridad y conservación de la obra, sino, y sobre todo, de prolongación activa del espíritu de la vida y de la poesía de su marido – bien justifica, por si hiciera falta, que el poema *Final* de toda la obra de Neruda esté a ella dedicado» (NERUDA P. 2000 : III, 1015; CIRILLO SIRRI T. 2004b: 45-67).

Bibliografia

CIRILLO SIRRI Teresa , 2001, *Neruda a Capri*, La Conchiglia, Capri.

CIRILLO SIRRI Teresa (introd. e trad. con testo a fronte a c. di), 2004a, Pablo NERUDA, *L'uva e il vento*, Passigli, Firenze.

CIRILLO SIRRI Teresa, 2004b, *Quando la malattia diventa poesia*, "Quaderni Ibero-americani", n. 96, pp. 45-67.

DÍAZ ANA MARÍA, 1989, *Delia del Carril*, "Boletín de la Fundación Pablo Neruda", pp. 7-8.

HERNÁNDEZ Miguel, 1992, *Poesía*, ed. y notas de Sánchez Vidal, Rovira, Alemany Bay, Espasa Calpe, Madrid.

MORELLI Gabriele, 2010, *La huella de Neruda en la poesía de Luis Rosales*, "Nerudiana", n. 10, pp. 13 sgg.

NERUDA Pablo, 1999-2002, *Obras Completas*, 5 tomos, ed. y notas de H. LOYOLA, Galaxia Gurenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

TEITELBOIM Volodia, 1992, *Neruda*, Ed. BAT, Santiago.

URRUTIA Matilde, 2002, [1986], *La mia vita con Pablo Neruda*, trad. e introd. di T. CIRILLO SIRRI, Passigli, Firenze [ediz. orig. *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Seix Barral, Barcelona].

El Testamento de la Reina Isabel I de Castilla: Implicaciones para la política social novohispana

Bernd Fahmel Beyer

Instituto de Investigaciones Antropológicas, U.N.A.M., México

Introducción

El testamento de Isabel I, redactado en la Villa de Medina del Campo en 1504, es una obra extraordinaria por las evocaciones que despierta en el lector. Después de un largo gobierno y treintaicinco años de estar desposada con Fernando de Aragón, la Reina dejó escrita su última voluntad sobre nueve hojas de pergamino depositadas en el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, habiendo copias del mismo en el Monasterio de Santa Isabel del Alhambra y la Iglesia Catedral de Toledo (PULGAR H. 1943: 346). El Codicillo respectivo se resguarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, en un rico estuche de acero damasquinado y repujado, cuyas tapas ostentan, la primera, el busto de Doña Isabel, y en los cuatro ángulos el de Cisneros, Colón, Iñigo de Mendoza y Gonzalo de Córdoba. La segunda contiene las armas de la Real Pareja, con los emblemas del yugo y las flechas y el águila imperial (CASTAÑEDA C. *et al.* 2002: 9-10).

Uno de los aspectos más importantes en el estudio de este documento es que fue elaborado *in scriptis*, es decir en privado y ante notario público, con la intención de servir como guía a los sucesores de la Corona. Recordemos que en el nuevo estado español Isabel era soberana de Castilla, León, Galicia, Jaén, Murcia, Toledo, Granada, Córdoba, Sevilla y Gibraltar, y regente de Aragón, Valencia, Mallorca, Sicilia, Córcega, Cerdeña y las Islas Canarias (PULGAR H. 1943: 310). Su consorte, uno de los más poderosos señores del Mediterráneo Occidental, siempre tuvo enfocada la mirada en asuntos militares y diplomáticos, quedando en ella y sus herederos el cumplimiento de las obligaciones derivadas de las disposiciones testamentarias de sus antecesores.

Entre tales disposiciones se encontraban el pago de las ofrendas florales y ceremonias religiosas para el rey don Juan, las deudas con los sirvientes, que se habían de pagar con los bienes del diario y las joyas personales de la reina, los compromisos con instituciones de beneficencia,

hospitales y monasterios, y finalmente algunos asuntos de política. Así, por ejemplo, la Reina manda «que sea cumplido el testamento del rey don Juan, mi señor e padre, que santo paraíso aya, quanto toca a lo que mandó para honrar su sepultura en el devoto monasterio de santa María de Miraflores, cerca de lo cual se podrá haber información de los religiosos del dicho monasterio, de lo que dello esta cumplido e resta por cumplir. E como quiera que a mi noticia no aya venido que del dicho testamento aya otra cosa por cumplir, a que yo sea obligada de derecho ... mando que se cumpla. E así mismo mando, que se cumplan otros cualesquier testamentos que yo aya en cualquier manera aceptado e sea obligada a cumplir» (MORENO MORENO J.C. 2007). Es decir, los testamentos reales eran documentos vinculantes que podían influir por siglos en la agenda política de un reino.

Más allá de los compromisos y las formalidades que caracterizan al testamento, el escrito expresa la forma de sentir y de pensar de la monarca. Aprovechando su derecho a disponer sobre los asuntos domésticos, cual Penélope se dedicó a reforzar los vínculos de obediencia y fidelidad. Ante todo destacan los elogios y las bondades hacia Fernando, cuyas ausencias no minaron los vínculos matrimoniales y su relación de igualdad. En cuanto a sus hijos, empero, las previsiones derivaban de una pragmática que favorecía a la Corona. Preocupábale, ante todo, que «reciban e tengan a la dicha princesa doña Juana, mi hija, por reina verdadera e señora natural, propietaria de los dichos mis reinos e tierras e señoríos, e alzen pendones por ella, haciendo la solemnidad que en tal caso se requiere e debe e acostumbra hacer, e así la nombren e intitulen dende en adelante, e le den e presten e exhiban e hagan dar e prestar e exhibir toda la fidelidad e lealtad e obediencia e reverencia e sujeción e vasallaje, que como sus súbditos e naturales vasallos le deben e son obligados a le dar e prestar, e al ilustrísimo príncipe don Filipo, mi muy caro e muy amado hijo, como a su marido» (MORENO MORENO J.C. 2007). De esta manera, la decisión que su nieto Carlos sucediera a Juana emana de los temores que generaron en ella las formas de ser de su hija y de su esposo, el Archiduque de Austria:

Ordeno e mando, que cada e cuando la dicha princesa, mi hija, no estuviere en estos dichos mis reinos, o después que a ellos viniere, en algún tiempo aya de ir e estar fuera de ellos, o estando en ellos no quisiere, o no pudiere entender en la gobernación dellos, que en cualquier de los dichos casos, el rey mi señor rija,

administre e gobierne los dichos mis reinos e señoríos, e tenga la gobernación e administración dellos por la dicha princesa, según dicho es, hasta en tanto que el infante don Carlos, mi nieto, hijo primogénito, heredero de los dichos príncipe e princesa, sea de edad legítima, a lo menos de veinte años cumplidos, para los regir e gobernar. E siendo de la dicha edad, estando en estos mis reinos a la sazón, o viniendo a ellos para los regir, los rija e gobierne e administre, en cualquier de los dichos casos, según e como dicho es. E suplico al rey mi señor, quiera aceptar el dicho cargo de gobernación, e regir e gobernar estos dichos mis reinos y señoríos en los dichos casos, como yo espero lo hará (MORENO MORENO J.C. 2007).

Doña Isabel y su época

A mediados del siglo XIV la península ibérica entró en un largo periodo de crisis que afectó todos los aspectos de la vida. En 1348 la peste negra azotó las diversas regiones con distinta intensidad, perdiendo algunas de ellas hasta dos tercios de su población. A consecuencia de ello escaseó la mano de obra, subieron los jornales y se encareció la vida considerablemente. Con la muerte de Pedro I terminó la crisis por la lucha de sucesión en el reino de Castilla, pero la que realmente triunfó fue la nobleza rural agraria, quien frustró el desarrollo de una burguesía abierta hacia el desarrollo industrial que ya empezaba a consolidarse en el resto de Europa. Con Enrique II (1369-1379) se entronizó la dinastía de los Trastámara, dando inicio un siglo de decadencia que alcanzaría los reinados de Juan II de Castilla y León (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474), hermano y antecesor de Isabel I (AQUILES & DIOMEDES s.f.a.).

Inmersos en un estado de anarquía, en el cual los reyes y jueces ignoraban y despreciaban la ley, prevaleciendo la inseguridad en las ciudades y el campo, Isabel y Fernando contrajeron matrimonio sin la anuencia de su hermano. Disfrazado de mozo de mulas en la expedición de unos comerciantes aragoneses, Fernando se trasladó hasta Dueñas (Valladolid) donde lo estaba esperando Isabel. El día 19 de octubre de 1469 se celebraron los esponsales, una vez obtenida la dispensa papal, necesaria por la consanguinidad de los contrayentes. Sin embargo, la bula papal que mostró a los novios el arzobispo de Segovia, Don Pedro Carrillo, resultó ser falsa, cosa que el papa Sixto IV enmendó al otorgar su consentimiento posterior (AQUILES & DIOMEDES s.f. a.; BOSCH

GARCÍA C. 1990: 14).

Aunque el reconocimiento de Isabel como legítima sucesora de Enrique no fue cosa fácil, la ayuda material y la sagacidad política del reino de Aragón hicieron prevalecer sus derechos. Fernando no pudo asistir a la ceremonia de su proclamación como Reina propietaria de Castilla, teniendo que esperar hasta 1475 para ser reconocido como Rey. Con la firma de la Concordia de Segovia se estableció la parte que a cada uno le correspondía en la gobernación del reino, pacto que se institucionalizó en el lema “TANTO MONTA”, con el añadido “MONTA TANTO, ISABEL COMO FERNANDO” (AQUILES & DIOMEDES s.f. a.).

El gobierno de la Reina: las leyes y ordenanzas

Como gobernante doña Isabel jugó un papel importante en la historia de España. Por su educación y dedicación a la lectura y el estudio sintió poca afición por las cosas frívolas, y se forjó un carácter magnánimo y justiciero. Vivió la humillante presión de la nobleza, encabezada por el marqués de Villena, sobre el rey y sobre ella misma. De estas experiencias nació su creciente oposición a la influencia de ciertos nobles en los asuntos de la corte. Con la unidad dinástica entre Castilla, León, Aragón, Cataluña y Valencia, el reino se tornó en el más poderoso de la península. Sin embargo, la nefasta gobernación anterior había degradado el papel de la Corona. Por lo tanto, la monarca se entregó a la tarea de restaurar el orden y la autoridad real (AQUILES & DIOMEDES s.f. a.).

Bajo su mandato muchos de los nobles fueron sustituidos por servidores más capaces en las tareas de gobierno, aunque fueran de clase inferior. Se reformó la justicia y se impulsó la vigilancia de la Santa Hermandad (1476) para combatir a ladrones y a otros forajidos que tenían atemorizados a los campesinos. Sólo en Galicia, se arrasaron más de trescientas guaridas-fortificadas y 15.000 delincuentes tuvieron que abandonar el reino. El Consejo Real se transformó en un órgano ejecutivo de gobierno y asesor de los monarcas y a él se vinculó la dirección de la Mesta. Se creó el cargo de corregidor como representante del trono en las ciudades. Se convirtió el ejército en permanente y profesional y se le dotó de nuevos medios de guerra, como fue la artillería. Se crearon los Hospitales de la Reina que, situados en la retaguardia, contenían material y personal de atención a los heridos en el campo de batalla (AQUILES & DIOMEDES s.f. a.).

En cuanto a las leyes, la Reina declara que

tuve siempre deseo de mandar reducir las leyes del fuero e ordenamientos e premáticas en un cuerpo, do estuviesen más brevemente e mejor ordenadas, declarando las dudosas e quitando las superfluas, por evitar las dudas a algunas contrariedades que acerca dellas ocurren e los gastos que dellas se siguen a mis reinos e súbditos e naturales, lo cual a causa de mis enfermedades e otras ocupaciones no se ha puesto por obra, por ende suplico al rey mi señor, e mando e encargo a la dicha princesa, mi hija, e al dicho príncipe, su marido, e mando a los otros mis testamentarios, que luego hagan juntar un prelado de ciencia e de conciencia con personas doctas e sabios e experimentados en los derechos, e vean todas las dichas leyes del fuero e ordenamientos e premáticas, e las pongan e reduzcan todas en un cuerpo, donde estén más breve e compendiosamente compiladas. E si entre ellas hallaren algunas que sean contra la libertad e inmunidad eclesiástica, o otra costumbre alguna introducida en mis reinos contra la dicha libertad e inmunidad eclesiástica, las quiten, para que dellas no se use más, que yo por la presente las revoco, casso e quito. E si algunas de las dichas leyes les parecieren no ser justas o que no conciernen el bien público de mis reinos e súbditos, las ordenen por manera que sean justas a servicio de Dios e bien común de mis reinos e súbditos, e en el más breve compendio que se pudiere, ordenadamente por sus títulos, por manera que con menos trabajo se pueda estudiar e saber. En cuanto a las leyes de las Partidas, mando que estén en su fuerza e vigor, salvo si algunas se hallaren contra la libertad eclesiástica o que parezcan ser injustas (MORENO MORENO J.C. 2007).

Ahora bien, a pesar - o debido a que - su hija había contraído nupcias con Filipo de Austria, doña Isabel subraya que el Imperio no había de inmiscuirse en los asuntos de Castilla. Así, al considerar

que la mejor herencia que puedo dejar a la princesa e al príncipe, mis hijos, es dar orden como mis súbditos e naturales les tengan el amor e los sirvan lealmente,

como al rey mi señor e a mi han servido, e que por las leyes e ordenanzas destos dichos mis reinos, hechas por los reyes mis progenitores, está mandado que las alcaldías e tenencias e gobernación de las ciudades e villas e lugares e oficios que tienen añeja jurisdicción alguna, en cualquier manera, e los oficios de la hacienda e de la casa e corte, e los oficios mayores del reino, e los oficios de las ciudades e villas e lugares del, no se den a extranjeros, así porque no sabrían regir e gobernar según las leyes e fueros e derechos e usos e costumbres destos mis reinos, como porque las ciudades e villas e lugares donde los tales extranjeros hubiesen de regir e gobernar, no serian bien regidas e gobernadas, ni los vecinos e moradores dellas serían dello contentos, de donde cada día se recrecerían muchos escándalos e desordenes e inconvenientes, de que Nuestro Señor sería deservido e los dichos mis reinos e los vecinos e moradores dellos recibirían mucho daño e detrimento (MORENO MORENO J.C. 2007).

En otro párrafo añade:

ordeno e mando, que de aquí en adelante no se den las dichas alcaldías e tenencias de alcáceres ni castillos ni fortalezas ni gobernación ni cargo ni oficio, que tenga en cualquier manera añeja jurisdicción alguna, ni oficios de justicia ni oficios de ciudades, ni villas, ni lugares destos mis reinos e señoríos, ni los oficios mayores de los dichos reinos e señoríos, ni los oficios de la hacienda dellos ni de la casa e corte, a persona ni personas algunas, de cualquier estado e condición que sean, que no sean naturales dellos. E que los secretarios ante quien hubieren de despachar cosas tocantes a estos mis reinos e señoríos e vecinos e moradores dellos, sean naturales de los dichos mis reinos e señoríos (MORENO MORENO J.C. 2007).

Para doña Isabel fue importante que los reyes de Castilla ostentaran la dignidad de Grandes Maestres de las Ordenes Militares de Santiago, Calatrava y Alcántara, por lo cual los papas, que hasta entonces detentaban ese privilegio, lo perdieron. Igualmente actuó contra los privilegios

del episcopado, reservando al Papa, únicamente, la ratificación de los preladados previamente designados por el rey. Con ello la Reina pudo controlar los abusos del clero y acometer una profunda revitalización de la vida eclesiástica y la dignificación del episcopado (AQUILES & DIOMEDES s.f. a.). En este sentido señala que «Por cuanto los arzobispados e obispados e abadías e dignidades e beneficios eclesiásticos e los maestrzgos e priorazgos de san Juan, son mejor regidos e gobernados por los naturales de los dichos mis reinos e señoríos, e las iglesias mejor servidas e aprovechadas. Mando a la dicha princesa e al dicho príncipe, su marido, mis hijos, que no presenten a arzobispados ni obispados ni abadías ni dignidades ni otros beneficios eclesiásticos, ni a algunos de los dichos maestrzgos e priorazgos, personas que no sean naturales destos mis reinos» (MORENO MORENO J.C. 2007).

Como resultado de todo ello Isabel I contribuyó a perfilar el modelo de monarquía absoluta que, en pocas décadas, se consolidó en toda Europa, modelo que supuso el nacimiento de los primeros tecnócratas al servicio directo del monarca. Aunque la consolidación del Estado requirió de mucho tiempo y de los esfuerzos de varios soberanos, la geografía ibérica fue ventajosa para la empresa. Para activar la economía se requirieron inversiones constantes, mismas que se lograron mediante la eliminación de barreras comerciales y el control monetario y de precios dentro y entre los diversos dominios¹¹. Estas medidas significaron un fuerte golpe a la nobleza terrateniente que defendía antiguas formas de producción, además de ser desposeída de la mitad de las rentas que habían usurpado desde 1464 (BOSCH GARCÍA C. 1990: 12-21). Una parte de esas rentas fueron distribuidas entre las viudas y huérfanos de los soldados que habían muerto en la guerra de sucesión y con esa medida se ganó la adoración del pueblo. Los nobles intentaron un último acto de rebeldía, pero la enérgica Reina no se dejó amedrentar y les dijo: «Podéis seguir en la corte o retiraros a vuestras posesiones, como gustéis; pero mientras Dios me conserve en el puesto a que he sido llamada, cuidaré de no imitar el ejemplo de Enrique IV, y no seré un juguete de mi nobleza» (AQUILES & DIOMEDES s.f. a.).

Por último cabe señalar que por razones piadosas o para descargar su conciencia, la Reina dejó instrucciones para que «ninguno vista jerga por mi e que en las obsequias que se hicieren

1 De la exorbitante cifra de 850.000 florines de oro, *Guldens*, empleada en sobornos para obtenerle a Carlos la Corona Romana, 543.000 florines fueron prestados por el banquero Jacobo Fugger. Como consecuencia, la banca Fugger se hizo durante tres años, como pago de la deuda y de sus intereses, con parte de las rentas de las órdenes militares, por un importe de 50 millones de maravedies anuales. Fue así que Castilla pagó "el fecho del imperio" (AQUILES & DIOMEDES s.f. b.).

por mi, donde mi cuerpo estuviere, las hagan llanamente sin demasías, e que no haya en el bulto gradas ni chapiteles, ni en la iglesia entoldaduras de lutos ni demasía de hachas, salvo solamente trece hachas que ardan de cada parte en tanto que se hiciere el oficio divino e se dijeren las misas e vigiliass en los días de las obsequias, e lo que se avía de gastar en luto para las obsequias se convierta e de en vestuario a pobres, e la cera que en ellas se avía de gastar sea para que arda ante el sacramento en algunas iglesias pobres, donde a mis testamentarios bien visto fuere» (MORENO MORENO J.C. 2007).

Igualmente «mando, que ante todas cosas sean pagadas todas las deudas e cargos, así de prestados como de raciones e quitaciones e acostamientos e tierras e tenencias e sueldos e casamientos de criados e criadas e descargos de servicios e otros cualesquier linajes de deudas e cargos e intereses de cualquier calidad que sean, que se hallare yo deber, allende las que dejo pagadas. Las cuales mando que mis testamentarios averigüen e paguen e descarguen dentro del año que yo falleciere, de mis bienes muebles, e si dentro del dicho año no se pudieren acabar de pagar e cumplir, que lo cumplan e paguen pasado el dicho año, lo más presto que se pudiere, sobre lo cual les encargo sus conciencias. E si los dichos bienes muebles para ello no bastaren, mando que las paguen de la renta del reino e que por ninguna necesidad que se ofrezca no se dejen de cumplir e pagar el dicho año» (MORENO MORENO J.C. 2007).

Implicaciones para la política social novohispana

Debido a que la exploración del Nuevo Mundo apenas estaba en sus inicios, y a que ésta fue financiada por la Reina, el testamento contiene pocas referencias o instrucciones al respecto. En un caso doña Isabel señala que, «por cuanto las Islas e Tierra Firme del Mar Océano, e Islas de Canaria, fueron descubiertas e conquistadas a costa destos mis reinos e con los naturales dellos, e por esto es razón que el trato e provecho dellas se aya e trate e negocie destos mis reinos de Castilla e León, e en ellos e a ellos venga todo lo que de allá se trajere» (MORENO MORENO J.C. 2007).

En otra parte, referida a don Fernando, se dice «porque el dicho reino de Granada e las Islas de Canaria e las Islas e Tierra Firme del Mar Océano, descubiertas e por descubrir, ganadas e por ganar, han de quedar incorporados en estos mis reinos de Castilla e León, según que en la bula apostólica a nos sobre ello concedida se contiene, e es razón que su señoría sea en algo servido

de mi e de los dichos mis reinos e señoríos, aunque no pueda ser tanto como su señoría merece e yo deseo, es mi merced e voluntad, e mando, que por la obligación e deuda que estos mis reinos deben e son obligados a su señoría por tantos bienes e mercedes que de su señoría han recibido, que demás e allende de los maestrazgos que su señoría tiene e ha de tener por su vida, aya e lleve e le sean dados e pagados cada año, para toda su vida, para sustentación de su estado real, la mitad de lo que rentaren las Islas e Tierra Firme del Mar Océano, que hasta ahora son descubiertas, e de los provechos e derechos justos que en ellas hubiere, sacadas las costas e gastos que en ellas se hicieren, así en la administración de la justicia, como en la defensa de ellas e en las otras cosas necesarias; e más diez cuentos de maravedíes cada año por toda su vida, situados en las rentas de las alcabalas» (MORENO MORENO J.C. 2007).

Más que los provechos de lo ganado a los naturales americanos, sin embargo, fueron las disposiciones testamentarias de la Reina las que marcaron el destino de la Nueva España. Puestas en vigor con cierto retraso debido a las discusiones que en la corte suscitaban las noticias de ultramar, justificarían las acciones de la Corona hasta mediados del siglo XVIII. Entre las repercusiones de estas disposiciones destaca:

-La aplicación de una política pragmática, que derivó en la apropiación de todo lo que había o se podía enajenar a las sociedades indígenas.

-El establecimiento de un sistema tributario que se montó sobre el del imperio azteca, haciendo uso incluso de las antiguas matrículas de tributación.

-La imposición de una obediencia total hacia la Corona, a la cual se debía lealtad y fidelidad. Al monarca había que honrarlo como a los propios padres, respetar su experiencia y escuchar sus consejos.

-La adopción de un sistema de valores cristianos que sirvió para legitimar la conquista espiritual de los indios, a quienes se veía y describía como niños. Para la Reina, sin embargo, el bienestar espiritual no excluía el material, ya que «por cuanto al tiempo que nos fueron concedidas por la santa Se Apostólica las Islas e Tierra Firme del Mar Océano, descubiertas e por descubrir, nuestra principal intención fue, al tiempo que lo suplicamos al papa Alejandro Sexto, de buena memoria, que nos hizo la dicha concesión, de procurar de inducir e traer los pueblos dellas e les convertir a nuestra santa fe católica, e enviar a las dichas Islas e Tierra Firme prelados e religiosos e clérigos e otras personas doctas e temerosas de Dios, para instruir los vecinos e moradores dellas

en la fe católica, e les enseñar a doctrinar buenas costumbres, e poner en ello la diligencia debida, según más largamente en las letras de la dicha concesión se contiene, por ende suplico al rey mi señor muy afectuosamente, e encargo e mando a la dicha princesa, mi hija, e al dicho príncipe, su marido, que así lo hagan e cumplan, e que este sea su principal fin, e que en ello pongan mucha diligencia, e no consientan ni den lugar que los indios, vecinos e moradores de las dichas Indias e Tierra Firme, ganadas e por ganar, reciban agravio alguno en sus personas ni bienes, mas manden que sean bien e justamente tratados, e si algún agravio han recibido lo remedien e provean por manera que no se exceda en cosa alguna lo que por las letras apostólicas de la dicha concesión nos es iniungido e mandado» (MORENO MORENO J.C. 2007).

- El uso de una iconografía derivada del medioevo que resaltaba los valores de los Reyes Católicos, destacando entre ellos la prudencia, los buenos sentimientos hacia el pueblo y la sencillez de la vida cortesana. El énfasis que se puso en el Hombre Silvestre como elemento decorativo de las casas nobles repercutió en su aplicación a los bordes de óleos y documentos encuadernables, donde se ve a la Mujer Silvestre haciéndose cargo de los niños. La identificación de la monarca con la figura de las “Salvajes”, empero, topó con reticencias en la Nueva España, donde más bien prevalecieron los “Salvajes” y una que otra imagen de Hércules como referencia al Rey y al sector fernandino de la Corte (FAHMEL BEYER B. 2009).

-La creación de instituciones centralizadas a cargo de un cuerpo de administradores en el cual predominaron los españoles peninsulares. Al desdeñar los usos y costumbres de la población nativa las cosas no siempre marcharon conforme a la última voluntad de doña Isabel – cosa que hasta la fecha se refleja en la falta de igualdad entre los mexicanos. No obstante, las implicaciones jurídicas del testamento han servido para instaurar la Real Orden de Isabel la Católica y postular a la Reina como candidata al título de Precursora de los Derechos Humanos.

Como consecuencia de las políticas emprendidas contra la clase terrateniente peninsular, mucha gente emprendedora que ya no tenía perspectivas de movilidad social aprovechó las Capitulaciones Reales para buscar tierras más allá, y con ellas una economía favorable, prestigio social y autoridad (BOSCH GARCÍA C. 1990: 11; KUBLER G. 1984: 27-32). Y aunque la negociación con los títulos y privilegios del clero y la nobleza nunca se acabó, para finales del siglo XVI la Corona redujo o eliminó casi todas las concesiones y prebendas otorgadas a los frailes mendicantes y a los soldados que habían tornado en encomenderos terratenientes. Para ello se valió del corpus de leyes que tanto anheló en vida doña Isabel y de un enorme aparato burocrático.

Corolario

Confiada de que sus instrucciones serían respetadas en el futuro, la Monarca pidió a los príncipes y al rey que «tengan mucho cuidado de la buena gobernación e paz e sosiego [de sus reinos], e sean muy benignos e muy humanos a sus súbditos y naturales, e los traten e hagan tratar bien, e hagan poner mucha diligencia en la administración de la justicia a los vecinos e moradores e personas dellos, haciéndola administrar a todos igualmente, así a los chicos como a los grandes, sin ecepción de personas, poniendo para ello buenos e suficientes ministros. E que tengan mucho cuidado que las rentas reales, de cualquier cualidad que sean, se cobren e recauden justamente, sin que mis súbditos e naturales sean fatigados, ni reciban vejaciones ni molestias, e manden a los oficiales de la hacienda que tengan mucho cuidado de proveer cerca de ello como convenga al bien de los dichos mis súbditos, e como sean bien tratados e guarden e manden e hagan guardar las preeminencias reales, en todo aquello que al cetro e señorío real pertenece, e guarden e hagan así mismo guardar todas las leyes e premáticas e ordenanzas por nos hechas concernientes el bien e pro común de los dichos mis reinos» (MORENO MORENO J.C. 2007).

Cien años más tarde, sin embargo, cuando el Quijote se lamentaba de la desaparición de los caballeros andantes y las imágenes de la “Familia Silvestre” habían perdido vigencia, la labor legislativa de la Reina habría sido vista como una extravagancia semejante a la labor sin fin de Penélope. Ciertamente, dentro del emergente Estado español la centralización política, económica y administrativa era importante. Más aún, en el contexto de las luchas religiosas europeas las disposiciones del Testamento servían como baluarte frente a la filosofía protestante. Pero a diferencia de esta, que incitaba a los hombres a tomar la vida en sus manos, los herederos de la Corona exigieron a su gente un espíritu de lucha y sacrificio parco en derechos y responsabilidades, mismos que fueron quedando en los guantes de los grandes.

Por último podría añadirse que la expansión del Imperio a casi todos los rincones del mundo influyó en todos los asuntos de la vida y en el diseño de las ciudades españolas. Desde el punto de vista de las Bellas Artes, y en especial la arquitectura del siglo XVI, destaca el uso de imágenes que aluden a los valores, la lealtad y la vida sencilla de Hércules y los Hombres Silvestres. El significado de estas figuras, sin embargo, fue perdiéndose en la medida que los defensores de los diversos estilos barrocos y neoclásicos buscaron una salida a los entuertos que provocaron las reformas implementadas en la península por Isabel I.

Bibliografía

- AQUILES & DIOMEDES, s.f. a., *Desde el comienzo de la Reconquista hasta los Reyes Católicos y la "Unidad de España"*, en *La muy resumida Historia de España*, segunda parte, en la página web: <http://www.diomedes.com/historiaespain2.htm>.
- AQUILES & DIOMEDES, s.f. b., *Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico. La lucha por el Imperio*, en *El Emperador Carlos V. Historia de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico*, en la página web: <http://www.diomedes.com/carlosV.htm>.
- BOSCH GARCÍA Carlos, 1990, *La polarización regalista de la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CASTAÑEDA Carmen A. de, Inmaculada CEREZO y Alonso MIGOYA, 2002, *Codicilio de la Reina Católica*, "Revista España", n.482, pp.9-10.
- FAHMEL BEYER Bernd, 2009, *Hércules y los Hombres Silvestres desde la perspectiva novohispana: la relación de Cortés con las Cortes como antecedente del éxodo franciscano*, en *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America* (Actas de la sesión de Salerno del XXX Congreso Internacional de Americanística 2008), Oèdipus, Salerno, pp. 23-28.
- KUBLER George, 1984, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MORENO MORENO Juan Carlos, 2007, *Transcripción del Testamento y del Codicillo de Isabel I de Castilla*, en <http://www.delsolmedina.com/TestamentoTexto-0.htm>, página perteneciente a la web: Medina del Campo, Su origen y desarrollo. Juan Antonio del Sol Hernández, © 2004.
- PULGAR Hernando del, 1943, *Crónica de los Reyes Católicos*, Edición y estudio de Juan de MATA C., Espasa Calpe, Madrid.

eBook – ATTI CONVEGNI ANNUALI
Centro Studi Americanistici - Circolo Amerindiano e Università di Salerno
(AA.VV.)
2007, *Voci femminili dell'America Latina*
2008, *Viaggio e Mito*
2009, *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America*
2010, *Letterature americane e altre Arti*
2011, *Donne in movimento*
2012, *Penelope e le altre*

A SUD del RÍO GRANDE
Collana di scrittori latino-americani

Ricardo R. Tremolada, *In pietra viva*, 2000, traduz. (e postfazione) di Carla Perugini, (intr.)
interventi di R. M. Grillo e C. Perugini

Rafael Courtoisie, *Vite di cani*, 2000, traduz. (e postfazione) di Lucio Sessa, (intr.) interventi di
R. M. Grillo e L. Sessa

José Enrique Rodó, *Sulla strada di Paros*, 2001, traduz. (e postfazione) di R. M. Grillo, (intr.)
interventi di F. Aínsa e R.M. Grillo

Moacir C. López, *L'ostrica e il vento*, 2001, traduz. (e postfazione) di Gian Luigi de Rosa, (intr.)
interventi di J. Amado e G. L. de Rosa

Fernando Loustaunau, *14*, 2002, traduz. e intervista all'autore di Lucio Sessa, (intr.) intervento
di R. M. Grillo

Alejandro Morales, *La bambola di pezzza*, 2002, traduz. di Michele Bottalico e Angelinda Griseta,
(Intr. e cura) interventi di M. Bottalico e A. Morales

Luz Argentina Chiriboga, *Il venerdì sera*, 2004, traduz. (e postfazione) di Sara Pacifici, (intr. e
cura) interventi di R. M. Grillo e S. Pacifici

Renée Ferrer, *I nodi del silenzio*, 2005, traduz. di Maria Gabriella Dionisi, interventi di R. M.
Grillo e M. G. Dionisi

Víctor Alfonso Maldonado, *La notte di San Bernabé*, 2005, traduz. di Rosa Maria Rubino,
intervento di R. M. Grillo

Piero Gorza, Rosa Maria Grillo (a cura di), *Letteratura indigena del Chiapas*, 2007, traduz. di
Eliana Guagliano, interventi di P. Gorza, R.M.Grillo, E. Guagliano, J. L. Escalona Victoria

Brigidina Gentile (a cura di), *L'altra Penelope, Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, 2008, traduz.
di B. Gentile, interventi di B. Gentile, R. M. Grillo, G. Musetti, A. Villanueva Collado

María Rosa Lojo, *Il diario segreto di Pietro De Angelis*, 2010, traduz. di Immacolata Forlano,
intervento di R. M. Grillo

María Rosa Lojo, *La Musa ribelle*, 2010, traduz. di Immacolata Forlano, intervento di R. M.
Grillo

Noemí Ulla, *Anche pensare è un gioco e altri racconti*, 2011, traduz. di Lucio Sessa, intervento di
R. M. Grillo

finito di realizzare
nel mese di maggio 2012
da AD Studio, Salerno

